

Sprechen über Neue Musik

Eine Analyse der Sekundärliteratur
und Komponistenkommentare zu
Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954),
Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956)
und György Ligetis *Atmosphères* (1961)

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
vorgelegt der Philosophischen Fakultät II
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft

von Julia Heimerdinger

Datum der Verteidigung
4. Juli 2013

Gutachter:
Prof. Dr. Wolfgang Auhagen
Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Untersuchungsgegenstand und Methode	10
2.1. Textkorpora	10
2.2. Methode	12
2.2.1. Problemstellung und das Programm MAXQDA	12
2.2.2. Die Variablen-tabelle und die Liste der Codes	15
2.2.3. Auswertung: Analysefunktionen und Visual Tools	32
3. Pierre Boulez: <i>Le Marteau sans maître</i> (1954)	35
3.1. „Das Glück einer irrationalen Dimension“. Pierre Boulez' Werkkommentare	35
3.2. Die Rätsel des <i>Marteau sans maître</i>	47
3.2.1. Die auffällige Sprache zu <i>Le Marteau sans maître</i>	58
3.2.2. Wahrnehmung und Interpretation	68
4. Karlheinz Stockhausen: <i>Gesang der Jünglinge</i> (elektronische Musik) (1955-1956)	85
4.1. Kontinuum. Stockhausens Werkkommentare	85
4.2. Kontinuum? <i>Gesang der Jünglinge</i>	95
4.2.1. Die auffällige Sprache zum <i>Gesang der Jünglinge</i>	101
4.2.2. Wahrnehmung und Interpretation	109
5. György Ligeti: <i>Atmosphères</i> (1961)	123
5.1. Von der musikalischen Vorstellung zum musikalischen Schein. Ligeti's Werkkommentare	123
5.1.2. Ligeti's auffällige Sprache	129
5.1.3. Wahrnehmung und Interpretation	134
5.2. Die große Vorstellung. <i>Atmosphères</i>	143
5.2.2. Die auffällige Sprache zu <i>Atmosphères</i>	155
5.2.3. Wahrnehmung und Interpretation	163
6. Werkübergreifende Ergebnisse	179
6.1. Die auffällige Sprache	180
6.1.1. Komplexität	181
6.1.2. Superlative/Extreme/Radikales	182
6.1.3. Gewalt/Zerstörung	183
6.1.4. Macht/Autorität	185
6.1.5. Rätsel	186

6.1.6. Welt/Universum	187
6.1.7. Theologisch geprägtes Vokabular & Gottesanalogien	188
6.1.8. Schönheit & Aura	188
6.1.9. Evolution	189
6.2. Wahrnehmung und Interpretation	189
6.2.1. Phantombilder	190
6.2.2. Emotionen, Ausdruck, Drama	194
6.2.3. Effekte, Wirkungen, Impressionen	198
6.2.4. Weitgehende Aussagen, Deutungen	200
6.2.5. Verstehen, Hören, Vorder- & Hintergrund	201
6.2.6. Phasen und Tendenzen	202
6.3. Ausblick	204
7. Literaturverzeichnis	206
8. Grafische Darstellungen AUFFÄLLIGE SPRACHE	222
8.0. Legende	225
8.1. Pierre Boulez: <i>Le Marteau sans maître</i>	226
8.2. Karlheinz Stockhausen: <i>Gesang der Jünglinge</i>	259
8.3. György Ligeti: <i>Atmosphères</i>	284

1. Einleitung

Thema dieser Arbeit ist das Sprechen über Neue Musik, speziell das Sprechen über drei sehr bekannte Werke der europäischen Nachkriegsavantgarde: Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961). Ziel der Analyse der Sekundärliteratur und der Komponistenkommentare zu den drei Werken ist es, herauszustellen, welche Begriffe im Kontext dieser Musik eine Rolle spielen und was über Themen der Wahrnehmung und Interpretation gesagt wird. Bei der Darstellung der verschiedenen Textkorpora wird von folgenden Fragen ausgegangen: Worüber wird in der Sekundärliteratur und in den Komponistenkommentaren überhaupt und wie viel gesprochen? Inwiefern reicht die Sprache auffällig über ein fachsprachliches bzw. musikterminologisches Besprechen der Musik hinaus? Welche Aussagen finden sich zu Aspekten wie Wirkungen, Emotionen, Bedeutungen, zum Verstehen und Hören, und auf welche musikalischen Sachverhalte beziehen sich diese Aussagen?

Musik der europäischen Nachkriegsavantgarde hat den Ruf, schwer zugänglich und schwer verständlich zu sein. Entsprechend schwierig scheint es, angemessen über sie zu sprechen. Dies ist jedenfalls ein Eindruck, den man angesichts der umfangreichen Literatur und der Diskussionen zum Thema gewinnen kann. Andeutungen in diese Richtung finden sich schon in Titeln und Überschriften wie: „Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? Plädoyer für ein historisches Verständnis“ (Carl Dahlhaus 1986),¹ „Keine Angst vor neuen Tönen“ (Ingo Metzmacher 2005), „Warum hört sich Neue Musik oft so anstrengend an?“ (Christiane Tewinkel 2005) oder „Fear of Music. Why People get Rothko but don't get Stockhausen“ (David Stubbs 2009).²

1 Mit dem Titel rekuriert Dahlhaus offenbar auf Alban Bergs Aufsatz zu Arnold Schönbergs 50. Geburtstag 1924 „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ (Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg., August-September-Heft 1924, S. 329–341. Der Text befindet sich inklusive Audiobeispiele auf der Website des Arnold Schönberg Centers Wien: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=478&..). Theodor W. Adorno griff diese Formulierung bereits 1931 für seinen Vortrag: „Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?“ auf (in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Bd. 18, Frankfurt a.M. 1997, S. 824–831).

2 Quellen, die im Text wiederholt zitiert werden, werden verkürzt nach dem Schema [Autor Jahreszahl] angegeben und im Literaturverzeichnis vollständig nachgewiesen. Einmalig zitierte Quellen werden in den Fußnoten vollständig nachgewiesen: Ingo Metzmacher (2005), *Keine Angst vor neuen Tönen*, Berlin. Christiane Tewinkel (2004), *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*, Köln. David Stubbs (2009), *Fear of Music. Why People get Rothko but don't get Stockhausen*, Winchester.

Dass bei der Auseinandersetzung mit Neuer Musik die Struktur-Wahrnehmung als die adäquateste Rezeptionsform anzusehen sei, ist ein weiterer Eindruck, der sich in Texten wie dem eben genannten Aufsatz von Dahlhaus vermittelt. Dahlhaus spricht hier zwar erst von zwei „ästhetisch legitimierbaren Möglichkeiten des Verstehens von Musik“, dem „Gefühlsverständnis“ und der „Struktur-Wahrnehmung“, und erklärt das „Gefühlsverständnis“ bei Neuer Musik für „am wenigsten gefährdet“:

Den Ausdrucksbereich von Schönbergs Melodram Erwartung oder der *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* oder den Charakter von György Ligetis Orchesterstück *Atmosphères* zu verkennen, dürfte nahezu unmöglich sein (ohne dass ein Rückhalt an musikalischer Bildung nötig wäre). (Dahlhaus 1986, S. 337)

Ohne den „unverkennbaren Charakter“ von Ligetis *Atmosphères* jedoch zu erläutern, und obwohl er vorher noch davon gesprochen hatte, dass der Neuen Musik nicht mit „Zeloten“ gedient sei, „die sämtliche Gegner unterschiedslos als süchtig nach einer Emotionalität verdächtigen, deren Genuß man sich durch das Postulat rationaler Anstrengung nicht stören lassen möchte“ (ebd., S. 337), äußert sich Dahlhaus einige Seiten später selbst in diesem Sinne:

Andererseits ist Neue Musik, wenn die Sprache unangetastet bleibt, in Gefahr, zur bloßen Illustration von Vorgängen, die die Musik schildert, mißbraucht zu werden, weniger vom Komponisten, der sich selten die Ästhetik der Filmmusik außerhalb des Films zu eigen macht, als vom Publikum, das die Verstehens-Chance ergreift, die in der Degradierung der Musik zur bloßen Begleitung – in der Suspendierung ihrer formalen Ansprüche – nun einmal liegt. Zwölftonmusik, die in einem Schau- oder Hörspiel als tönende Chiffre von Angst zitiert wird – und der Anfang der schlechten Tradition wurde von Schönberg selbst gemacht –, erscheint sogar konservativen Hörern als durchaus verständlich und ist fast schon ein Stereotyp, wird allerdings kaum als Musik, sondern gewissermaßen über die Musik hinweg als Indiz des ausgedrückten Affekts wahrgenommen. Daß der Schein von Verständlichkeit eine bloße Täuschung ist, erweist sich denn auch rasch, wenn man das Publikum einen Augenblick lang mit der Musik für sich konfrontiert, es also dem Zwang zu struktureller, bilderloser Wahrnehmung aussetzt. (Ebd., S. 349)

Das wiederholte Thematisieren der Gefahr einer Fehlinterpretation, prominent auch in Adornos „Einleitung in die Musiksoziologie“ beschrieben als Gefahr der Bewusstseins-Okkupation durch „klangsinliche und technologische Merkmale“ oder den „sinnfälligen Ausdrucksgehalt“, die verhinderten, dass Musik „als Schrift eines Gesellschaftlichen“ lesbar werde,³ scheint nicht ohne Einfluss auf das Musikschrifttum gewesen zu sein. So bemerkt Nicholas Cook zur Dominanz des Struktur-Denkens in „Analyzing Musical Multimedia“ noch 2004:

³ Theodor W. Adorno (1981), *Einleitung in die Musiksoziologie*, 4. Auflage, Frankfurt a.M., S. 212.

According to Pieter van den Toorn, ‚in modern times ... music has succeeded as musical structure (i.e. as „music“) or it has barely succeeded at all.‘ [Pieter van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring* (Oxford, 1987), 17, 18] Certainly *analysis* has succeeded as structure or not at all – indeed the two terms have become more or less synonymous. (Cook 2004, S. vii)

Während bestimmte Arten des Wahrnehmens und Interpretierens Neuer Musik, wie das Gefühlsverständnis, immer wieder problematisiert werden, äußern sich dieselben Autoren durchaus zu diesen Themen, wenn auch meist sehr vage. So sagt Adorno über Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, dass dieses Stück etwas „Dunkles und Bedrohliches“ zeige,⁴ aber nicht, an welchen „klang sinnlichen und technologischen Merkmalen“ er das erkennt. Sobald ein Laie eine entsprechende Aussage macht, z.B. im Rahmen einer Studie zur Einstellungsänderung gegenüber Neuer Musik, wird diese wahrscheinlich als Missverständnis ausgelegt und über die Gründe dafür spekuliert.⁵ Das Sprechen über Neue Musik durch professionell mit Musik befasste Autorinnen und Autoren ist dagegen selten Gegenstand von Untersuchungen.

Die verschiedenen Diskurse über das Verstehen von Musik, über das Hören, über Sinn, Bedeutung, musikalische Hermeneutik und ‚musical meaning‘, über Musik und Emotion sind Gegenstände einer großen Anzahl von Veröffentlichungen besonders der letzten Dekade, und nur ausnahmsweise wird darin Neue Musik der 1950er und 1960er Jahre berührt – geschweige denn noch neuere Neue Musik.⁶ Der mit Abstand am meisten genannte Komponist ist Beethoven

4 „Umstrittene Sachen. Ist das noch Musik? Beantwortet von Theodor W. Adorno, Felix Messerschmidt und Karlheinz Stockhausen. Eine alte Frage zu neuen Klängen“, *Funkhausgespräche*, WDR-Archivnummer 6090432101, 25.06.1958.

5 Siehe z.B. Helga de La Motte-Haber (1996), *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber, Kapitel „II. Urteil, Vorurteil, Vorlieben: Einstellungen zur Musik“, S. 150 ff.

6 **Zum Verstehen von Musik** siehe z.B.: Peter Faltin (Hg.) (1974), *Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln. Carl Dahlhaus (1987), „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Herrschaft des Experten“, in: Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*. In 10 Bänden, Bd. 8. Hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2000, S. 180–183. Stefan Koelsch (2004), „Das Verstehen der Bedeutung von Musik“, Tätigkeitsbericht, Max-Planck-Institut für neuropsychologische Forschung, Leipzig. Christoph von Blumröder, Wolfram Steinbeck (Hg.) (2007), *Musik und Verstehen*, Laaber. Stephen Davies (2007), „Musikalisches Verstehen“, in: Alexander Becker und Matthias Vogel, *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M., S. 25–79.

Zum Hören: Andrew Dell’Antonio (Hg.) (2004), *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing*, Berkeley. Dieser Band bezieht sich auf Rose Rosengard Subotniks 1988 erschienenen Artikel „Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky“, in: Eugene Narmour und Leonard B. Meyer (Hg.) (1988): *Explorations in music, the arts, and ideas*. Essays in honor of Leonard B. Meyer. Stuyvesant, NY (Festschrift series, 7), S. 87–122. Martin Kaltenecker (2007), „Hören als Analyse?“, in: *Musiktheorie* 22 (2007), Heft 3, S. 197–221. Christine Klein (2008), „Höranalyse als Weg zum musikalischen Verstehen? Versuch einer Annäherung“, in: Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr, Michael von Troschke (Hg.) (2008): *Musiktheorie im Kontext*. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hamburg 2005. Berlin (Musik und, N.F., 9), S. 49–61.

Zu Sinn, Bedeutung, Hermeneutik und ‚musical meaning‘: Anthony Pople (Hg.) (1994), *Theory, analysis, and meaning in music*. Cambridge. Nicholas Cook (2002), „Theorizing Musical Meaning“, in: *Music Theory Spectrum* (23), S. 170–195. Lawrence Kramer (2002), *Musical meaning. Toward a critical history*, Berkeley.

(der meistgenannte Theoretiker ist vermutlich Hanslick), gefolgt von Bach, Mozart, Schubert, Haydn und Wagner – und wenn es um das 20. Jahrhundert geht, dann meist um Schönberg oder Strawinsky.⁷

Dasselbe Bild bietet sich in Publikationen zur Sprache der musikalischen Analyse, wie Carl Dahlhaus' „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“ (1974), in der ausschließlich auf Beethoven-Analysen referiert wird,⁸ oder Ursula Brandstätters „Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik“ (1990). Diese Untersuchungen arbeiten in der Regel mit einzelnen Stichproben und Theorie(bildung) steht dabei oft im Mittelpunkt.⁹

Gianmario Borio (2004), „Über Sinn und Bedeutung in der Musik. Ein Blick auf Adornos Musikphilosophie“, in: Andreas Gruschka u.a. (Hg.) (2004): *Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie*. Dokumentation der Arbeitstagung aus Anlass des 100. Geburtstages von Theodor W. Adorno, 4.–6. Juli 2003 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a.M. Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.) (2007), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. Charles O. Nussbaum (2007), *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge.

Zu Musik und Emotion: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.) (2001), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford. Eine stark erweiterte Ausgabe erschien 2010 unter demselben Titel.

In der ersten Ausgabe des Sammelbandes *Music and Emotion* geht es nur sehr selten um „avant-garde music“, und wenn, dann nur in Verbindung mit negativen emotionalen Reaktionen. So begründet Leonard Meyer die „negative emotional response to avant-garde music“ u.a. mit einem „lack of motor empathy“ und der – mit „angst“ assoziierten – Unsicherheit, die aus der Unvorhersehbarkeit musikalischer Ereignisse resultiere, argumentiert also im Sinne seiner allgemeinen Theorie zum Thema. Klaus Scherer und Marcel Zentner begründen dasselbe Phänomen auf soziologischer Ebene mit der Erschütterung gesellschaftlicher Standards anhand von Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* und Edgard Varèses *Deserts*: „Throughout musical history, the social norm or standards criterion has been involved in powerful emotional reactions towards ‚modern‘ music, which was seen as violating established standards of morality and decency.“ Arnold Schönberg ist in dem Band der einzige moderne Komponist, dessen Musik in Hinblick auf ihre emotionalen Qualitäten wiederholt genannt wird. Siehe dazu: Julia Heimerdinger, „Affective sciences und neue Musik. Eine kurze Bestandsaufnahme“, in: *Die Tonkunst* 2 (2010), S. 264–265.

Ein in Hinblick auf moderne Musik bemerkenswerter Ausnahmefall unter den genannten Publikationen ist der 2004 erschienene, von Arved Ashby (2004) herausgegebene Band *The pleasure of modernist music. Listening, meaning, intention, ideology*, Rochester, der für die vorliegende Arbeit leider nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

⁷ Vgl. z.B. den „Subject Index“, in: Juslin & Sloboda (2001), *Music and Emotion*.

⁸ Dahlhaus' Beispiele sind Walter Riezlers Analyse des ersten Satzes der *Eroica* von Beethoven (1936) und August Halms Analyse des ersten Satzes der d-moll-Sonate opus 31, 2.

⁹ Ursula Brandstätter (1990), *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart. Vgl. auch: Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau (Hg.) (2000), *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart. Anke Grutschus (2009), *Strategien der Musikbeschreibung. Eine diachrone Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen*, Berlin. Grutschus' Analyse ist unter den genannten Publikationen die einzige, in der eine größere Textmenge untersucht wird. Otto Kolleritsch (Hg.) (1989), *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, Wien (Studien zur Wertungsforschung 21). In diesem Band gibt es ausnahmsweise einige Beiträge, in denen es auch um Musik des 20. Jahrhunderts geht, siehe z.B. Vladimir Karbusicky, „Verbalisierung musikalischer Sinngehalte: zwischen ‚schlechter Poesie‘ und dem ‚Gemachten am Werk‘?“, S. 9–26.

In verschiedenen Publikationen steht die Darstellung theoretischer Ansätze anderer Autoren sehr stark im Vordergrund, siehe neben Brandstätter (1990) z.B. auch Günter Kleinen (1996), „Subjektive Sinngebung des

Systematische Untersuchungen großer Textmengen zu den genannten Themen fehlen dagegen. Dies ist umso bemerkenswerter, als es immer größeren Konsens darüber zu geben scheint, dass Texte zur Musik ein essentieller Bestandteil der Musikkultur sind und deren Analyse Voraussetzung für das Verständnis der Wirkungsgeschichte von Musik ist. So äußerte sich Dahlhaus schon 1974 im eben schon angeführten Aufsatz „Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“: „(Die Literatur über Musik ist zweifellos [...] nicht nur ein Dokument zur Musikgeschichte, sondern ein Teil von ihr). Einer der Zugänge zur Sprache der Musik ist darum eine Analyse der Sprache von Texten über Musik“ (S. 41–42). Im Schlussabsatz führt er weiter aus:

Das Denken ‚über‘ Musik ist also ein Teil der ‚Sache selbst‘, nicht ein bloßer Appendix: Halms Beethoven-Deutung [...] gehört der Geschichte des Beethovenschen Werkes [...] an. Es ist die Wirkungsgeschichte [...], in welcher der Sinn, der ‚objektivierte Geist‘ musikalischer Werke aufbewahrt ist. Das Verstehen von Musik erscheint demnach als Aneignung einer sowohl musikalischen als auch musikalisch-sprachlichen (oder musikalisch-literarischen) Tradition: einer Überlieferung, in der die ‚Interpretation‘ als ‚Musik machen‘ und die ‚Interpretation‘ als ‚Musik auslegen‘ ineinanderfließen. [...] Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewußt zu machen. (Ebd., S. 46)

Bemerkenswert – und konsequent – ist Dahlhaus’ Fokus auf die Struktur der Sprache, über die er sich neben den Metaphern in der Sprache der Analyse Gedanken macht. Das ‚Gefühlsverständnis‘ wird dagegen – mit gleicher Konsequenz – nicht behandelt.

Nach Ansicht Dahlhaus’ ist das „auffälligste Merkmal“ der Sprache musikalischer Analysen „eine Substantivierung, von der nicht feststeht, ob oder im welchem Maße sie in der Sache begründet ist oder auf einer ‚Verhexung durch die Sprache‘ beruht“ (ebd., S. 42). An Walter Riezlers Analyse (1936) des ersten Satzes von Beethovens *Eroica* stellt er beispielsweise fest, dass „nahezu von Satz zu Satz“ das grammatische Subjekt wechselt, als dessen „Tätigkeit“ die Musik erscheint, z.B. der Komponist, der Hörer, die Musik im Ganzen, ein Instrument, ein Thema oder ein Intervall, das einen Zentralton „umkreist“. Ferner bemerkt er: „Die Sprache, in der musikalische Analysen formuliert sind, verdeckt den Sachverhalt, daß Musik zunächst als subjektloser Vorgang erscheint; die Substantivierung ist eine Überformung der primären Art und Weise, in der tönende Phänomene gegeben sind“ (ebd., S. 43).

Dahlhaus’ wesentliche Idee ist es, die Substantivierung „ernst zu nehmen“, da sie Ausdruck einer geschichtlichen Veränderung der Musik und damit adäquat sei. Diese „Substantivierung der ästhetischen Vorstellung“ erscheine „als Korrelat einer ‚emanzipierten‘ Instrumentalmusik, aus der ein Subjekt zu reden scheint und die sich andererseits als ‚Geschichte‘ oder sogar als ‚Drama‘ der Themen begreifen läßt“ (ebd., S. 44).

Hörsinns über die Metapher. Musikpsychologie und neuere Linguistik“, in: Khittl (Hg.) 1996, S. 58–64. Kleinen erläutert in seinem Aufsatz vor allem verschiedene Punkte aus Lakoffs und Johnsons Metapherntheorie.

Ähnlich äußert sich Cook in „Analyzing Musical Multimedia“ (2004) über das Verhältnis zwischen Wort und Musik:

Thinking about the relationship between sounds and words in musical genres like song makes one think about the relationship between sounds and words in *musicology* (‘music-word’, as the etymology has it). In particular, if different media relate – as they often do – through mutual contrast rather than congruence, then may that not apply also to the relationship between musicological or music-theoretical discourse and the music it deals with? Is the purpose of our words to duplicate what is already in the music, or to say what the music is not (perhaps because it cannot) say? And why do we use words of music at all, if we believe that the defining feature of music – of music alone, ‘pure’ music – is its self-containedness, its aloof independence of other media? In fact, can we sensibly speak of ‘music alone,’ when it ceases to be alone the instant we speak of it? What begins as an analysis of musical multimedia, then, turns ineluctably into an analysis of analysis. (Cook 2004, S. vii–viii)

It is the word that has become the most irrepressible partner of music, whether in the form of record-sleeve essays, radio talks, or the now ubiquitous news-stand music magazines. And this perpetuated a tradition that goes back to the earliest days of absolute music. (Ebd., S. 266)

Vor allem aber spricht er wiederholt über Theorien zur musikalischen Bedeutung:

By virtue of this counterpoint, the music’s potential for meaning is given specific realization; to use Putnam’s term, the words mediate the transfer of music into meaning, into communication, into discourse. And to say this is certainly to blur, and perhaps to erase, the distinction between music and its interpretation. It is to recognize the constitutive role of interpretation, and, more specifically, of verbal interpretation, in the play of representations that we call musical culture. It is, in short, to see musical culture as irreducibly multimedia in nature. To put it in a nutshell: music is never ‘alone’. (Ebd., S. 23)¹⁰

Cooks Aussagen, z.B. auch seine Bemerkung zur schier unermesslichen Menge an Literatur über Musik („For there is something extraordinary about the sheer extent of the literature on music“, ebd., S. 23), sind im Rahmen einer Studie zu Musik und Multimedia beachtenswerte Pointen, doch führt er gar keine entsprechende Untersuchung von Werkanalysen oder anderen werkbeschreibenden Texten durch, wie seine Rede von einer unvermeidbaren Analyse der Analyse vermuten lässt. Wie schon in „Theorizing Musical Meaning“ geht es vor allem um Theorie.

Die Idee der vorliegenden Arbeit ist es, eine überfällige Analyse der Analysen von Werken der europäischen Nachkriegsavantgarde an einer großen Textmenge durchzuführen, bei der quantitative Aspekte wesentlich berücksichtigt werden.

‘Quantitative Aspekte’ bedeutet, dass sowohl untersucht werden soll, wie viel Text zu welchen Stücken in welchen Textsorten vorliegt, als auch, wie viel zu bestimmten Themen

¹⁰ Siehe auch die Diskussion der Ansätze von Stephen Davies und Peter Kivy, S. 86 ff.

gesagt wird, wie häufig bestimmte Begriffe vorkommen, und auch, wie bestimmte Begriffe und Aussagesorten über den Zeitraum zwischen der Uraufführung der Werke und heute verteilt sind. Nur so lässt sich schließlich feststellen, welche Rolle verschiedene Begriffe, ästhetische Kategorien und Aussagen zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation musikgeschichtlich spielen.

Untersucht werden die möglichst vollständige Sekundärliteratur sowie die Komponistenkommentare zu den drei ausgewählten Stücken in deutscher, englischer und französischer Sprache. Die Sekundärliteratur umfasst neben umfangreichen Analysen auch Werkbesprechungen in Bänden zur Neuen Musik und im Rahmen von Komponistenmonographien, ausgewählte Programmtexte, Dissertationen, Zeitschriftenartikel und Aufsätze. Die Komponistenkommentare werden in Form von Programmtexten, Aufsätzen, Skizzen, Interviews und Briefen in die Untersuchung einbezogen und mit der Sekundärliteratur verglichen. Ausgeschlossen wurden Rezensionen von Aufführungen und veröffentlichten Aufnahmen der Werke.

Auswahlkriterien waren zum einen die außerordentliche Bekanntheit dieser Referenzwerke der Neuen Musik nach 1945 und die entsprechend große Fülle von Texten. Alle drei Komponisten sind sehr bekannt und haben im selben Zeitraum ihre heute vermutlich populärsten Werke geschrieben. Zudem gelten *Le Marteau sans maître*, *Gesang der Jünglinge* und *Atmosphères* als Boulez' (*1925), Stockhausens (1928–2007) und Ligetis (1923–2006) erste große Kompositionen nach einer Phase des Experimentierens und werden immer wieder als diejenigen Werke genannt, mit denen sie erst richtig bekannt geworden sind.

Zum anderen spielte bei der Auswahl eine Rolle, dass sich die drei Komponisten gegenseitig kannten und sich – der eine mehr, der andere weniger – mit der Arbeit des anderen auseinandergesetzt haben. Die Werke gelten zudem als wichtige Auseinandersetzungen mit der seriellen Kompositionstechnik und repräsentieren nicht nur jede auf ihre Weise sozusagen den State of the Art, sondern sie werden in vielen Publikationen zur Neuen Musik gemeinsam einer bestimmten Phase der musikalischen Avantgarde zugeordnet. Trotz der großen Unterschiede werden in der Literatur zu allen drei Werken also wahrscheinlich bestimmte Begriffe und Themen zu finden sein, die wiederum als repräsentativ für das Denken über die Musik dieser Zeit gelten können.

Folglich wird bei der Untersuchung jede Komposition prinzipiell nach demselben Schema behandelt, da sich so einfacher feststellen lässt, was am Sprechen über die Musik stückspezifisch ist und was werkübergreifend. Trotzdem soll bei der schematischen Darstellung jedes Werk für sich geschlossen behandelt und das in unterschiedlichem Umfang vorliegenden Textmaterial angemessen berücksichtigt werden. Letzteres gilt in besonderem Maß für die Komponistenkommentare, die eigene Textgruppen bilden.

Die Untersuchungsmethode wird im folgenden Kapitel detailliert erläutert. Grundsätzlich basiert sie auf der Idee, das Sprechen über Musik ernst zu nehmen. Damit beziehe ich mich nicht nur auf Dahlhaus' Aussage, die Substantivierungen in Analysen ernst zu nehmen,

sondern auch auf George Lakoffs und Mark Johnsons in ihrer Arbeit „Metaphors we live by“ (1980) dargelegten Ansatz, Metaphern ernst zu nehmen. Lakoffs und Johnsons Theorie nach sind Metaphern nicht zufällig, sondern bilden kohärente Systeme, nach denen wir unsere Erfahrung konzeptualisieren.¹¹ Für die vorliegende Untersuchung hat dies zur Folge, dass Metaphern, Analogien und bildhafte Beschreibungen nicht einfach als rhetorische Stilmittel betrachtet werden, sondern davon ausgegangen wird, dass diese das Denken über Musik grundlegend betreffen.

Ernst nehmen bedeutet bei der Untersuchung der Analysen und Werkbeschreibungen vor allem auch, dass es dabei nicht um Fragen von richtig oder falsch geht und kaum um Fragen des Stils. Viel wesentlicher ist die Frage nach den verschiedenen Arten oder Möglichkeiten des Denkens über Musik, das in der Sekundärliteratur und in den Komponistenkommentaren¹² erkennbar ist.

Der Fragestellung entsprechend verfare ich bei der Untersuchung explorativ. Die Untersuchung der Textkorpora ist dem Ansatz nach eine Metaanalyse.¹³ Metaanalyse wird im vorliegenden Zusammenhang im einfachsten Sinne des Begriffs verstanden als Analyse von Analysen mit der Absicht, Aussagen zu bestimmten Themen und musikalischen Sachverhalten in einer großen Menge von Texten zum selben Gegenstand – hier also Aussagen zu verschiedenen Aspekten eines bestimmten musikalischen Werkes – in verwertbare Daten umzuwandeln, d.h. im vorliegenden Fall eine vollständige Digitalisierung der Texte, und diese systematisch zu vergleichen. Ziel ist im Gegensatz zu einer klassischen Metaanalyse nicht die Zusammenfassung der Ergebnisse zu einem neuen, idealerweise aussagekräftigeren Ergebnis in Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung, sondern die historische Bedingungen berücksichtigende Zusammenschau von Einzelaussagen zu unterschiedlichen Themen. Prinzipielle Überlegungen der quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse,¹⁴ der Diskursanalyse¹⁵ und der Grounded Theory¹⁶ finden sich in der Analysemethode ebenfalls ansatzweise wieder.

11 Siehe die deutsche Ausgabe *Leben in Metaphern*, Heidelberg 2008, S. 53.

12 Zum Thema Komponistenkommentare siehe auch Wolfgang Gratzer, *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien 2003. In Gratzers Untersuchung geht es um die von Dahlhaus aufgeworfene Frage, wie ernst Eigeninterpretationen von Komponisten bei der Analyse und Interpretation von Musik genommen werden sollten bzw. „welcher Stellenwert autorintentionalen Aspekten beizumessen ist“ (S. 23) sowie um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Werk und Aussage zum Werk.

13 Der Begriff ‚meta-analysis‘ wurde in den 1970er Jahren von dem Statistiker Gene V. Glass geprägt, siehe v.a. seinen Artikel „Primary, Secondary, and Meta-Analysis of Research“, in: *Educational Researcher* 5 (1976), H. 10, S. 3–8. „Meta-analysis refers to the analysis of analyses. I use it to refer to the statistical analysis of a large collection of analysis results from individual studies for the purpose of integrating the findings. It connotes a rigorous alternative to the casual, narrative discussions of research studies which typify our attempts to make sense of the rapidly expanding research literature. The need for the meta-analysis of research is clear. The literature on dozens of topics in education is growing at an astounding rate“, S. 3.

14 Quantitative Inhaltsanalyse bedeutet die Analyse großer Textmengen mithilfe von ‚Codebüchern‘, ‚Probecodierungen‘ und ‚Pretests‘. Die qualitative Inhaltsanalyse achtet besonders auf Sinn und Textumfeld, berücksichtigt markante Einzelfälle und arbeitet eher mit Stichproben.

15 Die Diskursanalyse betrachtet einen Diskurs in seiner Gesamtheit, Texte werden in Beziehung zueinander gesehen und es wird berücksichtigt, wer die Sprecher sind. Typische Fragen der Diskursanalyse sind: Welche symbolischen Mittel werden eingesetzt? Welche Akteure besetzen wie welche Position? Ect.

Die Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert. Zunächst werden die Untersuchungsmethode und die wesentlichen Funktionen der für die Analyse eingesetzten Software zur qualitativen Datenanalyse (MAXQDA) ausführlich erläutert. In den darauf folgenden Kapiteln zu Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und Ligetis *Atmosphères* (1961) werden die Komponistenkommentare und die Sekundärliteratur jeweils überblicksartig besprochen und gemäß der Fragestellung systematisch ausgewertet. Im Ergebniskapitel geht es überwiegend um die werkübergreifenden Analyseergebnisse, um diejenigen Begriffe und Aussagen zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation, die in der Literatur zu allen drei Werken eine besondere Rolle spielen. Dabei werden schließlich auch die über die Jahrzehnte hinweg stattfindenden Veränderungen beim Sprechen über Musik thematisiert.

¹⁶ Bei der ‚Grounded Theory‘ handelt es sich nicht um eine Theorie, sondern um eine Methode („Methode des permanenten Vergleichs“), bei der parallel Daten gesammelt, codiert und analysiert werden. Es wird nicht eine gegebene Theorie überprüft, sondern aus den Daten heraus entdeckt.

2. Untersuchungsgegenstand und Methode

2.1. Textkorpora

Gegenstand der Untersuchung ist die möglichst vollständige analytische und beschreibende Sekundärliteratur inklusive der Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* (1954), Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und György Ligetis *Atmosphères* (1961) in deutscher, englischer und französischer Sprache bis ins Jahr 2011. Aus der Sekundärliteratur und den Eigenkommentaren wurden je eigene Textkorpora zusammengestellt.¹⁷ Texte, die ich erst nach der Auswertung der Textkorpora mit MAXQDA entdeckt habe, wurden nicht nachträglich ausgewertet, aber im Rahmen des jeweiligen Überblicks über die Sekundärliteratur gegebenenfalls berücksichtigt. Obwohl eine Vollerhebung angestrebt war und die Textkorpora als repräsentativ für die Literatur zu den drei Werken angesehen werden, können Lücken selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden.

Sekundärliteratur

Folgende Sekundärliteratur wurde berücksichtigt:

- Werkanalysen, auch Teil-Analysen und vergleichende Werkanalysen in Aufsatzform oder im Rahmen von Dissertationen (sofern diese zum Zeitpunkt der Recherche entweder im Internet oder in der Paul-Sacher-Stiftung Basel zur Verfügung standen). Aus Hochschulschriften hervorgegangene Artikel werden, falls vorhanden, bevorzugt.
- Werkbeschreibungen in Form von Kapiteln und Textabschnitten in musikgeschichtlicher Übersichtsliteratur, insbesondere zur Musik des 20. Jahrhunderts und in Komponisten-Monographien.
- Werkbeschreibungen in Begleittexten zu Tonträgern und in Programmhefttexten, sofern diese zum Zeitpunkt der Recherche im Internet zur Verfügung standen.
- Schriften, in der Regel Aufsätze, Zeitschriftenartikel u.a., in denen das betreffende Werk neben anderen Werken oder im Rahmen eines übergeordneten Themas besprochen wird.
- Sonstige Texte (persönliche Korrespondenz, Aussagen in Interview oder Fernsehsendung).

Rezensionen von Konzerten und Tonträgern wurden nicht in die Korpora aufgenommen, aber gegebenenfalls als Hintergrundliteratur benutzt, dies jedoch nur im Fall einer Wiederveröffentlichung im größeren Rahmen (wie die Rezension der Uraufführung des *Marteau sans maître* in der Faksimilie-Ausgabe von 2005).

¹⁷ ‚Korpus‘ bezeichnet in der Linguistik das einer wissenschaftlichen Sprachanalyse zugrunde liegende Material, eine repräsentative Sprachprobe (Duden *Fremdwörterbuch*) bzw. eine „endliche Menge von konkreten sprachlichen Äußerungen, die als empirische Grundlage für sprachwiss. Untersuchungen dienen“, Hadumod Bußman (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 4. Aufl., Stuttgart 2008.

Bei einer anteiligen Textübernahme wurde darauf geachtet, Sinnzusammenhänge nicht zu entstellen. In den überblicksartigen Darstellungen der Textkorpora werden die genannten Textsorten zusammengefasst unter den Begriffen ‚Analyse‘, ‚Werkbeschreibung‘, ‚Aufsatz‘ und ‚Sonstige‘.

Für alle drei Werke werden sowohl die Entwicklung der Textmenge seit der Uraufführung als auch die Mengenverhältnisse der Textsorten untereinander ermittelt und dargestellt.

Komponistenkommentare

Die Komponistenkommentare bilden eigene Korpora, die der Sekundärliteratur gegenübergestellt werden. Auch hier wurden verschiedene Textsorten berücksichtigt: Neben publizierten Texten (Programmhefttexte, Aufsätze etc.) und Interviews sind dies auch Aussagen in zum Teil unveröffentlichten Arbeitsskizzen, Manuskripten und privater Korrespondenz, welche im Fall von Boulez' *Marteau* und Ligetis *Atmosphères* in den Sammlungen Pierre Boulez und György Ligeti der Paul-Sacher-Stiftung Basel zur Verfügung stehen. Genauere Angaben zu diesem Material befinden sich in den entsprechenden Kapiteln.

Die Komponistenkommentare werden in der Untersuchung anders gehandhabt als die Korpora der Sekundärliteratur, d.h. einige besonders fragmentarische Texte und Notizen werden nicht computergestützt ausgewertet, aber bei der überblicksartigen Darstellung der Eigenkommentare mit berücksichtigt.

Die drei Komponistenkommentar-Korpora sind unterschiedlich umfangreich, was nicht nur auf die Verfügbarkeit des Materials zurückzuführen ist,¹⁸ sondern auch auf die unterschiedliche Arbeitsweise der Komponisten: so gibt es in Ligetis Skizzen zu *Atmosphères* viel mehr Text als bei Boulez.

Anmerkungen zur Vorbereitung der Dokumente für die Untersuchung

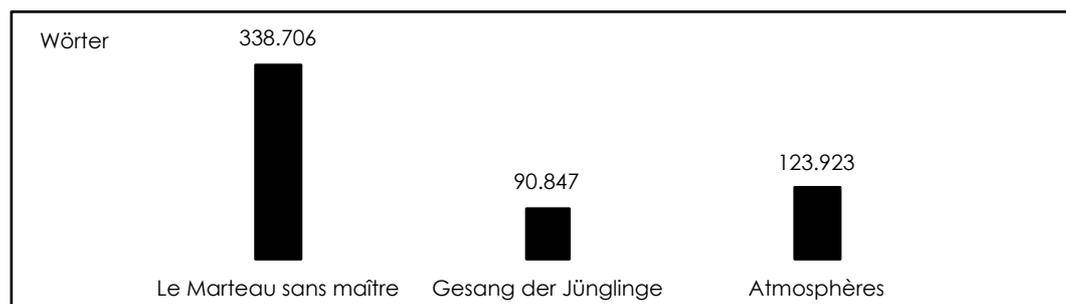


Abb. 1: Textkorpusgrößen Sekundärliteratur

¹⁸ Ich habe aus pragmatischen Gründen keinen Versuch unternommen, über die Sammlungen in der Paul Sacher Stiftung hinaus Skizzen zu sichten. Mit ‚verfügbarem Material‘ ist hier entsprechend das in der PSS verfügbare Material gemeint.

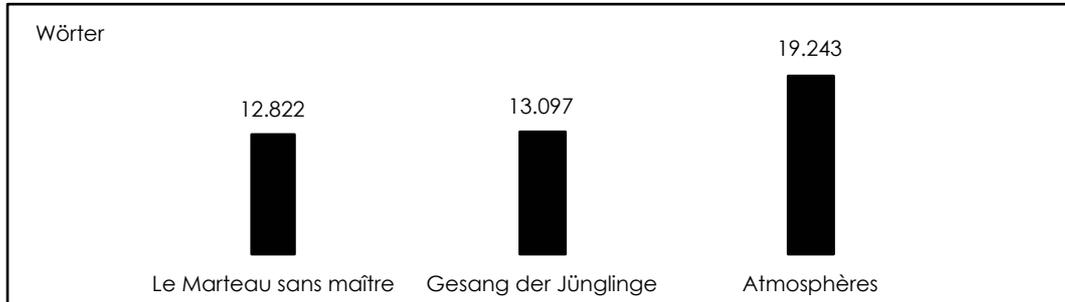


Abb. 2: Textkorpusgrößen Komponistenkommentare

Sämtliche Texte, die nicht in digitaler Form vorhanden waren, wurden digitalisiert, um sie mit dem Textanalyseprogramm MAXQDA auswerten zu können.¹⁹ Da die Texte auch quantitativ ausgewertet, d.h. der Textumfang und die Textmenge zu einzelnen Themen ermittelt werden, war es nötig, bei der Vorbereitung der Texte ein einheitliches Verfahren anzuwenden. *Nicht* in den Dokumenten belassen wurden:

- Autorennamen am Anfang der Dokumente,
- Literaturverzeichnisse,
- der Text des Gedichts (*Marteau*) bzw. des Gebets (*Gesang*), sofern diese als Ganze zitiert sind, darauf aber nicht speziell eingegangen wird (als Textanhang o.ä.).

Texttitel wurden nur bei der Übernahme vollständiger Texte im Dokument belassen, nicht bei anteilig übernommenen. Die Seitenzahlen der Quellen werden in den digitalen Dokumenten angegeben.

2.2. Methode

2.2.1. Problemstellung und das Programm MAXQDA

Bei der Untersuchung und Darstellung der verschiedenen Textkorpora geht es ausdrücklich nicht darum, die Richtigkeit oder die Qualität der Analysen und Werkbeschreibungen zu beurteilen. Die Untersuchung soll eine konzentrierte Darstellung dessen ermöglichen, worüber im Zusammenhang mit den Werken *Le Marteau sans maître*, *Gesang der Jünglinge* und *Atmosphères* überhaupt und wie viel gesprochen wird, was und wie viel zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation gesagt wird, in welcher Sprache gesprochen wird bzw. welche Begriffe wie oft erwähnt werden und auf welche musikalischen Sachverhalte sich diese Aussagen und Äußerungen beziehen.

Das grundlegende praktische Problem der Untersuchung war es, Textstellen mehrfach zu markieren und die große Menge an entsprechenden Markierungen aus anderen Texten

¹⁹ Die Digitalisierung wurde mit der Texterkennungs-Software *OmniPage Professional 17* durchgeführt.

desselben oder eines anderen Korpus vergleichbar zu machen. Wenn beispielsweise ein Absatz zugleich als ‚Aussage zum 1. Satz‘, ‚Aussage zur Harmonik‘ und ‚Aussage über Effekte‘ markiert werden muss, würde dies auf Papier sehr schnell unübersichtlich. Auch bei der Sammlung von Textstellen zu einem bestimmten Thema (z.B. zur Harmonik) in einer einfachen Datenbank wäre es bei der Auswertung unmöglich, den Kontext, d.h. sowohl den vorangehenden und folgenden Text als auch die weiteren Markierungen einer Stelle mit zu überschauen, was in vielen Fällen aber nötig ist, um Sinnzusammenhänge nicht aus dem Blick zu verlieren und um herauszufinden, in welchem Zusammenhang zum Beispiel besonders oft über Effekte gesprochen wird (z.B. im Zusammenhang mit der Besetzung). Es wurde schnell klar, dass eine Auswertung nur mit den Mitteln einer computergestützten Inhaltsanalyse möglich ist.²⁰

Als geeignetes Werkzeug stellte sich die Software MAXQDA heraus, ein 1989 veröffentlichtes Programm zur qualitativen Daten- und Textanalyse, das besonders im Bereich der Sozialforschung zur Auswertung von Fragebogen benutzt wird. Im Folgenden sollen die für diese Untersuchung relevanten Funktionen des Programms kurz erläutert werden.²¹

In ein ‚MAXQDA-Projekt‘ können beliebig viele Dokumente eingefügt und bearbeitet werden, pro Textkorpus wurde ein eigenes Projekt angelegt. In einer ‚Variablen-Tabelle‘ können allgemeine Angaben zu den einzelnen Dokumenten eines Korpus gemacht werden, z.B. zur Sprache (deutsch, englisch oder französisch), zum Erscheinungsjahr oder zum Textumfang. Diese Tabelle lässt sich bei Bedarf anhand der Variablen sortieren. Auf diese Weise können auf einen Blick bestimmte Merkmale des Textkorpus sichtbar gemacht und quantitativ ermittelt werden – z.B. die Textmenge pro Jahrzehnt.

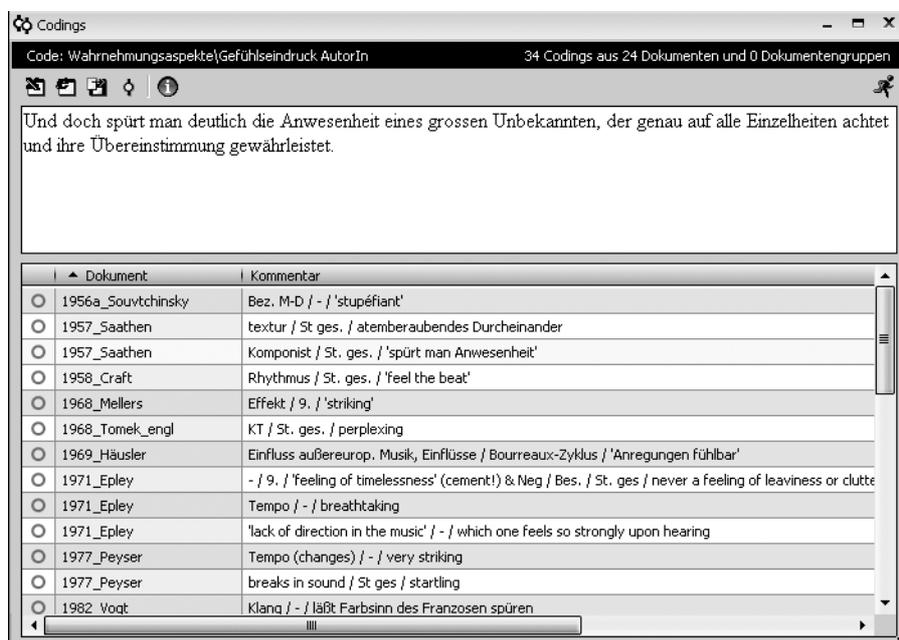
Die für die vorliegende Untersuchung wichtigsten Funktionen sind das ‚Codieren‘ und das sogenannte ‚Retrieval‘. ‚Codieren‘ bedeutet das Markieren von Textstellen mit bestimmten Codes (Codes werden in MAXQDA auch als ‚Kategorien‘ bezeichnet), z.B. dem Code TEMPO (= Aussage über das Tempo), die in beliebig hoher Anzahl in einem ‚Codesystem‘ zusammengefasst sind. Das Codesystem ist ein hierarchisches Kategoriensystem mit maximal 10 Ebenen, in dem verschiedene Codegruppen und Untergruppen festgelegt werden können: im aktuellen Fall wird eine Codegruppe z.B. als Aspekte der Komposition bezeichnet, Subcodes dieser Codegruppe sind beispielsweise das TEMPO oder die DYNAMIK. Jede Textstelle kann einer unbegrenzten Anzahl verschiedener Codes zugeordnet werden.

‚Retrieval‘ (wörtlich übersetzt: Abfrage, Auffindung) bedeutet das Wiederfinden von Textsegmenten, die vorher codiert wurden. Die einfachste Retrieval-Funktion ist die Generierung einer ‚Liste der Codings‘, die alle Codierungen des jeweils aufgerufenen Codes anzeigt, z.B.

²⁰ Meine Überlegungen decken sich in einigen Punkten mit den methodologischen Überlegungen in Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000.

²¹ MAXQDA 10. Siehe dazu ausführlich: *MAXQDA 10. The Art of Text Analysis. Einführung*, Marburg 2011, http://www.maxqda.de/download/manuals/MAX10_intro_ger.pdf (2. März 2012).

alle Codierungen zum Code GEFÜHLSEINDRUCK AUTORIN/AUTOR im Sekundärliteratur-Korpus *Marteau*. Anhand dieser Listen lassen sich verschiedene Aspekte der Texte in übersichtlicher Form untersuchen und auch quantitativ auswerten. Ein wichtiges Hilfsmittel ist dabei die Sortierung der in Tabellenform angezeigten Listen anhand der verschiedenen Spalteninhalte sowie die Kommentarfunktion. In den Spalten werden unterschiedliche Angaben angezeigt, darunter ‚Dokument‘ (= Dokumentname), ‚Fläche‘ (die dort angezeigte Zahl entspricht der Anzahl der Zeichen mit Leerzeichen des codierten Textsegments) oder auch eigene Kommentare zur entsprechenden Textstelle (siehe Abb. 3).



Code: Wahrnehmungsaspekte|Gefühlseindruck AutorIn 34 Codings aus 24 Dokumenten und 0 Dokumentengruppen

Und doch spürt man deutlich die Anwesenheit eines grossen Unbekannten, der genau auf alle Einzelheiten achtet und ihre Übereinstimmung gewährleistet.

Dokument	Kommentar
1956a_Souvtchinsky	Bez. M-D / - / 'stupéfiant'
1957_Saathen	textur / St ges. / atemberaubendes Durcheinander
1957_Saathen	Komponist / St. ges. / 'spürt man Anwesenheit'
1958_Craft	Rhythmus / St. ges. / 'feel the beat'
1968_Mellers	Effekt / 9. / 'striking'
1968_Tomek_engl	KT / St. ges. / perplexing
1969_Häusler	Einfluss außereurop. Musik, Einflüsse / Bourreaux-Zyklus / 'Anregungen fühlbar'
1971_Epley	- / 9. / 'feeling of timelessness' (cement!) & Neg / Bes. / St. ges / never a feeling of leaviness or clutter
1971_Epley	Tempo / - / breathtaking
1971_Epley	'lack of direction in the music' / - / which one feels so strongly upon hearing
1977_Peyser	Tempo (changes) / - / very striking
1977_Peyser	breaks in sound / St ges / startling
1982_Voigt	Klang / - / läßt Farbsinn des Franzosen spüren

Abb. 3: Beispiel ‚Liste der Codings‘

Die Textsegmente können so bei Bedarf z.B. chronologisch gelistet werden, da die Dokumente mit der Jahreszahl ihrer Veröffentlichung bezeichnet sind. Auf diese Weise lässt sich überblicken, *wann* seit der Uraufführung von *Marteau* Autorinnen und Autoren *wie* über ihre GEFÜHLSEINDRÜCKE gesprochen haben. Zudem lassen sich quantitative Vergleiche einfach realisieren, z.B. indem die Spalte ‚Fläche‘ kopiert und mithilfe einer anderen Software (im aktuellen Fall wurde dafür Excel benutzt) die Gesamtfläche, d.h. die Summe der Zeichen inkl. Leerzeichen, errechnet wird, um z.B. zu ermitteln, über welche Aspekte der Komposition in allen Texten am meisten geschrieben wurde, oder es lässt sich grafisch darstellen, wie diese Menge chronologisch verteilt ist.

2.2.2. Die Variablen-tabelle und die Liste der Codes

Der Entwurf eines ersten Katalogs von Fragen an die Texte entstand während der Recherche der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* und wurde anschließend, d.h. anhand des ersten vollständigen Korpus der Sekundärliteratur zu *Le Marteau sans maître*, in MAXQDA zu einer Variablenliste und einem detaillierten Codesystem ausgearbeitet. Die Variablenliste und das Codesystem wurden während des Codierprozesses der verschiedenen Korpora wiederholt modifiziert und in ihrer endgültigen Fassung in gleicher Weise auf alle Texte angewandt.

Variablen-tabelle

Die Variablen-tabelle dient vor allem dazu, einen Überblick über die einzelnen Korpora zu bekommen. Verschiedene Angaben zu den Texten wurden in einer Variablen-tabelle erfasst:

- Jahr der Erstveröffentlichung
- Sprache (deutsch, englisch, französisch)
- Textgröße (angegeben in Anzahl der Wörter)
- Textübernahme (ganz oder anteilig)
- Textsorte (Analyse, Werkbeschreibung, Aufsatz, Sonstiges)

Die Liste der Codes

Mithilfe des ‚Codesystems‘, auch: ‚Liste der Codes‘, soll systematisch erfasst werden, worüber im Zusammenhang mit den Werken gesprochen wird, was über Themen der Wahrnehmung und Interpretation ausgesagt wird und was sprachlich besonders auffällt.

Die umfassende Codierung der Textkorpora ist die Grundlage der weiteren quantitativen und qualitativen Auswertung mithilfe verschiedener noch zu erläuternder Analysefunktionen, anhand derer u.a. ermittelt werden kann, auf welche Werkteile und auf welche Aspekte der Komposition sich bestimmte Aussagen, z.B. Aussagen zu ASSOZIATIONEN oder die als AUFFÄLLIG markierte SPRACHE tatsächlich beziehen.

Bei der Erstellung der Code-Liste wurde versucht, möglichst alle wesentlichen Aspekte der Texte zu erfassen und sinnvoll zu differenzieren. Folgende Bereiche bilden je eigene Codegruppen:

- Textspezifisches: Quellen und Herangehensweise der Autorinnen/Autoren
- Bedingungen & Umstände: Aussagen zum Komponisten, öffentliche Wirkung, musikgeschichtliche Verortung
- Gegenstand: Werk und Werkabschnitte
- Gegenstand: Aspekte der Komposition und des Kompositionsvorgangs
- Auffällige Sprache
- Aussagen zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation

Bei der Untersuchung wurde das Codesystem zunächst offen behandelt und erst während der Prüfdurchgänge in seine endgültige Fassung gebracht. Die Codierungen wurden in der Reihenfolge des Erscheinens der Stücke pro Korpus jeweils Text für Text chronologisch durchgeführt. Nach Abschluss des vollständigen Durchgangs durch alle drei Korpora wurden bei der anschließenden Überprüfung und Korrektur der Codierungen zusätzlich ‚lexikalische Suchen‘ durchgeführt, um sicherzustellen, dass möglichst alle wesentlichen Stellen erfasst worden sind. Trotzdem ist es angesichts der ausgewerteten Textmenge – die ausgewertete Sekundärliteratur umfasst insgesamt 553.476 Wörter – nicht auszuschließen, dass Stellen übersehen wurden und auch einige Themen unberücksichtigt bleiben.

Im Folgenden soll die Liste der Codes im Detail erläutert werden, um die Kriterien der Codierungen nachvollziehbar zu machen. Bei der zunächst sehr umfassenden Codierung ging es vor allem darum zu sondieren, welche Aspekte für die genauere Untersuchung besonders interessant sein würden. Diese ersten Ergebnisse sind zwar das Resultat eines zentralen Arbeitsschrittes, andererseits aber nur Grundlage für die Beschreibung der einzelnen Korpora und korpusübergreifenden Aspekte. Bei der anschließenden Darstellung der Textkorpora wird entsprechend nicht auf alle Themen und Codierungsergebnisse gleichermaßen eingegangen. Viele Ergebnisse werden bei der Darstellung der Textkorpora als Hintergrundinformationen oder als zusätzliche Informationen herangezogen (z.B. der Befund, dass in der untersuchten Sekundärliteratur zu *Atmosphères* die Analyse von Harald Kaufmann in 16 Texten 22-mal zitiert oder erwähnt wird).

Bei der folgenden Codeübersicht wird angegeben, unter welchen Kriterien eine Textstelle codiert bzw. nicht codiert wird. Die CODE-BEZEICHNUNGEN – nicht aber die Namen der Code-Gruppen²² – sind in den nachfolgenden Kapiteln dann in KAPITÄLCHEN gesetzt, wenn deutlich werden soll, dass die entsprechenden Begriffe im beschriebenen Umfang gebraucht sind und um Missverständnisse bei der Lektüre möglichst zu vermeiden. Ebenfalls der Lesbarkeit wegen werden die Bezeichnungen dabei z.T. in ihrer Kurzform angegeben (z.B. ‚FIGUREN‘ statt ‚FIGUREN, GESTALTEN, GESTEN‘).

Codiert werden in der Regel die Haupttexte und nur in Ausnahmefällen auch Fußnoten. Werkbedingte Unterschiede zwischen den Korpora wurden berücksichtigt, d.h. einige Codes befinden sich nur in Codelisten zu einem bestimmten Werk.

Quellen

- PRIMÄRQUELLEN: Angabe des benutzten Quellenmaterials: Partitur, Tonaufnahme (nicht codiert in CD-/LP-Begleittexten), Skizzen und Entwürfe der Komponisten, Aufführung; Beschreibung und Wertschätzung der Quellen, Umgang mit den Quellen, äußerliche Beschreibung der Partitur (z.B. dass sie groß ist), Besprechung von Fehlern in der Partitur und Vergleich von Partiturausgaben.

²² Eine Ausnahme ist die Codegruppe AUFFÄLLIGE SPRACHE, da diese gleichzeitig EINE CODE-BEZEICHNUNG ist.

-
- SEKUNDÄRQUELLEN: Explizite Erwähnung anderer Analysen und Besprechungen des betreffenden Werkes im Fließtext. Codiert wird jeweils die erste Nennung bzw. die Literaturangabe im Text (auch in Fußnoten).
 - ZITIERTER AUSSAGEN ANDERER AUTORINNEN UND AUTOREN ZU *Marteau*, *Gesang* oder *Atmosphères*: Wörtliche und indirekte Zitate, darunter auch das, was Prominente der Musikszene über die Stücke gesagt haben (z.B. Strawinsky über *Marteau*). Nicht codiert werden Besprechungen anderer Analysemethoden (siehe hierzu den Code METHODENDISKUSSION).
 - SEKUNDÄRQUELLEN KOMPONISTENKOMMENTARE (Boulez, Stockhausen oder Ligeti): Angabe der Quellen von Aussagen der Komponisten in Aufsätzen, Interviews, Sendungen oder mündlich – codiert bei der ersten Nennung oder Literaturangabe (sofern in Fußnote vorhanden).
 - AUSSAGEN BOULEZ', STOCKHAUSENS bzw. LIGETIS ZU *MARTEAU*, *GESANG* bzw. *ATMOSPHERES*: Direkte und indirekte Zitate.
 - SONSTIGE AUSSAGEN BOULEZ', STOCKHAUSENS oder LIGETIS: Direkte und indirekte Zitate.

Herangehensweise

- HERANGEHENSWEISE DER AUTORIN/DES AUTORS: Aussagen zur eigenen Herangehensweise an das untersuchte Werk, Begründung und Rechtfertigung, Fokus, Ziel, Art und Gegenstand der Analyse bzw. Werkbesprechung, auch „Reiz und Schwierigkeit einer Analyse“ (Siegele 1979 zu *Marteau*, S. 6). Nicht codiert, wenn die Methode ausführlich diskutiert wird (siehe dazu den Code METHODENDISKUSSION); außerdem Aussagen zu Motivation, Problemstellung und explizit gestellte Fragen und Spekulationen, in Einzelfällen auch theoretische Überlegungen.
- HERANGEHENSWEISE UND ERGEBNISSE ANDERER AUTORINNEN UND AUTOREN: Besprechung der Herangehensweise an das entsprechende Werk durch andere Autorinnen und Autoren, solange diese die Form einer Beschreibung hat (bei Diskussion, Kritik oder Bewertung siehe den Code METHODENDISKUSSION – Überschneidungen sind hier aber möglich).
- METHODENDISKUSSION: Thematisierung, Kritik und Diskussion verschiedener Analysen bzw. Analysemethoden und Beschreibungen des entsprechenden Werkes sowie Aussagen zur Analyseproblematik.
- ANALYSEERGEBNIS/FAZIT: Ergebnis und Fazit der Analyse, auch Zwischen- und Teilergebnisse, Ausblick und offene Fragen; in einzelnen Fällen auch Thesen, Spekulationen und Feststellungen (im Gegensatz zu Beobachtungen), z.B.: „so manifestieren sich in *Atmosphères* ohne Zweifel neue und teilweise extreme musikästhetische Normen“ (Ahrens 1984, S. 38).

Boulez/Stockhausen/Ligeti

- ÜBER BOULEZ, STOCKHAUSEN oder LIGETI: Aussagen über die Person (und ggf. den Umkreis) des Komponisten und seine kompositorische Arbeit allgemein.

- Subcode im *Gesang*-Korpus: ÜBER STOCKHAUSENS RELIGIOSITÄT.
- Subcode in allen drei Korpora: BOULEZ', STOCKHAUSENS oder LIGETIS HALTUNG ZUR ANALYSE: Wörtliche und indirekte Zitate, Aussagen zur Haltung des Komponisten zum Thema Analyse („Analyse ist ihm ein Greuel“, Saathen 1957, S. 289), auch mit Bezug auf *Marteau*, *Gesang* oder *Atmosphères*.
- WERKGENESE: Aspekte und (praktische) Umstände der Werkentstehung und Titelgebung bis zur Uraufführung, sofern es nicht um die Kompositionstechnik geht. Ggf. auch Aussagen zur Entstehung späterer Fassungen.
- GRUNDSÄTZE: Ästhetische Grundsätze und Prinzipien, Grundhaltung Boulez', Stockhausens oder Ligetis.
- IDEEN, VORSTELLUNGEN, VISIONEN: Beschreibung der Ideen (Werkidee, Idee einer Klangtotale, Idee einer absoluten Musik etc.), Vorstellungen (z.B. Klangvorstellung, Formvorstellung, Ordnungsvorstellung, notion of ‚striated time‘, musical imagination etc.) und Visionen („Vision einer stehenden Klangfläche“, „L'utopie de *Gesang der Jünglinge*“ etc.) Boulez', Stockhausens oder Ligetis zu *Marteau*, *Gesang* oder *Atmosphères*. (Der Code deckt sich teilweise mit den Codes ÜBER BOULEZ, STOCKHAUSEN oder LIGETI und WERKGENESE).
- INTENTION: Aussagen über Boulez', Stockhausens oder Ligetis Intentionen (Absicht, Vorhaben, Willen), ggf. auch Fragen zu kompositorischen Entscheidungen; auch codiert bei ‚concern‘ („his music concerns itself with ...“) oder ‚Relevanz‘ („Relevant ist für diese Komposition laut Stockhausen also ...“).

Öffentliche Wirkung

- AUFFÜHRUNGEN, AUFNAHMEN: Aussagen zu Aufführungen und Aufnahmen des Werkes.
- REZEPTION: Aussagen zu Rezeption, Akzeptanz, Bekanntheitsgrad, Aufnahme des Werkes und Wirkung auf das Publikum (z.B. „Sensationell, überraschend, ungewöhnlich, sonderbar: so hat dieses Stück damals gewirkt“, Hufner 1999 über *Atmosphères*).
- ERFOLGSDISKUSSION: Diskussion, Begründung des bzw. Spekulation über den Erfolg des Werkes (z.B. „It is his first work to have attained a wide success. (Why? Because it is less purely ‚abstract‘ than his piano pieces?)“, Craft 1958 über *Marteau*, S. 55).
- RELEVANZ, GELTUNG: Aussagen über die Relevanz und Bedeutung des Werks (mit Tendenz zu einer Bewertung) (z.B. „Pierre Boulez's *Le marteau sans maître* [...] is as important to post-1945 European music as Schoenberg's *Pierrot lunaire* has been to the entire century“, McCalla 2003, S. 23), auch Aussagen zur Stellung im Gesamtwerk des Komponisten (z.B. „*Le Marteau* [...] occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Pierre Boulez“, Eloy 1962).
- EINFLUSS AUF ANDERE KOMPOSITIONEN: Aussagen zum Einfluss Boulez', Stockhausens oder Ligetis bzw. der drei genannten Werke auf andere Kompositionen und Komponisten.
- (Nur *Atmosphères*-Korpus:) EINSATZ IN *2001 – A SPACE ODYSSEY*: Aussage zum Einsatz von *Atmosphères* als Filmmusik in Stanley Kubricks Film *2001*.

- KRITIK, BEWERTUNG: Kritische Aussagen zu bzw. Bewertung des Werkes, Thematisierung der Kritik und Bewertung anderer Autorinnen und Autoren.

Musikgeschichtliche Verortung

- SERIELLE MUSIK: Aussagen über serielle Musik.
- ELEKTRONISCHE MUSIK (nur *Gesang*-Korpus): Aussagen über elektronische Musik und Aspekte elektronischer Musik (z.B. über „white noise“).
- ANDERE WERKE BOULEZ'/STOCKHAUSENS/LIGETIS: Nennung anderer Werke des Komponisten.
- Subcode im *Atmosphères*-Korpus: *PIÈCE ÉLECTRONIQUE* No. 3: Aussagen zum *Pièce électronique No. 3*.
- NENNUNG ANDERER KOMPONISTEN UND WERKE: Nennung anderer Komponisten und Werke, in einzelnen Fällen auch wichtige andere Personen (z.B. Werner Meyer-Eppeler in der Literatur zu *Gesang*).
- EINFLÜSSE, VORLÄUFER, UMGEBUNG: Aussagen zur kompositionsgeschichtlichen Einordnung und theoretischen Voraussetzungen des Werkes, auch Musik, von der *Marteau/Gesang/Atmosphères* abgegrenzt wird.
- Subcode bei *Marteau*: PIERROT-VERGLEICH.
- (Nur *Marteau*-Korpus:) EINFLUSS AUßEREUROPÄISCHER MUSIK: Aussagen zum Einfluss außereuropäischer Musik und zu außereuropäischen Bezügen.
- NEUARTIGKEIT: Aussagen darüber, was an dem Werk neu ist.
- NEGATIVDEFINITION: Aussagen darüber, was das Werk *nicht* ist oder macht und wie es sich von anderer Musik abgrenzt (z.B.: „*Atmosphères* tilgt selbst den Schein solch dialektischer Wechselwirkung. Ligeti hat hier sein Vokabular noch strenger gesichtet und alle insgeheim traditionellen Formrelikte – Figuren, Tonhöhenprofile, rhythmische Konturen ausgemerzt“, Lichtenfeld 1972 über *Atmosphères*, S. 75).

Gegenstand: Werk, Werkabschnitte

- WERK ALS GANZES – KURZCHARAKTERISIERUNG: Sehr kurze Charakterisierung oder knappe allgemeine, zusammenfassende Aussage über *Marteau/Gesang/Atmosphères* („Der Charakter dieser neunsätzigen Solokantate auf Texte von René Char ist surrealistischer Lyrismus“, Häusler 1969 über *Marteau*, S. 126), Aussage zum Stück mit Betitelungs/Labelcharakter (z.B. „the triptych“ oder „Traumland der Musik“, Jameux 1991 bzw. Saathen 1957 über *Marteau*; Bezeichnung von *Atmosphères* als „Klangfarbenmusik“ oder des *Gesangs* als „geistliche Vokalmusik“).
- WERK ALS GANZES: Etwas ausführlichere Charakterisierung bzw. zusammenfassende Beschreibung des *Marteau/Gesang/Atmosphères* als Ganzes („Das Werk besteht ausschließlich aus Clusterakkorden des Orchesters, die sich ständig in Lautstärke und Farbe verschieben“, Griffiths 2004 über *Atmosphères*, S. 564). Wird *nicht* codiert, wenn in längeren Texten verschiedene Aspekte des ganzen Stückes sehr ausführlich beschrieben werden.

Le Marteau sans maître

ZYKLEN: Zusammenfassende Beschreibung der einzelnen Zyklen des Werkes

- *L'ARTISANAT FURIEUX*
- *BOURREAUX DE SOLITUDE*
- *BEL ÉDIFICE ET LES PRESENTIMENTS*

SÄTZE I–IX: Aussagen zu den einzelnen Sätzen. Textsegmente werden mehrfach codiert, wenn darin mehrere Sätze zusammen besprochen werden.

- I. avant *l'Artisanat Furieux*
- II. Commentaire I de *Bourreaux de Solitude*
- III. *l'Artisanat Furieux* [Satz mit Gesang]
- IV. Commentaire II de *Bourreaux de Solitude*
- V. *Bel édifice et les pressentiments* – version première [Satz mit Gesang]
- VI. *Bourreaux de Solitude* [Satz mit Gesang]
- VII. après *l'Artisanat Furieux*
- VIII. Commentaire III de *Bourreaux de Solitude*
- IX. *Bel édifice et les pressentiments* – double [Satz mit Gesang]

Gesang der Jünglinge

STRUKTUREN I–VI: Die Zeitangaben zu den ‚Strukturen‘ stammen von Stockhausen.²³ Stockhausen selbst hat die Abschnitte zuerst ‚Texturen‘ und erst später ‚Strukturen‘ genannt; in anderen Quellen werden die Abschnitte auch mit den Buchstaben A–F bezeichnet.²⁴

- STRUKTUR I (0'00'')
- STRUKTUR II (1'02'')
- STRUKTUR III (2'52'')
- STRUKTUR IV (5'15,5'')
- STRUKTUR V (6'22'')
- STRUKTUR VI (8'40'')

Atmosphères

Die Abschnitte werden in der Partitur als A–T bezeichnet (die Takte 1–8 und 108–110 haben dort jedoch keinen Buchstaben) und werden in manchen Texten von 1–22 durchnummeriert.

²³ Stockhausen 1957, „Musik und Sprache III“.

²⁴ Pascal Decroupet und Elena Ungeheuer weisen in „Technik und Ästhetik der elektronischen Musik“ 1996, Anmerkung 10, auf eine abweichende Einteilung hin: „Den Skizzen Stockhausens zufolge, die in Form einer Skizzen-Edition des Stockhausen-Verlags in der Paul Sacher Stiftung Basel eingesehen wurden, ist der *Gesang der Jünglinge* in sechs Formabschnitte gegliedert: A (0–1'01“), B (1'02“–2'42“), C (2'43“–5'12“), D (5'13“–6'20“), E (6'21“–8'38“), F (8'39“–12'54“).“

Da in den Texten sehr oft über den Übergang von Abschnitt F zu G gesprochen wird, wurde dieser zusätzlich in die Codeliste aufgenommen.

- 1 (1–8)
- A/2 (9–fast Ende 13)
- B/3 (Ende 13–22)
- C/4 (23–Mitte 29)
- D/5 (Mitte 29–Mitte 1. Hälfte 30)
- E/6 (Mitte 1. Hälfte 30–33)
- F/7 (34–39)
- ÜBERGANG F–G
- G/8 (40–43)
- H/9 (44–Anfang 49)
- I/10 (Mitte 1. Hälfte 49–fast Ende 53)
- J/11 (Ende 53–54)
- K/12 (55–56)
- L/13 (57–Mitte 59)
- M/14 (Mitte 59–65)
- N/15 (66–72)
- O/16 (73–fast Ende 75)
- P/17 (Ende 75–fast Ende 77)
- Q/18 (Ende 77–82)
- R/19 (83–84)
- S/20 (85–87)
- T/21 (88–107)
- 22 (108–110)

Gegenstand: Aspekte der Komposition und des Kompositionsvorgangs

- BESETZUNG, INSTRUMENTIERUNG: Aussagen über die Besetzung, Instrumentierung, Spielanweisungen, Register (z.B. „Das höchste wie das tiefste Register des Orchesters hat jeweils eine besondere Wirkung“, Salmenhaara 1969 zu *Atmosphères*, S. 95).
- KLANG, KLANGFARBEN: Aussagen über den Klang (auch spezielle, einzelne Klänge, z.B. der ‚rotierende‘ Streicherklang oder auch Klangelemente), Klangfarbe, Klanglichkeit, Sonorität, Timbre, Klangqualität, Sound und Geräusche.
- GESAMTSTRUKTUR/-GLIEDERUNG, GROSSFORM: Aussagen zu Gesamtstruktur bzw. Gliederung des gesamten Werkes, Anordnung der Sätze, Großform, Verlauf des Stückes. Wenn zudem über Formmodelle gesprochen bzw. ein entsprechender Vergleich gemacht wird, wird zusätzlich unter FORMMODELL codiert (z.B. „Despite this ‚flux-like‘ character, *Le Marteau sans*

maître is constructed on a cyclical (not progressive) form that owes much to Messiaen's rondo structures," Mellers 1968 über *Marteau*, S. 112).

- STRUKTUR, GLIEDERUNG, FORM DER EINZELSÄTZE/ABSCHNITTE: Aussagen zu Struktur, Gliederung, Verlauf (z.B. auch Veränderung der Form und des Charakters) eines einzelnen Abschnitts, Satzes oder Zyklus (bei *Marteau*).
- FORMMODELL, SATZTYP: Aussagen über Form, Formmodell, Satztyp, Charakterisierung der Form, Formtyp, Formvorstellung; bezieht sich in den meisten Fällen auf Großform oder Abschnitte (Beispiele: „The shape is a highly satisfactory one, reminiscent, perhaps, of Bartók's arch forms“, Stacey 1987, S. 58, über 9. Satz *Marteau*; „This short scherzo for three players“, Jameux 1991, S. 296, über 7. Satz *Marteau*; „Over the whole of parts A and B, the evolutionary form for the timbres of these complexes is: impulses/impulses intercut with complexes of sine tones/impulses – that is, a symmetrical form once again“, Decroupet & Ungeheuer 1998 über *Gesang*, S. 112).
- DAUERN SÄTZE/ABSCHNITTE, GESAMTDAUER: Aussagen zur Dauer des Werkes und einzelner Abschnitte, Dauernverhältnisse.
- TONHÖHENMATERIAL: Aussagen zu Tonhöhen, Tonhöhenmaterial (z.B. „pitch series“), Tonhöhenstruktur, Tonfolgen (solange nicht im Sinne von Motiven o.ä.), Register, Ambitus (z.B. Umfang von Klangkomplexen); Intervalle, pitch sets, Klangkomplexe.
- THEMEN, MOTIVE, MELODIEN, LINIEN: Aussagen zu Motiven, Themen, Melodien, auch Melodiebruchstücke, das Melodische und entsprechenden Assoziationen (z.B.: „There are other instances of melodic idioms and devices as well, however, ranging from [...] to the relatively extended appearance in *Gesang der Jünglinge* of strings of pitches that evoke the quality of note-rows“, Bridger 1989 über *Gesang*, S. 152); Tonfolgen, Tonhöhenverläufe und Linien (flute line, instrumental lines etc.) und in Einzelfällen auch Aussagen zu Phrasen, sofern eher der melodische Aspekt hervorgehoben wird (Nähe zu Code FIGUREN, GESTALTEN, GESTEN, z.T. doppeldeutig); auch codiert, wenn über die Abwesenheit von Melodie etc. gesprochen wird.
- FIGUREN, GESTALTEN, GESTEN: Aussagen zu Figuren (z.B. „Die Figuren der Altflöte haben den gestischen, wild auffahrenden und wieder zurücksinkenden Duktus“, Hirsbrunner 1974 über *Marteau*, S. 93), Figuration und Konfiguration („Man hört insgesamt eher größere Konfigurationen von Klängen denn eine Folge von ‚Motiven‘, die Zusammenhang verbürgen könnten“, Mosch 2004 über 1. Satz *Marteau*, S. 49), Gestalten, Gestalts, Gebilde, formations („Le début de l'actuelle partie F [...] explore le domaine des formations les plus régulières et les plus déterminées“, Decroupet & Ungeheuer 1993 über *Gesang*, S. 76), Gesten („The music of *Marteau* is one of gestures“, McCalla 2003 über *Marteau*, S. 28), Bewegungen, Bewegungsform.
- HARMONIK: Aussagen zur Harmonik oder zu harmonischen Kategorien wie Akkorden, Intervallen, Tonarten, Konsonanzen/Dissonanzen; auch codiert bei Tonarten-Assoziationen

(„harmonious-like fragments“ oder: „Am Ende des Feldes [...] steht für einen Augenblick lang nur der Akkord f–g–a–h, den die Flageolett-Töne der Celli bilden und der die Assoziation von C-Dur nahelegt“, Salmenhaara 1969 über *Atmosphères*, S. 98. „Reliefdynamik läßt diatonische Klanggestalten aufleuchten“, Kelterborn 1987 über *Atmosphères*, S. 236); oft doppeldeutig bzw. Bezeichnung desselben Phänomens (z.B. „Zusammenklang“) mit anderen, nicht-harmonischen Begriffen wie ‚Klangkomplex‘, ‚Cluster‘, ‚Textur‘ etc.

- **TEXTUR:** Aussagen zu Textur, auch: Gewebe, Webmuster, Überlagerung, Durchkreuzung, Schichtung, Verschachtelung von Reihen, Stimmengeflecht etc., verschiedenen Ausprägungen von Polyphonie, z.B. Mikropolyphonie, Aussagen über textuelle Kategorien wie Dichte; in einigen Fällen Überschneidung mit oder keine klare Abgrenzung vom Begriff Struktur oder auch synonym benutzt (Bsp. für eine solche Textur-Codierung: „Ligeti’s *Atmosphères* for orchestra (1961) contains a most remarkable passage employing such micropolyphonic structures. With the strings deployed *divisi*, 56 polyphonic strands are superimposed upon one another. The overall global shape of the passage is simple: a very wide cluster gradually narrows down to an activated cluster with the ambitus of only a minor third. In detail, however, the passage is actually a complex web of many micropolyphonic lines that are related to one another canonically. Vertical cross-sections taken at any point reveal consistent, massive clustering“, Strizich 1991 über *Atmosphères*, S. 13).

- **NOTATION:** Aussagen zur Notation (in Druckpartitur, nicht in Skizzen), beim *Gesang* zur Realisationspartitur.

- **TEMPO:** Aussagen zum Tempo.

- **NOTENWERTE, TONDAUERN:** Aussagen zu Tondauern, Dauernproportionen, Notenwerten/Pausenwerten, bei *Gesang* auch: Ereignisdauern (z.B.: „duration of the swarms in seconds“), l’espacement des événements, Dauernstruktur.

- **RHYTHMUS, METRUM:** Aussagen zu Metrum, Rhythmus, Rhythmik (bei *Atmosphères* z.B. auch: Mikrorhythmik), „Zeitform“ (Decroupet 1996 & 1997 in Kontext mit *Gesang*); auch codiert, wenn über die Abwesenheit von Rhythmus etc. gesprochen wird.

- **DYNAMIK:** Aussagen zu Dynamik, in Einzelfällen auch globaler Dynamik-Begriff (z.B. „continual shifts from stasis to dynamism“, Lobanova 2002 zu *Atmosphères*, S. 78).

Zusätzliche Codes Marteau-Korpus

DICHTUNG: Aussagen zu den Gedichten von René Char.

- **BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG:** Aussagen zum Verhältnis von Musik und Dichtung.

- **BEZIEHUNG STIMME-DICHTUNG:** Aussagen zur Artikulation und Strukturierung der Dichtung durch die Stimme, Arten der Sprachbehandlung.

- **BEZIEHUNG STIMME-INSTRUMENTE:** Aussagen zur Beziehung zwischen der Stimme und den anderen Instrumenten, auch Aussagen zum instrumentalen Charakter der Singstimme und

umgekehrt („Die Instrumentation [...] produziert in Farbe und Umfang den Charakter des Vokalen und ermöglicht fließende Übergänge vom Gesungenen/Gesprochenen zum Instrumentalen“, Oesch 1990 über *Marteau*, S. 186).

Zusätzliche Codes *Gesang-Korpus*

- RAUM: Aussagen zur räumlichen Verteilung der Musik, räumliche Aspekte, Komposition des Raumes, Mehrkanaligkeit und Verteilung der Lautsprecher im Raum etc.
- TEXT: Aussagen zum Text, zur Textauswahl, Sprachmaterial.
- BEZIEHUNG MUSIK-TEXT: Aussagen zum Verhältnis zwischen Text und Musik, auch Aussagen zu Graden der Wortverständlichkeit. Dieser Code betrifft eher das Textmaterial und den Umgang damit im Gegensatz zum phonetisch-klanglichen Aspekt (siehe dazu den Code GESANG, BEHANDLUNG DES GESUNGENEN).
- MATERIAL, KLANGELEMENTE: Aussagen zu Klangmaterial, Klangelementen („Von Sinustonkomplexen bis zu Gesangsakkorden“, Stockhausen 1957, S. 63), Klangkomplexen (sofern sie nicht in die Kategorie FIGUREN gehören – die Grenzen sind hier aber fließend).
- GESANG, BEHANDLUNG DES GESUNGENEN: Aussagen zur Herstellung und Behandlung der Stimmaufnahmen (auch, wenn es um Grade der Verständlichkeit geht), zur menschlichen Stimme und Sprache; dieser Code betrifft eher den phonetisch-klanglichen Aspekt.
- BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK: Synthese der Stimmaufnahmen bzw. des Stimmmaterials und der elektronischen Klänge bzw. des elektronischen Materials.

Zusätzliche Codes *Atmosphères-Korpus*

- RAUM: Aussagen zum Raum, meist im Sinne eines Klangraums, musical space.
- MATERIAL, ELEMENTE: Aussagen zu musikalischem Material, musikalischen Elementen (z.B.: „In der Feldtechnik dagegen ist das kleinste musikalische Element das Tonfeld, ein Cluster, der von keiner genau fixierbaren Dauer, sondern nur abstraktes musikalisches Material ist“, Salmenhaara 1969, S. 79).
- CLUSTER, KLANGKOMPLEX: Aussagen zu Clustern, Klangkomplexen (sofern nicht z.B. ganze Abschnitte gemeint sind, siehe Code KLANGFLÄCHE, Überschneidungen mit dem Code KLANGFLÄCHE sind trotzdem möglich).
- KLANGFLÄCHE: Aussagen zu Klangflächen, Klangband, Tonfeld, sound mass, d.h. etwas globalere Kategorie als Cluster im Material-Sinn, aber: in Einzelfällen wird auch Cluster unter KLANGFLÄCHE codiert (z.B. bei der Gleichsetzung mit ‚static band of sound‘).

Aspekte der Komposition: Aspekte des Kompositionsvorgangs

- FUNKTION: Aussagen zu Funktionen, Aufgaben, Zweck einzelner Aspekte für das Werk (z.B. „Neben dieser Bestimmung – Artikulation eines spezifischen Formteils – liegt die

hauptsächliche Funktion der Gitarre in der Markierung, eine Funktion, die vor allem in ihrem spezifischen klanglichen und artikulatorischen Potential begründet ist“, Fink 1997, S. 46, über *Marteau* oder: „The ninth piece [...] serves to interlock all the cycles“, Hoffman 1997 über *Marteau*, S. 10).

- KONZEPT: Aussagen zum Werkkonzept im Sinne eines Plans, Entwurfs oder grundlegenden Konstruktionsprinzips („Boulez’s sketches demonstrate that the five-note series was a fundamental aspect of his compositional conception“, Losada 2006 zu *Marteau*, S. 6) (Nähe zu den Codes INTENTION und IDEEN).
- KOMPOSITIONSTECHNIK: Aussagen zu Kompositionstechnik, Satztechnik, Kompositionsprozess, Verfahrensweisen, Entscheidungen des Komponisten, Aussagen dazu, wie das Werk gemacht ist; auch Schreibweise, Stil und Aussagen über die Kompositionstechnik von Boulez, Stockhausen oder Ligeti allgemein, bei *Gesang* auch Aspekte der Realisation.
- SERIELLE TECHNIK (nur *Marteau*- und *Gesang*-Korpus): Aussagen zur seriellen Technik, sofern explizit davon die Rede ist. Alle Codierungen unter SERIELLE TECHNIK sind grundsätzlich auch unter KOMPOSITIONSTECHNIK codiert.
- STATISTIK (nur *Gesang*-Korpus): Aussagen zur statistischen Methode, statistischen Strukturen, Formen, Formationen, Phänomenen (ggf. zusätzlich unter KOMPOSITIONSTECHNIK oder FORM codiert).
- TECHNIK (nur *Gesang*-Korpus): Aussagen zur benutzten Studioteknik (Hardware), technischen Aspekten und Aspekten der Realisation.
- MIKROPOLYPHONIE (nur *Atmosphères*-Korpus): Aussagen zur Mikropolyphonie.
- ASPEKTE DER REALISATION (nur *Atmosphères*-Korpus): Aussagen zur Realisierung und Spielbarkeit des Notentextes.

Auffällige Sprache

Die grundlegende Frage dieser Codegruppe ist, welche auffällige Sprache in den Texten zu *Marteau*, *Gesang* und *Atmosphères* benutzt wird und auf welche musikalischen Gegenstände sich die entsprechende Sprache bzw. entsprechende Zuschreibungen beziehen. Mit AUFFÄLLIGER SPRACHE ist sowohl Sprache gemeint, die ihrer Art nach auffällt, da sie bei der Beschreibung und Analyse der Musik von der üblichen musikalischen, musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Terminologie erkennbar abweicht (z.B.: „Die morbiden, brüchigen Verse von René Char sind in eine ganz ähnlich morbide und brüchig-vieldeutige musikalische Form übersetzt, die geschlossene und offene Formzustände zum Rebus ineinanderknotet“, Kaufmann 1959 über *Marteau*, S. 26), als auch Begriffe und Wortfelder, die – in der Funktion einer Charakterisierung – auffallend oft vorkommen (wie z.B. der Begriff Komplexität: „Im *Gesang der Jünglinge* hingegen trägt Stockhausen der ganzen Vielfalt und Komplexität der akustischen Schöpfung musikalisch Rechnung“, Ungeheuer & Decroupet 1996, S. 128).

Während des Codierens wurden zunächst alle in diesem Sinne als auffällig empfundenen Textstellen mit dem Code `AUFFÄLLIGE SPRACHE` markiert. Einige Codierungen wurden schnell als korpusübergreifend relevant oder zu bestimmten Wortfeldern zugehörig erkannt und schon in dieser Phase entsprechend definierten Subcodes zugeordnet, die im Folgenden kurz besprochen werden. Textstellen, an denen die Sprache selbst thematisiert wird, wurden zudem unter dem Code `THEMA SPRACHE` erfasst.

Die meisten Codierungen wurden erst nach Abschluss des Codierprozesses während der Auswertung der einzelnen Korpora weiteren Subcodes zugeordnet, und zwar sobald festgestellt wurde, welche Begriffe bzw. Wortfelder in den untersuchten Texten eine wichtige oder interessante Rolle spielen (wie z.B. die Lichtmetaphorik). Wesentliche Fragen bei der Auswertung sind demnach auch, welche Begriffe und Wortfelder in den Korpora wie häufig vorkommen, wie `AUFFÄLLIGE SPRACHE` in den untersuchten Texten verteilt ist und ob es hier im Laufe der Jahrzehnte signifikante Veränderungen gegeben hat.

Was den Codiervorgang selbst betrifft, wurden zugunsten des Sinnzusammenhangs in der Regel ganze Sätze oder mindestens Satzteile codiert.

- `THEMA SPRACHE`: Thematisierung der Sprache, ihrer Möglichkeiten und Grenzen bei der Analyse (z.B. „Die Wirkung ist unbeschreiblich“, Floros 1996 über *Atmosphères*, S. 99); auch Begriffserläuterungen und wenn es um die Sprache der Komponistenkommentare geht (z.B.: „Was Stockhausen in diesem Zusammenhang als ‚Formant‘ bezeichnet, legt eine nahezu wortwörtliche Übernahme der akustischen Bedeutung nahe, da hier mit Formant ein privilegierter Frequenzbereich gemeint ist“, Decroupet 1997 über *Gesang*, S. 39).
- `KOMPLEXITÄT`: Gebrauch des Begriffs Komplexität in seinen verschiedenen Ausprägungen (zum Wortfeld gehören u.a.: complex, komplex, complexity, Komplexität, complicated, kompliziert, complications, differenziert, diferencié, difficile usw.) zur Beschreibung einer Eigenschaft (z.B.: „Each movement is uniquely orchestrated, ranging in complexity from a simple duet for flute and voice [...] to the climactic ninth movement“, Simms 1986 über *Marteau*, S. 350); in Einzelfällen wird auch das Gegenteil hierunter codiert (z.B.: „the extreme simplicity of this three-part structure“, Jameux 1991, S. 291). *Nicht* codiert wurden entsprechende Bezeichnungen musikalischer Gegenstände wie ‚Klangkomplex‘, ‚complexes harmoniques‘, ‚complexe seriel‘ u.ä.
- `SUPERLATIVE, EXTREME, RADIKALES`: Auffällige Steigerungsformen und Superlative, Gebrauch der Begriffe ‚extrem‘ und ‚radikal‘ bzw. entsprechende Darstellungen („a thousand times more complex than Stravinsky“, Craft 1958, S. 55; „ein extrem fluktuierendes Tempo“, Fink 2005, S. 8; „Ligeti radikalisiert in *Atmosphères* statische Wirkungen“, Burde 1993, S. 122 u.ä.).
- `RÄTSEL`: Gebrauch von Begriffen aus dem Wortfeld zwischen Rätsel und Geheimnis (chiffriert, verschlüsselt, cryptic, unanalyzable, enigmatisch, opaque, obskur etc.) (z.B.: „The

compositional processes in *Le Marteau* are obscured by transformed serialization, veiled relationships, and speed and complexity of texture“; Winick 1986 über *Marteau*, S. 281).

Wahrnehmung und Interpretation

Die grundlegende Frage dieser Codegruppe ist, welche Aussagen in den untersuchten Texten zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation gemacht wurden. Bei der Auswertung wird dann die Frage gestellt, auf welche musikalischen Gegenstände sich solche Aussagen genau beziehen. Auch die Codes dieser Codegruppe wurden während der Lektüre der Texte mit der Absicht erstellt, möglichst alle in diesem Themenbereich auffälligen Aussagen in sinnvolle Kategorien zu fassen. Folgende Codes wurden – zum Teil erst während der wiederholten Durchgänge – definiert:

- ASSOZIATIONEN, EVOKATIONEN: musikalische und außermusikalische Assoziationen, Konnotationen, Evokationen („Der tiefe chromatische Cluster aus Posaunen und Tuba zusammen mit den gebürsteten Klaviersaiten führt in den letzten Abschnitt, in dem sich die Assoziation des ‚weißen Rauschens‘ am stärksten aufdrängt“, Schneider 1975, S. 110, über *Atmosphères*. „Denn die Musik an dieser Schnittstelle weckt ganz unmittelbar die Assoziation an einen Höllensturz“, Dibelius 1994 über *Atmosphères*, S. 56).
- VERGLEICHE: Vergleiche, Analogien der Musik bzw. musikalischer Gegenstände mit außermusikalischen oder anderen musikalischen Gegenständen (z.B.: „Sounds rise to, and fade from, audible levels, almost as if referring to a human’s fading in and out of consciousness“, Sinfelt 2004 über *Gesang*, S. 162); auch codiert, wenn die Vergleiche sich nur indirekt auf musikalische Gegenstände beziehen (z.B.: „Certain pitches from various PDA’s synthesize or cluster to form new, symmetrical relationships on a ‚macro-level.‘ The effect is somewhat analogous to twelve gears in a machine rotating at different rates, some of whose cycles synchronize from time to time“, Winick 1986 über *Marteau*, S. 285).
- EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN, CHARAKTERISIERUNGEN: Beschreibung von Effekten, Wirkungen, Impressionen, Eindrücken, Charakterisierungen, Schein („seems to“ etc.) (Beispiele: „Tatsächlich entsteht der Eindruck, als habe die Musik sich selbständig gemacht und schwebt frei im Raum“, Saathen 1957, S. 291, über *Marteau*. „Dennoch übt der *Gesang der Jünglinge* eine fast magische Wirkung aus“, Prieberg 1960, S. 176. „Voyez comment une telle masse (89 instruments et autant de parties réelles) peut acquérir une si grande légèreté que la musique semble léviter“, Texier 20xx über *Atmosphères*); neben außermusikalischen vereinzelt auch explizit musikalische Effekte („harmonischer Effekt“ u.ä.); codiert wird auch die Negation, die Feststellung der Abwesenheit von Effekten etc.
- GEFÜHLSEINDRUCK AUTORIN/AUTOR: Beschreibung der Gefühlseindrücke der Autorinnen und Autoren, auch in Fällen des verallgemeinernden Ausdrucks („spürt man“ u.ä.) (siehe z.B.

Andersson 1997 zu *Marteau*: „It is fascinating to discover how ingeniously the instruments blend with each other in this piece, just as Boulez intended“, S. 6. Oder Floros 1996 zu *Atmosphères*: „Acht Kontrabässe intonieren T. 40 ff. im vierfachen Forte tutta la forza einen achttönigen Cluster [...] Die Wirkung ist unbeschreiblich“, S. 99).

- EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA: Beschreibung von Emotionen, Affekten, Gefühlswirkungen; Feststellung einer expressiven oder dramatischen Bedeutung, Zuschreibung einer Dramaturgie, Beschreibung mit Begriffen des Dramas; codiert wird auch die Thematisierung der Abwesenheit bzw. die Negation solcher Aspekte (Beispiele: „The wide-flung flute line achieves a disembodied ecstasy“, Mellers 1968, S. 112, über *Marteau*. „Spatial projection, in addition to its dramaturgical function, also serves the clarification of this double articulation of timbres“, Decroupet & Ungeheuer 1998, S. 124, über *Gesang*. „It is not, however, a work that invites detailed appreciation of how it is composed: its clusters resist the penetration of the intelligence, and one is left with a feeling of awe, as before one of Rothko’s large panels“, Griffiths 1983, S. 38, über *Atmosphères*. Bsp. für Negation: „Stockhausens Komposition verarbeitet als Vokalpart eine einzige Knabenstimme, deren Gesang absichtlich ‚ausdruckslos‘ zu sein hat“, Khittl 1999 über *Gesang*, S. 472).

- WEITGEHENDE AUSSAGEN, DEUTUNGEN: Behauptungen, Verallgemeinerungen, Spekulationen, Deutungen, Aussagen zur Bedeutung und Interpretationen, die über die am musikalischen Gegenstand eindeutig oder einfach nachvollziehbare Aussagen tendenziell bis deutlich hinausgehen (z.B.: „Komponiert ist mit dem unmerklichen Übergang von Klängen – Geräuschen – Stille gleichsam das Ende von Musik überhaupt“, Schubert 1976, S. 88, über *Atmosphères*; ein weniger drastisches Beispiel zum *Marteau* siehe Mosch 2004: „*Commentaire* bedeutet demnach also, der weitgehend textbestimmten Form und Gestaltung des Vokalsatzes stringente und aus den Möglichkeiten des Materials entwickelte Instrumentalformen gegenüberzustellen“, S. 308).

- VORDER- UND HINTERGRUND, INNEN UND AUSSEN: Beschreibung eines (musikalischen) Vordergrunds und/oder Hintergrunds bzw. einer vergleichbaren Dichotomie wie ‚surface and subtext‘, ‚Außenhaut‘ und ‚innere Struktur‘, das „System“ unter der „rein sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche“ (Hirsbrunner 1990) (z.B. „War denn tatsächlich die sensuelle Verführungskraft der farbigen klanglichen Außenhaut so viel stärker als das, was sich dahinter an vibrierender Erregung und Abtauchen in unermeßliche Räume, an Visionen und jähem Erschrecken, an Alpträumen und Katastrophenahnung verbarg?“, Dibelius 1994 über *Atmosphères*, S. 62).

- VERSTEHEN: Thematisierung des Wahrnehmens, Erkennens, des richtigen oder falschen Verstehens der Musik und musikalischer Details (Beispiele: „Il ne faut pas comprendre la musique de Pierre Boulez comme une interprétation immédiate des vers de René Char, comme une expression des sentiments qu’elle fait naître. Les relations entre le texte et la musique

sont extrêmement complexes chez Boulez“, Tomek 1964, S. 3. „Je ne suis pas sûr qu'il faille entendre la chose avec autant de rigueur, car interviennent évidemment les interférences entre les déterminations – que j'ai volontairement omises jusqu'ici“, Decroupet 1994, S. 252, über *Gesang*. „Der Klavierklang ist als Abschluß des Werkes und als gleitende Hinleitung zur ‚absoluten Statik‘ der Stille zu betrachten“, Suplicki 1995 über *Atmosphères*, S. 245). *Nicht* codiert wird ein einfaches „Auffallen“ (z.B. „Was beim ersten Hören des Werkes sofort auffällt, sind die zahlreichen Pausen“, Vogt 1982 über *Marteau*, S. 286).

- HÖREN: Aussagen zum Hören und zum Hörvorgang, über das musikalische Erleben und über (imaginierte) Hörer („The length of the pieces and their sequence remind the listener of *Pierrot Lunaire*“, Peyser 1977, S. 101, über *Marteau*; „Although the content of the structures is clearly varied, the borderlines between them are less audibly apparent“, Smalley 2000 über *Gesang*, S. 6).

Korpusspezifische Codes

- GEISTLICH-RELIGIÖSES (nur *Gesang*-Korpus): Aussagen zu geistlich-religiösen, metaphysischen Aspekten des Werkes (z.B.: „Das Technische der Konzeption und die bewußte Anspielung auf sakrale Räumlichkeit, das streng Verwaltete des Formplans und die heimlichen Zeichen von religiöser Lyrik schießen in dieser Komposition merkwürdig zusammen“, Dibelius 1966 über *Gesang*, S. 106). Überschneidungen mit dem Code ÜBER STOCKHAUSENS RELIGIOSITÄT sind möglich.

- REQUIEMIDEE, REQUIEMASSOZIATIONEN (nur *Atmosphères*-Korpus): Aussagen zur Requiem-idee, Thematisierung von Requiemassoziationen.

Das Codesystem in den Komponistenkommentar-Korpora

Die Liste der Codes für die weit weniger umfangreichen Komponistenkommentar-Korpora gleicht im Wesentlichen derjenigen der Sekundärliteratur-Korpora, wurde aber entsprechend gekürzt: neben der Codegruppe ‚Quellen‘ fehlen hier einige nicht benötigte einzelne Codes wie ANALYSEERGEBNISSE oder METHODENKRITIK etc.

Codeübersicht**Quellen:**

- PRIMÄRQUELLEN
- SEKUNDÄRQUELLEN
- ZITIERTER AUSSAGEN ANDERER AUTORINNEN UND AUTOREN ZU *Marteau*, *Gesang* oder *Atmosphères*
- SEKUNDÄRQUELLEN KOMPONISTEN-KOMMENTARE (Boulez, Stockhausen oder Ligeti)
- AUSSAGEN BOULEZ', STOCKHAUSENS BZW. LIGETIS ZU *MARTEAU*, *GESANG* BZW. *ATMOSPHERES*
- SONSTIGE AUSSAGEN BOULEZ', STOCKHAUSENS ODER LIGETIS

Herangehensweise:

- HERANGEHENSWEISE DER AUTORIN/DES AUTORS
- HERANGEHENSWEISE UND ERGEBNISSE ANDERER AUTORINNEN UND AUTOREN
- METHODENDISKSSION
- ANALYSEERGEBNIS/FAZIT

Boulez/Stockhausen/Ligeti:

- ÜBER BOULEZ, STOCKHAUSEN ODER LIGETI
- WERKGENESE
- GRUNDSÄTZE
- IDEEN, VORSTELLUNGEN, VISIONEN
- INTENTION

Öffentliche Wirkung:

- AUFFÜHRUNGEN, AUFNAHMEN
- REZEPTION
- ERFOLGSDISKUSSION
- RELEVANZ, GELTUNG
- EINFLUSS AUF ANDERE KOMPOSITIONEN
- (nur *Atmosphères*-Korpus:) EINSATZ IN *2001 – A SPACE ODYSSEY*
- KRITIK, BEWERTUNG

Musikgeschichtliche Verortung:

- SERIELLE MUSIK
- ELEKTRONISCHE MUSIK (nur *Gesang*-Korpus)
- ANDERE WERKE BOULEZ'/STOCKHAUSENS/LIGETIS
- NENNUNG ANDERER KOMPONISTEN UND WERKE
- EINFLÜSSE, VORLÄUFER, UMGEBUNG (Subcode bei *Marteau*: PIERROT-VERGLEICH)
- (nur *Marteau*-Korpus:) EINFLUSS AUSSEREUROPÄISCHER MUSIK
- NEUARTIGKEIT
- NEGATIVDEFINITION

Gegenstand: Werk, Werkabschnitte:

- WERK ALS GANZES – KURZCHARAKTERISIERUNG
- WERK ALS GANZES
- SÄTZE ODER ABSCHNITTE DES JEWEILIGEN WERKES

Gegenstand: Aspekte der Komposition:

- BESETZUNG, INSTRUMENTIERUNG
- KLANG, KLANGFARBEN
- GESAMTSTRUKTUR/-GLIEDERUNG, GROSSFORM
- STRUKTUR, GLIEDERUNG, FORM DER EINZELSÄTZE/ABSCHNITTE
- FORMMODELL, SATZTYP
- DAUERN SÄTZE/ABSCHNITTE, GESAMTDAUER
- TONHÖHENMATERIAL
- THEMEN, MOTIVE, MELODIEN, LINIEN
- FIGUREN, GESTALTEN, GESTEN
- HARMONIK
- TEXTUR
- NOTATION
- TEMPO
- NOTENWERTE, TONDAUERN
- RHYTHMUS, METRUM
- DYNAMIK

Zusätzliche Codes *Marteau*-Korpus:

- DICHTUNG
- BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG
- BEZIEHUNG STIMME-DICHTUNG
- BEZIEHUNG STIMME-INSTRUMENTE

Zusätzliche Codes *Gesang*-Korpus:

- RAUM
- TEXT
- BEZIEHUNG MUSIK-TEXT
- MATERIAL, KLANGELEMENTE
- GESANG,
BEHANDLUNG DES GESUNGENEN
- BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK

Zusätzliche Codes *Atmosphères*-Korpus:

- RAUM
- MATERIAL, ELEMENTE
- CLUSTER, KLANGKOMPLEX
- KLANGFLÄCHE

Aspekte des Kompositionsvorgangs:

- FUNKTION
- KONZEPT
- KOMPOSITIONSTECHNIK
- SERIELLE TECHNIK
(nur *Marteau*- und *Gesang*-Korpus)
- STATISTIK (nur *Gesang*-Korpus)
- TECHNIK (nur *Gesang*-Korpus)
- MIKROPOLYPHONIE
(nur *Atmosphères*-Korpus)
- ASPEKTE DER REALISATION
(nur *Atmosphères*-Korpus)

Auffällige Sprache

- THEMA SPRACHE
- KOMPLEXITÄT
- SUPERLATIVE, EXTREME, RADIKALES
- RÄTSEL
- WEITERE KORPUSSPEZIFISCHE CODES

Wahrnehmung und Interpretation

- ASSOZIATIONEN, EVOKATIONEN
- VERGLEICHE
- EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN
- GEFÜHLSEINDRUCK AUTORIN/AUTOR
- EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA
- WEITGEHENDE AUSSAGEN,
DEUTUNGEN
- VORDER- UND HINTERGRUND,
INNEN UND AUSSEN
- VERSTEHEN
- HÖREN
- REQUIEMIDEE, REQUIEMASSOZIATIONEN
(nur *Atmosphères*-Korpus)
- GEISTLICH-RELIGIÖSES
(nur *Gesang*-Korpus)

2.2.3. Auswertung: Analysefunktionen und Visual Tools

Neben dem einfachen, oben beschriebenen ‚Retrieval‘ (Generierung von Codings-Listen) sind die am häufigsten benutzten Analyse-Werkzeuge der zu den sogenannten ‚Visual Tools‘ zählende ‚Code-Matrix-Browser‘ und der ‚Code-Relations-Browser‘ sowie die Analysefunktion ‚komplexes Retrieval‘.

Mit dem Code-Matrix-Browser lässt sich die Verteilung der einzelnen Codings unter einem bestimmten Code (z.B. VERGLEICH) auf die Dokumente eines Textkorpus anzeigen (Abb. 4), mit dem Code-Relations-Browser die Anzahl der Überschneidungen der Codings eines bestimmten Codes mit den Codings der anderen in der Liste vorhandenen Codes (Abb. 5). Diese Daten können nach Excel exportiert und dort z.B. in Form von Grafiken dargestellt werden.

Codesystem	1980_Machlis	1980_Pienczkowski	1981_Worton	1982_Vogt	1986_Simms	1986_Winick	1987_Gagnard	1987_Stacey	1988_Floros	1988_Lerdahl_2000
Gefühlseindruck AutorIn				1		3	1	1		2
Assoziation, Evokation	1	3		3	1					
Vergleich		2	1			1	1			1
Effekte, Impressionen	8	4	1	9	3	4	8		1	3
Emotion, Ausdruck, Drama		5	2	1	1			3	2	
weitgehende Aussage u...	1	3	1					3		
Vorder- und Hintergrund										1
Verstehen	1	1		2		2		2		7
Hören	3		2	4		2		3		9

Abb. 4: Beispiel Code-Matrix-Browser

Codesystem	Namen, X-Achse: volle	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	Aspe...	Dichtung	Bez. Mus.-Dicht.	Bez. Stimme-Dicht.	Besetzung
Gefühlseindruck AutorIn			2	2	3	3			2			4	1	4
Assoziation, Evokation		2	2	2	2	1		1				7	1	8
Vergleich			6	2	2	7	1		5			7		3
Effekte, Impressionen	7	10	28	14	25	13	11	6	22		1	39	8	41
Emotion, Ausdruck, Drama	1	2	10	2	11	6			17		4	34	12	11
weitgehende Aussage u...	1		2	2	9	5	1	1	5		1	20	3	4
Vorder- und Hintergrund		4	1	3	2			1				1		2
Verstehen	6	8	7	15	10	9	7		6			14	1	9
Hören	6	6	10	17	11	5	8		7			13	2	9

Abb. 5: Beispiel Code-Relations-Browser

Das ‚komplexe Retrieval‘ bietet ebenfalls die Möglichkeit der Analyse von Zusammenhängen. Die Funktion ‚Überschneidung‘, die gezielte Suche nach Überschneidung zweier oder mehrerer Codes, wurde am häufigsten benutzt, vereinzelt auch die Funktion ‚Nähe‘.²⁵

Eine weitere wichtige Analyse-Funktion ist die ‚lexikalische Suche‘, die wie eine Suche in einem gewöhnlichen Textverarbeitungsprogramm funktioniert, mit dem Unterschied, dass hier ganze Wortlisten abgefragt werden können. Diese Funktion wurde besonders während

²⁵ „Innerhalb von 0 bis maximal x Absätzen um den Fenster A-Code herum soll sich der Fenster B-Code befinden, also sowohl davor als auch dahinter“, *MAXQDA 10 Einführung*.

des zweiten Kontrolldurchgangs durch die codierten Korpora bei der Suche nach bestimmten Begriffen genutzt.

Folgende Daten und Informationen werden bei der Analyse und Darstellung der Korpora wiederholt angegeben:

- Textmengen und -größen, Korpusgrößen (Angabe in Anzahl der Wörter)
- Textmengen zu einzelnen Themen. Angabe in Anzahl der Zeichen inkl. Leerzeichen, in MAXQDA ‚Fläche‘ genannt, sowie in Prozent der Gesamt-‚Fläche‘ des jeweiligen Korpus, die mit dem entsprechenden Code markiert wurde
- Anzahl von Codings unter einzelnen Codes (besonders Codes der Codegruppen AUFFÄLLIGE SPRACHE und ‚Wahrnehmung und Interpretation‘)
- Anzahl der Überschneidungen von Codes (besonders Codings der Gruppe AUFFÄLLIGE SPRACHE und der Gruppe ‚Wahrnehmung und Interpretation‘ mit Codings in den Bereichen ‚Werkteile‘ und ‚Aspekte der Komposition und des Kompositionsvorgangs‘, z.B. Anzahl der Überschneidungen von Codings unter EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN mit Codings unter BESETZUNG)
- Anzahl von Codings verschiedener Aussagesorten innerhalb einzelner Listen von Codings (z.B. wie viele Aussagen unter EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA zu den einzelnen Kategorien jeweils gemacht werden)²⁶
- Begriffshäufigkeiten (nach ‚lexikalischer Suche‘)
- Wortfelder

Zu den in den Sekundärliteratur-Korpora wiederholt vorkommenden Begriffen der Codegruppe AUFFÄLLIGE SPRACHE finden sich zusätzlich zu den Erläuterungen in den Kapiteln grafische Darstellungen im Anhang (siehe das Verzeichnis der Begriffe auf S. 213 f.). Diese enthalten Angaben zu den betreffenden Wortfeldern, zur Chronologie der Nennungen sowie eine Übersicht über die Überschneidungen mit Werkteilen, mit Aussagen zu Aspekten der Komposition und mit Aussagen zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation, die mit dem Code-Matrix-Browser und dem Code-Relations-Browser generiert wurden.

Anmerkungen

Ein Vorteil der vorgestellten Untersuchungsmethode ist nicht zuletzt die leichte Überprüfbarkeit von Annahmen. Falls sich beispielsweise beim Lesen eines Textes der Eindruck ergibt, dass ein bestimmter Begriff im Kontext mit einem bestimmten Aspekt eine größere Rolle spielt, kann dies nach erfolgter Codierung sofort überprüft werden. Eine beträchtliche Anzahl an Thesen konnte auf diese Weise direkt widerlegt werden, indem z.B. die Bedeutungslosigkeit von Begriffen in bestimmten Zusammenhängen festgestellt wurde.

²⁶ Da es hier auch einige Überschneidungen zwischen Kategorien gibt, wurde davon abgesehen, die Codes in weitere Unterkategorien aufzusplitten und Zählungen innerhalb der Codings-Listen bevorzugt.

Wie bereits erwähnt, werden bei der Darstellung der Textkorpora nicht alle Aspekte und Ergebnisse der Codierungen besprochen, sondern die herausragenden. So spielen zum Beispiel die Themen NEUARTIGKEIT und NEGATIVDEFINITION in der Literatur zu *Marteau* und *Gesang* kaum eine Rolle – ganz im Gegensatz zu Ligetis *Atmosphères*. Solche Unterschiede werden im Rahmen der Kapitel zu den einzelnen Werken berücksichtigt. Im Ergebniskapitel geht es dagegen überwiegend um die werkübergreifenden Ergebnisse.

3. Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître* (1954)

Uraufführung: 18. Juni 1955 in Baden-Baden

3.1. „Das Glück einer irrationalen Dimension“. Pierre Boulez' Werkkommentare

Pierre Boulez hat, wie viele andere Komponisten seiner Generation, viel über seine Musik gesprochen. Zu *Le Marteau sans maître* verfasste er zwar nur einen sehr kurzen Programmhefttext,²⁷ äußerte sich aber ausführlicher in Interviews, Briefen, einem Aufsatz und einer Fernsehsendung, daneben in verschiedenen Texten zu Themen und Aspekten, die auch dieses Werk betreffen. Die Dossiers zu *Marteau* in der Sammlung Pierre Boulez der Paul Sacher Stiftung Basel enthalten kaum in diesem Rahmen auswertbare Aussagen, sondern fast ausschließlich Notentexte.²⁸

Briefe und Programmnotiz

Die frühesten Kommentare zu *Le Marteau sans maître* finden sich in Briefen an Henri Pousseur (1952),²⁹ an John Cage (1954) und Karlheinz Stockhausen (1955),³⁰ in denen Boulez sich vor allem über pragmatische Probleme bei der Komposition (vor der Uraufführung gegenüber Cage) und über die AUFFÜHRUNG (nach der Uraufführung gegenüber Stockhausen) äußert, sowie über die Aspekte BESETZUNG, DYNAMIK, GESAMTSTRUKTUR, RHYTHMUS und TEMPO. Außerdem macht er gegenüber Cage eine Anmerkung zur SERIELLEN TECHNIK: „J'essaye d'élargir la série, et le principe au maximum de ses possibilités“,³¹ fasst sich aber in allen Briefen sehr kurz.

Dasselbe gilt für seinen Einführungstext anlässlich der Uraufführung des *Marteau* beim IGNM-Fest in Baden-Baden 1955, in dem er lediglich zwei Sätze zur BESETZUNG und zur BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG formuliert:

²⁷ Zum Verfassen von Programmhefttexten musste Boulez wohl öfter überredet werden. Der vorliegende Text zur Uraufführung entstand vermutlich im Gespräch mit Heinrich und Hilde Strobel. Ich danke Robert Piencikowski von der Paul Sacher Stiftung Basel für diesen und weitere Hinweise zu Pierre Boulez und zur Sammlung. Zu Boulez' Schreibweise siehe auch: Robert Piencikowski (2008), „Dé-chiffre Boulez?“, in: *Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Mosch, Matthias Schmidt und Silvia Wälli, Saarbrücken, S. 250–265.

²⁸ Signatur MF 580, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Pierre Boulez (im Folgenden PSS, SPB).

²⁹ Den Brief Boulez' an Henri Pousseur vom September/Oktober 1952 habe ich zu spät wahrgenommen und nicht mit MAXQDA ausgewertet; siehe zu dieser Quelle Piencikowski 2003b, S. 8. Die unvollständig vorliegende Korrespondenz mit René Char, enthält übrigens keine im Rahmen dieser Untersuchung relevanten Aussagen.

³⁰ Pierre Boulez: Korrespondenz mit Karlheinz Stockhausen, PSS.

³¹ Pierre Boulez an John Cage, Buenos Aires, zwischen dem 24. Juni und dem 14. Juli 1954, in: Jean-Jacques Nattiez (Hg.) (2002), *Pierre BOULEZ / John CAGE, Correspondance et Documents*, S. 241–242.

Le Marteau sans Maître nach Texten von René Char, geschrieben für Altstimme, Flöte, Bratsche, Gitarre, Vibraphon und Schlagzeug. Die Texte werden teils gesungen, teils durch rein instrumentale Partien gedeutet. (Programmhefttext der Uraufführung, zit. nach Saathen 1957, S. 290)

Hauptkommentare

Boulez' ausführlichster Kommentar findet sich in seinem Aufsatz „Dire, jouer, chanter“ (dt. Fassung: „Sprechen, Singen, Spielen“), der acht Jahre nach der Uraufführung, 1963, anlässlich einer von ihm geleiteten Basler Aufführung des *Marteau* zusammen mit Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* (1912) erschien. In dem Text vergleicht er die beiden Werke auch miteinander.³² Der Aufsatz wurde mehrmals in unterschiedlichen Fassungen wieder veröffentlicht, zuletzt im Rahmen der Faksimile-Ausgabe des *Marteau* im Jahr 2005.³³

Der 1968 von der BBC und dem SWR koproduzierte Film „Télémarteau“, eine Art Telekolleg-Sendung, in der Boulez sein Werk erklärt, deckt sich inhaltlich im Wesentlichen mit dem genannten Aufsatz, ist jedoch – vermutlich aus dramaturgischen Gründen – etwas anders aufgebaut.³⁴

In beiden Texten, in „Sprechen, Singen, Spielen“ und „Télémarteau“ spricht Boulez vor allem über die Aspekte: BESETZUNG, BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG, GESAMTSTRUKTUR, EINFLUSS AUSSER-EUROPÄISCHER KULTUREN und BEZIEHUNG STIMME-INSTRUMENTE; ferner über seine INTENTIONEN, den VERGLEICH MIT SCHÖNBERGS *PIERROT LUNAIRE*, VORLÄUFER (insbesondere europäische Kollegen), über Aspekte der AUFFÜHRUNG und der Wahrnehmung und Interpretation.

Unter den Werkteilen ist der Zyklus *BEL ÉDIFICE* der meistbesprochene, bei den einzelnen Sätzen gibt es ein klares Übergewicht bei denjenigen mit Stimme, davon ist der IX. SATZ am prominentesten, dahinter folgen die SÄTZE III, V und VI. Dass der IX. SATZ von Boulez hervorgehoben wird, hat möglicherweise mit seiner angeblichen Rolle als „Schlüssel zum

³² Boulez schreibt zu seiner Herangehensweise: „Ich komme nun zum *Marteau sans maître*. Hier habe ich nicht vor, eine gleich ‚distanzierte‘ Analyse zu geben [wie beim *Pierrot*]. Trotzdem glaube ich, daß es mir gelingt, das Werk objektiv genug zu beschreiben – zumindest was seine Zielsetzung betrifft –, damit ich es dann neben den *Pierrot lunaire* stellen und von ihm abheben kann. Verfahren wir in gleicher Weise wie beim *Pierrot*, und nehmen wir Punkt für Punkt vor“, in: „Sprechen, Singen, Spielen“ 1972, S. 133 f.

³³ Die ursprüngliche Fassung des Textes erschien 1963 in: „La Musique et ses Problèmes contemporains 1953–1963“, in: *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault* 1963. Es folgen: 1972 eine Version in deutscher Sprache unter dem Titel „Sprechen, Singen, Spielen“, in: Pierre Boulez (1972), *Werkstatt-Texte* (hg. von Josef Häusler) – aus der im Folgenden zitiert wird –, 1985 eine gekürzte Fassung in deutscher, englischer und französischer Sprache als Vorwort zur *Philharmonia* Taschenpartitur (UE 12450, PH 398), 1986 eine Fassung in englischer Sprache, in: Pierre Boulez, *Orientations*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, London 1986, und 1987 eine weitere gekürzte Fassung in englischer Sprache, in: *From Pierrot to Marteau. An international conference and concert celebrating the tenth anniversary of the Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California School of Music, March 14–16, 1987*. Zuletzt erschien eine Version des Textes im Rahmen der Faksimile-Ausgabe des *Marteau* unter dem Titel „A Marteau-Digest, by Boulez Himself“, Boulez 2005, S. 43–44.

³⁴ Boulez' mündliche Aussagen wurden zum Zweck der Auswertung transkribiert und für die Druckfassung redigiert. Der Film *Télémarteau* des Regisseurs Barrie Gavin verdient eine eigene Analyse schon allein, weil jeder Satz des Werkes seiner Beschaffenheit entsprechend auf eigene Weise filmisch gestaltet wurde. Der *Marteau* wurde eigens für diese Produktion im Studio aufgezeichnet.

Labyrinth“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 140 und „Télémarteau“) der nicht linear angeordneten Zyklen zu tun.

Über die KOMPOSITIONSTECHNIK sagt Boulez lediglich, dass er sie in diesem Kontext nicht erklären möchte („Ich müßte jetzt allzu technische Details erörtern, wenn ich im einzelnen erklären wollte, auf welche Weise sich hier die Eingliederung des Schlagzeugs vollzieht“, „Sprechen, Singen, Spielen“, S. 137).

Interviews

Boulez hat sich auch in verschiedenen Interviews zum *Marteau* geäußert.³⁵ In seinem in der Sekundärliteratur häufig zitierten Gespräch mit Célestin Deliège 1976³⁶ geht es um Boulez' Kompositionsästhetik und praktisch-kompositorische Fragestellungen. Wo er über den *Marteau* spricht, sagt Boulez am meisten zur DICHTUNG von René Char, daneben etwas zur GESAMTSTRUKTUR, der BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG und zur BESETZUNG. Er äußert sich in diesem Interview außerdem knapp über die KOMPOSITIONSTECHNIK und diese Aussage ist – wahrscheinlich aufgrund ihres Seltenheitswertes – in der Sekundärliteratur eines der beliebtesten Zitate,³⁷ v.a. in Werkanalysen:

Obwohl der *Marteau* eine viel leichtere, viel reizvollere Mitteilung besitzt als die *Structures* oder die *Polyphonie X*, ist die Technik viel weiter getrieben und viel kunstvoller. Sie berücksichtigt affektive, an die Musik gebundene Phänomene. Zu diesem Zweck muß die Technik bedeutend gelenkiger und für alle Arten der Erfindung offen sein. Eine Analyse des *Marteau sans maitre* bereitet sicher weit größere Schwierigkeiten als die der *Polyphonie X*, denn wenn eine sehr eindeutige, strenge Richtung besteht, ist durch diese strenge Richtung und durch globale Disziplinen die Möglichkeit zu dem gegeben, was ich lokale Indisziplin nenne: global ist eine Disziplin, eine Richtung vorhanden, lokal herrscht eine Indisziplin, eine Freiheit der Wahl, der Entscheidung, der Verweigerung. („Wille und Zufall“, S. 73 f.)

In der Roundtable-Diskussion „Poetry and Music“ (1993),³⁸ in der das vorgegebene Hauptthema titelgemäß die BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG ist, spricht Boulez auch über die GESAMTSTRUKTUR des *Marteau*, weitere Interviews enthalten Aussagen zu verschiedenen Aspekten (z.B. „Serialism provided me with a syntax. In *Le Marteau*, I used it to formulate thoughts“).³⁹ Einzig Decroupet & Leleu verweisen in ihrem Text von 2006 auf eine vergleichsweise genaue Erklärung Boulez' dazu, wie er sich das Stück *L'artisanat furieux* gedacht hat:

³⁵ Mit MAXQDA wurden nur diejenigen Interviews ausgewertet, in denen Boulez ausführlich über *Marteau* spricht.

³⁶ Im Folgenden wird aus der deutschen Fassung dieses Gesprächs zitiert: *Wille und Zufall*. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer, Stuttgart 1977.

³⁷ Dort 8-mal zitiert.

³⁸ Andrea Loselle, „Poetry and Music. A Roundtable Discussion with Pierre Boulez“, in: *Paroles Gelées* 11 (1993), H. 1, S. 1–16.

³⁹ Peter Heyworth, „Profiles: I-Taking Leave of Predecessors“, in: *New Yorker* (24.03.1973), S. 64, zit. nach Winick 1986, S. 281.

C'était à la fois une préoccupation harmonique et une manière de construire des lignes mélodiques non contraintes par l'obligation de suivre continuellement une série de douze sons, car ce qui m'agaçait dans la série de douze sons, c'était de devoir dérouler les différents sons chromatiques de manière rigide. (Boulez im Gespräch mit Philip Albéra, 2003)⁴⁰

Für die bei der Auswertung in MAXQDA berücksichtigten Eigenkommentare Boulez' zum *Marteau* ergibt sich demnach folgende Themenhierarchie:

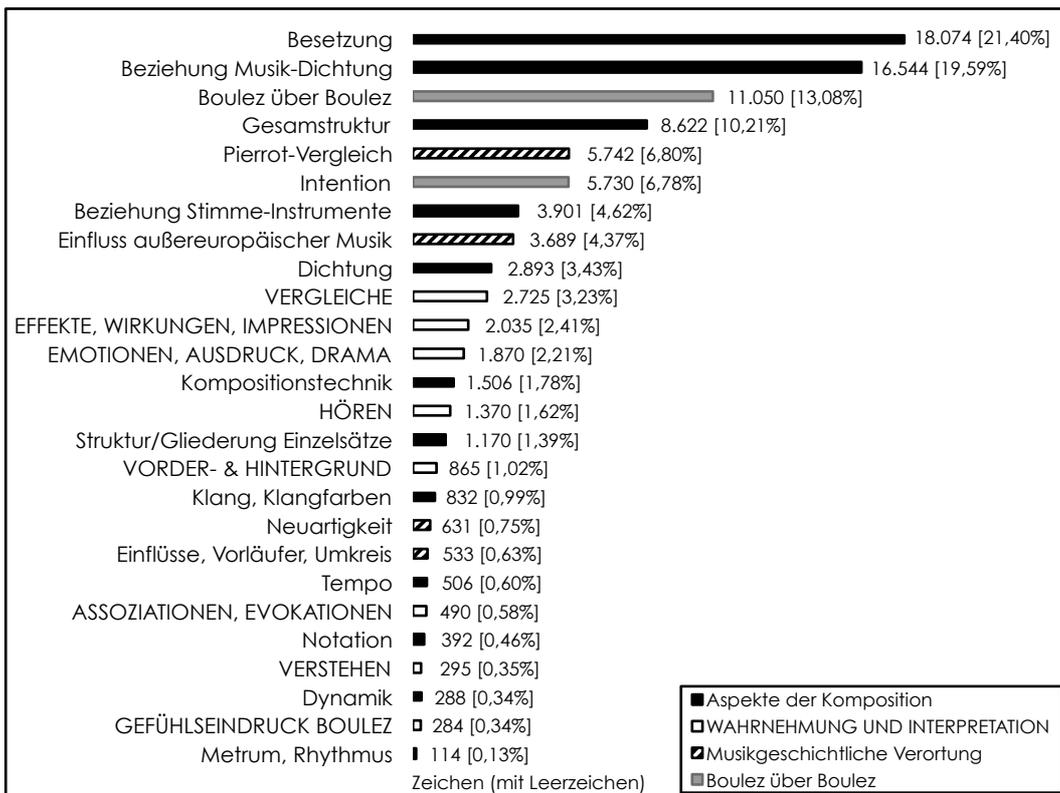


Abb. 6: Pierre Boulez' Eigenkommentare zu *Le Marteau sans maître*. Themenmengen [Anteil am Gesamtkorpus] im Vergleich

An nur wenigen Stellen seiner Werkkommentare äußert sich Boulez dazu, wie er das Stück gemacht hat. Vielmehr spricht er meist abstrakt und bildhaft über seine Überlegungen zu verschiedenen anderen Aspekten. Dabei fallen einige Beschreibungen besonders auf, die im Folgenden anhand der von Boulez' hervorgehobenen Themen besprochen werden sollen.

⁴⁰ Philippe Albéra, „Entretien avec Pierre Boulez“, in: *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, Genève 2003, S. 17, zit. nach Decroupet & Leleu 2006.

Das Thema, zu dem sich Boulez am auffälligsten ausdrückt und auch in anderen Aufsätzen dieser Zeit mit am meisten sagt, ist die Beziehung zwischen Musik und Dichtung.

Beziehung Musik-Dichtung

Die Beziehung zwischen Dichtung und Musik, von Josef Häusler im Vorwort zu den „Werkstatt-Texten“ das „überaus aktuelle Wort-Ton-Problem“ (S. 7) genannt, ist einer von vier großen „Themenkreisen“ Boulez' zwischen 1948 und 1970.⁴¹ In dem nicht speziell auf *Le Marteau* eingehenden Text „Ton, Wort, Synthese“ bringt Boulez seine Vorstellungen zur Gestaltung der Beziehung zwischen Musik und Dichtung folgendermaßen auf den Punkt:

Wenn ich das Gedicht wähle, um es zu einer befruchtenden Quelle für meine Musik zu machen und so ein Amalgam zu schaffen, in welchem das Gedicht zugleich ‚im Mittelpunkt und außerhalb‘ der Musik steht, dann kann ich mich nicht nur auf affektive Beziehungen beschränken, die diese beiden Wesenheiten miteinander unterhalten; dann drängt sich mir ein Gewebe von Verbindungen auf, das unter anderem zwar die affektiven Beziehungen mit einschließt, aber auch alle Mechanismen des Gedichts umfaßt, von der reinen Klangsubstanz bis zu seiner eigentlichen geistigen Ordnung. („Ton, Wort, Synthese“ 1958, S. 117)

Vergleichbare Aussagen kommen in verschiedenen Texten vor. Boulez bestimmt das Verhältnis nicht weiter, sondern immer wieder anders und sagt auch nichts Näheres zu den genannten „affektiven Beziehungen“. Zur Bedeutung der Struktur bei der Verbindung von Dichtung und Musik äußert er sich ähnlich vage:

Struktur, ein Schlüsselwort unserer Zeit. Soll eine Verbindung zwischen Dichtung und Musik eintreten, so muß man sich mit dem allergrößten Nachdruck auf diesen Strukturbegriff stützen; und ich meine, daß das von den morphologischen Grundstrukturen bis hin zu den weitläufigsten Umrißstrukturen zu geschehen hat. („Ton und Wort“ 1958, S. 122)

In „Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik“ (1962) findet sich ein regelrechtes Plädoyer gegen die Einengung des Poetischen auf das Malerische. Vielmehr, so Boulez, müsse „von der Erforschung der Idee ausgegangen werden“. Boulez spricht sich damit gegen die „beschreibende Gattung“ aus, die aber im Übrigen der „absoluten Musik“ nicht fremd sei, welche mithilfe eines „erprobten und reichhaltigen stilistischen Arsenal“ auf „illustrative Klischees“

⁴¹ Ausschließlich über die Beziehung der Musik zur Dichtung schreibt Boulez in den Texten: „Ton und Wort“, „Ton, Wort, Synthese“ (beide 1958, die Texte gleichen sich großteils) und, am ausführlichsten, in „Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik“ (1962), alle in: *Werkstatt-Texte*. In einigen anderen Aufsätzen geht er ebenfalls auf das Thema ein, bspw. in „Wie arbeitet die musikalische Avantgarde?“ (1961) über die *Improvisations sur Mallarmé*, in: *Melos* 28 (1961) (Wiederabdruck in *Werkstatt-Texte*). Interessant ist, dass Boulez diese Texte erst verfasste, nachdem er die meisten seiner auf Gedichten basierenden Werke bereits komponiert hatte. Boulez' Hauptkommentar zum *Marteau*, „Sprechen, Singen, Spielen“, ist neben „Wie arbeitet die musikalische Avantgarde“ der einzige dieser Texte, in dem er auf ein bestimmtes Werk Bezug nimmt.

zurückgeführt werden könne. All das lenke, wenn es in der Verbindung Dichtung-Musik zum Einsatz komme, von einer „tieferen und wahreren Verbindung ab“ (S. 146 f.).

Diese Verbindung und ihre verschiedenen Facetten (Formen der Verbindung, Historisches etc.) reflektiert Boulez in den oben genannten Texten, besonders in „Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik“ (S. 160 f.), und bezeichnet sie dabei immer wieder anders, z.B. als „Synthese“, „Aufpfropfung“, „Technik des Amalgamierens“, „Verknüpfung“, „wahrhafte Begegnung“, „Umgießung von Dichtung in Musik“, „direkte Besitznahme der Dichtung durch die Musik, und zwar im allgemeinen Bereich der Form in der Syntax, schließlich in Rhythmus und Klanglichkeit der Worte selbst“, oder Musik und Dichtung „flechten ihre Kräfte ineinander“ (so eine Formulierung René Chars).

Bei der Beschreibung der BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG in *Le Marteau sans maître* sind die auffälligsten Begriffe: KERN (6 Überschneidungen mit Codings BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG), ABSORPTION/GEWALT (5), MACHT/AUTORITÄT (4), AUFPFROPFEN/WUCHERN (3), RÄTSEL (2), GEIST und GESTALT („shape“) (je 1 Überschneidung).

Am häufigsten spricht Boulez in den Hauptkommentaren von 1963 und 1968 von der Dichtung als „Kern“, z.B.: „als Kern, als Versteinerungszentrum“, als das sie der Musik „dient“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 139). Sie sei „Kern der musikalischen Struktur“ („Télémarteau“), oder das Gedicht wird beschrieben als „Zentrum der Musik“, das aus der Musik „verschwunden“ sei, „so wie die Form eines Gegenstandes durch die Lava festgehalten wird, wenngleich der Gegenstand selbst nicht mehr vorhanden ist – oder auch so, wie die Versteinerung einen Gegenstand gleichzeitig kenntlich und UNkenntlich macht“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 135).

Einige Male (1963, 1993) wird das VERHÄLTNIS MUSIK-DICHTUNG in Begriffen von ABSORPTION UND GEWALT beschrieben, so „verschwindet das Wort“, während die Flöte „in den Vordergrund tritt“, der „dichterische Kern“ wird von der Musik „absorbiert“ und das poetische Satzgebilde wird „vom musikalischen Kontext aufgesogen“ (alle Zitate in „Sprechen, Singen, Spielen“). An anderer Stelle, wieder im Kontext mit dem Lava-Bild, wird das Gedicht von der Musik „verbrannt“: „the music burns the poem, and then as you open the music, the poem remains as a shape – no longer as the poem, only as the shape of the poem“ („Poetry and Music“ 1993, S. 8).⁴²

In diesem Kontext sind verschiedentlich auch Begriffe aus dem Bereich MACHT/AUTORITÄT zu finden, so wird dem Gesang der „Vorrang“ „von seiner instrumentalen Umgebung streitig gemacht“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 135), die Dichtung „dient“ der Musik als Kern

⁴² Siehe eine weitere Äußerung Boulez: „Durch ihre Eigenheiten – die lineare Tonmenge pro Silbe oder die kontrapunktische Dichte – verdunkeln sie zwar die Verständlichkeit des Textes, erhöhen aber seinen allgemeinen Sinn um neue Reize. Die einstimmige Melismatik bringt eine übermäßige Ausdehnung der verbalen Zeit mit sich, sie bewirkt eine Art Zerstückelung des Wortes zu Silben, die seine Kontinuität auseinanderbricht und seine Verknüpfungslogik zerstört“, „Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik“ 1962, S. 155.

und „man kann sehen, dass im dritten Stück, wo die Stimme und die Flöte zum ersten Mal zusammen erscheinen, sie praktisch in Konkurrenz sind“ („Télémarteau“).

Daneben benutzt Boulez einige Male die Begriffe „aufpfropfen“ (der auch in anderen Texten zum Verhältnis Musik-Dichtung vorkommt) und „wuchern“. So „erlaubt“ es die „Dichte des musikalischen Materials [...], ihm musikalische Strukturen aufzupropfen, die zur Dehnung, ja Wucherung ausersehen sind“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 139), oder die musikalische Struktur ‚wächst über die Gedichte‘:

Ich habe diese sehr kurzen Gedichte gewählt, um ein Stück aufzubauen, das nicht nur die Worte benutzt, sondern auch den tiefsten Sinn der Gedichte von René Char widerspiegelt. Durch den Unterschied der Länge der Gedichte und der Länge der Musik wird klar, dass die musikalische Struktur über die Gedichte gewachsen ist. („Télémarteau“)

Auch die Rätselhaftigkeit des Verhältnisses deutet Boulez in zwei Texten von 1963 und 1993 an: der Text „oszilliert“ in der Musik „zwischen Präsenz und Latenz“ oder ist „wie ein Geheimnis in der Musik vergraben“ („But I began with this in *Marteau sans maître* – to have the text completely immersed, and it remains there, but it is like a secret buried into the music“, „Poetry and Music“ 1993, S. 9). Neben der Darstellung als Geheimnis der Musik wird die Dichtung an anderer Stelle z.B. als „Geist“ bezeichnet („The word has disappeared completely from the music, but the spirit of the poem remains“, ebd.).

Laut Boulez' Erklärungen zur BEZIEHUNG VON DICHTUNG UND MUSIK geht es ihm weniger um den Inhalt, um Bilder oder Stimmungen, die die Gedichte enthalten, sondern – so legt das Kern-Bild nahe – um die Nutzung der Gedichte als ‚geistige Form‘ („Kern“, „shape“, „spirit“ etc.), die die Musik enthält; entsprechend wird auch die Stimme zu einem klingenden Material, das an Worte nur noch erinnert.⁴³ In eine ähnliche Richtung geht das Bild des Wucherns bzw. Wachsens oder des Aufpfropfens, bei dem Dichtung und Musik „bis zu einem gewissen Grad ihre Unabhängigkeit bewahren“ („Wille und Zufall“ 1977, S. 48).

Besetzung

Beim Sprechen über die BESETZUNG gibt es AUFFÄLLIGE SPRACHE in den drei Teilbereichen Verhältnis der Instrumente untereinander, Einsatz des Schlagzeugs und EINFLUSS AUSSER-EUROPÄISCHER MUSIK, und zwar ausschließlich in den beiden Hauptkommentaren „Sprechen, Singen, Spielen“ (1963) und „Télémarteau“ (1968).

Der zentrale Begriff in Hinblick auf das Verhältnis der Instrumente untereinander ist ‚Verbindung‘. Da laut Boulez die Instrumente „äußerlich so unvereinbar scheinen“, stellt er sogar die Frage, ob sich „auch nur ein Quentchen Kontinuität“ finden ließe und beschreibt, welche klanglichen Eigenschaften einzelne Instrumente miteinander teilen („Die Verbindung zwischen

⁴³ Siehe das „bouche fermée“ an mehreren Stellen des 9. Satzes.

Stimme und Flöte ist klar: menschlicher Atem und rein monodische Ausdrucksfähigkeit“ etc., in „Sprechen, Singen, Spielen“, S. 136). An mehreren Stellen spricht er entsprechend von: „Verbindungsfaden“, „Verbindungs-Phänomenen“, „Verbindung“ (alle ebd.), „Kontinuität“ und einer „Kette von Beziehungen“. Im Sinne der Vorstellung, dass die Instrumente jeweils bestimmte Eigenschaften miteinander teilen, können sie aber auch „in Konkurrenz“ treten; so beschreibt Boulez z.B. das Verhältnis der direkt miteinander verbundenen Stimme und Flöte.

Für das Schlagzeug und seine Funktionen benutzt Boulez verschiedene Bilder: es „mißt die Zeit“ und „füllt mit unbestimmten Tonhöhen die Leere aus, die zwischen bestimmten Tonhöhen freigelassen ist – eine Art architektonischen Spiels mit der Zeit“ (ebd., ähnliche Bilder finden sich auch in „Télémarteau“). Daneben vergleicht Boulez das Spiel des Gongs und Tamtams mit einem Fluss: „Das ist wie in einem Fluss, einem Metallfluss“ („Télémarteau“).

Bei seiner Erklärung zum EINFLUSS AUSSEREUROPEÄISCHER MUSIK auf die BESETZUNG fällt auf, dass Boulez sich ausdrücklich gegen den Verdacht wehrt, dass es ihm dabei um exotische Farben gegangen sei („Es wäre wirklich eine sehr oberflächliche Reaktion, diese Instrumentalbesetzung für exotisch zu halten“, „Télémarteau“) und warnt geradezu vor einer solchen Assoziation, die an der Oberfläche hängen bleibe. Er spricht dagegen von „Spuren“ balinesischer Musik (Vibraphonsolo im 8. Satz), die im *Marteau* zu finden seien, vom „Verpflanzen“ von Kotoklängen auf die Gitarre, von der Funktion, seine Musik „ins Leben zu bringen“, – dies alles mit der Absicht der „Ausweitung der europäischen Klangkultur“ („Télémarteau“) bzw. der „Bereicherung des europäischen Klangvokabulars durch außereuropäische Hörwelten“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 138). Zur Unterstreichung seiner Haltung beschreibt er schließlich noch die Gefahr einer gesundheitlichen Schädigung: „Bestimmte klassische Besetzungen unserer Tradition sind dermaßen belastet mit ‚Geschichte‘ und ‚Geschichten‘, daß man die Fenster zur Welt weit aufstoßen muß, um nicht an ihnen zu ersticken“ (ebd.).

Diese Aussagen sind nur mit einem großen Unbehagen Boulez' bzw. der Furcht vor einem potentiellen Exotismus-Vorwurf zu begründen.⁴⁴ Jedenfalls lässt sich schwer nachvollziehen, weshalb eine „Verpflanzung von Kotoklängen“ als unbedenklicher bewertet werden sollte als eine „exotische Farbe“ – auf die eine ‚Verpflanzung von Kotoklängen‘ auf eine klassische Gitarre ja hinausläuft.

Gesamtstruktur

Eine Häufung AUFFÄLLIGER SPRACHE gibt es auch beim Sprechen über die GESAMTSTRUKTUR des Werkes. Die auffälligen Begriffe sind hier: INEINANDER (2 Überschneidungen), LABYRINTH (2), RÄTSEL (2), DIMENSION (2), EINBAHNSTRASSE (1), MIKROKOSMOS (WELT) (1) und BEFREIUNG (1).

⁴⁴ „Diese Haltung steht in vollkommenem Gegensatz zu der ungerechtfertigten Aneignung eines ‚kolonialen‘ Vokabulars durch das Europa am Beginn dieses Jahrhunderts und zu den zahllosen Eintagsfliegen madegassischer oder kambodschanischer Rhapsodien und anderer Genrebilder“, „Sprechen, Singen, Spielen“, S. 138.

Der Begriff des INEINANDERS ist der einfachste: die Zyklen „durchdringen sich“ in genau geregelter Weise, die drei Zyklen sind „ineinander verzahnt“, „ineinander gemischt“ und „ineinander verschachtelt“.⁴⁵

Ein etwas stärkeres Bild ist das des LABYRINTHS. Es kommt in den *Marteau*-Kommentaren zwar nur zweimal in den Hauptkommentaren vor, hat aber dadurch, dass Boulez sich an anderer Stelle intensiv damit auseinandergesetzt hat (siehe „Zu meiner Dritten Klaviersonate“, 1960), eine größere Bedeutung und wird sowohl hier als auch in der Sekundärliteratur verwendet, einige Male gemeinsam mit dem RÄTSEL-Begriff.

In seinen *Marteau*-Kommentaren vergleicht Boulez die Wirkung der Ordnung der Zyklen mit der Wirkung eines Labyrinths, wobei der IX. SATZ „die Lösung“, den „Schlüssel“ zum Labyrinth „gibt“. Dem Bild entsprechend redet er in Zusammenhang mit der GESAMTSTRUKTUR auch von einem „Gang“ durch das Werk.

Wichtig sind diese Bilder vor allem als starker – und befreiender – Gegenentwurf zur so genannten „Einbahnstraßen“-Form, bei der keine „Möglichkeit des Abweichens“ bestehe und mit der Boulez im *Marteau* bricht: „Diese Formvorstellung hat mich übrigens noch viel weiter gewiesen, denn sie befreite die Form von jeglicher Vorausbestimmung; hier (im *Marteau sans maître*) tat ich den ersten Schritt dazu durch den Bruch mit der ‚Einbahnstraßen‘-Form“ („Sprechen, Singen, Spielen“, S. 140).

Mit der „Einbahnstraße“ verbindet Boulez in seinem späteren Interview mit Deliège (1977) das Attribut der „Eindimensionalität“. In dem Interview spricht er zwar wieder über einen befreienden „Bruch“, aber nicht mit der „Einbahnstraßen“-Form, sondern mit der „musikalischen Kontinuität“. Seine erklärte Absicht ist es, „die musikalische Dimension durchlässig zu machen“ und „eine weitere Dimension ein[zuführen, die in der Anordnung des Werkes einen Kreislauf herstellt“. Insofern erscheint das in diesem Kontext beschriebene Bild des IX. SATZES als „Mikrokosmos des ganzen Werkes“ folgerichtig.

Komplexität und Rätsel

KOMPLEXITÄT ist ein Begriff, den Boulez nicht nur auf einen bestimmten Aspekt der Komposition (hier die NOTATION) bezieht, sondern er bezeichnet komplexes Wahrnehmen in einem Brief an Cage auch als einen wichtigen Anspruch an sich selbst:

J'essaye de me débarasser de mes propres tics, de mes tabous; j'essaye de voir toujours plus complexe – moins visible et plus travaillé en profondeur – J'essaye d'élargir la série, et le principe au maximum de ses possibilités. (In: Nattiez 1990, S. 218 f.)

Wenngleich er den Begriff im Zusammenhang mit *Marteau* nicht weiter benutzt (2 Codings), wird er in der Sekundärliteratur eine große Rolle spielen.

⁴⁵ Diese Beschreibung ist in die Sprache der Sekundärliteratur voll eingegangen, bezieht sich dort aber nicht nur auf die GESAMTSTRUKTUR, sondern auch auf die Aspekte TEXTUR, BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG u.a.

Ein auffälligerer Begriff ist der des RÄTSELS (5 Codings). Boulez selbst benutzt ihn im *Marteau*-Kontext nur für die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG sowie die GESAMTSTRUKTUR, diskutiert aber in einem Interview mit Johnson (1986), wie der Begriff (hier: „Geheimnis“) in der Sekundärliteratur in Hinblick auf seine KOMPOSITIONSTECHNIK angewendet wird:

People have gone through my works identifying rows and the like, and they think they have somehow found the „secrets“ of my music, but however much the things they discover may have helped me, they don't help the listener. This approach doesn't „explain“ my music – not even the beginning of it! („Pierre Boulez talks to Stephen Johnson“, S. 1376)

Interessant ist in diesem Kontext eine Aussage in „Nahsicht und Fernsicht“ (1954), mit der Boulez sein eigenes analytisches Programm erläutert. Ganz im Gegensatz zu einem Denken wie dem eben kritisierten: dass es an seiner Musik irgendwelche Geheimnisse zu lüften gebe, stelle sich bei einer Analyse großer Werke das „unausschöpfbare Rätsel ihrer Vollkommenheit“ immer wieder her:

Die analytische ‚Buchführung‘ ist an sich weder wertvoll noch wertlos: eine Anzahl von Prozeduren wird zutage gefördert, die höchst einleuchtend über die Schreibweise oder die Struktur eines Werkes ‚Rechenschaft ablegen‘. Wenn man jedoch eine solche Exegese unternimmt, geschieht das nicht bloß aus altmodischer Neugier, um der eitlen Genugtuung willen, das ‚Wie‘ des Werkes zu kennen; das zurückzuweisen wäre leicht. Glücklicherweise stellt sich bei großen Werken das unausschöpfbare Rätsel ihrer Vollkommenheit immer wieder her. („Nahsicht und Fernsicht“ 1954, S. 62)

Für Boulez ist Rätselhaftigkeit demnach die beste mögliche Erkenntnis am Ende einer Analyse – und nicht der Ausgangspunkt oder etwas, das durch Analyse zu lösen wäre.

Wahrnehmung und Interpretation

Boulez äußert sich in seinen Kommentaren zu verschiedenen Themen der Wahrnehmung und Interpretation, die Menge dieser Aussagen ist aber vergleichsweise überschaubar.

Von ASSOZIATIONEN spricht er nur einmal in Hinblick auf potentielle Hörer im Kontext mit der BESETZUNG des Stücks („Bei vielen Hörern läßt der erste Eindruck ‚exotische‘ Assoziationen aufsteigen“, „Sprechen, Singen, Spielen“, S. 137). VERGLEICHE (6 Codings) macht Boulez in Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten der Komposition: der DICHTUNG, der BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG und der BESETZUNG (s.o. verschiedene Stellen, z.B. „Metallfluss“ für das Spiel des Gongs und des Tamtams). EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN (11) beschreibt Boulez beim Sprechen über die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG, die BESETZUNG und die GESAMTSTRUKTUR, und zwar überwiegend im „Télémarteau“. Dies läßt sich wahrscheinlich darauf zurückführen, dass man bei der Produktion des Films von einem anderen Publikum ausgegangen ist als bei einer Konzerteinführung. Etwa die Hälfte der beschriebenen Wirkungen sind musikalischer

Art („Die Flöte wirkt wirklich wie ein Solostimme“), andere sind Impressionen wie: „Die Zyklen sind ineinander gemischt und so ergibt sich eine Form, die wie ein Labyrinth wirkt“ („Télémarteau“).

Über VORDER- UND HINTERGRUND (4) spricht Boulez außer in einem Brief an Cage („J'essaye de voir toujours plus complexe – moins visible et plus travaillé en profondeur“, in: Nattiez 1990),⁴⁶ mehrmals in „Sprechen, Singen, Spielen“, z.B. „treten“ einzelne Stimmen bzw. Instrumente „in den Vordergrund“ oder „sinken in die Anonymität zurück“.

Über BOULEZ' GEFÜHLSEINDRÜCKE erfährt man an zwei Stellen: Im „Télémarteau“ erzählt er, dass er von der Musik Balis sehr beeindruckt gewesen sei und im Interview mit Delègue, dass ihn an der Dichtung Chars die „sprachliche Verdichtung“ gefesselt habe.

Zu EMOTIONEN, AUSDRUCK UND DRAMA gibt es in den Werkkommentaren 8 Aussagen, die Hälfte davon bezieht sich auf die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG, die der Komponist z.B. als „intellektuelles Theater“ beschreibt (gemeint ist hier der 9. SATZ):

Eine Art ‚Inszenierung‘ waltet hier: sie legt den Akzent bald auf die direkte Aussprache des Textes, bald auf die poetische Welt, die er erweckt. Ein intellektuelles Theater, wenn man so will, in Gang gesetzt durch die Lektüre des Gedichtes und den Nachhall, den es in einem ganz innerlichen Bezirk auslöst. („Sprechen, Singen, Spielen“ 1963, S. 136)

Im selben Text spricht Boulez z.B. auch von der „monodischen Ausdrucksfähigkeit“ der Flöte und der Stimme oder der „dramatischen Wirksamkeit“ der Sprache.⁴⁷

Zum Thema Affekte und KOMPOSITIONSTECHNIK gibt es eine bemerkenswerte Aussage in dem schon genannten Interview mit Delègue:

Obwohl der *Marteau* eine viel leichtere, viel reizvollere Mitteilung besitzt als die *Structures* oder die *Polyphonie X*, ist die Technik viel weiter getrieben und viel kunstvoller. Sie berücksichtigt affektive, an die Musik gebundene Phänomene. Zu diesem Zweck muß die Technik bedeutend gelenkiger und für alle Arten der Erfindung offen sein. („Wille und Zufall“ 1977, S. 73/74)

Welches genau diese „affektiven, an die Musik gebundenen Phänomene“ sind, sagt Boulez nicht und auch in anderen Texten spricht er über Affekte, Emotionen und Ausdruck vor allem grundsätzlich. Wiederholt stellt er dabei Gefühl und Verstand gegenüber: „Intellektualismus gegenüber dem Instinkt“ („Möglichkeiten“ 1952, S. 45), „Durchdringung von Sensibilität und Intelligenz“ (ebd., S. 50) oder „intellektuelles und gefühlshafte Potential“ („Ästhetik und Götzendienst“ 1962, S. 224). Desweiteren benutzt Boulez mehrmals den Begriff des Irrationalen in diesem Sinn, u.a. in dem eben zitierten Interview mit Delègue,

⁴⁶ Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance et Documents*, S. 218 f.

⁴⁷ Zum Stellenwert der „affektiven Beziehungen“ im Verhältnis Musik-Dichtung sagt Boulez in „Ton, Wort, Synthese“, sie seien nur eine Art von ‚Bezogenheiten‘ neben anderen.

wo er von einem „Pfropfreis des Irrationalen“ spricht, der dem Rationalen im gegenwärtigen musikalischen Code „aufgesteckt“ sei (weiter: „Den Komponisten reizt es, das Unausdrückbare durch höchst verfeinerte technische Mittel auszudrücken“, 1977, S. 73 f.). Das Werk sei, so Boulez in „Nahsicht und Fernsicht“, eine „Folge von Verweigerungen inmitten so vieler Wahrscheinlichkeiten [...] Die Entscheidung ist es, die das Werk stiftet [...] Bewahren wir uns diese unveräußerliche Freiheit: das Glück, auf das wir ständig hoffen – das Glück einer irrationalen Dimension“ (Schlussabsatz „Nahsicht und Fernsicht“ 1954, S. 75). In diesem Sinne sagt Boulez z.B. über die Instrumentenwahl in *Marteau*, dass sie „einmal durch rein affinitive Erwägungen, zum andern aber durch logischer fundierte Argumente“ begründet sei („Sprechen, Singen, Spielen“ 1963, S. 136).

Um das Thema VERSTEHEN geht es in Boulez' *Marteau*-Kommentaren nur ein einziges Mal und auch das HÖREN bzw. die Hörer (4 Codings) kommen nur an wenigen Stellen vor: Neben einer aufführungspraktischen Anmerkung in einem Brief an Cage spricht er über Hörer lediglich im Kontext mit der „exotischen Assoziation“, die diese in Hinblick auf die Besetzung hätten. Dass Hörern Reihenanalysen nichts nutzten, betont er – allerdings nicht stückspezifisch – in seinem Interview mit Johnson (1986).

Anmerkungen

Boulez benutzt in seinen Werkkommentaren und auch in einer Reihe weiterer Texte viele auffällige Begriffe und Bilder, bezieht diese auf unterschiedliche Aspekte der Komposition und variiert sie oft. Auch verschiedene Themen der Wahrnehmung spielen bei seinen Erläuterungen eine Rolle, wenn auch keine besonders große. Der Film „Télémarteau“ weist außerdem darauf hin, dass Boulez mit seinen Kommentaren durchaus ein großes Publikum ansprechen möchte.

Bemerkenswert ist ferner, dass Boulez viele starke Bilder dazu benutzt, um sie einander gegenüber zu stellen und damit sein ästhetisches Programm deutlich zu machen: so setzt er das Labyrinth und die Mehrdimensionalität gegen die Einbahnstraße, außereuropäische gegen europäische Konnotation, Textabsorption gegen die Textillustration, Indisziplin gegen Disziplin usf.

Kein Interesse hat Boulez dagegen daran, sein Kompositionsverfahren offenzulegen. Offiziell begründet er dies damit, dass Hörer von solchen Erklärungen nichts hätten, in Richtung Theorie wiederholt er mehrfach, dass er Reihenidentifizierung prinzipiell uninteressant findet und eine falsche Analyse besser als eine richtige, solange sie „produktiv“ sei.⁴⁸

⁴⁸ „Ce que est interessant dans une analyse ce n'est pas ce que vous voulez refaire ce que le compositeur a fait, c'est de voir par quel procedé il est arrivé a un résultat pareil. Et donc même si l'analyse est fausse, est fausse complètement, l'analyse est beaucoup plus interessante parce qu'elle est productif“, Pierre Boulez im Gespräch mit Alain Connes. „Pierre Boulez & Alain Connes. La créativité en musique et en mathématiques. Rencontre entre deux figures majeures de la création musicale et de la recherche mathématique contemporaine“, 15 juin 2011. Siehe: <<http://agora.ircam.fr/971.html?event=1002>> und das Video unter: <http://www.dailymotion.com/video/xntjir_pierre-boulez-et-alain-connes_creation> (27.11.2012).

3.2. Die Rätsel des *Marteau sans maître*

Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* ist vermutlich das meistbesprochene Werk Neuer Musik nach 1945. Und obwohl mittlerweile mindestens 16 zum Teil sehr umfangreiche Analysen existieren, vertritt Pascal Decroupet noch 2005 die Ansicht, dass ein „wirkliches Verstehen“ des Werkes weiterhin ausstehe:

Many of the keys necessary for an ever deeper comprehension of *Marteau sans maître* are accessible today. Instead of seeing itself as a last word on the subject, it has been the aim of this commentary on the selected source materials to open up the path to a different way of seeing Boulez's music, through shifting direction towards a consideration of the purely musical motivations that led the composer to take the many decisions that characterize the genesis of this work. In this way, technical knowledge finally resumes its place as a mere guide towards a real understanding of the work. (Decroupet, Faksimile-Vorwort 2005, S. 65)

Konrad Boehmer äußert sich zum Thema „technical knowledge“ ähnlich, spricht dabei aber andere Punkte an:

Selbst die gewählten oder entwickelten Kompositionstechniken besagen nichts über den ästhetischen Gehalt der Kompositionen, wie sehr die endlosen Reihen-Analysen der Musikwissenschaftler dies auch nahelegen möchten: sie verwechseln das Erstaunen über alles, was sie da so entdeckt haben, mit der ästhetischen Qualität der Musik selber. Die musikwissenschaftliche Erklärungsindustrie, die sich auf Boulez' Musik erst stürzte, als dessen Skizzen, Tabellen, Pläne bei der Sacher-Stiftung zugänglich wurden, liefert ein erschreckendes Beispiel für jene Illusion. (Boehmer 1998, S. 28)

Publizierte Analysen des *Marteau* gab es nicht erst zu dem von Boehmer genannten Zeitpunkt – das wäre Ende der 1980er Jahre gewesen –, aber doch erst 20 Jahre nach der Uraufführung:⁴⁹ 1974 einen Text von Theo Hirsbrunner, der die Frage stellte, inwieweit Boulez' Musik als surrealistisch bezeichnet werden könne und der explizit *nicht* die Absicht verfolgte, eine „kompositionstechnische Analyse“ zu schreiben, da Konzertbesucher schon „lange genug [...] durch enigmatische Erklärungen von seriellen Komponisten terrorisiert“ worden seien (Hirsbrunner 1974, S. 86). Zwar hatte Stockhausen sich in seinem Text „Sprache und Musik“ schon 1958 analytisch mit dem Verhältnis zwischen Sprache und Musik beschäftigt, bezeichnet den Text jedoch als „nähere Beschreibung“ und stellt diese neben Kommentare zu seinem eigenen *Gesang der Jünglinge* und Luigi Nonos *Il canto sospeso* (1956).

Überhaupt sind die Texte aus den ersten 22 Jahre nach der Uraufführung geprägt von der Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis bzw. der Frage nach der BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG, dem Thema also, das Boulez in vielen seiner Schriften und in den Kommentaren zum *Marteau* hervorgehoben, aber oft sehr vage beschrieben hat (siehe z.B. den Programm-

⁴⁹ Sieht man von der nicht veröffentlichten Doktorarbeit von Gwyneth Margaret Roberts von 1968 ab, die zum Zeitpunkt meiner Recherche nicht an den genannten Stellen zu erhalten war.

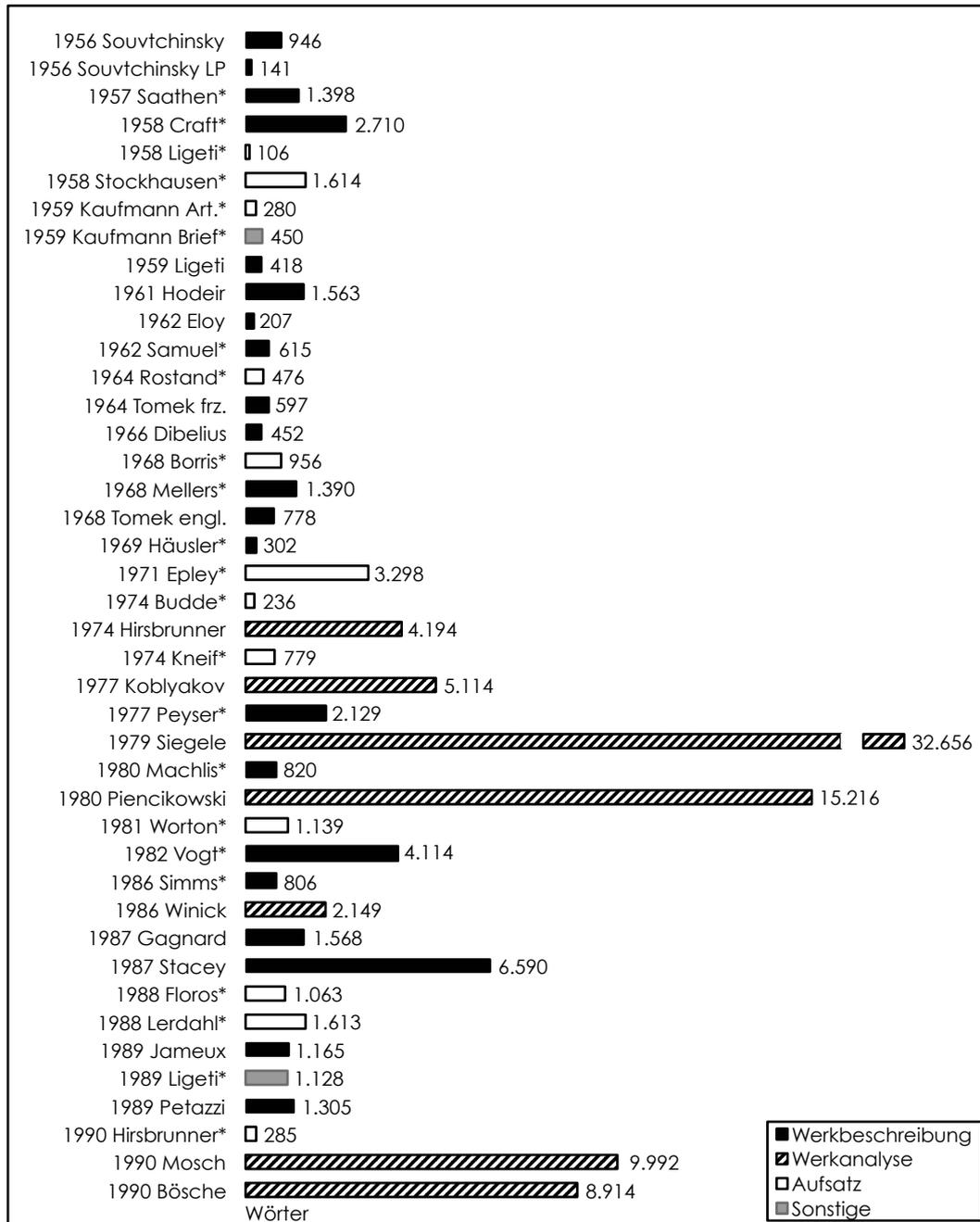
hefttext von 1955: „Die Texte werden teils gesungen, teils durch rein instrumentale Partien gedeutet“). Was es mit dieser Beziehung im *Marteau* auf sich hat und worin sie im Detail besteht, sind in der Sekundärliteratur stetig behandelte Fragen, und die Rätselhaftigkeit dieses Verhältnisses wird dabei immer wieder hervorgehoben (siehe z.B. Jörn-Peter Hiekel 2010, der das Werk als „faszinierend enigmatische Inszenierung jenes Zögerns auf der Schwelle zwischen Klang und Sinn“ beschreibt, S. 30). Allein was das textsemantische Verhältnis angeht, ist die Sekundärliteratur voll von Textillustrations-Mutmaßungen wie der folgenden von Vogt 1982:

Die Reihe endet auf das Textwort *clou*, das innerhalb des Gedichtes etwa mit Nagel zu übersetzen wäre, hier jedoch doppeldeutig ist, denn *clou* heißt auch *Höhepunkt*. Boulez faßt also den 12. Ton einer Reihe als Höhepunkt, als *clou* auf. Weit deutlicheren Textinterpretationen geht er durchaus nicht aus dem Wege, wie die Takte 20–22 desselben Satzes zeigen. Das Wort *cadavre* mag zu dieser zerfetzten Linie angeregt haben (Bsp. 154). (Vogt 1982, S. 282)

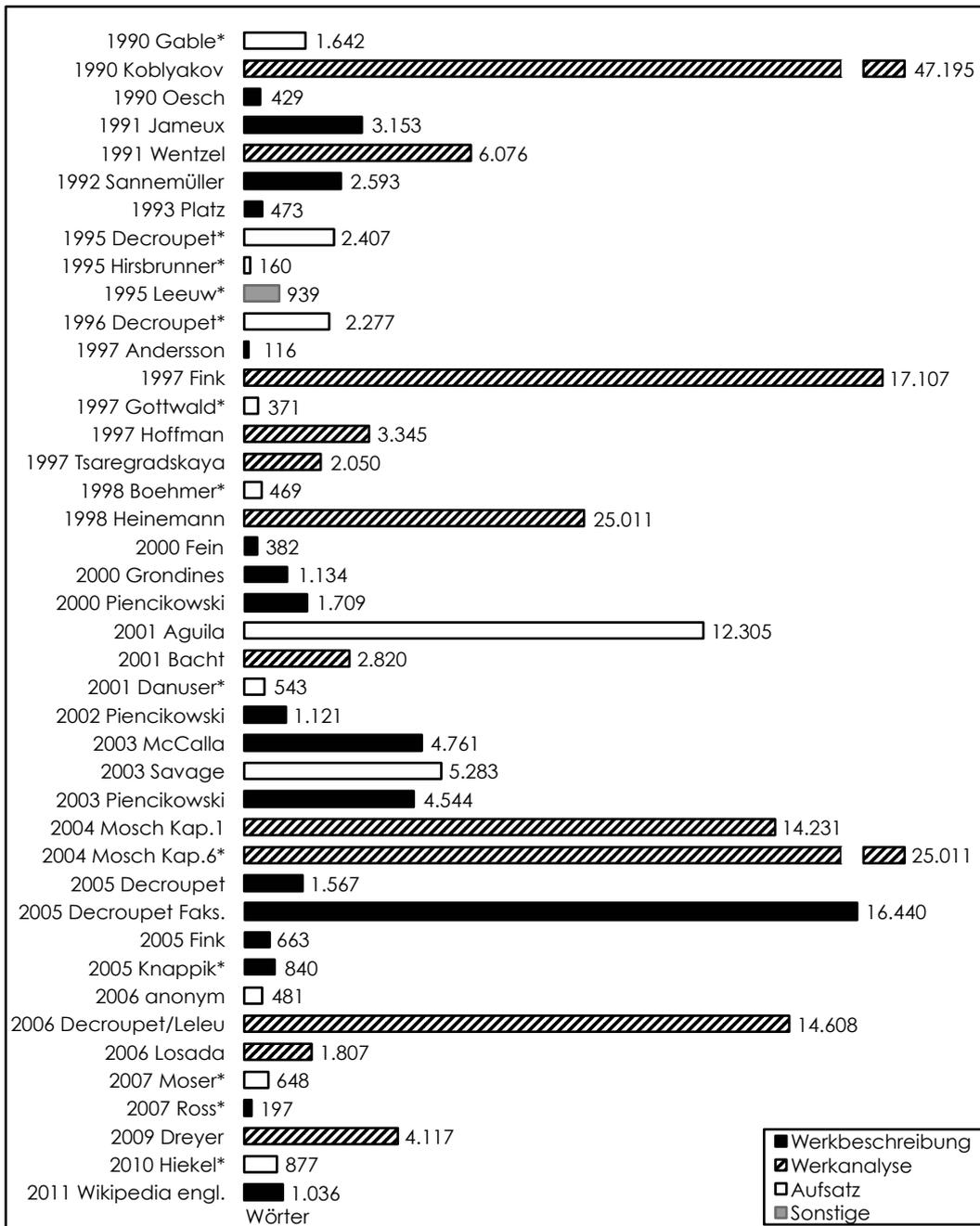
1977 erschien die erste Analyse der Kompositionstechnik, ein früher Teil der legendenumwobenen Arbeit von Lev Koblyakov, die 1990 als Buch veröffentlicht wurde und fraglos zum Mythos *Marteau* beigetragen hat. Die Angaben dazu, wie lange Koblyakov in der Sowjetunion der 1970er Jahre gebraucht hat, die Partitur zu „dechiffrieren“ (Bennett 2005, S. 52) bzw. alle Ableitungen einer „Mutter-Serie“ zu rekonstruieren („toutes les dérivations d’une série-mère“, Aguila 2001, S. 79), um Jahre später im „russischen Pelzmantel“ ins IRCAM einzuziehen und Boulez die serielle Ableitung jeder Note der Partitur nachzuweisen, schwanken zwischen fünf und zehn Jahren (Bennett 2005, S. 52 bzw. Aguila 2001, S. 94).

Wie lange die anderen *Marteau*-Analysen gedauert haben, ist nicht bekannt, sicher ist aber, dass schon wenige Jahre nach der Uraufführung vergeblich versucht wurde, das kompositionstechnische Rätsel des *Marteau* zu lösen. Zu seinem Scheitern schrieb Harald Kaufmann in dem Artikel „Die Seriellen sind unter uns“ 1959:

Aber ein eindeutiges analytisches Resultat nach serieller Methode ist nicht möglich. In die symmetrischen Ordnungen verflochten sich nämlich asymmetrische, in die konvergierenden Strukturen divergierende, in bestimmte Anordnungen wieder entgegengesetzte, bewußt vage. Die morbiden, brüchigen Verse von René Char sind in eine ganz ähnlich morbide und brüchig-vieldeutige musikalische Form übersetzt, die geschlossene und offene Formzustände zum Rebus ineinanderknotet. (Kaufmann 1959, S. 26)

Abb. 7a: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.

* Anteilig berücksichtigte Texte

Abb. 7b: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.

* Anteilig berücksichtigte Texte

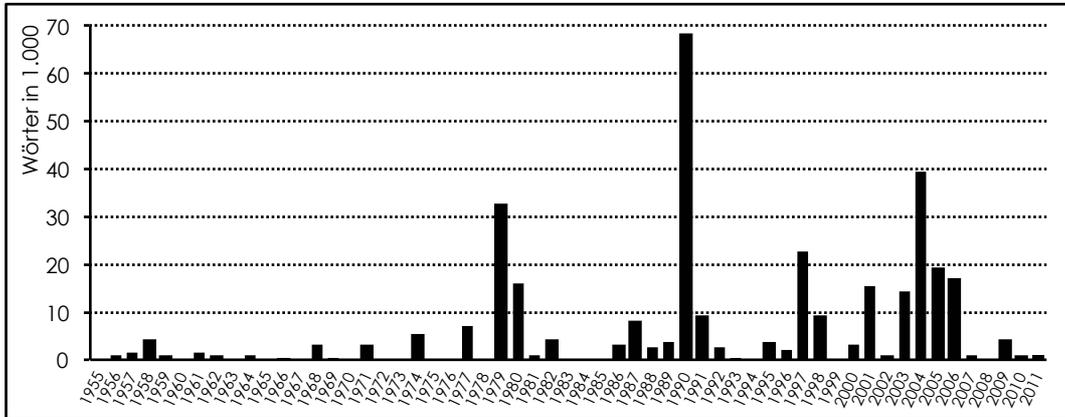


Abb. 8: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen pro Jahr

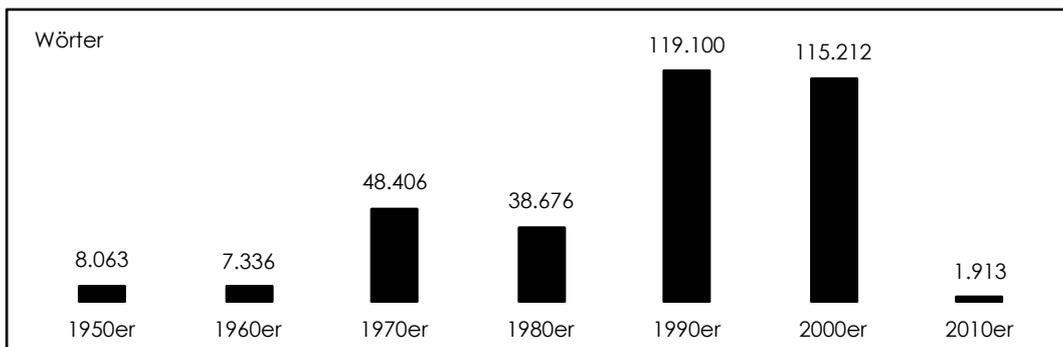


Abb. 9: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen pro Jahrzehnt

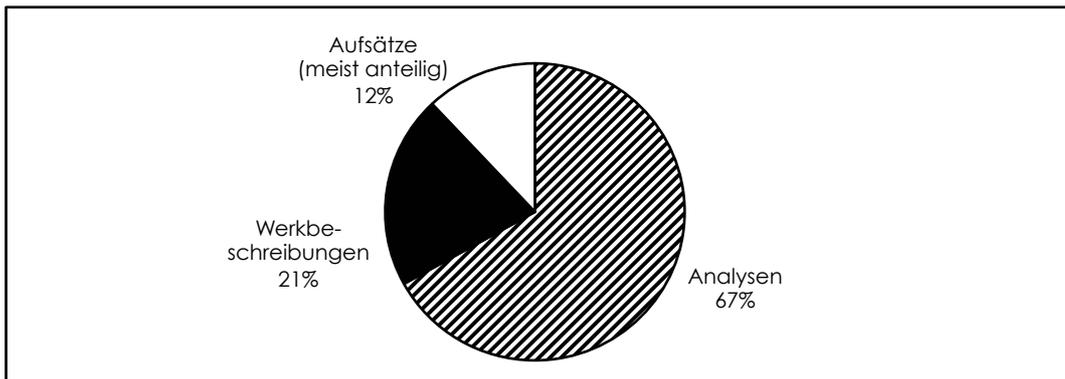


Abb. 10: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textsortenmengen im Vergleich

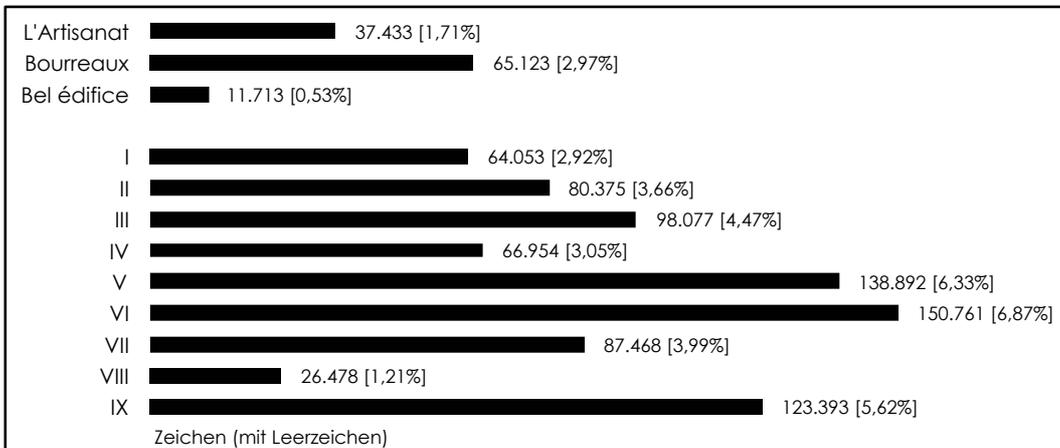


Abb. 11: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Zyklus und Satz

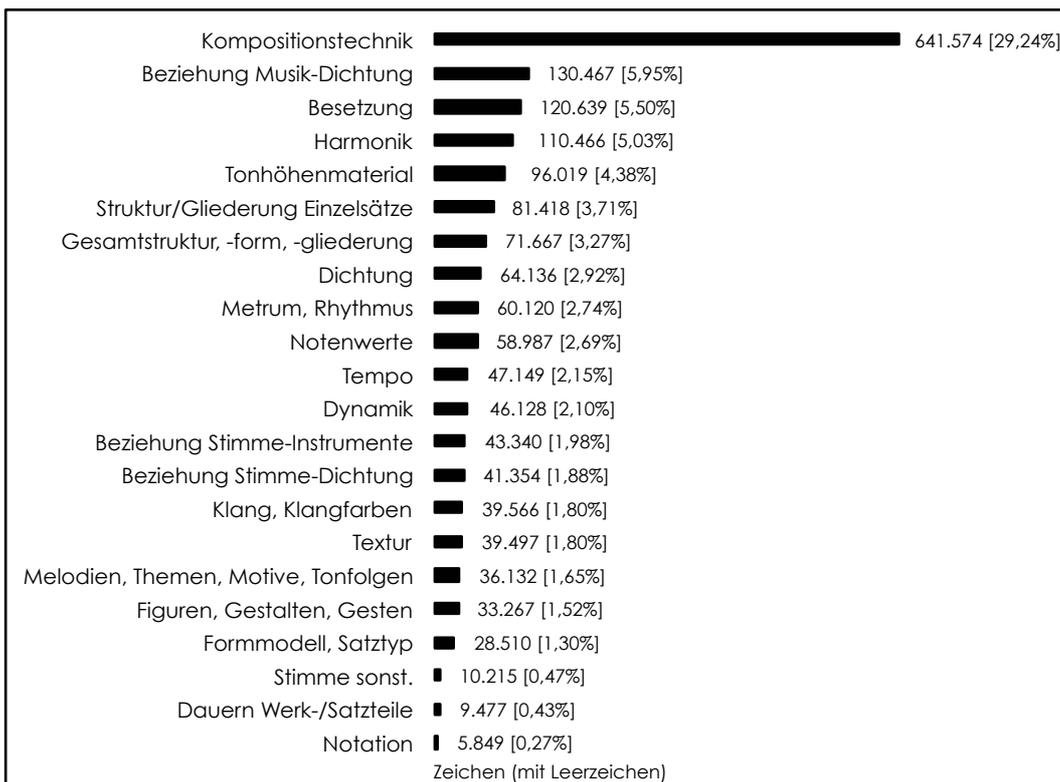


Abb. 12: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Aspekt der Komposition

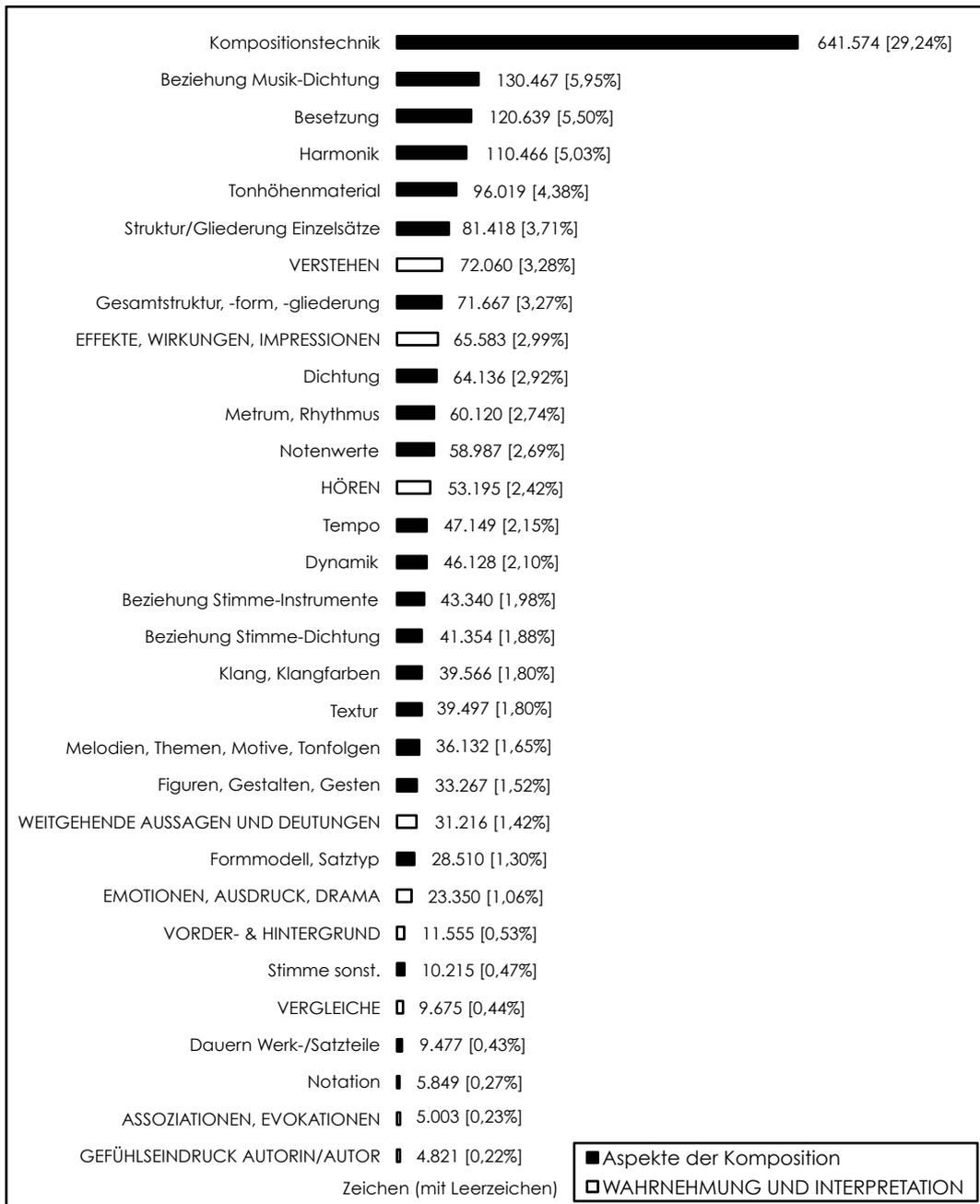


Abb. 13: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] der Aspekte der Komposition
und der Wahrnehmung & Interpretation

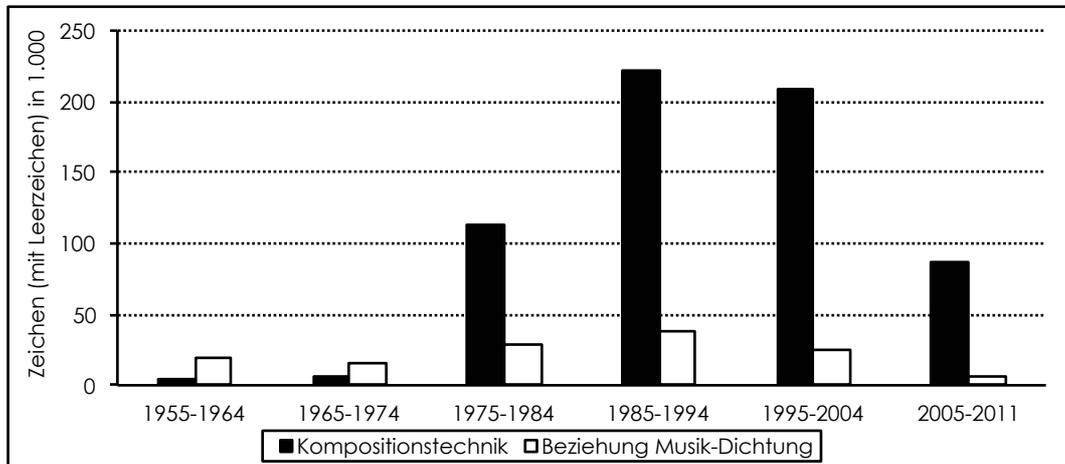


Abb. 14: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Vergleich der Entwicklung der Textmenge zur KOMPOSITIONSTECHNIK
und zur BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG über die Jahrzehnte

In einem Brief an György Ligeti aus demselben Jahr spricht Kaufmann statt von einem Bilder- von einem „Kreuzwortschlüssel“:

Denn es ist ziemlich sicher, daß Boulez divergierende Unsicherheits-Strukturen in die konvergierenden Strukturen verflochten hat und da bewegt sich die Analyse nur mehr auf dem Niveau des Kreuzwortschlüssellösens. Ich kann dafür eigentlich nicht die Zeit finden, monatelang den aleatorischen Möglichkeiten nachzuspüren, noch dazu ohne Gewähr, unter den sehr vielen Möglichkeiten tatsächlich einmal zufällig den richtigen Weg zu gehen. Ich muß, um die Sache aus der Hand geben zu können, Boulez selbst konsultieren. Ich bin auf gewisse tabellarische Zusammenhänge der Metronomzahlen gekommen und habe auch feststellen können, wie die einzelnen ‚Reihen‘-Fäden gelagert sind, d.h. wie sie zu lesen wären. Aber alles das ist durch variable Permutationen gebrochen, die mystifizieren. Ich kann nun Boulez aber wahrscheinlich nicht vor Juni erreichen (zu dieser Zeit wird er in Wien dirigieren). Brieflich ist das alles ja nicht zu erledigen und Boulez gibt der U.E., über die ich es schon versucht habe, seit Monaten keine Antwort. Was also soll ich tun? (Kaufmann an Ligeti, 14.3.1959, PSS, SGL)

Rätselhaftigkeit, Geheimnisse und eine mystifizierende Art werden dem *Marteau* im vorliegenden Textkorpus seit der Werkbeschreibung von Friedrich Saathen aus dem Jahr 1957 immer wieder zugeschrieben. Die kürzlich wiederveröffentlichten Rezensionen sowohl der Baden-Badener als auch der Pariser Uraufführung enthalten aber keine derartigen Aussagen: der Baden-Badener Rezensent merkt einzig an, dass er sich eine „exakte Analyse“ versagt,

da „dieses höchst komplizierte und zeitraubende Unterfangen das Hören kaum erleichtern würde“ und schließt den Absatz mit der lapidaren Anmerkung: „Die Machart interessiert nicht, wenn ich [...] Boulez höre“.⁵⁰

Saathen (1957) dagegen spricht von einem „Geheimnis innerster konstruktiver Bindungen“ (S. 291). Es gibt verschiedene derartige Aussagen, bei denen es sich um ein unkonkretes Zuschreiben eines Geheimnisses zu dem Stück oder seiner „sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche“ handelt (Hirsbrunner 1990, S. 69), um das Unterstellen versteckter Organisation (siehe die Kapitelüberschrift „Hidden Organization in *Le Marteau sans Maître*“, Lerdahl 1988) oder nur das Feststellen einer es noch immer umgebenden mysteriösen Aura („aura of mystery“, Decroupet 2005 Faksimile, S. 41).

Am häufigsten beziehen sich Aussagen über die RÄTSEL des *Marteau* (55 Codings) auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (21 Überschneidungen) (siehe die Abb. auf S. 230).

Steven Winicks Aussage (1986) ist hierfür typisch: „The compositional processes in *Le Marteau* are obscured by transformed serialization, veiled relationships, and speed and complexity of texture“ (S. 280). Gegenüber einer einzigen Aussage, derzufolge Boulez *kein* Geheimnis aus seinem harmonischen Verfahren gemacht habe (Gottwald 1997, S. 54), sehen zehn andere von der Rätselhaftigkeit der Kompositionsweise sprechende Autoren eine bewusste Verschleierungstaktik am Werk – offenkundig nicht zuletzt deshalb, weil Boulez sich zu vielen Verfahrensweisen gar nicht und zu anderen „bewußt rätselhaft“ geäußert hat (Bösche 1990, S. 257), was wiederum ein Bild des Komponisten entstehen lässt, das immer wieder auch kritisch gesehen wurde, z.B. von Hodeir 1961: „Ses séductions sonores, qui ne sont pas niables, ont aidé à dissiper la légende d’hermétisme qui s’était formée autour du compositeur des *Structures*“ (S. 134). Allerdings prallt solche Kritik angeblich an Boulez ab: „Sich hier den ‚Vorwurf der technokratischen Esoterik‘ gefallenlassen zu müssen, nimmt der Komponist gelassen in Kauf“ (Bösche 1990, S. 255).

Die maßgeblich von Boulez vertretene Position, dass eine Herangehensweise an das Stück wie an ein Rätsel, das gelöst werden müsse, der Musik nicht würdig sei und dass man, statt Reihen zu folgen, sich vielmehr darauf konzentrieren solle, was diese produzierten, richtet sich offenbar gegen eine bestimmte Gruppe von Analysen. In diese Rubrik fallen einerseits diejenige von Koblyakov, der mit seiner legendären „Rubikwürfel-Mentalität“ die Boulezschen Multiplikationstabellen rekonstruieren konnte, andererseits die Analysen überwiegend US-amerikanischer Theoretiker, die sich, von der Set-Theory herkommend, v.a. mit der seriellen Technik des *Marteau* beschäftigt haben, so bspw. Steven Winick 1986, der seine Herangehensweise folgendermaßen skizziert:

⁵⁰ Paul Müller (1955), „Musikalisches Nachtprogramm“, in: Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître* [1952–1955]. Fac-similé de l’épure et de la première mise au net de la partition. Texte de René Char, hg. v. Pascal Decroupet, Mainz 2005, S. 78.

What I will attempt here is to share a few discoveries and observations of my own concerning the use of PDA's [pitch-duration associations] and their influence on the overall structure of movement VI of *Le Marteau*. (Winick 1986, S. 281)

Koblyakovs Analyse nimmt in dieser Gruppe fraglos eine Sonderstellung ein, dass aber eine ganze Reihe solcher Analysen nicht in den Kanon der *Marteau*-Analysen aufgenommen wurde, zeigt sich am Literaturverzeichnis des 2005 von Decroupet herausgegebenen Faksimile-Bandes, in dem die z.T. sehr umfangreichen Texte von Winick (1986), Wentzel (1991) und Heinemann (1993 & 1998) nicht angeführt werden.

Entsprechend ist die zu Beginn des Kapitels zitierte Aussage Decroupets eine Klarstellung der hierarchischen Verhältnisse der Wissenschaften in Hinblick auf den *Marteau*, bei der eine erklärend-naturwissenschaftliche Herangehensweise („technical knowledge“) dem ‚wirklichen Verstehen‘ im Sinne der Geisteswissenschaften untergeordnet wird.

Dass Koblyakov in der Konklusion seiner Arbeit die Geschichte der abendländischen Harmonik anhand von Fluss-, Meeres- und Ozean-Analogien beschreibt, wäre andererseits mit seiner mathematisch-naturwissenschaftlichen Sichtweise zu erklären:

In our own times the sea has become a well-studied object and too cramped for the huge number of composers in it. Next comes the ocean, which relatively few try to penetrate today. Even if they get there, they usually swim by the rules of the sea they have studied, just instinctively feeling that the ocean has laws of its own. This ‚ocean‘ is the widest and deepest space that can be imagined now. It has an almost infinite number of pitches (instead of the former twelve), durations, and gradations of dynamic and timbre.

We shall consider only that new music which has parameters belonging to the ‚ocean‘ and at least some features of new organization. (Koblyakov 1990, S. 106)

Diese Analogie führt Koblyakov schließlich auch zu der Aussage, bei der Entwicklung der Transpositionsmethoden von der 12-Tontechnik zum Serialismus handle es sich um einen natürlichen Prozess: „Hence the transition from usual transpositions with the dodecaphonists to special types of transpositions used by serialists was a natural process“ (ebd., S. 111).⁵¹

Eine grundsätzliche Frage im Zusammenhang mit dem RÄTSEL-Begriff ist auch, was an dem Stück überhaupt rätselhaft ist. Welche verschiedenen Positionen gibt es hier? Sind die Autoren, die sich mit dem Stück auseinandergesetzt haben, der Auffassung, dass das kompositionstechnische Rätsel des *Marteau* lösbar ist? Bedingt dieser Ansicht sind Mosch 1990 mit Blick auf den *Bourreaux*-Zyklus („Aufgrund der inzwischen zugänglichen Quellen

⁵¹ Siehe ferner die Werkbeschreibung von McCalla 2003, der das Stück als eine erste vollständige „Ausblühung“ einer neuen Musik („first complete efflorescence of a new music“) bezeichnet, S. 32.

ist nun eine nahezu lückenlose kompositionstechnische Analyse möglich, wenn man sich bestimmter Schlüssel zu bedienen gelernt hat“, Mosch 1990, S. 48) und Decroupet („Many of the keys necessary for an ever deeper comprehension of *Marteau sans maître* are accessible today“, Faksimile-Vorwort, S. 65). Die jüngste Aussage zum mathematischen Rätsel *Marteau* kommt meiner Kenntnis nach von Hubertus Dreyer:

Nach meinem Stand können wir im 1., 2., 4. und 7. Satz des *Marteau* jede Note nach System vollständig erklären. Im 3. Satz fehlt die Kenntnis der Globalrhythmik, die könnte Boulez auch erimprovisiert haben (gemäß seiner damaligen Einschätzung, nur eine ‚workette‘ – ein Werklein – zu produzieren), aber es gibt auch Gegenargumente. Beim 6. Satz weiß ich nicht, ob irgendjemand die Mittelpartie inzwischen geknackt hat, der Anfang geht ja sehr leicht, beim Schluss liegen die Spektren vor (siehe Mosch). Beim 8. Satz gibt es Partien, die man mit Computereinsatz lösen könnte [...]. Den 9. Satz wird man unter Zuhilfenahme meiner kleinen ‚Entdeckung‘ vollständig analysieren können, den 5. ‚im Prinzip‘ vollständig (man wird wissen, was Boulez gemacht hat, aber auch, warum man ohne weitere Skizzen die Details nicht erklären kann). (Hubertus Dreyer an die Verfasserin, 16.2.2011)

Die Frage nach der Machart ist demnach weiterhin von Interesse und überdies scheint der Wert des Werkes ja gerade dadurch zu steigen, dass es als nicht analysierbar gilt, als schwer verständlich und geheimnisvoll. Die Zuschreibung von Rätselhaftigkeit und Komplexität spielen dabei eine erhebliche Rolle:

Composers who challenge our cognitive capabilities and composers who stay within the putative limits of these capabilities have led an often uneasy coexistence throughout the history of Western art music; perhaps the irreconcilability itself has incubated both the progression and refinement of the vocabularies of musical expression. The reach has often exceeded the grasp but is all the more valuable for that. (Heinemann 1998, S. 94)

Le Marteau sans maître und einzelne Aspekte des Werkes gelten nicht nur als komplex (in 39 von 84 Texten), sondern werden in 15 Fällen als gesteigert komplex („äußerst komplizierte Passage“, Mosch 1990, S. 55) bezeichnet. Robert Craft sagt über die rhythmische Struktur des 4. Satzes sogar, sie sei „a thousand times more complex than Stravinsky“ (Craft 1959, S. 55). Insgesamt kommt der KOMPLEXITÄTS-Begriff in den Texten von 1958 bis 2011 119-mal vor, deutlich heraus stechen dabei die Texte von Koblyakov, Heinemann und Mosch (1990). Dennoch ist KOMPLEXITÄT im beobachteten Zeitraum offenbar ein kontinuierliches Attribut mit Höhepunkten Anfang und Ende der 1990er sowie Mitte der 2000er Jahre, nachvollziehbarerweise v.a. mit Bezug auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (44), RHYTHMUS (10), BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (10), TEXTUR (8), GESAMTSTRUKTUR und BESETZUNG (je 6), sowie, was Werkteile angeht, mit Bezug auf den *BOURREAUX-ZYKLUS* (7) und dessen einzelne Sätze (II: 10, IV: 7, VI: 7, VIII: 2) (siehe die grafische Darstellung auf S. 226).

Direkt hinter der KOMPLEXITÄT mit 98 Markierungen liegt die Attributierung EXTREME, SUPERLATIVE, RADIKALES. Auch hier gibt es eine Kontinuität der Attributierung seit 1957, Häufungen finden sich in den Jahren 1980, 1997 und in den 2000ern.

Die meisten entsprechenden Aussagen betreffen den Aspekt KOMPOSITIONSTECHNIK (23), gefolgt von BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (15), DYNAMIK (13), METRUM/RHYTHMUS (12) und TEMPO (11), sowie die SÄTZE V (12) und III (10) (siehe S. 227).

Die SUPERLATIVE-Zuschreibungen lassen sich grob in zwei Sorten aufteilen: eine bezieht sich auf Details wie das TEMPO, die DYNAMIK usw. (80), die andere auf das STÜCK GESAMT (14). In Anbetracht der chronologischen Verteilung dieser Aussagesorten fällt auf, dass der Großteil der Aussagen, die sich auf das gesamte Stück beziehen, in den Jahren 2001 bis 2007 gemacht wurde (10, z.B.: „*Le Marteau* remains a total-serialist composition“, Ross 2007, S. 434).

3.2.1. Die auffällige Sprache zu *Le Marteau sans maître*

Die Zuschreibungen KOMPLEXITÄT und SUPERLATIVE, EXTREME, RADIKALES sind nun diejenigen, die zwar in den Texten sehr oft vorkommen und deren häufiges Auftreten neben dem RÄTSEL-Begriff auch schnell zu erkennen ist; dies ist aber auch nicht besonders überraschend. Überraschender erscheint das Ergebnis der Untersuchung der zuerst nicht weiter spezifizierten AUFFÄLIGEN SPRACHE auf die Frage hin, welche Bereiche diese genau betrifft. Für alle auffällig oft wiederkehrenden oder an sich außergewöhnlichen Wortfelder wurden weitere Subcodes definiert, wobei die AUFFÄLIGE SPRACHE-Codierungen (insgesamt 607 Codings) nicht restlos zugeordnet wurden.

Die am häufigsten registrierten begrifflichen Bereiche sind: GEWALT (72 Codings), MACHT/AUTORITÄT (66), RÄTSEL (55), INEINANDER (48), WELT (44), LICHT (35; 22 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), FREIHEIT (33), ORDNUNG/FORMUNG (33), STRENGE/DISZIPLIN (24), LABYRINTH (20), TRANSPARENZ/KLARHEIT (20; 10 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), ZUSTÄNDE/FESTKÖRPEREIGENSCHAFTEN (20), FARBE (16), SCHÖNHEIT (16), GOTTESANALOGIEN/THEOLOGISCH GEPRÄGTE SPRACHE (15), AURA (14), ECHO (14), NATUR (14; 7 Überschneidungen mit VERGLEICHE-Codings), SPIEL (13), FLIESSEN (13; 10 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), EINHÜLLEN (12; 7 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), GLEICHGEWICHT/SCHWANKUNG (12; 8 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), KALEIDOSKOP (11), GEWICHT/SCHWEBEN (10; 7 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), EMANZIPATION (9), ONTOGENESE (9), MAGIE (7; 5 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), ARCHITEKTUR (7), EVOLUTION (6), KÖRPERTEILE (6), ERHABENHEIT (5; je 3 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings und DEUTUNGS-Codings).

Einige der eben aufgezählten Begriffe werden im Folgenden näher besprochen. Bei der Auswahl und der Festlegung der Reihenfolge der Darstellung ist nicht nur die Anzahl der Codings ausschlaggebend, sondern auch die inhaltliche Nähe der Begriffe untereinander. Diejenigen

Begriffe, die zu mindestens 50% im Kontext mit Themen aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation, in den meisten Fällen mit EFFEKTEN, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN, registriert wurden, sind in der Aufzählung entsprechend gekennzeichnet und werden anschließend im entsprechenden Zusammenhang behandelt. Dies ist beispielsweise bei der Lichtmetaphorik der Fall, die in 22 von 35 Fällen im Kontext mit der Beschreibung von EFFEKTEN codiert wurde.

Gewalt

Bei der Untersuchung des GEWALT- Vokabulars (72 Codings) lässt sich unter anderem Dahlhaus' eingangs besprochene Analyseidee modifiziert umsetzen und nach den Subjekten und Objekten der Gewalt fragen. Etwa ein Drittel der Aussagen (26) hat ein Gewalt ausübendes Subjekt und ein Objekt, an dem Gewalt ausgeübt wird (Notenwerte werden von Instrumenten „zerstückt“, die Ordnung „bricht“ die Zyklen „auf“ etc.). In einigen Fällen gibt es gewaltunterstützende Subjekte („strict, clear structural conception [...] gives life to [...] thickenings of violent agitation“, Petazzi 1989) oder nur Objekte („die Gesangslinie [...] zerbricht“, Vogt 1982, S. 282), in einem Fall ist das Subjekt auch das Objekt der Gewalt – die Stimme vernichtet sich selbst („Cinq instruments enserrent la voix dans un réseau contrapuntique au sein duquel elle finit par s'engloutir“, Piencikowski 1980, S. 259).

Am häufigsten betrifft die GEWALT-Rhetorik die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG (20 Überschneidungen; siehe Grafik S. 228). Es stellt sich die Frage, inwieweit dies mit Bildern und Inhalten der Dichtung von Char zu tun hat. Dies ist bei 6 Aussagen eindeutig der Fall, in denen eine gewisse Klangsemantik bzw. eine musikalische Umsetzung der im Text ange deuteten Gewalt gesehen wird, z.B. das Wort „cadavre“ zu einer „zerfetzten Linie angeregt“ hat (Vogt 1982, S. 282) u.ä. In 9 Fällen gibt es ein gewaltsames Verhältnis zwischen Musik und Dichtung, in 8 davon ist das gewalttätige Subjekt die Musik, das Objekt die Dichtung: So bewirkt die Musik bspw. einen brutalen Riss („déchirure brutale“, Piencikowski 1980, S. 252) im Inneren eines Verses, das Stück „mit seinen strengen Strukturen“ sucht die „zentrifugalen Kräfte“ des Gedichts zu „bändigen“ (Hiekel 2010, S. 30). 4-mal wird dagegen von verschiedenen Autoren betont, dass zwischen Wort und Ton keine „Rivalisierung“ bestehe (Sannemüller 1992, S. 68) oder keine Gewalt stattfinde („keines wird vergewaltigt“, Vogt 1982, S. 277).

Das Nichtvorhandensein von Gewalt wird insgesamt 9-mal hervorgehoben – so werden die Instrumente nicht gefoltert („the instruments are in no way tortured“, Jameux 1991, S. 286) – auch nicht von Boulez („Obwohl Boulez einzelnen Instrumenten Extremes abfordert [...], wird doch keines der Instrumente vergewaltigt“, Vogt 1982, S. 285). Zudem wird Boulez selbst sowohl als nicht gewalttätig („By the time of *Marteau*, the violence and energy of the artist lie hidden behind a hard and closed shell“, Peyser 1977, S. 130) als auch als kämpfend beschrieben („the composer grappling with the transformation of his sound material“, Piencikowski 2000, S. 141),

dies unter anderem zum Zweck der Befreiung des *Marteau* („the moribund aesthetic from which Boulez struggles to free *Le marteau sans maître*“, Savage 2003, S. 26). Zudem werden einige Male gewaltsame Vorgänge bzw. eine solche Atmosphäre festgestellt (14), z.B. „violent outbursts of material“ (Petazzi 1989), „themenartige Schlagkraft“ (Adorno zit. nach Mosch 2004, S. 264), und Savage (2003), dessen Text überhaupt sehr viel auffällige Sprache enthält, spricht wiederholt von einer Atmosphäre kontrollierter Gewalt („atmosphere of controlled violence“, S. 35) und einer Aura wütender Stille („aura of furious calm“, S. 33).⁵² Daneben werden auf die Musikgeschichte bezogene Explosionen beschrieben („anti-Webern ‚explosion‘“ und „explosive nature of the historical development of music“, Koblyakov 1990, S. 122 und 107). Ferner wird bei der Diskussion über das Werk auch mal ein Einwand „niedergeschlagen“ (Fink 1997, S. 22).

Ein sprachlich äußerst auffälliger und gewaltrhetorisch sehr drastischer Text, den ich an dieser Stelle herausheben möchte, ist György Ligetis Manuskript eines Einführungstextes für die Rundfunksendung des *Marteau* am 21.5.1959 beim Westdeutschen Rundfunk⁵³ – im Jahr nach seiner berühmt-berüchtigten Analyse der *Structures Ia* in der Zeitschrift *Die Reihe*, welche eine viel zitierte Aussage zum *Marteau* enthält:

Aus dieser asketischen, fast zwangsneurotischen Haltung – allerdings ist es eine selbstgewählte Gebundenheit: der Komponist spaziert daher als ein Wesen, das sich selber an der Leine führt – mußte dann Boulez ausbrechen, um in etwas ganz Gegensätzliches (doch innerlich Verwandtes) zu stürzen. Und so schuf er die bunt-sinnliche Katzenwelt des *Marteau*. (Ligeti 1958, „Entscheidung und Automatik in der Structure I a“, S. 446)

Eine groteske Darstellung der Selbstdisziplin des Komponisten der *Structures Ia* und eine groteske Gottesanalogie für sein nächstes – laut Ligeti „höllisch schwer zu analysierendes“⁵⁴ – Werk: Boulez als Schöpfer der Katzenwelt *Marteau*. Diese Bilder führt Ligeti in seinem Einführungstext weiter aus, in dem Boulez dann aber nicht sich selbst, sondern seine Geschöpfe an der Leine führt:

⁵² Der Begriff ‚furious‘ ist sowohl im Titel *l'Artisanat furieux* enthalten, als auch in einem Zitat von Charles Ives, das von Gable 1990 als Beschreibung für den *Marteau* benutzt wird: „Given the static harmonic world of *Marteau*, this change within stasis produces ‚a kind of furious calm,‘ as Charles Ives once characterized some of his own music“, Gable 1990, S. 448.

⁵³ In: Mappe „Über Boulez, Pierre: ‚Le Marteau sans maître‘“, Blätter 1 und 2, in: PSS, SGL. Laut Angabe des WDR-Manuskripts wurde die Sendung am 21.5.1959 von 23.15–24.00 ausgestrahlt. Die Angabe „23. April 1959“ in den von Monika Lichtenfeld herausgegebenen *Gesammelten Schriften* ist demnach falsch. Der Text wurde auf Wunsch Ligetis nicht in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen.

⁵⁴ Ligeti in einem Brief an Kaufmann vom 1.1.59: „Wie steht ihr *Marteau*? Der ist höllisch schwer zu analysieren, ich habe das einmal mir vorgenommen, doch gelangte ich zu keinem exakten Resultat (es gibt da doch gar keine richtige Zwölftonreihe, sondern eine Art von Reihe von verschiedenen Akkorden.)“, in: Kaufmann 1993, S. 188.

Zweifellos ist *le marteau sans maître* nicht nur eines der bemerkenswertesten Werke des jungen Franzosen, es verkörpert vielmehr ein ganz bestimmtes – für einen Teil der heutigen musikalischen Avantgarde typisches – Form- und Klangideal. Es ist jenes Ideal einer in Vibrationsklänge [vorher: Vibrationsgelée⁵⁵] getauchten, femininen Sinnlichkeit, einer katzenhaften Hyperraffinesse, wobei die samtweichen Pfoten der Altflöte eine tiefe Frauenstimme streicheln, die jedoch weitaus häufiger von den gespreizten Krallen von Xylorimba, Maracas und Claves gekratzt wird. Das Peinigende [vorher: Sadistische] manifestiert sich dabei mit seltsamer Besonnenheit, gleichsam in Seidenhandschuhen steckend: die Leichen werden kaum zerfleischt, wohl aber mit ganz systematischen und sanften Schnitten seziert – lustvolle [vorher: wollüstige] Betätigung einer ästhetisierenden Grausamkeit, ausgeführt von einem wirklich aristokratischen Folterknecht mit Pinzette statt dem Hackmesser.

Die melancholisch-surrealistischen [vorher: melancholisch-sadistisch-surrealistischen] Texte René Chars werden durch die Musik in ein Labyrinth hoher Klagelaute gesogen, in ein immer feiner sich verästelndes Maßwerk graziler Klänge, das nur behutsam zubeißt. (Ligeti 1959, Einführungstext für die Rundfunksendung von Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* am 21.5.1959 im WDR)

Opfer der sadistischen Gewaltausübung eines mit Pinzette hantierenden „aristokratischen Folterknechts“ unter dem Agens Boulez, der diese Welt „schuf“, sind die Frauenstimme, nicht näher definierte „Leichen“ sowie die Texte Chars, die von der Musik nicht nur aufgesogen, sondern auch noch gebissen werden. Was das Gewaltverhältnis, die Subjekt-Objekt-Konstellation betrifft, unterscheiden sich Ligetis Aussagen also nicht von Aussagen anderer Autoren.⁵⁶

Letzteres gilt auch für andere begriffliche Bereiche, die in der gesamten *Marteau*-Literatur auffallen und in diesem frühen Text Ligetis vorkommen: MACHT-/AUTORITÄTS-Rhetorik (der „aristokratische Folterknecht“), GOTTESANALOGIE („so schuf er die [...]welt“), WELT- („bunt-sinnliche Katzenwelt des *Marteau*“), DISZIPLIN- („asketische Haltung“) und FREIHEITS-Begriff („mußte Boulez ausbrechen“).

Macht und Autorität

Über MACHT UND AUTORITÄT wird in Zusammenhang mit *Le Marteau sans maître* ebenfalls wiederholt gesprochen (66 Codings): Saathen sprach 1957 davon, dass das Stück die Musiker „wirklich“ „zu Dienern“ macht, die sich „ihm bedingungslos zu unterwerfen haben“ (S. 290), Vogt 1982 von der gegenüber Boulez' früheren Werken höheren „Souveränität“ des *Marteau* (S. 277). Auf das WERK ALS GANZES bezogene Macht- und Autoritäts-Rhetorik häuft sich in den 2000er Jahren, so bei Savage (2003), Hiekel (2010) und Decroupet, der dem Werk die Rolle eines „guiding light“ (der Faksimile-Ausgaben nach 1950) zuspricht (Faksimile 2005, S. 42).

⁵⁵ Die in eckigen Klammern angeführten Wörter sind im Manuskript durchgestrichen und ersetzt.

⁵⁶ Nicht sehr überraschend ist, dass der krassste Abschnitt des Textes (ab „Zweifellos“ bis „zubeißt“) in der Aufzeichnung der Sendung nicht enthalten ist.

Neben dem WERK ALS GANZES sind besonders das „System“ des *Marteau*, sprich seine KOMPOSITIONSTECHNIK, sowie Boulez und dessen ästhetische Konzeption die Macht bzw. Autorität besitzenden Subjekte: so „gebietet“ es „der besondere Plan des Werks“ „die zwei Paare aus je einem Saiten- und einem Stabinstrument zu bilden“ (Siegele 1979, S. 12) oder es wird gesprochen von einer „technique de composition qui veut maîtriser l’univers sonore“ (Piencikowski 1980, S. 194). *Le Marteau*s Ästhetik „masters the paradox of discipline and indiscipline“ (Savage 2003, S. 31) und Boulez ist Führer der Avantgarde („*Le Marteau* [...] marked the high point of his leadership of the avant-garde“, Stacey 1987, S. 72). In weniger Beschreibungen liegt die Autorität beim Surrealismus und Chars Bildern, aber auch eine geschichtliche Macht über Boulez wird in Schönberg und Webern erkannt: „Genau an diesem Punkt aber [an dem sich Boulez an der Kreativität orientiert und nicht der mathematischen Disziplin ‚unterwirft‘] orientiert Boulez sich an Schönberg, ja lässt sich von diesem regelrecht die Hand führen!“ (Bacht 2001, S. 163).

Machtverhältnisse gibt es zudem zwischen musikalischen Elementen, die autoritäre Stellung mancher Instrumente ragt hier mit sieben Beschreibungen heraus, in denen bspw. die Flöte einen finalen Sieg erringt („The percussion features very little in section B [...], until the melodic exchange between voice and flute gives final victory to the latter“, Jameux 1991, S. 295).

Ordnung

ORDNUNG (33 Codings) ist zwar ein Begriff, der im Kontext des Komponierens eigentlich gewöhnlich ist; wenn der Begriff hier dennoch unter der Rubrik AUFFÄLLIGE SPRACHE erfasst wird, dann in denjenigen Fällen, in denen Ordnung, Organisation oder diverse ‚Operationen‘ mindestens ansatzweise als etwas Neues oder Großartiges dargestellt werden. So z.B. Rostand 1964: „Eine bis dahin unerhörte Organisation der Klangfarben, Rhythmen und Tempi enthüllt sich“ (Rostand 1964, S. 157 f.), Dibelius 1966: „Das ordnende Bewußtsein des Komponisten durchdringt alles“ (S. 122), Fink 1997: „Diese vielfältig ineinander verwobenen Strukturen bleiben dem Hörer dieser Musik verborgen. Das perzeptorisch Erfassbare ereignet sich auf einer Ebene des Satzes, die als Resultante dieser organisatorischen Vielfalt sich darstellt“ (S. 36) oder Heinemann 1998: „The algebraic simplification of the complex multiplication of pitch classes to the equation $a \times b = a + b - k$ might dilute the operation’s drama but does demonstrate its elegance“ (S. 89). Das ORDNUNGS-Vokabular verteilt sich mit größeren Lücken auf den Zeitraum zwischen 1958 und 2007 (siehe Grafik S. 235) und bezieht sich erwartungsgemäß v.a. auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (14), die GESAMTSTRUKTUR (5), die BESETZUNG und die NOTENWERTE (je 4).

Strenge/Disziplin

Wie der ORDNUNGS-Begriff, wird auch STRENGE (24 Codings) in den meisten Fällen auf die KOMPOSITIONSTECHNIK bezogen (14 Überschneidungen): es ist die Rede von einer Strenge der

Struktur und der (mathematischen) Disziplin Boulez', von der wiederholt behauptet wird, sie sei kein Selbstzweck, keine Strenge um der Strenge willen, sondern habe, so Dibelius 1966, „eine Reinigung des musikalischen Materials von allen Spuren seines traditionellen Gebrauchs bewirkt“ (S. 121 f.) oder sei, so Hirsbrunner 1990, „Ausdruck einer Welt, die in halluzinatorischem Glanze erstrahlt“ (S. 69). Sicher haben Boulez'Aussagen zu seiner Strategie im Umgang mit Disziplin („lokale Indisziplin“ etc.)⁵⁷ zu der Ansicht beigetragen, dass im *Marteau* eine subtile Legierung von Freiheit und Strenge zu erkennen sei („Le fondement structurel de l'écriture, fait d'un alliage subtil de liberté et de rigueur“, Eloy 1962) oder der Versuch der Aussöhnung einer streng seriellen („strict serial“) und einer „fantasia-style“ Schreibweise (Wentzel 1991, S. 167).⁵⁸

Tatsächlich gehen verschiedene Autoren besonders auf diesen Punkt ein, zuletzt Decroupet & Leleu in ihrer Analyse von 2006, die ebenfalls von einer Versöhnung der Strenge der Anordnung und der Expressivität des musikalischen Textes sprechen:

L'objet du présent article est d'essayer de rendre compte, par une étude détaillée de ‚L'Artisanat furieux‘, de ce que le compositeur a à l'esprit en parlant de ‚utilisation sensible‘ du matériau: de montrer comment, depuis les premières opérations effectuées sur la série jusqu'aux choix ultimes relatifs à la réalité vivante de la composition, cherche à s'affirmer une forme nouvelle de pensée et de sensibilité harmoniques, conciliant rigueur de l'agencement et expressivité du texte musical. (Decroupet & Leleu 2006, S. 179)

Freiheit

Der FREIHEITS-Begriff (33 Codings) ist verknüpft mit Aussagen zu ORDNUNG und STRENGE. Hier stellen sich Fragen wie: Wessen Freiheit? Freiheit wodurch, wovon und wozu?

Um Boulez' Freiheit geht es 7-mal (in 7 Texten). Bemerkenswert ist, dass diese Aussagen mit einer Ausnahme (Ligeti 1958) in die Zeit zwischen 1995 und 2005 fallen: thematisiert wird Boulez' Autonomie im Umgang mit der exotischen Klangwelt (Leeuw 1995), um seine Flexibilität auf lokaler Ebene (Heinemann 1998), um eine freie kompositorische Entscheidung (Mosch 2004) u.ä.

⁵⁷ „Eine Analyse des *Marteau sans maître* bereitet sicher weit größere Schwierigkeiten als die der *Polyphonie X*, denn wenn eine sehr eindeutige, strenge Richtung besteht, ist durch diese strenge Richtung und durch globale Disziplinen die Möglichkeit zu dem gegeben, was ich lokale Indisziplin nenne: global ist eine Disziplin, eine Richtung vorhanden, lokal herrscht eine Indisziplin, eine Freiheit der Wahl, der Entscheidung, der Verweigerung“, Boulez 1977 (frz. Erstausgabe 1975), S. 74.

⁵⁸ Interessant ist in diesem Kontext Boulez' angebliche Verärgerung darüber, dass für den Erfolg des *Marteau* gerade die Lockerung seines strengen Serialismus verantwortlich gewesen sein soll: „Yet reportedly, Boulez is annoyed at suggestions that *Le Marteau's* success is due ‚merely to the fact that he had greatly relaxed the rigor of his serialism. On the contrary, he says, it was precisely the serial experience of *Structures* that enabled him to turn at once to the composition of what has proved his first fully mature (and still his best-known) work. ‚People say it „sounds well“, but that is not merely because I have a good nose for sound – it is also because the textures and harmonies are absolutely controlled,‘ he explains. ‚Serialism provided me with a syntax. In *Le Marteau*, I used it to formulate thoughts““, zit. bei Winick nach Peter Heyworth, „Profiles: I-Taking Leave of Predecessors“, in: *New Yorker*, 24. März 1973, S. 64.

Das Stück selbst wird ebenfalls wiederholt freigesprochen, z.B. von der „diesseitigen Welt“ (Saathen 1957, S. 291), von der „Funktion der Textillustration“ (Fein 2000), von einer todgeweihten Ästhetik („the moribund aesthetic from which Boulez’s struggles to free *Le marteau sans maître*“, Savage 2003, S. 26), von der Sterilität reduktivistischer serieller Operationen („sterility of reductivist serial operations“, ebd. S. 27) und von traditionellen Regeln („traditional precepts“, ebd., S. 28), sowie der „Verfestigung zu einem greifbaren ‚Sinn‘“ (Hiekel 2010, S. 30); auch diese Aussagen stammen mit einer Ausnahme (Saathen 1957) aus Texten eines 10-Jahres-Zeitraums.

Freiheit und Autonomie werden verschiedenen Aspekten der Komposition zugeschrieben (siehe Grafik S. 234), darunter dem KLANG („befreit sich, blüht auf, gewinnt Eigenwert“, Häusler 1969, S. 126) oder einem Instrument („Après avoir entouré la voix comme une plante grimpe sur son tuteur, l’instrument acquiert désormais son indépendance vis-à-vis de la voix“, Piencikowski 1980, S. 258).

Freiheit erscheint in den betreffenden Texten oft als erstrebenswerter Zustand, der aber keinesfalls als eine Selbstverständlichkeit beschrieben wird, sondern erst im Verhältnis zu strenger Ordnung oder durch einen Befreiungskampf, durch das Bewusstsein ihrer Notwendigkeit überhaupt Wert erlangt; somit wird dem Werk, weil es bestimmte geistige Ideale erfüllt, ein Wert zugeschrieben.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass der Begriff EMANZIPATION zwar in einzelnen Texten (9 Codings in 5 Texten) vorkommt, jedoch deutlich seltener als der FREIHEITS-Begriff. Gleichberechtigung wird in insgesamt 5 Fällen zwischen „Wort und Ton“ bzw. „Wort und Musik“ (Vogt 1982, Sannemüller 1992), zwischen der Stimme und Instrumenten (Sannemüller 1992 und McCalla 2003) und zwischen verschiedenen Instrumenten (Platz 1993) gesehen.

Gottesanalogien und theologisch geprägte Sprache

Nicht viel häufiger als der EMANZIPATIONS-Begriff, aber an prominenteren Stellen finden sich verschiedene GOTTESANALOGIEN UND THEOLOGISCH GEPRÄGTE SPRACHE (15 Codings). In den betreffenden GOTTESANALOGIEN ist Boulez nicht nur der Schöpfer eines Kunstwerks, sondern einer ganzen Welt: „so schuf er die bunt-sinnliche Katzenwelt des *Marteau*“ (Ligeti 1958), ist „Schöpfer“ einer „Klangwelt“ (Häusler 1969, S. 126), expandiert das serielle Universum (Savage 2003, S. 30) und „takes positive steps towards the foundation of a new soundworld“ (Decroupet Faksimile 2005, S. 47) etc. Auch hier gibt es eine bemerkenswerte zeitliche Lücke von 30 Jahren zwischen 1970 und 2000 (siehe Grafik S. 242). Die einzigen Codings in dieser Zeit sind Aussagen von Piencikowski 1980 („une technique de composition qui veut maîtriser l’univers sonore“, S. 194) und Jameux 1991, der die GESAMTSTRUKTUR als Triptychon bezeichnet („tryptich“, S. 291).

Abgesehen davon gibt es eine „Teufelsaustreibung“, die sich auf die Form des Serialismus bezieht, in der die Struktur Selbstzweck ist und die dem *Marteau* noch „anzumerken“ sei (Dibelius 1966, S. 122), sowie eine unbefleckte Boulezianische Apokalypse („immaculate Boulezian apocalypse“, Ross 2007, S. 434).

Darüber hinaus finden sich in Decroupets Texten noch weitere theologisch geprägte Begriffe, bspw. formuliert er in einer Werkbeschreibung: „Die Verschränkung der Zyklen wird weiter ausgeführt und schließlich sogar noch der in diesem Satz ansonsten abwesenden Flöte ein Platz eingeräumt: gleichsam das nachträglich gesetzte Omega zum Alpha der Komposition, dem Beginn des III. Satzes“ (2005, S. 153); aber auch das zu Beginn des vorliegenden Kapitels zitierte Faksimile-Vorwort enthält mehrere entsprechende Ausdrücke wie „a *path to*“, „*purely* musical motivations“, „*genesis* of this work“ und „*guide towards*“, die einzeln kaum auffallen würden, in dieser Häufung aber doch (Decroupet 2005 Faksimile, S. 65; Hervorhebungen nicht im Original).

Welt

Von WELTEN ist oft und kontinuierlich die Rede (44 Codings, 7 Überschneidungen mit Codings GOTTESANALOGIEN UND THEOLOGISCH GEPRÄGTE SPRACHE). Eine beträchtliche Kumulation von 22 Codings gibt es in den Jahren 2000 bis 2007 (bes. bei Aguila 2001 und Savage 2003). Eine Übersicht über die verschiedenen in den Texten genannten Welten siehe das Wortfeld in der grafischen Darstellung im Anhang, grob lässt sich aber sagen, dass neben den zu erwartenden ‚Klangwelten‘, also auf den KLANG und die BESETZUNG des *Marteau* bezogene Aussagen, folgende Weltsorten vorkommen: die Welt des *Le Marteau sans maître*, neue Welten, mathematisch/systematische Universen („the serial multiplication world“, Koblyakov 1977, „serialist universe“, Savage 2003), Mikrokosmen und Makrokosmen („La permutation sérielle, facteur microcosmique de l’œuvre, devient principe formel pour agir sur le macrocosme“, Hodeir 1961, S. 130), musikalische Welten („the static harmonic world of *Marteau*“, Gable 1990, S. 448 und nicht zuletzt Koblyakovs Titel „Pierre Boulez. A world of harmony“ 1990), Musik und Wort als zwei Welten (z.B. Souvtchinsky 1956a), musikgeschichtliche Welten („Schoenberg’s expressionistic world“, Savage 2003, S. 32), sowie als Welten bezeichnete Lebensbereiche („monde populaire“, Aguila 2001, S. 78 & 82).

Sehr weit geht Aguila 2001 mit seinen Weltanalogien auch in Hinblick auf die Deutung ‚starker‘ musikalischer Werke im Allgemeinen und dem *Marteau* im Besonderen:

Il est impossible, dans un article qui a pour mission de reconstituer une vue d’ensemble sur un siècle de musique, d’approfondir tous les points abordés. Traçons simplement une piste en disant qu’une composition musicale peut être analysée comme étant un microcosme à l’image du monde (une construction révélatrice de la représentation qu’un créateur se fait du monde social et du monde tout court). A la fois représentation du monde et complément du monde, chaque œuvre forte est un

univers de symboles qui font émerger de nouveaux questionnements sur le monde réel. Dans ce cas, l'étude comparée des modes de structuration du discours musical des deux compositions de Boulez et Chostakovitch sera des plus révélatrices, permettant de retrouver, par analogie, deux conceptions de l'organisation du politique et du social. (Aguila 2001, S. 87)

Der WELT-Begriff wird in der Literatur zu *Marteau* nicht als irgendein beliebiges Bild neben anderen erwähnt, sondern er taucht, wie hier bei Aguila, 17-mal im Kontext mit WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN auf. Das Werk soll als etwas Großes, nach seinem eigenen System Geordnetes und nach eigenen Gesetzen Funktionierendes dargestellt werden. Es wird damit außerdem als etwas beschrieben, das aufgrund der wesentlichen Eigenschaft ‚unfassbare Größe‘ nie ganz erfasst werden kann; einem Universum werden immer Geheimnisse anhaften – vergleiche hiermit auch Boulez' Aussage zum „unausschöpfbaren Rätsel“ der „Vollkommenheit“ eines großen Werkes („Nahsicht und Fernsicht“ 1954, S. 62).

Labyrinth

Den LABYRINTH-Begriff (20 Codings) hat Boulez selbst an verschiedenen Stellen seiner Schriften benutzt und ihm zeitweilig ein großes Gewicht beigemessen.⁵⁹ In seinen Kommentaren zum *Marteau* hat er diesen jedoch ausschließlich in Zusammenhang mit der GESAMTSTRUKTUR des Werkes verwendet.

In der Sekundärliteratur greifen 10 Autoren den LABYRINTH-Begriff auf und beziehen sich dabei fast ausnahmslos auf den Begriff, wie ihn Boulez in verschiedenen Texten verwendet hat; unter diesen setzt sich Siegele 1979 am ausführlichsten mit dem Labyrinthbegriff bei Boulez auseinander („Ist dieser Begriff des Labyrinths nur eine schöne Metapher? Oder hat er ein handgreifliches Korrelat im Metier?“ usw., S. 15). Ligeti ist der einzige, der einen eigenen Labyrinthbegriff benutzt, wenn er von einem „Labyrinth hoher Klagelaute“ spricht, in das die Texte Chars durch die Musik „gesogen“ werden (Ligeti 1959). Savage (2003) benutzt an einer Stelle seines Textes gleich mehrere auffällige Begriffe gemeinsam mit dem Labyrinthbegriff, ohne dass dabei allerdings deutlich würde, welches Konzept er hier zugrunde legt: „The aura that emanates from *Le marteau's* artful discipline consequently transfixes its raison d'être in the labyrinthine coordination of kaleidoscopic figures“ (S. 35).

Schönheit

Verschiedene Ausprägungen von SCHÖNHEIT werden *Le Marteau sans maître* von 9 Autoren zugeschrieben (16 Codings). An einzelnen musikalischen Aspekten wird sie 5-mal er-

⁵⁹ Siehe Boulez (1960), „Sonate, que me veux-tu?“. Die deutsche Fassung ist in den *Werkstatt-Texten* unter dem Titel „Zu meiner dritten Klaviersonate“ veröffentlicht: „Zu dieser klassischen Haltung im Gegensatz steht der Begriff des Labyrinths – meiner Meinung nach der wichtigste, der jüngst in die schöpferische Arbeit eingeführt wurde. [...] Der moderne Begriff des Labyrinths im Kunstwerk ist sicherlich einer der erstaunlichsten Sprünge, die das abendländische Denken vollbracht hat; es gibt kein Zurück“, S. 166.

kannt, einmal an der MELODIK (Häusler 1969) sowie Chars GEDICHTEN (Dibelius 1966), öfter am KLANG („unique beauty of *Le Marteau's* shimmering sonorities“, Winick 1986, S. 285, „smooth sheen of pretty sounds“, Lehrdahl 1988, S. 232, „the sensuous beauty of the timbres“, McCalla 2003, S. 28); Heinemann hebt an Boulez' KOMPOSITIONSTECHNIK mehrfach die Eleganz der komplexen Multiplikation hervor (z.B.: „Complex multiplication is an elegant, logical extension of the serialist tradition“, Heinemann 1998, S. 93).⁶⁰ In 5 weiteren Fällen wird dem Werk auf einer allgemeinen Ebene Schönheit zugeschrieben, Ligeti bspw. spricht von einer „fast zu schönen Musik“, die sich „gefährlich dem Bereich des Kunstgewerbes“ nähert (1959), Dibelius 1966 von einer „neuen, erstaunlichen ‚Schönheit‘“, die sich aus der „Reinigung des musikalischen Materials von allen Spuren seines traditionellen Gebrauchs“ entbinde (S. 120 f.). Nach einer zeitlichen Lücke von 24 Jahren spricht erstmals wieder Koblyakov 1990 von der Schönheit des *Marteau* im allgemeinen Sinn („It reflects some of the most characteristic features of the thinking of the time, while putting them into a new and beautiful form“, S. 2), wobei Moser 2007 schließlich davon redet, dass die „Musik in ihrer ganzen Schönheit“ vielen doch schon etwas fern gerückt sei.

SCHÖNHEIT ist in der Literatur zu *Marteau* also keine wesentliche Kategorie oder gar ein Ideal, sondern wird vielmehr als eine Eigenschaft des Werkes beschrieben, die in Hinblick auf die Begriffsverwendung und die Menge der Nennungen eher in einer Reihe mit Zuschreibungen wie AURA und MAGIE steht.

Aura

AURA (14 Codings) ist ein zwar vergleichsweise selten, doch wiederholt auftretender Begriff, der meist im einfachen Sinne einer ‚besonderen Ausstrahlung‘ benutzt wird. Souvtchinsky (1956a) formuliert z.B., dass jedes Wort in der Musik seine eigene Aura finde, und Fink (1997) bezeichnet das, was die Musik „evoziert“, als eine „dem Poem angemessene Aura von Unbestimmtheit und Stille“ (S. 60).

Savage verwendet den Begriff 10-mal und bezieht ihn stets auf das Werk als Ganzes, so findet er an *Le Marteau sans maître* folgende Auren: „aura of expressive excess“, „aura of inspired unpredictability“, „aura of furious calm“, „aura of disciplined violence“ und eine ganze „auratic world“. In der Faksimile-Ausgabe von 2005 erwähnt auch Decroupet eine „aura of mystery“ des *Marteau*, die trotz der beeindruckenden analytischen Entschlüsselung durch Koblyakov weiterhin bestehe (S. 41), eine Zuschreibung, die in Anbetracht der Sekundärliteratur nicht verwundert; gewissermaßen besteht diese „aura of mystery“ ja in der betreffenden Sprache.

⁶⁰ Vergleiche hiermit Boulez' Äußerung in „Möglichkeiten“ (1952): „Komposition kann sich nicht den Anschein einer elegant, ja ingeniös aufgeteilten Ökonomie geben, ohne sich selbst zur Nichtigkeit und Unmotiviertheit zu verurteilen“, S. 45.

Natur, Evolution, Ontogenese, Körper

Die letzte Gruppe auffälliger Begriffe, die hier unter dem Abschnitt Sprache behandelt werden soll, sind: NATUR, EVOLUTION, ONTOGENESE und KÖRPER. Wie oben erwähnt, benutzt beispielsweise Koblyakov seine Fluss-, Meeres- und Ozean-Analogien bei der Beschreibung der Geschichte der Harmonik. Mit derartigen Natur-Analogien steht Koblyakov nicht allein und es ist bemerkenswert, dass es tendenziell akribische Struktur-Analysen sind, in denen ein solches Vokabular zu finden ist, so beispielsweise bei Piencikowski, der von einer Evolution des ganzen Werkes und des seriellen Denkens spricht (1980, S. 217 und 261) oder von einem „embryonic stage“ des Klangmaterials (2002, S. 141). Vergleichbare Aussagen finden sich u.a. bei Jameux zur Entwicklung des Materials des *Marteau* („radical evolution of the opening material“ 1991, S. 293), bei Heinemann 1998 („Nevertheless, these analyses are firmly rooted in the pitch-class content of each passage and constitute a natural outgrowth of the processes of their composition“, S. 93) und auch bei Decroupet, der in Zusammenhang mit Boulez' Skizzen von einer „period of the work's gestation and the beginning of its public life“ spricht (Decroupet 2005 Faksimile, S. 45).⁶¹ NATUR-Vokabeln kommen daneben in einigen Werkbeschreibungen vor, vermutlich auch unter dem Einfluss von Boulez' Werkkommentaren, siehe besonders diejenigen Texte, in denen bezüglich der BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG von „Wucherung“ und „Ausblühen“ die Rede ist (z.B. bei Fein und Grondines 2000).

Drastische Ausprägungen eines solchen Vokabulars gibt es schließlich bei Platz („Die Mutation bei Debussy wird also auf evolutionärem Weg weitergegeben, vererbt“, oder: „L'Artisanat furieux ist selbst zum Erbgut geworden“, Platz 1993, S. 154) und McCalla, der das Werk als Kind von Schönbergs *Pierrot lunaire* bezeichnet (McCalla 2003, S. 28). KÖRPER-Bilder kommen, wie der EVOLUTIONS-Begriff auch, eher selten vor, zweimal ist von Haut die Rede („Außenhaut der Nuancierung“, Fink 1997, S. 18 und weiteres Bsp. S. 43), zweimal von Subkutanem (ein „subkutaner Decrescendo“ bei Fink 1997, S. 33, und eine „subcutaneous organizational strategy“ bei Decroupet 2005 Faksimile, S. 55), einmal von einem Herzen („heart of the cycle“, ebd., S. 58) und einmal von der „physionomie“ einer Instrumentenstimme (Decroupet & Leleu 2006, S. 203).

Auch in diesem Bereich gibt es – mit Ausnahme von Piencikowski 1980 – eine zeitliche Lücke zwischen 1969 und 1990.

⁶¹ Vergleiche auch noch einmal Koblyakov 1990: „On the basis of the chromatic pitch scale Boulez produces the twelve-tone series which is general or universal, the so-called ‚mother‘ of serial organization“, S. 111.

3.2.2. Wahrnehmung und Interpretation

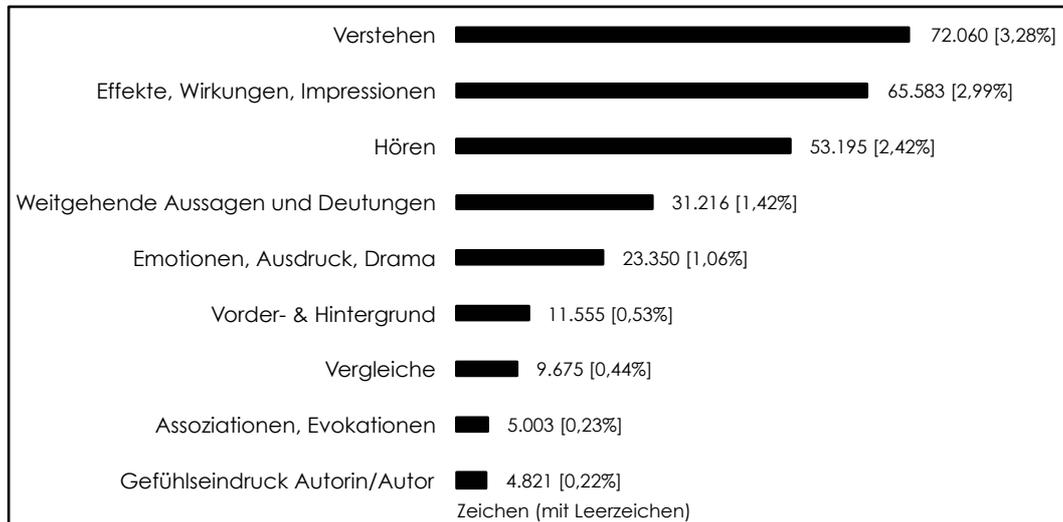


Abb. 15: Sekundärliteratur-Korpus zu *Le Marteau sans maître*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Thema der Wahrnehmung und Interpretation

Assoziationen und Evokationen

VON ASSOZIATIONEN UND EVOKATIONEN ist insgesamt 18-mal in 14 Texten seit 1961 die Rede, eine größere Lücke besteht zwischen 1961 und 1980. In der Mehrzahl handelt es sich bei den Assoziationen bzw. beim Evozierten um Vorstellungen fernöstlicher bzw. außereuropäischer Musik (7), die wahrscheinlich nicht zuletzt durch Boulez' Aussagen beeinflusst sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang Piencikowskis Darstellung, nach der die fernöstlichen Konnotationen die Funktion hätten, einfache europäischen Konnotationen zu annullieren (z.B. „guitare: koto japonais, annule la connotation ibérique“ etc., 1980, S. 208).

In 3 Fällen bestehen die geäußerten Assoziationen in bildlichen Vorstellungen mit Textbezug („Schritte des Wanderers“, Siegle 1979 zit. nach Mosch, „sich entfernende Schritte“, Vogt 1982 und „caractères du voyages“, Piencikowski 2002). Bezugsgegenstände sind dementsprechend v.a. die BESETZUNG (8), die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (7), der KLANG (3) und der RHYTHMUS (3).

Vergleiche

VERGLEICHE (31 Codings) häufen sich besonders in Texten der 1980er und 90er Jahre (vor 1979 gibt es nur einen Vergleich bei Craft 1958 und in den 2000ern werden es wieder weniger). Insgesamt überwiegen bildhafte Vergleiche für die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (7 Überschneidungen) und die BEZIEHUNG STIMME-INSTRUMENTE (4 Überschneidungen), z.B.:

„Après avoir entouré la voix comme une plante grimpe sur son tuteur, l’instrument [die Flöte] acquiert désormais son indépendance vis-à-vis de la voix“ (Piencikowski 1980, S. 258) oder Jameux 1991: „This short scherzo for three players relates to the size of the previous movement like that of a delegation to a general assembly: it is scored for a single melodic instrument (the flute), and one from each of the two preceding pairs (vibraphone and guitar)“ (S. 296 f.).

Neben bildhaften Vergleichen gibt es einige musikalisch-akustische Vergleiche, darunter 3 mit Werken anderer Komponisten (Webern, Bartók, Cage) und Vergleiche mit traditionellen musikalischen Formen („cadenza-like“, „comme un canon“).

Nur ein Vergleich ist ausdrücklich auf das VERSTEHEN des Stückes bezogen (Mosch 2004 vergleicht die Formwahrnehmung mit einem Gang durch unterschiedlich gestaltete Räume, S. 179).

Effekte, Wirkungen, Impressionen

EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN (217 Codings) werden in 54 von 84 Dokumenten aller Textsorten kontinuierlich über den gesamten erfassten Zeitraum hinweg beschrieben (mit einer Spitze von 34 Codings im Jahr 1997) und sind nach dem Thema VERSTEHEN im Bereich Wahrnehmung und Interpretation mengenmäßig am bedeutsamsten.

Es fällt zunächst auf, dass im Zusammenhang mit Sätzen *mit* Gesang sowie mit dem WERK ALS GANZEM die meisten EFFEKTE beschrieben werden: III. SATZ (28), V. SATZ (25), IX. SATZ (22), WERK ALS GANZES (19), IV. SATZ (14) und VI. SATZ (13); bei 57 von 217 Codings konnte jedoch kein spezifischer Werkteil ausgemacht werden. Die meisten Überschneidungen mit Aspekten der Komposition gibt es mit den Punkten: BESETZUNG (41), KOMPOSITIONSTECHNIK (40; hier geht es überwiegend um das Zustandekommen von Effekten, Wirkungen und Impressionen),⁶² BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (39), KLANG (35), TEMPO (33), RHYTHMUS (27), THEMEN, MOTIVE (19), DYNAMIK (19), TEXTUR (22), FIGUREN, GESTALTEN (16), BEZIEHUNG STIMME-INSTRUMENTE (15) und HARMONIK (13). In 29 Fällen gibt es dagegen keinen explizit musikalischen Bezugspunkt.

Was die Eindrücke selbst angeht, so kommen diese insbesondere aus den Bereichen: LICHT (22), SUPERLATIVE, EXTREME, RADIKALES (22), GEWALT (17), FLIESSEN (10), FREIHEIT (10), TRANSPARENZ (10), EINHÜLLEN (7), GLEICHGEWICHT (8), KOMPLEXITÄT (8), ZUSTÄNDE (8), GEWICHT (7), MACHT (7), INEINANDER (6), ORDNUNG (6), SPIEL (6), ECHO (5), KALEIDOSKOP (5), MAGIE (5), STRENGE (5). Dazu kommt der Bereich Bewegung⁶³ mit 30 und Pointillismus⁶⁴ mit 12 Fundstellen.

⁶² Z.B. Koblyakov 1990: „The great duration of one row results in its pitches being perceived as relative. This, together with the slow tempo, also helps to create the quiet nature of the music in movement 6“, S. 74.

⁶³ Im *Marteau*-Korpus hatte ich keinen eigenen Sprach-Subcode ‚Bewegung‘ angelegt. Die Angabe der Anzahl bezieht sich daher auf die Auswertung der Lister der Codings.

⁶⁴ Das Reden über Pointillismus bzw. den ‚pointillistic style‘ bei Boulez und besonders im *Marteau* zieht sich seit 1958 (Craft) durch die Sekundärliteratur. Während spätere Autoren den Pointillismus *im* Werk

Da es zu weit führen würde, jede dieser Effektsorten einzeln zu diskutieren, werden hier einige Beispiele für die Bereiche LICHT und MAGIE angeführt. Ein Beispiel für Lichteffekt-Vokabular, das auf den KLANG bezogen wird (was 5-mal der Fall ist), findet sich bei Machlis 1980: „Yet the listener is aware not so much of the concentrated thought as of an overall impression of extremely light and luminous sound“ (S. 496) – dies auch ein anschauliches Beispiel für die Auslagerung von eigenen Eindrücken an einen imaginären Hörer. Ein sehr spezielles, auf die BESETZUNG bezogenes Bild bringt Ross 2007 in seiner Werkbeschreibung: „woven all around [the voice] is a glistening spiderweb of alto flute, viola, guitar, mallet percussion, bongos, maracas, claves, and other percussion“ (S. 433 f.), aber auch in einem denkbar gegensätzlichen Text, der Analyse von Decroupet & Leleu (2006), findet sich zu einem harmonischen Detail ein Beispiel für Lichtmetaphorik: „Aux mesures 38–39, les relations de tierces majeures émergent peu à peu de l’ombre“ (S. 198).

Das Begriffsfeld MAGIE (insgesamt 7 Codings) wird am häufigsten für den KLANG verwendet (4 Überschneidungen). Dass Boulez nach dem „Beiseiteschieben aller mechanistischen Prinzipien“ eine „verzaubernde Wirkung“ beabsichtigt habe, vermutet Vogt 1982 (S. 287). Das Begriffsfeld erscheint übrigens nicht nur im Kontext mit dem *Marteau*, sondern wird auch in Beschreibungen der Person Boulez benutzt, dies jedoch nur in den 1950er und 1960er Jahren, z.B. von Saathen 1957: „Er sucht, wie jener, dem Gesetz das Recht des freien Willens abzutrotzen, er macht sich seine Ordnung selbst; er propagiert die ‚tönende Alchimie‘, den Zauber der Schimäre“ (Saathen 1957, S. 289) und von Rostand 1964: „So befindet sich Boulez in *pli selon pli* an jenem Punkt, wo das Technische nicht mehr in Erscheinung tritt und der Übergang zur musikalischen Magie vollzogen ist“ (Rostand 1964, S. 158).

Auffallend selten, nämlich nur 3-mal, gibt es dagegen Überschneidungen zwischen EFFEKT- und RÄTSEL-Codings (z.B. bei Hiekel 2010: „Das Fremde wird in der Musik von Boulez, etwa in *Dérive*, ebenso sublimiert wie die Literatur etwa in *Le Marteau sans maître*: Man erkennt Umrisse davon, wird dessen gewahr, dass hier eine ganz neue, schattenhaft-rätselhafte Welt ins Spiel kommt“, S. 33). Rätselhaftigkeit wird also in der Regel nicht als eine Art Ausstrahlung oder als Wirkung des Werkes empfunden, sondern als wesentliche Eigenschaft, als eine Tatsache, betrachtet.

Außerdem fällt auf, dass die Autorinnen und Autoren der vorwiegend technischen Analysen in ihrer Analogiebildung bzw. ihren Metaphern vorzugsweise Begriffe aus dem Bereich Technik und Natur wählen und ebenfalls zu starken Bildern tendieren, z.B.: „The effect is

sehen („pointillist style of performance“, „pointillistic texture“, „pointillistic distribution of pitches and dynamics“ etc.), ist Craft noch der Ansicht, Pointillismus sei eben *nicht* das, was Boulez (nebst Stockhausen) von Webern, dem ebendieser Stil zugeschrieben wird, übernommen habe. Dagegen später Aguila 2001: „Ce que l’on appelle le ‚pointillisme sériel‘ – Pierre Schaeffer parlait plus méchamment de ‚musique pic-pic‘ – est en réalité la création d’un matériau musical inédit, extrêmement différencié, ciselé, d’une finesse de grain que la musique n’avait jamais connue jusqu’alors. Une dizaine d’écoutes successives de cette simple page [Satz IV, Takte 1–6] suffira à s’en convaincre“, S. 83.

somewhat analogous to twelve gears in a machine rotating at different rates, some of whose cycles synchronize from time to time“ (Winick 1986, S. 285).

Diese starken Bilder kommen häufig im Kontext mit der BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG vor, welches nicht selten, nämlich 14-mal, als textillustrierend beschrieben wird, so z.B. von Simms 1986:

This finale dramatizes the relationship of voice and instruments that had been intimated earlier. Just as the narrator of the poem talks of being engulfed by the ocean’s waves, the vocal line is swallowed up by the instruments and sings its last passage in a wordless vocalization. (Simms 1986, S. 351)

Siehe auch Mosch 2004, dessen vorsichtiger Formulierung man zudem anmerkt, als wie gewagt Vermutungen zu semantischen Verknüpfungen empfunden werden:

Ohne Boulez auf eine vordergründig direkte Umsetzung der poetischen Bilder und Metaphern festlegen zu wollen, lassen verschiedene Stellen der Vertonung auf eine durchaus konventionelle Textausdeutung schließen, wie sie Karlheinz Stockhausen in bezug auf „Bel édifice et les pressentiments“ bereits früh festgestellt hat, etwa die erwähnte Stelle mit dem Klangpedal, das schwerfällige Melisma aufwärts zwischen kurzer und langer Note bei „charge“ (Takt 64) und die fallende Geste im Decrescendo mit nachfolgender langer Pausenfermate bei den Worten „s’est tu“ (Takt 24). (Mosch 2004, S. 307 f.)

Gefühlseindruck Autorin/Autor

GEFÜHLSEINDRÜCKE VON AUTORINNEN UND AUTOREN wurden insgesamt 34-mal codiert und auch hier gibt es seit 1956 keine großen Lücken. Die verschiedenen Eindrücke reichen von eher unspektakulärem Verblüffen über Überraschungen (häufig ist hier die Vokabel ‚frappant‘ bzw. ‚frappierend‘: „Diese Triolenfigur weist überdies frappierende Gemeinsamkeiten mit der als Sonderfall beschriebenen in Takt 110 auf“, Fink 1997, S. 48) und Attraktion („If one is immediately attracted by the unique beauty of *Le Marteau’s* shimmering sonorities“, Winick 1986, S. 285) bis hin zu Atemberaubendem und Überwältigendem:

Die musikalischen Gedanken, gewöhnlich aus nur wenigen einzelnen kurzen Tönen bestehend, die infolge weiter Intervallbildungen und beständigen Wechsels mit ebenso kurzen Pausen überhaupt keine Beziehung zueinander zu haben scheinen, schwirren – ein Spiel mit hundert Bällen – in einem atemberaubenden Durcheinander im Raum umher. (Saathen 1957, S. 291)

Oder, am anderen Ende des Untersuchungszeitraums, Dreyer 2009: „Was unmittelbar schon nach dieser sehr kursorischen Durchsicht der Kompositionsverfahren auffällt, ist der überwältigende Reichtum der Methoden“ (S. 115). Daneben ist einige Male von Spüren und Fühlen die Rede, so bei Craft 1958 hinsichtlich des Rhythmus: „I would say that in *Le marteau* we can always ‚feel the beat‘ in the old sense“ (S. 59) oder in einem eigenartigen

Text von Epley 1971: „Although the entire work has an oriental timelessness about it, the ending for flute and gongs and silence cement this feeling“ (S. 14). Die GEFÜHLSEINDRÜCKE beziehen sich in den meisten Fällen auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (6 Codings bei 5 Autoren, darunter die Analysen von Winick 1986, Decroupet & Leleu 2006 und Dreyer 2009), sonst recht gleichmäßig auf alle Aspekte der Komposition. Auffällig aber ist, dass sich auch hier die Codierungen auf die Werkteile mit Gesang (III, V, VI und IX) konzentrieren.

Emotionen, Ausdruck, Drama

Diese Konzentration auf Gesangssätze zeigt sich auch bei den Codings EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA (89 Codings). SATZ IX ragt mit 17 Überschneidungen heraus, dahinter folgen SATZ V (11), SATZ III (10) und SATZ VI (6). Nicht überraschend ist, dass der am weitesten häufigsten betroffene Aspekt der Komposition die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG ist (34), mit deutlichem Abstand folgen die BEZIEHUNG ZWISCHEN STIMME UND DICHTUNG (12), die BEZIEHUNG ZWISCHEN STIMME UND INSTRUMENTEN (9), dann BESETZUNG (11), RHYTHMUS (10) und KOMPOSITIONSTECHNIK (10).

Bei genauer Analyse der Codings zeigt sich eine klare Unterteilbarkeit der Codings in die Sorten Expression (27), Drama (26), emotionale Charakterisierung (19) und Negation von Ausdruck und Emotion (9).

Drama bzw. Theatralität werden nicht nur der BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG und den hiermit in Verbindung stehenden Aspekten zugeschrieben. Zwar ist dies 12-mal der Fall (z.B.: „Apart from the duet in piece no. 3 – a fine piece from the anthology – flute and voice provide something of a poetic coup de théâtre in piece no. 9“, Grondines 2000), genau so oft beziehen sich solche Zuschreibungen aber auch auf andere Aspekte wie die KOMPOSITIONSTECHNIK („Zu diesen beiden entgegengesetzten, aber in sich konstanten Prinzipien kontrastiert die Satzweise von ‚Bel édifice et les pressentiments‘, die viel freier, bisweilen geradezu ‚rhetorisch‘, ja dramatisch wirkt“, Moser 2007, B2)⁶⁵ oder die TEXTUR (z.B.: „The texture changes dramatically at bar 88 as the solo flute takes over, a texture which dominates the second half of this piece“, Hoffmann 1997, S. 10).

Ungleich ist dieses Verhältnis im Bereich Expression bzw. Ausdruck. Ausdruck wird der BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG deutlich öfter zugeschrieben (16 Codings) als anderen Aspekten (10 Codings). So schreibt Hirsbrunner 1974 über den Ausdruck der Musik in Bezug auf die Dichtung:

Die Musik von Boulez drückt diese entmenschte Ruhe aus durch übereinandergeschichtete, meist lange Töne, durch diskretes, aperiodisches Geräusch des Schlagzeugs und durch unvermitteltes Stocken auf Fermaten. Nur die Vertonung der Worte „de granit réflexe“ bringt ein plötzliches, unheimliches Aufschrecken aus diesem Zustand. (Hirsbrunner 1974, S. 90)

65 Siehe auch das Beispiel bei Heinemann 1998 unter „Ordnung“ („the operation’s drama...“), S. 89.

und 1990 zum Ausdrucksgehalt der KOMPOSITIONSTECHNIK: „Die strengen Konstruktionen bleiben nicht Selbstzweck. Sie führten zwar zu einer Musik, wie man sie vorher noch nie gehört hatte, zugleich aber sind sie auch Ausdruck einer Welt, die in halluzinatorischem Glanze erstrahlt“ (S. 69). Savage 2003 geht gar soweit, das Werk als eine Art Rückkehr zum Expressionismus zu deklarieren:

Through folding an element of indeterminacy into its generative construction, *Le marteau sans maître* surpasses modern music's reduction to quasi-mathematical systems by simulating a return to a principle of expression more familiar to Schoenberg's freely atonal works. (Savage 2003, S. 26)

In eine ähnliche Richtung gehen frühere Äußerungen von Souvtchinsky 1956a und Häusler 1969, die ebenfalls deutlich machen, wie wichtig dieser Aspekt in Hinblick auf die hervorragende Stellung bzw. die musikgeschichtliche Relevanz des Werkes ist. So redet Souvtchinsky von einer Vereinigung des ‚Intelligiblen‘ und ‚Affektiven‘ (S. 1109), und Häusler hebt hervor, dass „mit dem *Marteau sans maître* [...] Verstand und Sensibilität [beginnen], das serielle System geschmeidig zu machen“ (1969, S. 126).

Immer wieder wird die Vereinigung dieser scheinbaren Gegensätze als ästhetischer Wert des Werkes hervorgehoben, so von Jameux 1989: „Der *Marteau sans Maître* wird einen Musiker offenbaren, der in der Lage ist, eine Partitur von intensiver klanglicher Verführungskraft zu komponieren, ohne im geringsten bei der architektonischen Strenge und den Gesetzen der Serientechnik nachzugeben“ (S. 31) und von nichts anderem spricht letztlich auch Ligeti in seinem Einführungstext von 1959, wengleich er dasselbe Prinzip eher als Perversion Boulez' darstellt, als „lustvolle Betätigung einer ästhetisierenden Grausamkeit, ausgeführt von einem wirklich aristokratischen Folterknecht mit Pinzette statt dem Hackmesser.“

Auf der anderen Seite scheint das Stück auch denjenigen genug Raum zu geben, die darin das Ende des emotionalen Ausdrucks in der Musik sehen wollen: So zitiert Epley, der bei Boulez und in seinem Werk ‚Ultra-Rationalität‘ erkennt, in seiner Abhandlung Stuckenschmidt, um dieses Bild zu stützen: „He [Stuckenschmidt] goes on to assert that the subjective factor that dominated music for so long in the name of ‚emotional expression‘ is now close to extinction. The potential goal of music produced in the text tube is dehumanization“ (Epley 1971, S. 7 (184)).

Derartige Negationen eines emotionalen Gehalts (9 Codings) finden sich auch bei anderen Autoren, wengleich nicht so drastisch wie bei Epley, z.B. bei Mellers, der feststellt, die Musik sei anti-dramatisch („antidramatic“), das Stück ansonsten aber durchaus emotional charakterisiert.

Öfter jedoch wird ein affektiver Gehalt oder „affective relationships“ (Stacey 1987, S. 55) gesehen, dies allerdings mitunter als schwieriges Thema dargestellt, so bei Tomek 1968: „Boulez's music cannot be expounded as a straightforward interpretation at the emotive level

of René Char's lines“, oder Floros 1988: „Dichtung und Musik begegneten sich ferner auf den Ebenen der Schilderung und des Ausdrucks. Doch handle es sich um die ‚unbestimmtesten und verschwommensten‘ Entsprechungen“ (S. 44). McCalla 2003 schließlich erkennt in Boulez' Kompositionsmethode eine Korrespondenz mit dem emotionalen Gehalt der Gedichte Chars:

Char characterized them as a premonition of the horrors of the war years. He writes of „the hallucinating experience of man entwined in Evil, of man massacred and at the same time victorious.“ Further, „The key to *Le marteau sans maître* turns in the premonition of the realities of the years 1937–1944. The first ray which that key delivers hesitates between the curse of torture and the magnificence of love.“

These ideas are perhaps evident in the texts Boulez chose. The first poem has little in common with the other two, except the dreaming of a distant place, which we find again at the end of „Bel edifice.“ The second and third poems, however, are precisely about the balancing of torture and love, and of imitation and reality. If these nouns do not reappear in Boulez's music – as they could not, unless some musical figure were specifically associated with particular words, for violence, love, and reality are terms far too abstract for musical analogy – the structure of balance, hesitation, and ambiguity is Boulez's working method. Again, the love of contrast and juxtaposition, not necessarily resolved or recombined in a new unitary form, is one of Boulez's essential compositional trademarks, from his earliest works to the present day. (McCalla 2003, S. 25)

Emotionale Charakterisierungen wurden in der Sekundärliteratur 19-mal registriert – gegenüber anderen Aspekten ist das nicht viel. An der Vokabelliste dieser Codings ist dennoch bemerkenswert, dass sie überwiegend unangenehme und negativ konnotierte Gefühle enthält: Spannung, Klage, das Peinigende, séductions, horror, nervosity, creepy, tenderly, highly nervous and jittery, extacy, self-hating & world-hating, Schocks, delicacy of feeling, intensive Verführungskraft, suspension, vividness, faintly desperate, seductive and menacing.

Auch hier geht es nur vereinzelt um die BEZIEHUNG DER MUSIK ZUR DICHTUNG und es werden selten ganz bestimmte musikalische Details charakterisiert. Die Aussagen bleiben oft sehr vage auf die Musik bezogen: so spricht Ross 2007 von einem „seductive and menacing setting of René Char poems for soprano and ensemble“ (S. 433), oder Hirsbrunner 1974 von „Schocks in den Commentaires“ (S. 96), ohne mitzuteilen, an welchen musikalischen Aspekten sie dies erkennen.

Das Gefühl des Erhabenen scheint in der Sekundärliteratur eine gewisse Rolle zu spielen, wengleich es dazu kaum eindeutige Aussagen gibt. Zwar kann man auch nachfolgende Aussage Saathens (1957) in diese Richtung deuten:

Tatsächlich entsteht der Eindruck, als habe die Musik sich selbständig gemacht und schwebe frei im Raum, ohne Beziehung zu unserer diesseitigen Welt, aber auch fern von jenen Höhen, denen wir mit unseren Hoffnungen und Sehnsüchten angehören, in einem phantastischen Niemandsland des Geistes. (Saathen 1957, S. 291),

aber nur Savage sagt explizit, wo das Gefühl des Erhabenen im *Marteau* seiner Ansicht nach seinen Ursprung hat:

Le marteau's aura of furious calm, which David Gable attributes to Boulez's characteristic inversion of tradition, bears out the paradox that this work masters. The order that encompasses the furious exchanges on the syntagmatic plane engenders a feeling of the sublime. This feeling springs from the apparent discord between serially derived fragments and the work's temporal configuration as a whole. (Savage 2003, S. 33)

Weitgehende Aussagen und Deutungen

Die meisten WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN (79 Codings) finden sich in Texten, in denen *Le Marteau sans maître* exemplarisch im Rahmen eines übergeordneten Themas behandelt wird, in den Aufsätzen von Aguila 2001 („Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître*. Musique populaire / Musique contemporaine / Style / Ecriture / Sociologie / Critique“ – 9 Codings) und Savage 2003 („*Le marteau sans maître* and the logic of late capitalism“ – 12 Codings). Darüber hinaus kommen weitgehende Aussagen über den ganzen Zeitraum verteilt vor, in Texten der 2000er Jahre aber häufiger.

Die Aussagen beziehen sich zu einem großen Teil auf das WERK ALS GANZES (17 Überschneidungen) bzw. nicht weiter bezeichnete Teile, daneben v.a. auf Sätze mit Gesang: SATZ V (9), VI (5) und IX (5). Die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG (20 Überschneidungen) und die KOMPOSITIONSTECHNIK (19) werden am häufigsten gedeutet und umfassen vorsichtige Aussagen zu musikalischen Details bis hin zu sehr drastischen und schwer nachvollziehbaren zum Gesamtwerk. Zu Letzteren gehört z.B. Siegeles Aussage „Die Einheit des Werkes ist die Zahl 36“ (die er ausführlich herleitet, Siegele 1979, S. 17),⁶⁶ oder Ross' Bezeichnung des *Marteau* als „some immaculate Boulezian apocalypse“ (die er nicht herleitet, 2007, S. 434). McCalla 2003 sieht in Boulez' musikalischer Behandlung der Gedichte die Etablierung einer ‚wirklichen Verbindung‘ zwischen der Menschheit und der Gegenwart, in der wir leben:

Furthermore, one of the results of Boulez's settings in *Marteau* is precisely to create a context for the poems, a context that the poems seem to be seeking. Boulez's music establishes a real connection, a precise coincidence between humanity and the present in which we live. If the voice of the poems does not see this, if she remains searching, we listeners may hear the establishment of time, specifically of the present, as the presence that we and she seek. (McCalla 2003, S. 31)

Und Savage 2003 behauptet über Boulez' Kompositionsstil: „*Le marteau's* controlled violence prefigures the logic of late capitalism by folding the crisis engendered by the emancipated dissonance's negation of tonal closure into its compositional style“ (S. 31).

⁶⁶ Vgl. den ebenfalls 1979 erschienenen Roman *Per Anhalter durch die Galaxis* von Douglas Adams (engl.: *A Hitchhiker's Guide through the Galaxy*), in dem ein Supercomputer namens „Deep Thought“ in siebeneinhalb Millionen Jahren ausrechnet, dass der Sinn des Lebens die Zahl 42 ist.

Ein Fall ideologischer Beschreibung ist der schon erwähnte Text von Epley (1971), der seine Aussagen nicht auf eine eigene Werkbeschreibung stützt, sondern diese in wesentlichen Teilen von Mellers (1968) übernimmt. Zugleich behauptet Epley nicht nur, dass der Buddhismus eine philosophische Grundlage für die sich ständig verändernde Natur dieser Musik sei, sondern auch, dass die Musik eine selbsthassende und welthassende Anschauung vertrete:

The church's renewed emphasis on self-understanding and social relationships is negated by the music's self-hating, world-hating outlook. And the incomprehensibility of the music indicates a complete lack of interest in the rest of the world, thus opposing the theological stance which would affirm creation by relating to it, not denying it by isolating one's self. (Epley 1971, S. 2 (179))

Epleys Aussagen, vor allem der Schluss, den er hier zieht, sind zwar skurril, „gnadenlose Isolation“ sieht aber z.B. auch Jameux im IV. Satz: „The disruptive gesture of abrupt and repeated silences is intensified: this is an accompaniment with nothing to accompany – a device turned in upon itself in a merciless isolation“ (Jameux 1991, S. 293). Ähnlich betrachtet Worton (1981) Boulez als Organisator eines der Welt inhärenten Wahns und setzt das Hören des *Marteau* mit dem Erleben dieses Wahns gleich:

La doctrine héraclitienne de l'instabilité influence l'œuvre de Boulez par l'intermédiaire de Char; même si ce dernier mouvement du *Marteau* est un microcosme du cycle entier, une clef du labyrinthe, néanmoins la seule vérité qu'on trouve au centre du dédale, c'est que tout est labyrinthe – l'unité réside dans la fusion, ou plutôt dans la juxtaposition d'oppositions. Ecouter *Le Marteau sans maître* de Boulez comme lire un texte de Char, c'est subir le délire inhérent du monde, délire qui est organisé par le musicien/poète et par l'auditeur/lecteur. (Worton 1981, S. 65)

Die eben zitierten Autoren reden also von Isolation, Wahn oder Apokalypse, erklären dies aber selten anhand musikalischer Sachverhalte oder mit Chars Texten, sondern beziehen sich allgemein auf das Wesen dieser Musik.

Wiederholt wird dem *Marteau* zugeschrieben, über die Musik hinaus mit einer anderen Welt zu verbinden, eine eigene Welt darzustellen oder eine neue zu eröffnen: „[Boulez] schafft eine gänzlich neue poetische Atmosphäre, die unsere Epoche forderte. Das Tor zu einem unbekanntem Universum wird geöffnet“ (Rostand 1964, S. 157). Dazu die Entdeckung eines musikalischen Lyrismus, der in die Tiefe des Seins selbst hineinreicht („la découverte d'un lyrisme musical, nouveau et étrange, qui va en profondeur dans l'être même, en résulte“, Souvtchinsky 1956a, S. 1109) – oder das Erkennen einer „schattenhaft-rätselhaften Welt“ der in der Musik sublimierten Literatur (Hiekel 2009, S. 33). Solche Aussagen, die dem Werk immer wieder Rätselhaftigkeit – die ja nicht nur an der Kompositionstechnik festgemacht wird – attestieren, steigern die Musik nicht nur ins Erhabene, sondern werten das Werk auch ästhetisch auf.

Vorder- und Hintergrund

VORDER- UND HINTERGRUND werden in 17 Texten (28 Codings) beschrieben, regelmäßig seit Ende der 1980er Jahre (eine Ausnahme ist Siegele 1979), und zwar v.a. in Analysen, weniger in Werkbesprechungen. Bezugsgegenstände werden kaum explizit genannt, eine Ausnahme bildet die KOMPOSITIONSTECHNIK (11 Überschneidungen). Bei der Auswertung wurde gefragt, was der Vorder- und Hintergrund, (das) Innen und was (das) Außen in den verschiedenen Texten sei. Von einem Außen wird 24-mal gesprochen – und es bekommt in den meisten Fällen auch eine Bezeichnung (z.B. surface, Außenhaut, Außenhülle, Oberfläche, foreground etc.), von Innen dagegen nur 19-mal, wobei es meist unbezeichnet bleibt (underlying, Hintergrund, subtext).

(Das) Innen ist in den meisten Fällen die (serielle) Struktur, die Textur und Beziehungen (z.B. „transformational and serial relationships“, Losada 2006, S. 7), das Außen wird vor allem als Ort der Manifestation, der Reflektion, der Wahrnehmung usw. beschrieben (13-mal), d.h. einerseits als Ort der Realisation oder des Erscheinens von etwas aus dem Inneren oder als Ort der Betrachtung und der Aufmerksamkeit, siehe bspw. Losada 2006: „This paper clarifies the structural properties of Boulez’s multiplication tables, demonstrating that the intrinsic transformational and serial relationships translate into meaningful qualities of the musical surface“ (Losada 2006, S. 7).

Mit Oberfläche ist bemerkenswerterweise nur ein einziges Mal der Klang gemeint, siehe McCalla 2003:

Yet this timbral spectrum is not arrayed as such in the music: rather, Boulez prizes the differences between the instruments, creating a brightly colored and mosaiclike (or pointillistic) timbral surface, which varies from cycle to cycle within *Marteau* as a whole, and less radically from piece to piece within those three cycles. (McCalla 2003, S. 26)

McCalla ist zudem der einzige Autor, der zum Thema ‚surface and subtext‘ eine Meta-Perspektive einnimmt:

The aesthetic is also in many ways new, insisting on contrast and disjunction, concealing any radical unity in order to concentrate attention on the surface, ultimately (and as a result) confusing any distinction between surface and subtext. The brittleness that is often attributed to Boulez’s music may stem from this confusion between surface and subtext, whose separation is central to Western music of the last 250 years, from the music’s seeming denial of ‚depth‘ in the spatial sense. For critics unable to escape this perspective, the music of Boulez – like that of Debussy, especially from *La mer* onward – sounds superficial in the derogatory sense of the word, or difficult without ‚meaningful‘ reason for being so. For listeners who are more open, the point lies on the surface, in the idea that what you hear is what you get, in the realization that the unitary presence which the music has created is the totality and not just a signpost for further delving. (Ebd., S. 32)

Das Thema VORDER- UND HINTERGRUND hängt eng mit dem Thema Musik Verstehen zusammen – direkte Überschneidungen mit Codings zum VERSTEHEN gibt es 7, eine davon bei Siegele 1979: „Der Reichtum der Beziehungen ist nach außen hin verschlüsselt. Denn die natürlichen Zahlen, die allein nach außen treten, geben keine Auskunft über ihre Stellung im System der Relationen“ (S. 20).

Mehrere Autoren behaupten, dass es im Inneren etwas gibt, das sich entweder gar nicht oder in ganz anderer Form in Oberfläche übersetzt (siehe Losada); oder aber etwas im Vordergrund, das sich vor einem bestimmten, regelrecht abgekoppelten Hintergrund abspielt: „Ein mittlerer Satztypus, wie er in der Einleitung des ‚Commentaire I‘ anzutreffen ist, vereint Momente aus den beiden Extremtypen: Eine klar konturierte ‚Stimme‘ erscheint dort auf dem Hintergrund einer Reihentextur“ (Mosch 2004, S. 278).

Verstehen & Hören

Das Thema VERSTEHEN spielt in der Sekundärliteratur zum *Marteau* von Anfang an eine große Rolle (154 Codings) und die schnelle Bekanntheit des Werkes – wenigstens innerhalb der damaligen Neue Musik-Szene – ist oft damit erklärt worden, dass das Stück beim Hören meist als unmittelbar zugänglich empfunden wird, siehe u.a. die Äußerung des Baden-Badener Kritikers⁶⁷ oder auch Crafts 1958: „It is his first work to have attained a wide success [...] Why? [...] Because it is comparatively simple to hear and to follow?“ (S. 55). Alle Aussagen zum VERSTEHEN bis Ende der 1960er Jahre wiederholen, dass es beim Hören nicht auf das Verfolgen von Reihen o.ä. ankomme. So Borris 1968: „Das bedeutet zugleich eine Aufforderung an den Hörer, dem unmittelbaren Sinneseindruck von Boulez’ Kompositionen zu vertrauen und nicht zu viel von tabellarischen Struktur-Analysen, Intervallstatistiken und Reihen-Gleichungen zu erwarten“ (S. 185; vgl. auch Hirsbrunner 1974). Einzig in Hinblick auf die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG wird in dieser Phase schon darauf hingewiesen, dass man das Stück nicht als eine einfache Vertonung der Gedichte Chars zu verstehen habe: „Il ne faut pas comprendre la musique de Pierre Boulez comme une interprétation immédiate des vers de René Char, comme une expression des sentiments qu’elle fait naître. Les relations entre le texte et la musique sont extrêmement complexes chez Boulez“ (Tomek 1964).

Über den gesamten beobachteten Zeitraum wird zudem immer wieder thematisiert, welche Aspekte des Werkes man ganz gut verstehen könne (z.B. „What one is aware of is the interplay of timbres and sonorities“, Mellers 1968, S. 111; oder Decroupet & Leleu 2006: „Si, dans la réalisation musicale, les configurations de tierces mineures de Eϖ sont particulièrement mises en relief dans la section V1, on entend clairement ressortir dans la section II2, par une sorte de symétrie dans l’asymétrie, l’atmosphère harmonique induite par les structures de tierces majeures d’Oμ Bη“, S. 198).

⁶⁷ „Die Machart interessiert nicht, wenn ich ... Boulez höre.“

Wie das Werk bzw. verschiedene Aspekte des Werke verstanden werden *sollen*, behandeln mehrere Texte, u.a. mit dem Verweis auf Boulez' Haltung (siehe bspw. Machlis 1980: „Here is an example of Boulez's conviction that we should listen not for the words but for what the composer has done with them“, S. 497, siehe auch Piencikowski 1980, S. 208, Stacey 1987, S. 55, oder Hiekel 2009: „Von Semantik im traditionellen Sinne kann [...] auch und gerade im Falle der Komposition *Le Marteau sans Maître* natürlich nicht die Rede sein“, S. 29 f.). Hörtipps gibt es außerdem von einem prominenten Kollegen Boulez', Igor Strawinsky: „With a piece like ‚après l'artisanat furieux‘, however, one follows the line of only a single instrument and is content to be ‚aware of‘ the others. Perhaps later the second line and the third will be familiar, but one mustn't try to hear them in the tonal-harmonic sense“ (zitiert bei Tomek 1968).

Epleys Text von 1971 ist dagegen der erste in der vorliegenden Sekundärliteratur, der behauptet, das Stück sei sogar für ausgekochte Avantgardisten unverständlich:

Because of what the finished product is, because of its lack of direction, its aural incomprehensibility even to the seasoned musical avant garde, its self-conscious and unending confusion, it would appear that ultra-rationality is a denial of rationality. (Epley 1971, S. 18)

Eine reduktionistische Anschauungsweise, vor der Hirsbrunner 1974 – vermutlich ohne Kenntnis dieses Textes – warnt: „Doch müssen wir uns hüten, bei Boulez nur musikalischen Surrealismus zu sehen; das Problem ist, wie später gezeigt werden wird, viel komplexer“ (S. 88). Tatsächlich wird in den folgenden Jahren immer mehr die Komplexität des Werkes und seiner Konstruktionen auf struktureller Ebene fokussiert. Exemplarisch ist hier die Analyse Koblyakovs 1977, der das Verstehen und Hören allerdings nicht grundsätzlich thematisiert.

Um Unwägbarkeiten bei dem Versuch, den *Marteau* zu verstehen, geht es dann ausführlicher in Siegeles Analyse von 1979:

Das Labyrinth ist ein System von Relationen. Seine Komplexität besteht im Reichtum der Beziehungen. Der Reichtum der Beziehungen ist nach außen hin verschlüsselt. Denn die natürlichen Zahlen, die allein nach außen treten, geben keine Auskunft über ihre Stellung im System der Relationen. Die natürlichen Zahlen sind bloße Chiffren. Wer nur sie sieht, bleibt ohne Orientierung. Erst die Dechiffrierung, erst die Kenntnis des Systems der Relationen gibt ihnen Sinn. Der Sinn ist die Stellung in diesem System. Die Bindung in das System garantiert die Nichtgerichtetheit jeder Zahl, jeder Folge von Zahlen. Der Reichtum der Beziehungen führt hierhin und dorthin, durchs ganze System: die Relationen entfalten sich in den Wegen. Umschlossen von der Einheit des Werks, ruht das System in sich. (Siegele 1979, S. 20 f.)

Siegeles ausgefallene Formulierungen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Text am Anfang einer Phase steht, in der das Thema Verstehen Neuer Musik immer häufiger behandelt wird.

Fred Lerdahls Text „Cognitive constraints on compositional systems“ von 1988 ist der erste Text, der das Verstehen serieller Musik am Beispiel *Le Marteau sans maître* zum Thema macht. Lerdahl argumentiert, dass man die seriellen Konstruktionen nicht verstehen und noch weniger hören könne und behauptet, dass auch Koblyakovs Analyse daran nichts geändert habe:

Yet nobody could figure out, much less hear, how the piece was serial. From hints in Boulez (1963), Koblyakov (1977) at last determined that it was indeed serial, though in an idiosyncratic way. In the interim listeners made what sense they could of the piece in ways unrelated to its construction. Nor has Koblyakov's decipherment subsequently changed how the piece is heard. (Lerdahl 1988, S. 231)

Obwohl Lerdahl an anderer Stelle einräumt, dass erfahrene Hörer den *Marteau* nicht völlig unverständlich finden, argumentiert er, dass sie ihm keine detaillierte mentale Repräsentation zuordnen könnten und dies schließlich auch der Grund dafür sei, dass das Stück nicht als komplex wahrgenommen werde (S. 232).⁶⁸ Koblyakov selbst wiederum spricht in seiner umfangreichen, 1990 veröffentlichten Analyse nur an wenigen Stellen über das Problem der Wahrnehmung und des Verstehens bestimmter musikalischer Aspekte beim Hören dieser Musik.

Um die Frage nach den Möglichkeiten eines analytischen Zugriffs auf serielle Musik und *Le Marteau* im Besonderen geht es unter anderem in Moschs Text von 1990. Mosch ist mit seiner Analyse der erste, der diese explizit gestellte Frage nach der Wahrnehmbarkeit und dem Verstehen der Boulezschen Konstruktionen positiv zu beantworten versucht und dazu auf Skizzen und diverse Manuskripte des Komponisten zugreift, die seit 1986 in der Paul Sacher Stiftung zur Verfügung stehen. Dieser Text wird noch im selben Jahr von Bösche kritisch diskutiert, der einwendet, dass Mosch von falschen Annahmen über die Wahrnehmung ausgehe („Die von Mosch entwickelten Fragestellungen erscheinen um so problematischer, wenn man sich vergegenwärtigt, was da dem musikalischen Gedächtnis zugemutet werden soll“ usw., Bösche 1990, S. 260). Das Thema bleibt also Streitpunkt und es geht weiterhin auch darum, wie die Fragen überhaupt gestellt werden müssten („Fragen nach dem musikalischen Zusammenhang und dessen Wahrnehmbarkeit, wie hier nur angedeutet werden konnte, sind zentral, müssen jedoch anders und vor allem nicht so voraussetzungslos formuliert werden, wie Mosch den Leser glauben machen will“, Bösche, S. 262).

In seiner 2004 erschienenen Dissertation von 1991⁶⁹ mit dem Titel „Musikalisches Hören serieller Musik“ argumentiert Mosch dann anhand einer sehr ausführlichen Analyse des *Marteau*, dass entgegen geltender Meinung das serielle Komponieren im klingenden Resultat

⁶⁸ Vgl. Boulez' Aussage in „Möglichkeiten“ 1952: „Wir denken durchaus nicht in Widersprüchen, wenn wir behaupten, daß die formalen Mittel vom Hörer umso weniger verstandesmäßig aufgenommen werden, je komplexer sie sind“, S. 50.

⁶⁹ Die publizierte Fassung von 2004 enthält einige Ergänzungen.

durchaus nachvollziehbar sei, und zwar v.a. auf der Grundlage der Wiedergewinnung der satztechnischen Dimension bei der Analyse („wobei Satztypen hier in der Regel zugleich Klangtypen sind“, S. 44; die Beschreibung der reihentechnischen Struktur dient hier als Ausgangspunkt der Analyse). Als einer der wenigen Autoren, der seine analytischen Beobachtungen und Erkenntnisse mit Tonaufnahmen des Werkes abgleicht (die er im Übrigen auch untereinander vergleicht), gibt er einige Kommentare dazu, welche dieser Erkenntnisse im Hören nachvollziehbar sind, woher bestimmte Höreindrücke rühren oder wann ein Element z.B. einen anderen strukturellen Aspekt verdeckt (z.B. „Allein schon diese klangfarbliche Aufsplitterung macht es über weite Strecken unmöglich, einzelne Reihenverläufe hörend zu verfolgen“, S. 271). Und selbst wenn, so Mosch,

diese analytisch erfaßten Eigenarten des Tonsatzes im klingenden Ergebnis nur vermittelt zum Tragen kommen, heißt [dies] aber nicht, daß sie bedeutungslos wären. Allein ihr Stellenwert ist anders. Die Konstruktion im Detail geht in einem klingenden Ganzen auf, ist aber dennoch gerade für das spezifische Erscheinungsbild und die Klangcharakteristik des Abschnitts verantwortlich. (Mosch 2004, S. 49)⁷⁰

Neben anderen Autoren ist auch Heinemann 1998 der Ansicht, dass Reihenzählen als Hörstrategie der Sache komplett unangemessen sei und schlägt seinerseits eine prozessbasierte Hörstrategie vor, die er aus Analysen von Werken Slonimskys, Lutosławskis und Stravinskys entwickelt. Dabei räumt er zwar verschiedene praktische Schwierigkeiten ein (vgl. S. 93), macht aber den Wert des Werkes gerade daran fest, dass man es nicht leicht zu fassen bekommt.

Alle diese Vorschläge, also auch diejenigen von Mosch, sind Hörstrategien für Experten. Andererseits überlegt Aguila in seinem Text von 2001, ob man die Hörstrategie nicht derjenigen der kulturell weit entfernten Popmusik („*musiques populaires lointaines*“) anpassen sollte, statt endlose serielle Analysen zu lesen (S. 83, vgl. Hirsbrunners ‚Terror‘-Anmerkung 1974), da man ohnehin dazu verdammt sei, dem Materialableitungsprozess nicht folgen zu können und das Hören auf einem globaleren Perzeptionsmodus dahingleite (S. 83). Letztlich schlägt er aber vor, schlicht hinzunehmen, dass die Hörweise, die diese Musik verlangt, meilenweit von derjenigen des Publikums entfernt sei („*Reconnaissons que le type d'écoute que demande cette musique est à mille lieues de celui qui est généralement pratiqué par ce que les critiques appellent généralement le ‚public‘*“, S. 89) und merkt an, dass man Popmusik und ernste Musik („*musiques savantes*“) nicht gegeneinander stellen könne wie das Amateur- und das Expertenhören – da die Unterschiede im Hören schließlich von den Kompositionsstrategien bestimmt würden.

⁷⁰ Daneben stellt Mosch immer wieder auch grundsätzliche Fragen, wie die, was den *Marteau sans maître* überhaupt als ästhetischen Gegenstand konstituiert (S. 80), „was eine musikalische Beziehung ist“ (S. 86) etc.

Auch McCalla hält in einer sehr ausführlichen Werkbeschreibung in seinem Buch über Kammermusik des 20. Jahrhunderts (2003); eine serielle Analyse des *Marteau* für unwägbar und eine Set-Theory-Analyse für wenig hilfreich (S. 28). Während er verschiedene Aussagen dazu macht, was das Werk sei („The music of *Marteau* is one of gestures“, „Timbres and their deployment are thus central to *Marteau's* general musical language“, S. 28 f.), begibt er sich in die Perspektive eines ‚offenen Hörers‘, der davon ausgeht, dass er das bekommt, was er hört („what you hear is what you get“) und dass die von der Musik erzeugte einheitliche Präsenz die Ganzheit („totality“) *ist* und nicht nur ein Wegweiser für weiteres Forschen („signpost for further delving“). Allerdings betont McCalla, damit nicht behaupten zu wollen, dass man beim einmaligen Hören alles gehört habe, was das Stück zu bieten hat:

This is by no means to say that when one has heard *Marteau* once, one has heard everything it has to offer; but unlike the music of Beethoven or Bach, in which understanding comes ultimately with repeated hearings, in Boulez one does not necessarily hear more than one has heard before, one hears it better, more clearly. The unitary presence that I am positing in *Marteau* is one of immediacy as well; and repeated listening leads to greater clarity and even greater vividness. (McCalla 2003, S. 32)

Decroupet deklariert in der Faksimile-Ausgabe des *Marteau* 2005 dann den Eintritt in eine neue Phase des Verstehens, wobei es ihm um die Forschungsperspektive und nicht um hörendes Verstehen geht:

Many of the keys necessary for an ever deeper comprehension of *Marteau sans maître* are accessible today. Instead of seeing itself as a last word on the subject, it has been the aim of this commentary on the selected source materials to open up the path to a different way of seeing Boulez's music, through shifting direction towards a consideration of the purely musical motivations that led the composer to take the many decisions that characterize the genesis of this work. In this way, technical knowledge finally resumes its place as a mere guide towards a real understanding of the work. (Decroupet Faksimile 2005, S. 65)

Angesichts der Aussagen aus mehreren Jahrzehnten *Marteau*-Rezeption wird offensichtlich, dass der immer wieder angeführte – und nie beim Namen genannte – Reihenzähler ein Phantombild ist, dem in der *Marteau*-Literatur nichts entspricht. Erstens finden sich im gesamten Textkorpus keine Autoren, die eine reine Reihen-Analyse gemacht haben, und zweitens weisen all diejenigen, die diesem Bild dem ersten Anschein nach nahe kommen, selbst auf den klar abgegrenzten Bereich dieser Methoden hin und beanspruchen in keinem Fall Vollständigkeit oder gar Deutungshoheit. Im Gegenteil: sieht man sich die Aussagen von Koblyakov, Winick, Wentzel und Heinemann zu ihrer Herangehensweise sowie ihre Analyseergebnisse an, so geht es ihnen allen explizit nur um bestimmte Aspekte des Werkes und

nicht um das Werk im Großen und Ganzen – siehe Koblyakov 1990: „The purpose of the present study is the investigation of harmony in the music of Pierre Boulez based on his composition *Le marteau sans maître* (1952–55)“ (S. 1) oder Winick 1986: „One aspect of *Le Marteau* which has been generally overlooked is that of pitch-duration association“ (S. 285) usf. Wozu, so könnte man fragen, ist dieses Phantombild gut, und wie ist es vor dem Hintergrund der Interpretationsgeschichte des *Marteau* und weitergehend, der Neuen Musik nach 1945 einzuschätzen?

Im Verstehenskontext bzw. im Umfeld dieses Themas steht auch die Frage nach dem HÖREN oder dem Hörer. In ca. zwei Dritteln der Fälle (106 von 154 Codings), in denen das VERSTEHEN des *Marteau* thematisiert wird, ist auch vom HÖREN (oder Hörern) die Rede (bzw. umgekehrt sind es 106 von 150 Fällen). Die übrigen Aussagen beziehen sich vor allem auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (34), den KLANG (18), die BEZIEHUNG MUSIK-DICHTUNG (13), die TEXTUR (13), HARMONIK (12), THEMEN (11) und BESETZUNG (9) – die Form und die Dichtung werden dagegen nicht ‚gehört‘. Das HÖREN hat in den Texten, in denen es überhaupt vorkommt (in 45 von 84 Dokumenten), einen sehr unterschiedlichen Stellenwert: einige Autoren – siehe die Beispiele oben – fragen speziell, was hörend zu verstehen sei, andere integrieren in ihre Texte imaginäre Hörer, die das Stück stellvertretend hören, manchmal um das Gesagte scheinbar zu objektivieren. In einigen Fällen gibt es ein ‚Wir‘ oder auch ein Ansprechen des Hörers.

Dass in vielen Texten die Hörperspektive gar nicht berücksichtigt wird, ist in einem größeren Kontext zu sehen: Das „Studium der Hörscheinung“, so problematisiert Boulez in „Nahsicht und Fernsicht“ (1954), werde immer wieder mit dem Werk selbst verwechselt. Als „untrennbares Ganzes“ sei ein musikalisches Phänomen aber „nur ein einziges Mal“ wahrzunehmen: „beim ersten Hören“ bzw. „bei den ersten Begegnungen“; jedoch lasse sich das „Klangphänomen“ tatsächlich „weder von der Wahrnehmung her noch unter dem Aspekt der schöpferischen Arbeit so ohne weiteres auf ein Ganzes zurückführen“ (S. 65). Offenbar hat Boulez – und nicht er allein – an dieser Sichtweise festgehalten. In einem 2009 geführten Interview erklärt er:

Die Note ist wichtiger als der Ton. Am sogenannten Originalklang wundert mich immer das religiöse Verhältnis zu alten Instrumenten: Bach hört man nur authentisch, wenn er auf historischen Geigen gestrichen wird? Als wäre der Klang wichtiger als die Partitur. („Die Note ist wichtiger als der Ton“ 2009)

4. Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge* (elektronische Musik) (1955-1956)

Uraufführung: 30. Mai 1956 im Großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks Köln

4.1. Kontinuum. Stockhausens Werkkommentare

Karlheinz Stockhausen, der viel über seine Musik und die Musik anderer geschrieben hat,⁷¹ kommentierte auch sein bekanntestes elektronisches Werk *Gesang der Jünglinge* mehrfach. Drei größere Texte verfasste er im Zeitraum der Entstehung und kurz nach der Uraufführung des Stücks zwischen 1955 und 1957. Diese wurden später in einem seiner *Texte*-Bände⁷² und dem Beiheft der CD „Karlheinz Stockhausen: Elektronische Musik 1952–1960“ (1991) wiederveröffentlicht.

Neben diesen Dokumenten gibt es verschiedene Äußerungen Stockhausens über sein Stück in Interviews und Gesprächen, von denen hier einige berücksichtigt werden, ferner ein „Funkhausgespräch“ vom 25. Juni 1958, in dem Theodor W. Adorno, Felix Messerschmidt und Stockhausen über Reaktionen auf eine Radioausstrahlung des *Gesang der Jünglinge* diskutieren. Dieses Gespräch ist besonders wegen der Aussagen Adornos und Messerschmidts relevant und wird daher als Sekundärliteratur näher besprochen.

Persönliche Notizen oder private Korrespondenz liegen zum *Gesang der Jünglinge* kaum vor, abgesehen von einem Brief Stockhausens an den Komponisten Karel Goeyvaerts vom Januar 1955, aus dem Hermann Sabbe zitiert:⁷³

Nun bin ich entschlossen, den ‚Gesang der Jünglinge im Feuerofen‘ (Benedicite) zu komponieren. Mich drängt es sehr danach, in aller jetzigen Schwierigkeit des Materials und des Handwerklichen mich selbst an einen so glücklichen, zeitlosen Text des Gotteslobes zu binden – und das Unbestimmbarste, die Menschenstimme, mit dem Bestimmtesten, der elektr. Materie, zu vereinen. Denn wenn man es einmal ganz tief erlebt hat, machen nur die verschiedenen Haltungen der Komponisten einen Unterschied von ‚chaotisch‘ und ‚streng geordnet‘. Den gibt es aber nicht, wenn man der ‚Gedankenordnung‘ Ordnungskriterien und Ordnungsmethoden der Empfindungsqualitäten hinzufügt. Wenn man ganz konsequent erforscht hat, daß keine gedankliche Wahrnehmung von Musik (und ebenso keine unbewußte) existiert, die nicht über das Ohr mit allen Folgerungen geht. (Stockhausen an Goeyvaerts, Februar 1955, in: Sabbe 1981, S. 52)

⁷¹ Siehe zu Stockhausens Werkkommentaren allgemein: Wolfgang Gratzner (2003), *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, S. 309–329.

⁷² Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Band 2, 3. Auflage, Köln 1988, S. 50–68.

⁷³ Hermann Sabbe (1981), „Die Einheit der Stockhausen-Zeit ... Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts“. Siehe insbesondere Sabbes Kommentare auf S. 51 f. und 63 f.

Im Kommentar zu dieser Briefstelle hebt Sabbe Stockhausens „Idee eines Ausgleichs zwischen Extremen“ (ebd., S. 52) hervor und führt an anderer Stelle weiter aus, dass der Kontinuum-Gedanke – also die Idee, unmerkliche Übergänge zwischen Extremen zu schaffen –, Stockhausens Werke spätestens seit dem *Gesang der Jünglinge* geprägt hat (ebd., S. 63 f.). Dieser Kontinuum-Gedanke lässt sich in vielen Texten und Aussagen Stockhausens zum *Gesang der Jünglinge* finden.

Hauptkommentare

Zum *Gesang der Jünglinge* gibt es drei Texte, die Stockhausen während der Arbeit an dem Stück, für das Programmheft der Uraufführung und im Jahr darauf für einen Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen verfasst hat.

In „Aktuelles“ (1955)⁷⁴ berichtet Stockhausen von der Arbeit an seiner neuen Komposition, v.a. über seine Gedanken zum MATERIAL und zur KOMPOSITIONSTECHNIK. Mehr noch als über einen der Aspekte der Komposition spricht Stockhausen über Empfindungsqualitäten (VERSTEHEN) und das HÖREN, außerdem über seine ästhetischen GRUNDSÄTZE und musikalischen VORSTELLUNGEN, die aber bei der Wiederveröffentlichung der Texte etwa zur Hälfte gestrichen wurden, insbesondere auffällige Formulierungen wie: „Bloßer Kontrast ist primitiv und unseren Vorstellungen fremd“ (S. 51)⁷⁵ oder: „Was wir auch komponieren: Die Verwandlung ist immanent“ (S. 52).

Der knappe Programmhefttext zur Uraufführung: „*Gesang der Jünglinge* (1956). Elektronische Musik“,⁷⁶ der einzige der drei Texte, der nicht für ein Fachpublikum geschrieben wurde, behandelt die BEZIEHUNG ZWISCHEN STIMME UND ELEKTRONIK, den musikalischen RAUM, die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND TEXT, Stockhausens KONZEPT und INTENTION, das Thema HÖREN und den GEISTLICH-RELIGIÖSEN Gehalt des Stückes: „Einzelne Silben und Wörter sind dem *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (3. Buch Daniel) entnommen. Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott“ (S. 49).⁷⁷

Der dritte Text „Musik und Sprache III“ (1957)⁷⁸ richtet sich ebenfalls an ein Fachpublikum. Stockhausen möchte hier „eine annähernde Vorstellung davon vermitteln, wie im

⁷⁴ Angabe im *Texte*-Band: „Anfang 1955, veröffentlicht in Die Reihe I, Wien 1955.“ Der Titel der Fassung im CD-Begleitheft (S. 43–54) lautet: „Klangkomposition für *Gesang der Jünglinge*“ und enthält die Angabe: „Auszüge aus dem Text ‚Aktuelles‘ vom Anfang 1955, 1991 redigiert für die CD-Ausgabe.“

⁷⁵ Die Seitenangaben beziehen sich auf die Fassung in *Texte*.

⁷⁶ Der Titel der Fassung im CD-Begleittext (S. 41–43) lautet: „*Gesang der Jünglinge* (1955–56). Elektronische Musik“ und enthält die Angabe: „Programmtext zur Uraufführung 1956“.

⁷⁷ In der Fassung für die CD-Ausgabe enthält der Text auch eine längere Passage über die Tonbandwiedergabe.

⁷⁸ Angabe im *Texte*-Band: „Frühjahr 1957, Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen 1957, veröffentlicht in ‚die Reihe‘ 6, Wien 1958, ‚Darmstädter Beiträge‘ I, Mainz 1958, umgearbeitet als Vortragsreihe für den SWF.“ Der Titel der Fassung im CD-Begleitheft (S. 55–73) lautet „Musik und Sprache im *Gesang der*

Gesang der Jünglinge das Problem Sprache-Musik angegangen wurde“ (S. 68). Entsprechend ausführlich erläutert er seine KOMPOSITIONSTECHNIK und diskutiert folgende Aspekte: die BEZIEHUNG MUSIK-TEXT, den GESANG und die Bearbeitung der aufgenommenen Gesangspassagen, den TEXT, das klangliche MATERIAL, die BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK, aber auch das HÖREN, das VERSTEHEN und den religiösen Hintergrund (GEISTLICH-RELIGIÖSES). Es ist der erste Text, in dem Stockhausen die Komposition in einzelne Abschnitte zerlegt, die er hier noch ‚Texturen‘, in späteren Texten ‚Strukturen‘ nennt.

Interviews und Gespräche

Neben seinen Hauptkommentaren wurden auch Stockhausens Äußerungen zum *Gesang der Jünglinge* im Rahmen längerer Gespräche mit Jonathan Cott: „Stockhausen. Conversations with the composer“ (1971),⁷⁹ Mya Tannenbaum: „Conversations with Stockhausen“ (1987) und Rudolf Frisius (aus den Jahren 1978, 1982, 1986 und 1991)⁸⁰ sowie ein „Interview mit Stockhausen anlässlich seines 70. Geburtstags“ (1998)⁸¹ berücksichtigt.

Im Interview mit Cott geht es in Zusammenhang mit dem *Gesang der Jünglinge* vor allem um die KOMPOSITIONSTECHNIK, die Studioteknik und technische Realisation (TECHNIK), räumliche Aspekte des Mehrkanalstücks (RAUM), ELEKTRONISCHE MUSIK und um seine Person (STOCKHAUSEN ÜBER STOCKHAUSEN).

Mya Tannenbaum erzählt Stockhausen vorwiegend von technischen Problemen mit Abspielgeräten und beim Umspielen der Bänder (TECHNIK) sowie von Plänen für die AUFFÜHRUNG des *Gesang der Jünglinge* im Konzert.

In verschiedenen Gesprächen mit Rudolf Frisius in den Jahren 1978 bis 1991 geht es wiederholt um die WERKGENESE, die KOMPOSITIONSTECHNIK, das KONZEPT, die TECHNIK und um STOCKHAUSEN selbst.

Eine längere, zusammenhängende Beschreibung des *Gesang der Jünglinge* und seiner Entstehung bringt Stockhausen schließlich in einem Interview anlässlich seines 70. Geburtstages 1998. Auch hier redet er detailliert darüber, wie er das Stück gemacht hat (KOMPOSITIONSTECHNIK), über KLANGELEMENTE, die Verarbeitung des vorab aufgenommenen GESANGS und über den TEXT, sowie ausführlich über seine religiösen Intentionen (GEISTLICH-RELIGIÖSES).

Jünglinge“ und enthält die Angabe: „Text vom Frühjahr 1957). In der ersten Textversion für die Darmstädter Beiträge mit dem Titel „Sprache und Musik“ behandelt Stockhausen neben seinem eigenen *Gesang der Jünglinge* auch Boulez' *Marteau* und Nonos *Il canto sospeso*.

⁷⁹ Veröffentlicht 1973.

⁸⁰ Erschienen in: Frisius 1996 und Frisius 2008.

⁸¹ Zit. nach Peters (2003), „Heiliger Ernst im Spiel“; Peters macht dort nur die Angabe: „Der Komponist hat sich in einem Radio-Interview, das aus Anlaß seines 70. Geburtstags 1998 vom Schweizerischen Rundfunk gesendet wurde, zu seinem Werk geäußert“, S. 5.

Für die berücksichtigten Eigenkommentare ergeben sich demnach folgende Mengenverhältnisse:

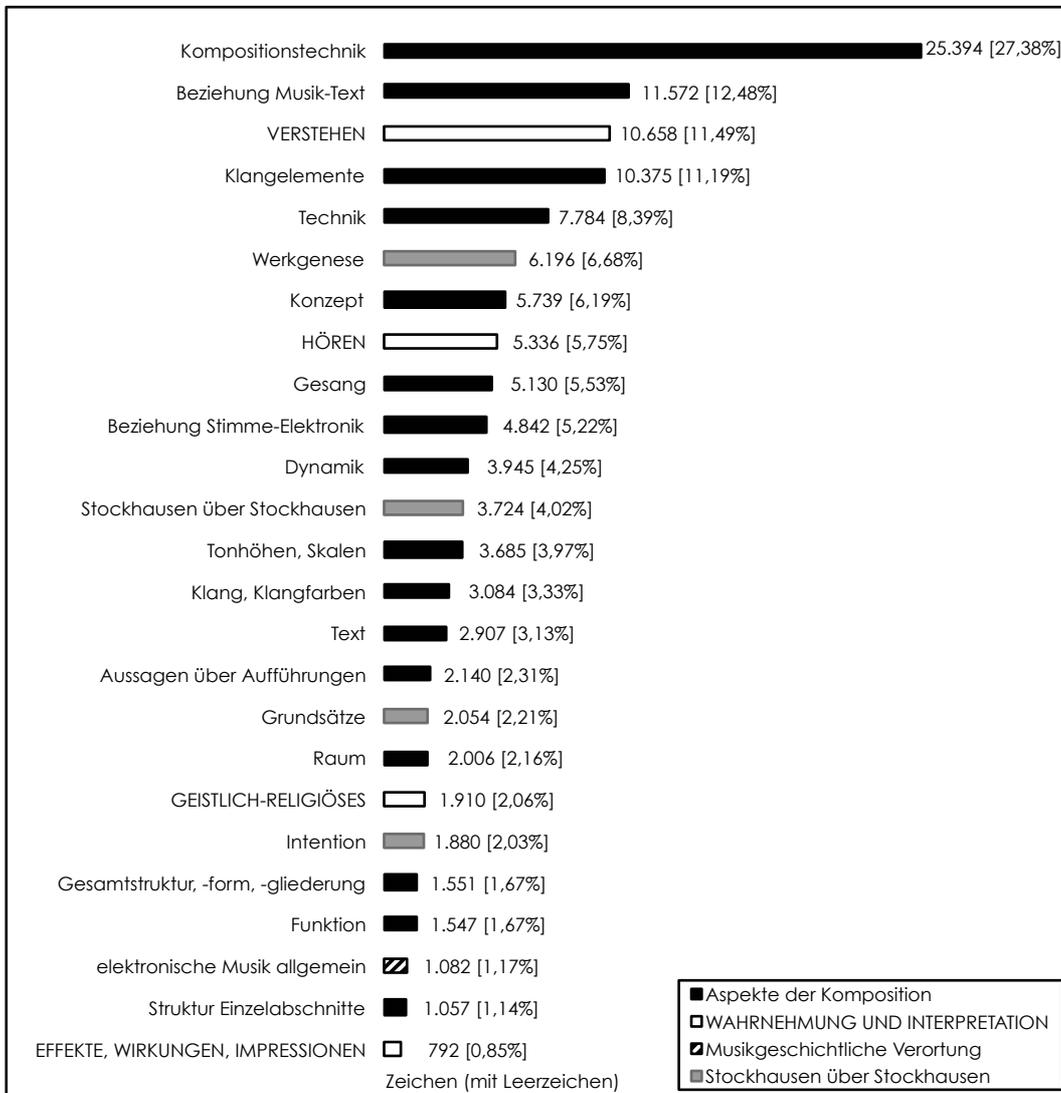


Abb. 16: Karlheinz Stockhausens Eigenkommentare zu *Gesang der Jünglinge*. Themenmengen [Anteil am Gesamtkorpus] im Vergleich

Am meisten spricht Stockhausen über die KOMPOSITIONSTECHNIK, dahinter folgen mit einigem Abstand die Themen BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND TEXT und das Material (KLANGELEMENTE). Im Bereich Wahrnehmung und Interpretation liegt der Schwerpunkt beim VERSTEHEN und HÖREN.

Rezeption und Reaktion

Ein Thema, das in dieser quantitativen Darstellung nicht auftaucht, aber bei der Komposition des *Gesang der Jünglinge* vermutlich keine unwesentliche Rolle gespielt hat, ist die öffentliche Reaktion auf die elektronische Musik der 1950er Jahre. In den bisher betrachteten Texten Stockhausens findet sich dazu einzig die Anmerkung (Stockhausen 1998), dass Anfang der 1950er Jahre alles, was er tat, „von den Musikjournalisten und den Spezialisten der Musik z.T. unglaublich aggressiv abgelehnt und verdammt“ wurde:

Es gab da den Professor Blume, Vorsitzender der deutschen Musikwissenschaftler, der in einem großen Text schrieb, Stockhausen legte die Axt an die Wurzeln der Musik und vernichte die ganze abendländische Musik. Also, ich fühlte mich so ähnlich wie ein Jüngling im Feuerofen und konnte nur beten, daß der Hl. Michael mich aus diesem siedenden Feuer wieder herausfischt. – So ist das Werk entstanden. (Stockhausen 1998, zit. nach Peters 2003, S. 5)

Obwohl Friedrich Blume den betreffenden Vortrag mit dem Titel „Was ist Musik?“⁸² – auch bekannt unter dem Spitznamen ‚Kasseler Axt‘ – erst zwei Jahre nach der Uraufführung des *Gesang der Jünglinge* gehalten hat und das Stück dementsprechend sicher nicht speziell in Reaktion darauf entstanden ist, besteht kein Zweifel daran, dass Stockhausen sich mit den Reaktionen auf seine Musik ernsthaft auseinander gesetzt hat. Dies zeigt sich nicht nur an der Reaktion auf Blume, dem er in der Zeitschrift *Melos* mit einer lustigen, fraglos aber ernst gemeinten Spruchcollage antwortete,⁸³ sondern auch an Äußerungen wie der folgenden aus dem Artikel „Aktuelles“ (1955) – eine Art kategorisches Bekenntnis aus dem Feuerofen:

Wir glauben [in der späteren Textfassung: Ich glaube], daß die Grundkonzeption unserer [meiner] persönlichen Arbeit zur Zentralidee elektronischer Komposition werden kann. Beharrlich werden wir sie gegen alle Zweifel und Anfeindungen vertreten und bekräftigen, wie bisher: Werkstruktur und Materialstruktur sind eins. („Aktuelles“ 1955, S. 56)

Ein besonders eindrucksvolles Zeugnis seiner Auseinandersetzung mit Zweifeln und Anfeindungen ist auch das vom Westdeutschen Rundfunk produzierte Funkhausgespräch Stockhausens mit Theodor W. Adorno und dem Moderator Felix Messerschmidt vom 25. Juni 1958 mit dem Titel: „Umstrittene Sachen. Ist das noch Musik?“⁸⁴

In dem Gespräch liest Stockhausen aus verschiedenen Briefen vor, die Hörer nach der Rundfunk-Ausstrahlung des *Gesang der Jünglinge* an den WDR geschrieben hatten und deren

⁸² Friedrich Blume (1959), „Was ist Musik?“ Ein Vortrag. Kassel.

⁸³ *Melos* 26 (1959), H. 3, S. 84.

⁸⁴ *Funkhausgespräche*, „Umstrittene Sachen. Ist das noch Musik? Beantwortet von Theodor W. Adorno, Felix Messerschmidt und Karlheinz Stockhausen. Eine alte Frage zu neuen Klängen“, WDR-Archivnummer: 6090432101, 25.06.1958, Länge 54:10. Ich danke Michale Iber herzlich für den Hinweis auf diese Sendung. Ferner findet sich bei Gratzter der Hinweis auf ein weiteres Gespräch in der Konstellation Adorno – Stockhausen: „Der Widerstand gegen die Neue Musik“ (Radiodiskussion, 1960), zit. nach Texte 6, S. 458–483. Siehe Gratzter 2003, S. 325 f.

Tenor ist, dass es sich bei dem Stück wohl kaum um Musik handele, wie vom Sender behauptet. Adorno analysiert nun ‚live‘ und im Stil seiner späteren Hörertypologie von 1962 die verschiedenen Reaktionstypen – eine Analyse, an der Stockhausen sich jedoch nicht aktiv beteiligt. Davon vor allem die Aussagen Adornos und Messerschmidts für den Kontext dieser Arbeit interessant sind, werden sie im anschließenden Kapitel zur Sekundärliteratur besprochen.

Wille, Vorstellung und Phantasie

Offenbar durch die Lektüre Schopenhauers angeregt, spricht Stockhausen in seinen Werkkommentaren vom Willen und der Vorstellung des Komponisten. Mehrfach macht er in seinem Text „Aktuelles“ (1955) entsprechende Bemerkungen, zuerst formelhaft: „Materialbestimmung und -komposition sind *ein* Gedanke“ (S. 53), dann ausführlich:

Die gewählten Elemente sind auf Grund der allgemeinen Verfahrensweisen verschieden, bloßes Material. In jedem Element können aber nach dem Willen und der Vorstellung des Komponisten Strukturen komponiert werden, die mit der umfassenden Struktur des jeweilig zu komponierenden Werkes übereinstimmen.

Die elementaren Mikrostrukturen und die Makrostrukturen einer Komposition werden aus der einen umfassenden Werkidee abgeleitet.

Die Elemente werden aus ihrer Bedeutungslosigkeit herausgehoben und erhalten spezifisch musikalischen Sinn. Außerhalb einer bestimmten Komposition hat ein in bestimmter Weise strukturiertes Element, ein so entstandener Klang, keinen Sinn. („Aktuelles“ 1955, S. 56)

Schließlich folgt auch noch ein an Kants kategorischen Imperativ erinnerndes, formelhaft-kategorisches Credo: „Wir glauben, daß die Grundkonzeption unserer persönlichen Arbeit zur Zentralidee elektronischer Komposition werden kann“ (s.o.).

Merkwürdigerweise ist im Programmhefttext hiervon keine Rede mehr. Stockhausen betont dort das In-Einklang-Bringen gesungener und elektronischer Töne:

Die Arbeit an der elektronischen Komposition *Gesang der Jünglinge* ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. (Stockhausen 1956, S. 49)

Beachtenswert ist neben der Befreiungsidee auch Stockhausens Phantasiebegriff, siehe dazu auch eine Anmerkungen gegenüber Frisius:

Ich kann sagen: Aus der Zuversicht heraus, daß alle meine Musik zunächst aus einer rein musikalischen Phantasie entsteht – und nicht eben aus dem „Vogel am Fenster“ bzw. aus der Anregung eines Vogels, der am Fenster singt (wie es in *Amour* heißt) [...] – und daß ich eine konstruktive Phantasie

habe, die hinreichend abstrakt ist, waren mir manchmal Titel mit ganz konkreten Verbindungen zu Ereignissen (wie im *Gesang der Jünglinge* [im Feuerofen]) [...] hilfreich. (Stockhausen 1978, in: Frisius 1996, S. 212)

Auffällige Sprache

Unter der Kategorie AUFFÄLLIGE SPRACHE ist KOMPLEXITÄT diejenige Eigenschaft, die Stockhausen seinem Stück am häufigsten zuschreibt (8 Codings). Abgesehen davon, dass er seine Musik insgesamt als komplex bezeichnet („the complex nature of my music“, 1980; siehe auch seine Aussage: „Bloßer Kontrast ist primitiv und unseren Vorstellungen fremd“, 1955), betont er besonders die Komplexität bzw. äußerste Komplexität der KOMPOSITIONSTECHNIK und der Struktur des Klangmaterials (gesungene Sprachlaute, phonetische Struktur der Sprache etc.).⁸⁵ Als extrem oder radikal bezeichnet Stockhausen sein Stück nicht. SUPERLATIVE tauchen lediglich in Zusammenhang mit KOMPLEXITÄTS-Zuschreibungen und der Beschreibung von Verständlichkeitsstufen der Sprache auf.

Weitere von Stockhausen wiederholt gebrauchte auffällige Begriffe sind: VERSCHMELZUNG, NATUR und ORGANISCH. Der Begriff VERSCHMELZUNG (oder „einschmelzen“) – der möglicherweise auch vom dem Bild des Feuerofens herrührt⁸⁶ – bezieht sich immer auf die Verbindung von gesungenen mit elektronisch erzeugten Tönen und Klängen in ein gemeinsames Klangkontinuum (BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK) und alterniert mit der Beschreibung eines organischen Einfügens („Die Sprachlaute werden in die Reihen der elektronischen Klangfarben organisch eingefügt“, 1955, zit. nach *Texte* 2, S. 51). In diesen Zusammenhang gehört auch der Begriff der VERWANDLUNG („Was wir auch komponieren: Die Verwandlung ist immanent“, Stockhausen spricht hier speziell von „Permutationen“ der Sprachlaute, ebd., S. 52).⁸⁷

NATUR schließlich wird einerseits als Synonym für ‚das Wesen‘ der Gesamtheit der Klänge gebraucht, die wiederum als Klangwelt bezeichnet wird („eigene Natur der Klangwelt“, d.h. des ganzen gebrauchten Klangkontinuums, „Natur der Laute“, „Natur der elektronischen Klangwelt“). Andererseits scheint Stockhausen aber von einem weitreichenderen Naturbegriff auszugehen:

⁸⁵ „So mußten auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge komponiert werden als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellen – in der weiten Skala von den Vokalen (Klängen) bis zu den Konsonanten (Geräuschen) – und also eine Verschmelzung aller verwendeten Farben in einer Klangfamilie nur dann erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute erscheinen können“, Stockhausen 1956, S. 49.

⁸⁶ Dies wäre ein klassisches ‚Mapping‘ im Sinne Lakoffs & Johnsons, wie es sich an vielen Stellen zeigen ließe.

⁸⁷ „Gewisse Permutationen [der Sprachlaute] lassen den Wortsinn erraten, wenn auch die ‚sinnvollsten‘ Positionen einzelner Laute vertauscht sind; die Grade der sprachlichen Verständlichkeit sind vielfältig gestuft. Was wir auch komponieren: Die Verwandlung ist immanent.“ Siehe auch eine Aussage zu seinem Werk *Kontakte*: „Ähnlich hat es mich interessiert, Holzklänge kontinuierlich in Metallklänge zu verwandeln. In *Kontakte* gibt es solche Übergänge“, Stockhausen im Gespräch mit Frisius 1982, zit. nach Frisius 2008, S. 384 f. Siehe hierzu auch Ungeheuer & Decroupet 1996, die den Verwandlungs-Begriff in Stockhausens Text „Aktuelles“ ausführlich behandeln.

Die neue Arbeit verbindet gesungene Sprache mit elektronischen Klängen. Gesungene Sprachlaute sind zum Teil in ihrer Struktur viel differenzierter als alle bisher komponierten Klänge. Die Verbindung der gegebenen Laute mit komponierten elektronischen Klängen soll ganz natürlich sein. Das kann nur geschehen, wenn die gesungenen Sprachlaute durch ein künstliches Verfahren objektiviert und in die Natur der elektronischen Klangwelt eingeschmolzen werden. (Stockhausen 1955, S. 51)

Stellt man man dieser Darstellung folgende Äußerung gegenüber: „Es ist also naheliegend, daß ich diese Texte des Gotteslobes komponiert habe: Alle Werke, die Himmel, die Heerscharen, alle Erscheinungen der Natur preisen Gott“ (1998, zit. nach Peters 2003, S. 5), dann ist Stockhausen selbst Teil der preisenden Natur, damit sein Stück nicht nur persönliches Werk („künstliches Verfahren“), sondern zumindest im mittelbaren Sinne als Erscheinung der Natur Gotteswerk. Den *Gesang der Jünglinge* mit dieser Argumentation zur Naturerscheinung zu erklären, war, besonders in Anbetracht der heftigen Kritik, der die elektronische Musik damals ausgesetzt war, vielleicht der eigentliche provokative Akt Stockhausens.

GEWALT-Rhetorik benutzt Stockhausen 2-mal: einmal spricht er in Zusammenhang mit STRUKTUR III von „auseinandergerissenen“ Teilsilben (1957, S. 62), ein anderes Mal davon, dass er „nach der Fertigstellung einer Komposition alle aus der Strukturidee des Werkes entstandenen und danach komponierten Klänge vernichtet“ (1955, S. 56). Diesen Satz streicht Stockhausen allerdings bei der Wiederveröffentlichung des Textes.

Wahrnehmung und Interpretation

Von ASSOZIATIONEN spricht Stockhausen nicht, bringt aber in Interviews hin und wieder VERGLEICHE (4 Codings), um verschiedene Details anschaulicher zu erklären. Neben Vergleichen mit Techniken der bildenden Kunst (Mosaik, pointillistische Malerei, filmische Räume), beschreibt er in einem Fall den Prozess der „Herstellung eines Klanges anhand von Bildern eines Bienenschwarms, eines Vogelschwarmes oder Blättern an einem Baum –, die übrigens fast identisch bei Ligeti wieder auftauchen werden:⁸⁸

And this resulted in an aleatoric layer of individual pulses which, in general, speeded up statistically. But you could never at a certain moment say, „This pulse will now come with that pitch.“ This was impossible to predetermine. Then we'd make a second, third, fourth, fifth layer – the number of layers was also determined – and I'd synchronize them all together and obtain a new sound. At that time I very often used the image of a swarm of bees to describe such a process. You can't say how many bees are in the swarm, but you can see how big or how dense the swarm is, and which envelope it has. Or when birds migrate in autumn, the wild geese sometimes break formation, flying in nonperiodic patterns. Or think of the distribution of the leaves on a tree; you could change the position of all the leaves and it wouldn't change the tree at all. (Stockhausen im Interview mit Cott 1971, S. 72)

⁸⁸ Siehe z.B. Ligetis Interview mit Wapnewski 1983 im Abschnitt zu Ligetis Aussagen über ASSOZIATIONEN.

Über EFFEKTE, WIRKUNGEN UND IMPRESSIONEN spricht Stockhausen noch seltener. Eine bemerkenswerte Aussage macht er allerdings in einem Interview viele Jahre nach der Komposition des *Gesang*:

Wenn man ein traditionelles Instrument in der Umgebung elektronischer Klänge hört, bekommt es magische Wirkung. (Es kann auch eine Knabenstimme in Verbindung mit elektronischer Musik sein – wie im *Gesang der Jünglinge*, da wirkt das ganz frisch.) Das alte Material nimmt eine überraschend magische Wirkung an – wie manche bekannten Gegenstände, die sehr alt sind, ja Zeit in sich gespeichert haben, so daß man ganz bestimmte Gefühle bekommt beim Erkennen gewisser Klänge. (Stockhausen im Gespräch mit Frisius 1986, in: Frisius 1996, S. 180)

Vielleicht ist Stockhausen dieser Effekt erst nach der Komposition des Stückes aufgefallen; jedenfalls weist er in keinem früheren Kommentar darauf hin, dass ihn das Erzeugen einer solchen Wirkung damals beschäftigt hätte.

Stockhausens einzige Aussagen im Bereich EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA stehen in Zusammenhang mit der weitaus häufigeren Thematisierung GEISTLICH-RELIGIÖSER Inhalte (6 Codings). So betont er Frisius gegenüber, der Grund für die Auswahl des Lobpreisungstextes sei seine Liebe zu Gott gewesen:

Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen, den ich jeden Sonntag am Schluß der Messe gebetet habe, ist ein offizielles Gebet: die Lobpreisung Gottes in allen Erscheinungen der Natur. Ich wählte den Text aus Liebe zu Gott, als Ausdruck meines Verhältnisses zu anderen Menschen: die Liebe als Haupterfahrung. (Stockhausen im Gespräch mit Frisius 1991, in: Frisius 1996, S. 266)

Dass das Stück ein auskomponiertes Gotteslob sei, erklärt Stockhausen erstmals offiziell im Programmhefttext („Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott“, Stockhausen 1956, S. 49), später wiederholt er diese Aussage bei verschiedenen Gelegenheiten (z.B. Stockhausen 1998, zit. nach Peters 2003, S. 5 f.). Zur Beziehung zwischen Musik und Text betont er außerdem, dass es nicht darauf ankomme, die Worte des Gebets in jedem Moment zu verstehen, sondern dass ihn besonders der rituelle Aspekt der Sprache interessiere. Über seine RELIGIOSITÄT spricht Stockhausen weniger oft, erwähnt aber wiederholt, dass er sich zur Zeit der Komposition des Stückes selbst als Jüngling im Feuerofen gefühlt habe.⁸⁹

Während in Stockhausens Werkkomentaren WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN oder ein Konzept von VORDER- UND HINTERGRUND nicht vorkommen, beschäftigt sich Stockhausen in „Aktuelles“ (1955) und „Musik und Sprache III“ (1957) näher mit dem VERSTEHEN UND HÖREN. In keinem der beiden Texte geht es jedoch um das Verstehen des Werkes im Großen

⁸⁹ Zu Stockhausens Religiosität siehe auch Michael Mowitz (2010), *Die Form der Klänge. Stockhausens ‚Konzeption einer einheitlichen musikalischen Zeit‘ am Beispiel der Komposition ‚Kontakte‘*, Osnabrück, S. 27 ff.

und Ganzen. In „Aktuelles“ legt Stockhausen vor allem seine Überlegungen zu den im Kontext des Stückes relevanten psychoakustischen Aspekten ausführlich dar.⁹⁰ Schlüsselbegriffe sind das Empfinden und das Hören (Gehörsempfindung, Lautstärke- und Zeitempfindung, Empfindungseinheiten, Empfindungsquanten, Empfindungsqualitäten, Klangfarbenempfindung, Auflösungsvermögen des Ohres, Hörschwelle etc.). Darüber hinaus äußert sich Stockhausen zum Erleben, das erst durch das Wissen um psychoakustische Phänomene hervorgerufen wird:

Die Ausgangselemente für die elektronischen Klänge müssen so differenziert sein wie die Elemente der verschiedenen Sprachlaute – und umgekehrt. Nur dann kann Permutation im wahren Sinn möglich werden, nur dann kann ein Klangfarbenkontinuum erlebt werden. (1955, S. 52)

Von diesem Klangfarbenkontinuum bzw. den Voraussetzungen für das Erleben der elektronischen und gesungenen Laute als „einheitliche Klangfamilie“ spricht Stockhausen auch in „Musik und Sprache III“ (1957), beschäftigt sich hier aber anstatt mit akustischen Empfindungsqualitäten mit der „Reihe der Verständlichkeitsgrade“ der Sprache:

Es ist ja nicht so, daß sprachliche Verständlichkeit sich immer als plötzlicher Umschlag vom ‚sinnlosen‘ Laut zur Sprache einstellt – man denke nur an ‚undeutliches‘ Sprechen, ‚mit halbem Ohr zuhören‘, ‚nicht ganz verstehen‘; vielmehr ist auch vom Hören zum Verstehen kontinuierlicher Übergang möglich. Man kann sagen: je mehr die laut-klangliche Seite in einer Zeichenstruktur überwiegt, um so musikeigener ist sie; je mehr die wort-motivische Seite überwiegt (Klangverbindung mit festgelegten Bedeutungen), um so spracheigener ist sie; der Übergang ist fließend; und Sprache kann sich Musik, Musik kann sich Sprache nähern bis zur Aufhebung der Grenzen zwischen Klang und Bedeutung. (1957, S. 61)

Aussagen über das HÖREN kommen vor allem im Kontext mit diesen Empfindungs- und Verständlichkeitsfragen vor. Ferner formuliert Stockhausen anhand seiner Vorstellung des Hörers, der von den im Raum verteilten Lautsprechern in die Klangpolyphonie der Komposition „eingehüllt“ wird, die Frage, „ob dieses erste in der Gesamtstruktur mehrkanalig konzipierte Werk den Anfang zu einer neuen, lebendigen Kunstform musikalischer Komposition und des Musikhörens macht“ (1955, S. 57).

Anmerkungen

Stockhausens Kommentare zum *Gesang der Jünglinge* vermitteln den Eindruck, dass er offen alle Themen anspricht, die ihn beschäftigt haben. Sie zeugen genauso von seiner großen Begeisterung wie von seiner Betroffenheit durch die damalige harsche Kritik.

Auffällig ist, dass Stockhausen wenig bildhafte Sprache benutzt und stattdessen versucht, neue musikalische Sachverhalte mit einer neuen technischen Terminologie (Zeitstruktur, Permutation, statistisch, Rauschbänder, Impulsscharen etc.) zu beschreiben.

⁹⁰ Im Rahmen der Wiederveröffentlichung des Textes im CD-Beiheft wurde etwa die Hälfte der früheren Version gestrichen.

4.2. Kontinuum? *Gesang der Jünglinge*

Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* ist eines der am kontroversesten besprochenen Werke Neuer Musik nach 1945. Seit seiner Uraufführung und den ersten Radio-Ausstrahlungen, die bei Kritikern und Hörern heftigste Reaktionen ausgelöst haben, wird es in größeren Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts oder zur elektronischen Musik in der Regel zumindest erwähnt. Analysen gibt es nur wenige, d.h. sechs Texte von vier Autorinnen und Autoren, die etwa die Hälfte der gesamten Textmenge dieses Sekundärliteratur-Korpus ausmachen.

Nachdem bis in die 1980er Jahre nur sporadisch Texte erschienen – darunter eine umfangreiche Analyse von Heikinheimo (1972) – lässt sich ab Mitte der 1980er Jahre ein deutlicher Anstieg der Textmenge mit einem Höhepunkt in den 1990er Jahren beobachten. Dies hängt wohl damit zusammen, dass 1983 zehn Kopien von Stockhausens Skizzen, Notizen, Arbeitsaufzeichnungen und der Realisationspartitur angefertigt und von verschiedenen Instituten und Archiven angekauft wurden (siehe hierzu auch die Faksimile-Edition des Stockhausen-Verlags von 2001). Pascal Decroupet und Elena Ungeheuer waren die ersten, die dieses Material benutzten. Ihre Texte – neben Analysen sind dies auch Werkbeschreibungen und Aufsätze – machen mit 38% einen großen Anteil der Gesamttextmenge aus.

Sowohl Heikinheimo (1972) als auch Bozzetti (1986), der von dem veröffentlichten Material offenbar keine Kenntnis hatte, arbeiteten in ihren Analysen lediglich mit den Hinweisen in Stockhausens Werkkommentaren und einem kleinen einseitigen Ausschnitt aus der Realisationspartitur (Bozzetti) bzw. mit Tonträger und einer selbst erstellten ‚Hörpartitur‘. Sie stellten fest, dass man das Stück nicht, zumindest nicht hinreichend, mit dem Ohr analysieren könne (Heikinheimo), um z.B. die „serielle Gesamtstruktur“ zu ermitteln, wenn auch mancher Aspekt als seriell strukturiert dargestellt wird (siehe z.B. Bozzetti 1986, S. 404). Insgesamt kann es, so Bozzetti, „bei der Analyse des Werkes [...] also weniger um detailliertes Offenlegen musikalischer Strukturen gehen, als vielmehr um Bewußtmachen und Interpretieren der zugrundeliegenden Prinzipien“ (ebd., S. 400).

Wenngleich Heikinheimo und Bozzetti vor allem mit technisch-strukturellen Aspekten befasst sind, zeigt sich für diese Textgruppe, d.h. für alle Texte außer denjenigen von Decroupet und Ungeheuer, dass das meistbesprochene Thema der GEISTLICH-RELIGIÖSE Aspekt des Werkes ist.

Im gesamten Textkorpus inklusive der Texte von Decroupet und Ungeheuer liegt der Schwerpunkt hingegen beim Thema KOMPOSITIONSTECHNIK. Zwischen dem Nicht-Vorhandensein einer Partitur und der thematischen Konzentration der Sekundärliteratur auf GEISTLICH-RELIGIÖSE Aspekte des Werkes scheint es also einen direkten Zusammenhang zu geben.

GEISTLICH-RELIGIÖSES steht aber auch in der Gesamtliste noch an zweiter Stelle und umso erstaunlicher ist es, dass auch in der Literatur zum *Gesang der Jünglinge* (wie ja schon in

den Schriften zu *Marteau*) ein Reihenzähler-Phantom ‚herumgeistert‘, siehe z.B. Howards Aussage „The emphasis given to serial and electronic elements in Stockhausen’s *Gesang der Jünglinge* often overshadows the explicitly religious content of the work“ (Howard 1999, S. 118), oder Khittl 1996: „Puristen könnten sogar auf den Gedanken kommen, der *Gesang der Jünglinge* sei nichts weiter als Stockhausens logische Fortsetzung seiner an kompositionstechnischen Problemen orientierten elektronischen Studien der frühen 50er-Jahre“ (S. 219).

Zudem werden in der Sekundärliteratur eine ganze Reihe völlig disparater Ideen geäußert, wie das Werk von anderen beschrieben wird und wie es adäquat zu beschreiben oder zu interpretieren sei. Dies hat bestimmt damit zu tun, dass, wie Stockhausen selbst immer betonte, Außermusikalisches bzw. über die Musik hinausgehende Vorstellungen⁹¹ im *Gesang der Jünglinge* einen so großen Stellenwert haben. Dabei ist diese außermusikalische Bedeutung offen, d.h. sie scheint weder auf Geistlich-Religiöses beschränkt (dazu ist das Stück zu weit vom pragmatischen Kontext bzw. dem Rituscharakter geistlicher Musik entfernt), noch hat sie eindeutig programmmusikalische Qualität. Dies wäre zumindest eine mögliche Erklärung für die auffällig große Menge sich widersprechender Aussagen in mehreren thematischen Bereichen der Sekundärliteratur.

So schreibt z.B. Häusler 1969:

Der *Gesang der Jünglinge* zeigt aber auch, daß das romantisch-expressionistische Phänomen der ‚Entgrenzung‘ eine grundlegende Schicht des Denkens von Karlheinz Stockhausen bildet, wie sich überhaupt hinter der klingenden Physiognomie gerade seiner großen, ausgedehnten Kompositionen die weltumgreifende Gebärde der Romantik ahnen läßt (Häusler 1969, S. 376),

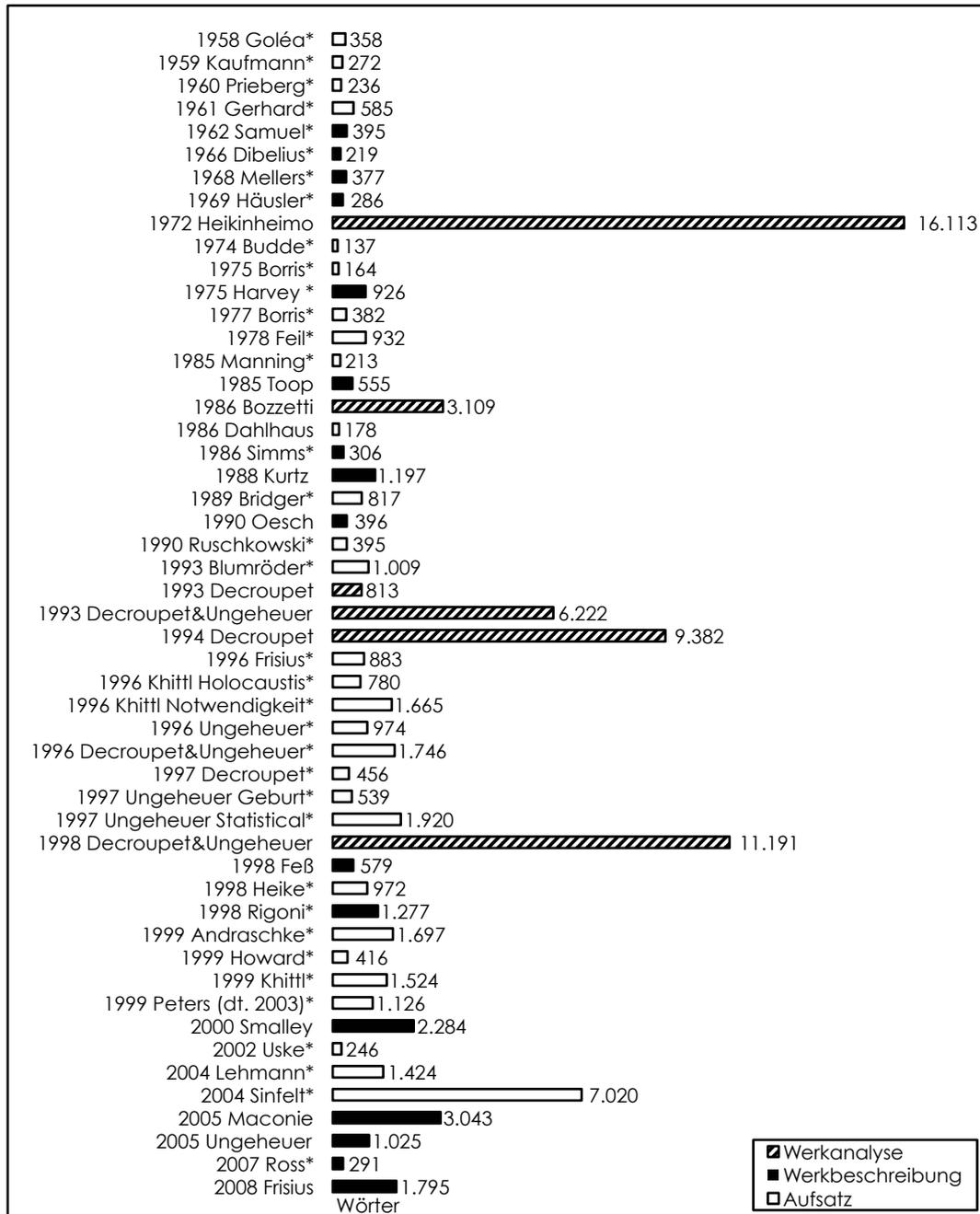
Khittl (1996) dagegen: „Diese Musik entzieht sich geradezu der Expression“ (1996 *Holocaustis*, S. 224).

So meinen Häusler (1969) und Ruschkowski (1990), dass das Wort-Ton-Verhältnis nichts mehr mit einer Vertonung im konventionellen Sinn zu tun habe, Dieter Schnebel dagegen bemerkt 1988, „der *Gesang der Jünglinge* sei eigentlich noch ‚vertont‘“ (zit. nach Klüppelholz 1995, S. 50).

Auch gegenüber Stockhausens Erklärungen gibt es Widerspruch – ohne zwangsläufig auch ästhetischer Einspruch zu sein –, etwa Maconies Anmerkung zum Scheitern von Stockhausens Traum:

Musically it may not matter that the composer’s dream of a grand unified theory of synthesized speech sounds and the acoustical result do not quite match up; but with these two great works [gemeint sind *Gesang* und *Gruppen*] an ongoing inconsistency or creative tension between the stated objective and the musical result, an inconsistency that has always been a feature of Stockhausen’s works, – is elevated to an aesthetic principle. (Maconie 2005, S. 170)

⁹¹ Siehe z.B. das Gespräch Frisius mit Stockhausen 1982, in: Frisius 1996, S. 267.

Abb. 17: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.

* Anteilig berücksichtigte Texte

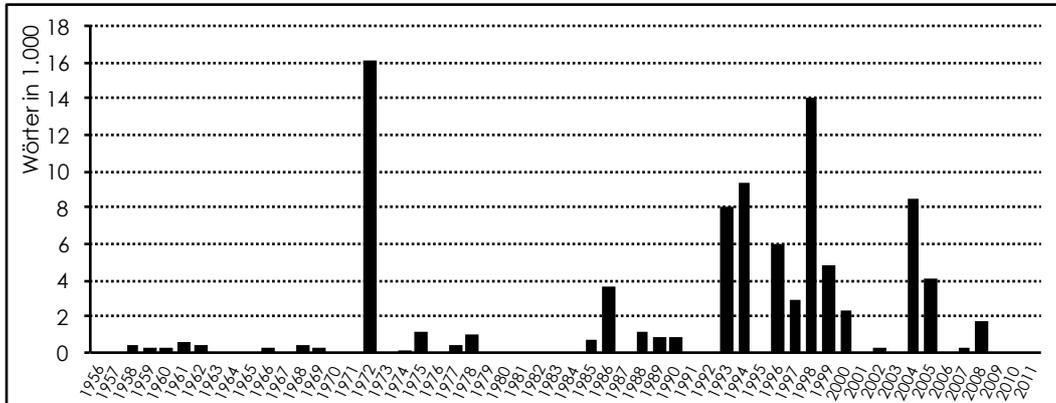


Abb. 18: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen pro Jahr

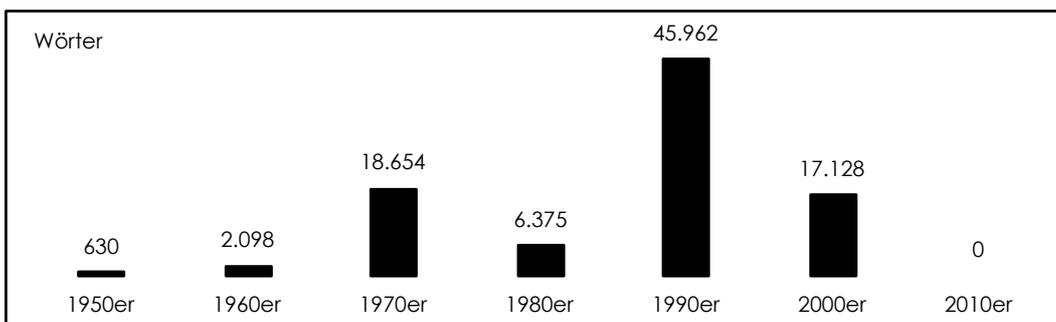


Abb. 19: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen pro Jahrzehnt

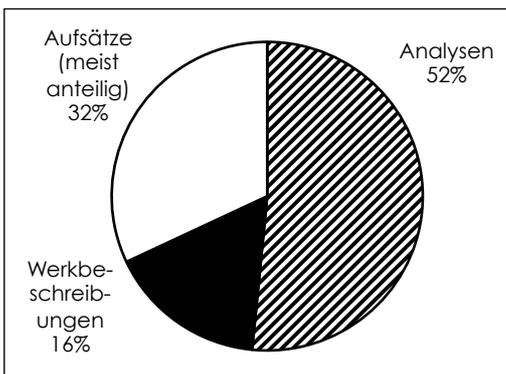


Abb. 20: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textsortenmengen im Vergleich

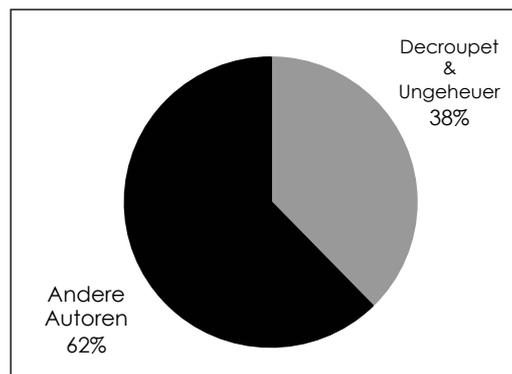


Abb. 21: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen im Vergleich

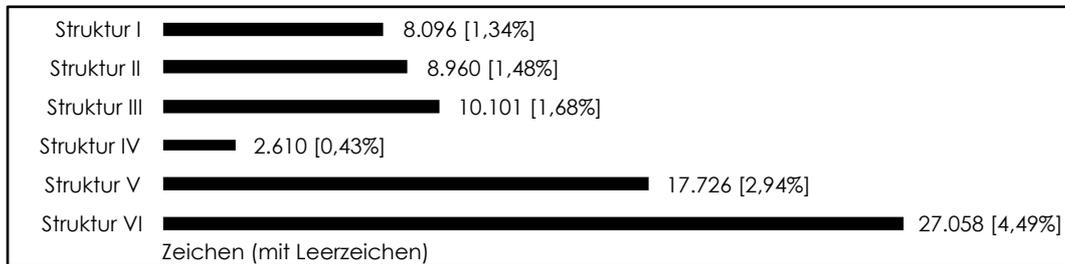


Abb. 22: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Struktur

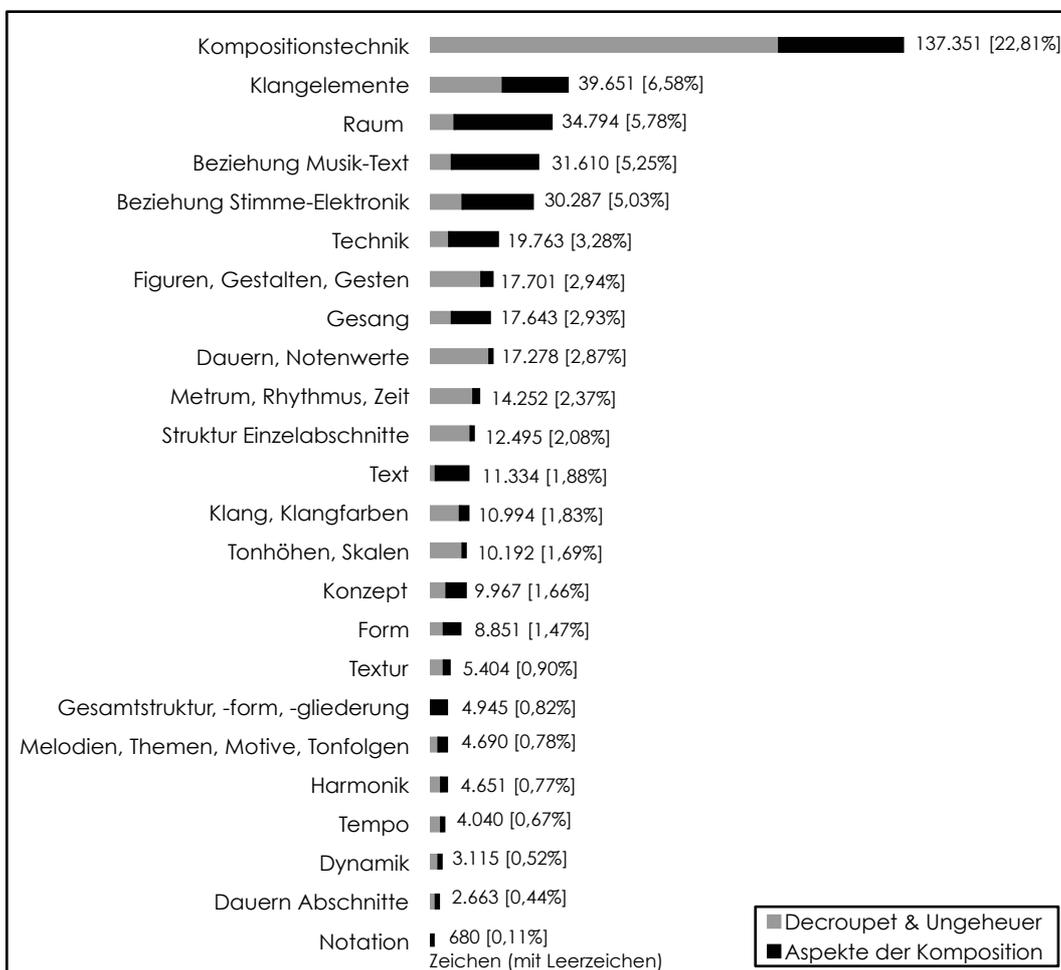


Abb. 23: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Aspekt der Komposition

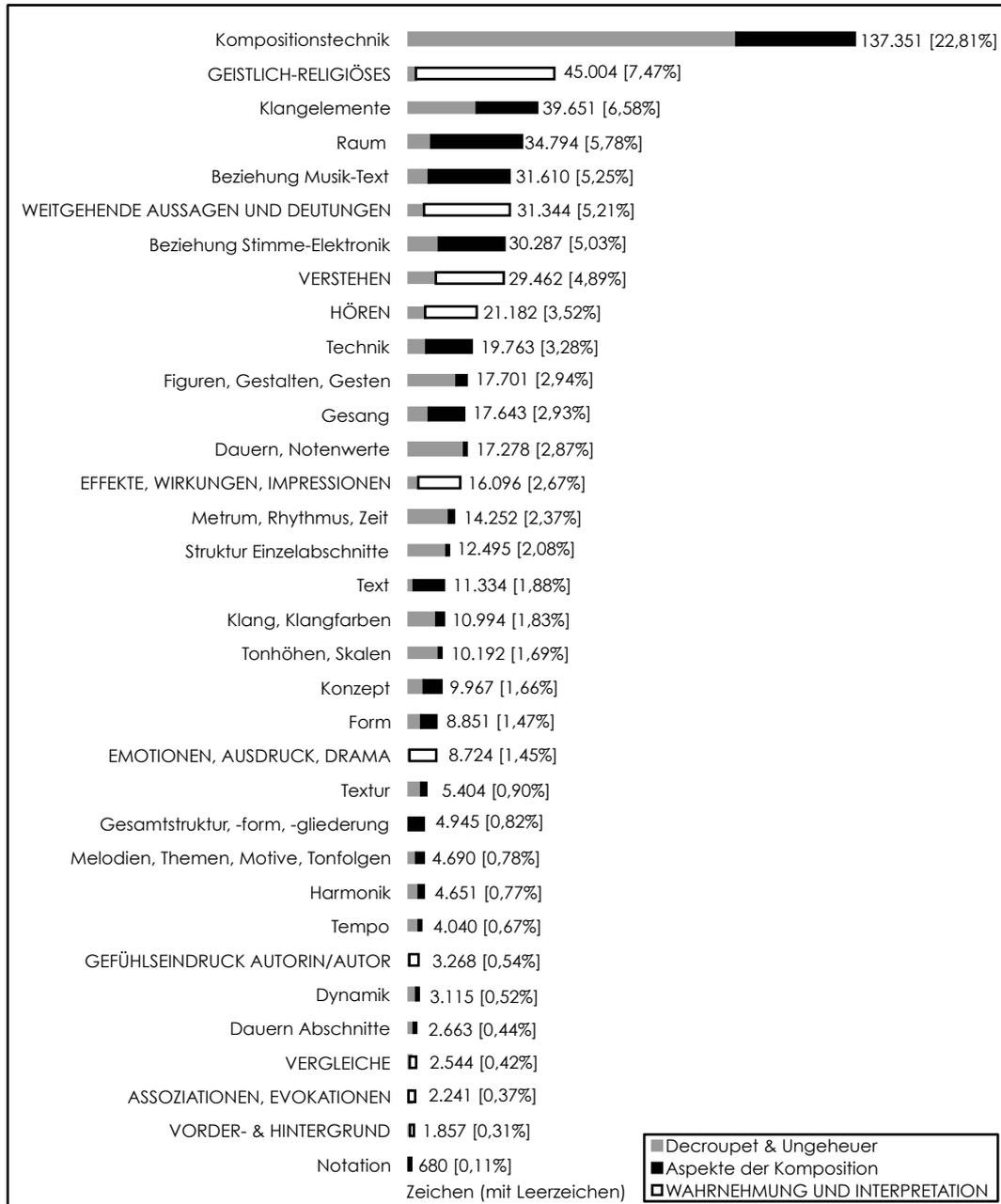


Abb. 24: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] der Aspekte der Komposition
und der Wahrnehmung & Interpretation

Immer wieder ist zu beobachten, dass sich interpretierende Zuschreibungen in verschiedenen Texten zwar gleichen, aber vollkommen unterschiedlich bewertet werden – beispielsweise, wenn man eine Aussage Carl Dahlhaus' folgender Konzertkritik gegenüberstellt:

Der Eindruck ist niederschmetternd. Die Knabenstimme wird ‚manipuliert‘. Eine vox humana, das edelste Geschenk der Gottheit an den Menschen, wird wie Dreck behandelt, den perversen Möglichkeiten der Apparatur ausgeliefert, sie wird verzerrt, zerstückt, reduziert, vervielfacht, zum Kreischen, Schreien, Stöhnen, Heulen verunstaltet und fetzenweise in dem höllischen Klangbrei verkocht, der über uns ausgeschüttet wird. Nur einmal ist die Stimme des Knaben ganz deutlich zu hören. Sie singt: ‚Preiset den Herrn!‘ Verzeihung, das geht wohl etwas zu weit. Hier sind in der Hemmungslosigkeit des technischen Experimentierens die Grenzen des Geschmacks überschritten worden. (Alfons Neukirchen, Düsseldorf Nachrichten, 2. Juni 1956, in: Misch 1998, S. 137)

Vokalmusik ist, zunächst wider Willen und schließlich als Intention des Komponisten, ein Zerstörungsvorgang der Musik an der Sprache. Gerade die entscheidenden, nach den ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien der Avantgarde geglückten Werke wie Stockhausens *Gesang der Jünglinge* oder Berios *Omaggio a Joyce* waren auskomponierte Destruktionsvorgänge. (Dahlhaus 1986, S. 349)

Neben solchen Aussagen gibt es auch offene Kritik, bspw. gegenüber der Einschätzung der musikhistorischen Bedeutung des Werkes, siehe Maconie 2005, der es für falsch hält, das Werk als ein Eingeständnis an die ‚musique concrète‘ zu beschreiben, wie dies Decroupet und Ungeheuer 1998 (S. 97) tun.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, zieht sich diese Widersprüchlichkeit der Interpretationen durch die gesamte Sekundärliteratur. Etwas, das die Sekundärliteratur aber verbindet, ist eine Tendenz zu aufgebauschter Sprache und der – gerade auch im Verhältnis zu *Marteau* und *Atmosphères* – verhältnismäßig große Stellenwert WEITGEHENDER AUSSAGEN UND DEUTUNGEN.

4.2.1. Die auffällige Sprache zum *Gesang der Jünglinge*

Viele Texte stimmen nicht nur darin überein, dass es sich beim *Gesang der Jünglinge* um dem pragmatischen Kontext enthobene geistliche Musik handelt, sondern sie spiegeln diese Auffassung auch sprachlich wider. Dies zeigt sich nicht nur an THEOLOGISCH GEPRÄGTEM VOKABULAR (12 Codings), sondern noch deutlicher am Sprachgestus, siehe z.B. den ersten Satz einer Werkbeschreibung: „Am Anfang war das Wort“ (Ungeheuer 2005, S. 101)⁹² oder den Schlussabsatz eines Artikels von Toop (1985):

⁹² Darauf folgt der Satz: „Stockhausens erster Gedanke zum *Gesang der Jünglinge* galt der menschlichen Stimme und ihrer Gestaltung mithilfe der neuesten Studioteknik.“

The voice of a single Cologne Cathedral chorister, sometimes in a solo role, sometimes infinitely multiplied, mediates not only between vocal and electronic music but also, however inadvertently, between Catholic ecstasy and dogged Protestant stoicism. ‚All ye works of the Lord, praise ye the Lord‘, runs the refrain of this biblical Song of the Youths in the fiery furnace of Babylon. All ye electronic works, too ... (Toop 1985, S. 27; mit diesem Satz endet der Artikel)

Auch Übertreibungen und pseudo-biblische Sprache finden sich: „Die Ordnung aller musikalischen Parameter empfing vom seriellen Geist, diesem Allesdurchdringer, und sie gebar ihr paradigmatisches Werk: den *Gesang der Jünglinge* von Karlheinz Stockhausen im Jahre 1956“ (Uske, 2002, S. 13),⁹³ oder: „So eröffnet sich in Stockhausens Komposition der gesamte archetypische Horizont initiatorischer und ritueller Feuerproben“ (Khittl 1999, S. 474).

Während THEOLOGISCH GEPRÄGTE SPRACHE erst seit den 1990er Jahren in größerem Umfang bei Beschreibungen des *Gesang der Jünglinge* benutzt wird – und zwar auch unabhängig davon, ob es gerade um geistlich-religiöse Inhalte geht –, sind Aussagen zur KOMPLEXITÄT des Stückes von Anfang an immer präsent (insgesamt 40 Codings) und beziehen sich erwartungsgemäß vor allem auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (16, davon 10 bei Decroupet & Ungeheuer), KLANGELEMENTE (10) und die BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK (6). Am häufigsten als komplex beschrieben wird die V. STRUKTUR. 21 der Codings finden sich in Texten von Decroupet und Ungeheuer, 19 in allen übrigen Texten.

Als extrem komplex werden das Stück und einzelne Aspekte 9-mal bezeichnet (z.B. von Smalley 2000: „The result, *Gesang der Jünglinge*, is arguably the first real masterpiece of electronic music, a piece whose complexity and drama far surpassed anything the medium had yet produced“, S. 1), sonstige SUPERLATIVE, EXTREME und Zuschreibungen von RADIKALITÄT finden sich 24, wobei die Bezüge und die chronologische Verteilung im Wesentlichen derjenigen der KOMPLEXITÄTS-Codings gleichen. Radikalitäts-Zuschreibungen gibt es übrigens keine auffälligen, sie beziehen sich in der Mehrzahl auf das Material (z.B. Frisius 1996 spricht von „materialer Radikalität“, S. 74) oder auf Details, siehe z.B. Decroupet & Ungeheuer 1993: „Dans son ensemble, la partie E radicalise la démarche entreprise en C, pour former une antiphonie entre des passages électroniques et vocaux“ (S. 74).

Bemerkenswert erscheint, dass die Sprache verhältnismäßig selten thematisiert wird (THEMA SPRACHE: 12 Codings), nämlich von Heikinheimo, Decroupet & Ungeheuer und lediglich zwei weiteren Autoren, die Überlegungen zur adäquaten Beschreibung und Terminologie anstellen, z.B. Decroupet & Ungeheuer (1996):

⁹³ Siehe auch den Titel des zitierten Aufsatzes: „Klang statt Kirche: Warum ist die neue Musik so religiös?“, der offensichtlich eine Anspielung auf Dahlhaus Artikel „Warum ist die neue Musik so schwer verständlich?“ sein soll, der wie Adornos Vortrag „Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?“ auf Alban Bergs Aufsatz zu Arnold Schönbergs 50. Geburtstag 1924 „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ referiert.

Das vielschichtige Geflecht serieller Vermittlungen im *Gesang der Jünglinge*, welches nicht nur in quantitativer Hinsicht umfassend ist, sondern auch auf verschiedenen Ebenen der Form- und Strukturhierarchie zur Wirkung kommt, läßt sich am besten mittels verschiedener Termini zur Differenzierung der jeweiligen Qualitäten der Vermittlung beschreiben. Die gewählten Termini seien „Verwandlung“, „Veränderung“ und „Beziehung“. (S. 128)

Neben KOMPLEXITÄT (40), SUPERLATIVEN/EXTREMEN/RADIKALEM (33) und THEOLOGISCH GEPRÄGTEM VOKABULAR (12; 8 Überschneidungen mit GEISTLICH-RELIGIÖSES-Codings, 6 Überschneidungen mit DEUTUNGS-Codings) treten folgende Begriffe wiederholt auf: GEWALT/ZERSTÖRUNG (16), RÄTSEL (13), SYNTHESE (12), MACHT/AUTORITÄT (12), WELT/UNIVERSUM (10), MOSAIK (8), BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (8), VERSCHWINDEN/WIEDER AUFTAUCHEN (6; 5 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), AUTOMATIK/MASCHINE (5), INEINANDER/GEWEBE (5), LICHT (6; 4 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), VERSCHMELZEN (5), NATUR (4), UTOPIE (4; 3 Überschneidungen mit VERSTEHEN-Codings), VERWANDLUNG (4), EVOLUTION (3), KRAFT/ENERGIE (3), MAGIE (3; 2 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), PLASTIK/SKULPTUR (3; 2 Überschneidungen mit VORDER- & HINTERGRUND-Codings), MATERIALEIGENSCHAFT (3; 2 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), STRENGE (3; je 2 Überschneidungen mit GEISTLICH-RELIGIÖSES und DEUTUNGS-Codings) und SCHÖNHEIT (2).

Begriffe, die Stockhausen selbst in seinen Kommentaren benutzt (MOSAIK, VERSCHMELZEN, VERWANDLUNG), die in der Sekundärliteratur aber keine Rolle spielen, und auch einige nur sehr selten vorkommende Begriffe (EVOLUTION, KRAFT/ENERGIE, STRENGE) werden bei der folgenden Analyse vernachlässigt. Diejenigen Begriffe, die überwiegend im Kontext mit Codes aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation, meist im Zusammenhang mit der Beschreibung von WIRKUNGEN auffallen, werden an entsprechender Stelle besprochen.

Gewalt, Zerstörung

GEWALT-Vokabular bzw. Darstellungen gewaltsamer Vorgänge (16 Codings) finden sich in 12 über den gesamten Zeitraum verteilten Texten und beziehen sich überwiegend auf die Aspekte TEXT, GESANG, BEZIEHUNG MUSIK-TEXT, BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK sowie die KLANGELEMENTE/DAS KLANGMATERIAL. Es gibt 7 Subjekt-Objekt-Konstellationen, bei 5 ist die Musik das Subjekt und der Text bzw. die Worte das Objekt (z.B.: „So hat etwa Stockhausens *Gesang der Jünglinge* [...] in kompliziertem Schnittverfahren den Gesang einer Knabenstimme zersägt“, Kaufmann 1959, S. 27), in den 4 Nur-Objekt-Fällen ist das Objekt der Gewalt ebenfalls der Gesang bzw. Text („elimination of a long vocal chord“, Decroupet & Ungeheuer 1998, S. 127, oder: „Human language is literally disintegrated into its component noises“, Mellers 1968, S. 120). Wo nur von Subjekten die Rede ist (5), sind dies z.B. explodierende Klänge, brutale Kontraste („violent contrasts“, Harvey 1975) und in einem

Fall wird gar über die Worte gesagt, sie verkörperten eine unreife, beinahe höllische Grausamkeit (Sinfelt 2004, S. 162).

Diesen Aussagen entsprechen Formulierungen in Konzertkritiken, wo von „Lautzerstückelung“, „Destruktion der Sprache“ oder davon gesprochen wird, dass die „vox humana [...] wie Dreck behandelt“, sie „verunstaltet“, „verkocht“ und „über uns ausgeschüttet“ werde. Auch Dahlhaus beschreibt den *Gesang der Jünglinge* als (geglückten) „auskomponierten Destruktionsvorgang“ (Dahlhaus 1986, S. 349) und lässt sich damit rein inhaltlich in eine Reihe mit Walther Krüger stellen, der in seinem unsachlichen Buch „Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik“ (1971) schreibt:

Bilden Singen und Sprechen ursprünglich, urtümlich eine untrennbare Einheit, so stellt sich die Sprache [...] als Sprach-Ordo dar, und dieser Ordo läßt sich noch schwerer unterwerfen, vergewaltigen als der Ordo des Tonreichs. Dem schon von Busoni geforderten „kaleidoskopischen Durcheinanderschütteln der zwölf Halbtöne“ entspräche ein analoges Durcheinanderschütteln der vierundzwanzig Sprachlaute, eine Prozedur, die auf eine totale Zerstörung der Sprache hinausliefe. (Krüger 1971, S. 39 f.)

Wie sich im Verlauf jenes Kapitels zum *Gesang der Jünglinge* mit dem beachtenswerten Titel „Die Emanzipation von der gesungenen Sprache“ zeigt – ‚Emanzipation‘ ist hier mitnichten positiv konnotiert –, sieht Krüger die „totale Zerstörung der Sprache“ tatsächlich am Werk. Und nicht nur an der Sprache, sondern auch am Hörer werde Gewalt ausgeübt, die auf Stockhausens „totalem Machtanspruch“ beruhe:

Die von allen Seiten auf den Mittelpunkt der imaginären Kugel befindlichen Hörer andringenden Schallwellen von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* vergewaltigen den Hörer zu einem anderen Lob, das evident wird, wenn man in ausgewählte Psalmentexte die entsprechenden Parenthesen einschaltet: 104. Psalm, 24: „Herr (Stockhausen), wie sind deine Werke (Kompositionen) so groß und viel! [...] 139. Psalm, 5: ‚Von allen Seiten umgibst du mich (mit deinen Lautsprechern) und hältst deine Hand (deinen totalen Machtanspruch) über mir.“ (S. 43 f.)

Krügers Polemik erinnert wiederum an Blumes ‚Kasseler Axt‘, einem bei den Kasseler Musiktagen am 3. Oktober 1958 gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Was ist Musik?“, in dem Blume die elektronische Musik gar des versuchten Mordes am „Naturklang“ bezichtigt:

Zum ersten Male, seit es Musik, das heißt seit es Menschen gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten, gewissermaßen wie eine chemische Verbindung in die Elemente zu zerlegen und aus diesen Elementen ein reines Artefakt aufzubauen, das den Naturklang ersetzen soll. [...] Ist es statthaft, daß wir die Axt an die Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes legen, um dann aus den Trümmern eine Fratzenwelt aufzubauen, die den Schöpfer äfft? Ist das nicht Vermessenheit? Streift es nicht an Blasphemie? Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate

produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber – meine elektronischen Kollegen mögen mir verzeihen, wenn ich das frei bekenne – hat dieses volldenaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun. Hier ist die Grenze entschieden überschritten. (In: *Musikalische Zeitfragen* 1959, S. 17)

Solche Aussagen sind das Gegenteil von Stockhausens eigenen Kommentaren zur elektronischen Musik, zum Verhältnis von Gesungenem und Elektronik bzw. von Text und Musik in *Gesang der Jünglinge*. Abgesehen davon, dass er an einer Stelle selbst von „auseinandergerissenen Teilsilben“ spricht, betont Stockhausen immer die integrative Idee,⁹⁴ die im Kontext mit der zitierten Sekundärliteratur eher utopisch erscheint:

In der Komposition sollten nun gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten in ein gemeinsames Klangkontinuum eingeschmolzen werden: sie sollten so schnell, so lang, so laut und so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhen- und Klangfarbenproportionen hörbar sein, wie die gewählte musikalische Ordnung es wollte. (Stockhausen 1957, S. 60)

Es wird mit den ‚Jünglingen‘ an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort ‚preist‘ auf und ein andermal ‚Herrn‘ – oder umgekehrt –, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs. (Ebd., S. 59)

Hat Dahlhaus Stockhausen also falsch verstanden? Bedeutet das Zerlegen des Textes in kleine und kleinste Einheiten zwangsläufig einen gewaltsamen „Zerstörungsvorgang der Musik an der Sprache“? Immerhin haben 26 von 39 Autorinnen und Autoren keine derartige Äußerung gemacht oder aber gegenteilige:

Das absolute Kunstwerk, so wie es sich im *Gesang der Jünglinge* darstellt, schließt die Sprache nicht länger aus, sondern integriert sie in die musikalische Ordnung. Weder gibt es die Inferioritätsstellung der Musik gegenüber der Sprache wie etwa im Barock noch die Superioritätsstellung der Musik gegenüber der Sprache wie in der Romantik, sondern Musik und Sprache werden als gleichwertig angesehen. Das ist nicht nur eine fromme Absichtserklärung, sondern die Gleichwertigkeit ist gleichsam im Kompositionsverfahren ‚thematisiert‘. (Bozzetti 1986, S. 409)

Macht, Autorität

Dass Text und Sprache im *Gesang der Jünglinge* in einer schwächeren Position sind, behaupten weitere Autoren mittels Beschreibungen der Machtverhältnisse in dem Stück (MACHT/AUTORITÄT: 12 Codings). So schreibt Heikinheimo 1972: „Subordinating language to being a musical element subject to the regulations of the serial technique means inevitably that the semantic content of the language is put into a subordinate position too“ (S. 63), und ähnlich Frisius:

⁹⁴ Siehe hierzu auch Sabbe 1981, S. 52.

Die sprachlich gebundenen Klänge des Stückes gehen auf Aufnahmen der Knabenstimme zurück, die im Stück entweder unverändert übernommen oder einigen wenigen technischen Manipulationen wie Playback, Fein-Transposition oder Rückwärts wiedergabe unterworfen wurden. (Frisius 2008, S. 113)

Daneben ist mehrmals die Rede von der (zeitweiligen) Dominanz verschiedener Elemente wie dem „melodischen Moment“ (Blumröder 1993, S. 319) oder von ‚Impulsen‘.

Interessant ist ferner die Darstellung Stockhausens als Autorität in Sachen Wahrnehmung. So heißt es bei Ungeheuer:

Stockhausen duly decided on the distribution of durations, characterized by a distinctly oriented movement (from long to short and back again to long events), the values always distributed equally over the respective octaves. Perception is, if you like, *taken by the hand* – guided towards the various limits of its qualitative levels, as shown in Fig. 5. (Ungeheuer 1997, „Statistical gestalten“, S. 112. Hervorhebung im Original)

Oder in Decroupets und Ungeheuers gemeinamen Text von 1998:

In order that this timbral structure may be really effective as a guide to perception, Stockhausen increases its obviousness by interrupting the course of sonorities on various occasions, entrusting to the silences thus created some revealing functions of various orders. (Decroupet & Ungeheuer 1998, S. 126)

Siehe auch den Schlusssatz ihrer Analyse von 1993, der in Zusammenhang mit den eben zitierten Aussagen steht:

L’utopie de *Gesang der Jünglinge* était de construire la forme via l’organisation des timbres, en délaissant l’héritage d’une pensée musicale fondée sur les hauteurs pour une relativisation permanente de la hiérarchie des paramètres. Cette utopie est devenue réalité. Il faut à présent que notre perception suive. (Decroupet & Ungeheuer 1993, S. 80)

Inhaltlich, keineswegs aber in der Bewertung, kann man hier eine gewisse Parallele zu Krügers Unterstellung eines „totalen Machtanspruchs“ Stockhausens sehen, nur dass in diesem gerade zitierten Text „unsere Wahrnehmung“ („notre perception“) eine positiv konnotierte neue Relativierung, d.h. die Emanzipation der Parameter erkennen und ihr folgen soll. Stockhausen wird damit als positive Autorität dargestellt.

Maschine und Natur

Während die Begriffe ‚Mechanismus‘ („les mécanismes“) und ‚Automatik‘ hin und wieder für kompositionstechnische Prozeduren gebraucht werden (siehe Decroupet und Ungeheuer), stehen die verallgemeinerten Begriffe ‚die Maschine‘ oder ‚Automatisierung‘ sinnbildlich dafür, dass zur Komposition des *Gesang der Jünglinge* technische Geräte benutzt wurden

(AUTOMATIK/MASCHINE: 5 Codings). Solche sinnbildlichen Verallgemeinerungen werden v.a. in Momenten eingesetzt, in denen der Vorgang der maschinengestützten Klangproduktion dem Menschen oder der Natur gegenübergestellt wird, wie dies entweder in sehr bildreichen Beschreibungen der Fall ist, z.B. bei Harvey 1975: „But perhaps the most impressive and original scale used is that between the two camps – voice and electronic sound, human and machine, and related to it – that between discursive meaning and pure sound“ (S. 79) oder bei Ross 2007: „Boy and machine imitate each other, uniting natural and artificial worlds“ (S. 430) – oder aber in Missbilligungs-Bekundungen wie der von Blume:

Zum ersten Male, seit es Musik, das heißt seit es Menschen gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten, gewissermaßen wie eine chemische Verbindung in die Elemente zu zerlegen und aus diesen Elementen ein reines Artefakt aufzubauen, das den Naturklang ersetzen soll. [...] Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt. Mit Musik aber – meine elektronischen Kollegen mögen mir verzeihen, wenn ich das frei bekenne – hat dieses voll-denaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun. (Blume 1959, S. 17)

Auch bei dieser Darstellung handelt es sich um das genaue Gegenteil zu Stockhausens Zukunftsvision:

Ich glaube fest daran, daß auch die ausführenden Musiker diesen Weg mitgehen werden. Und mechanische und menschliche Klanghervorbringung werden ohne Widerspruch neben- und ineinander wirken. (Stockhausen an Goeyvaerts im März 1953, zit. bei Sabbe 1981, S. 51)

Der NATUR-Begriff wurde unter der Rubrik AUFFÄLLIGE SPRACHE ebenfalls selten registriert (4 Codings), ist aber mit 87 Fundstellen bei einer lexikalischen Suche im Textkorpus durchgehend präsent, und zwar meist in seiner nicht übertrieben zu bewertenden Bedeutung ‚Wesen von‘. An Stockhausens eigene Äußerungen erinnert nur Gerhard 1961, wenn er von der „Natur“ der elektronischen Musik spricht: „The flashing and blinking of scattered sound, shooting up, exploding in clusters, or streaming in cascades of sonic fireworks seems to be somehow the natural mode of being of electronic music“ (S. 35).

Rätsel

RÄTSELHAFTIGKEIT (13 Codings) wird dem *Gesang der Jünglinge* mit zwei Ausnahmen (Dibelius 1966 und Heikinheimo 1972) ausschließlich in Texten der 1990er und 2000er Jahre zugeschrieben: dem WERK ALS GANZES nur 2-mal („this enigmatic piece“, Smalley 2000, S. 10), öfter hingegen finden sich Bezüge auf die formale Struktur bzw. Zusammenhänge struktureller Details (siehe Decroupet & Ungeheuer 1998: „In the network of serial relations the impulses, which are located metaphorically between the sine tone and noise, assume

a function of vital mediation which makes them also equivalent to being agents of the key-points of the form“, S. 133. Auch Frisius 2008: „Im *Gesang der Jünglinge* gibt es Strukturen, die [...] beim Hören nicht mehr vollständig aufgeschlüsselt werden können“, S. 112). Einige Male wird davon gesprochen, dass es sich um verschlüsselte geistliche Musik handle, „verschleiert“ seien außerdem Bezüge zum Holocaust (Lehmann 2004, S. 51).

Synthese

Der SYNTHESE-Begriff (12 Codings) wird in der Sekundärliteratur in zwei Bedeutungen gebraucht: zum einen im Sinne ‚aus einfachen Klängen künstlich zusammengesetzt‘ („castrato quality of synthetic sound“, Gerhard 1961, S. 35), also elektronisch durch additive Synthese hergestellte Klänge, zum anderen in der Bedeutung ‚Vereinigung gegensätzlicher Elemente‘ (wofür Stockhausen selbst v.a. die Begriffe ‚Verschmelzung‘, ‚Kontinuum‘ und ‚in ein Klangkontinuum einschmelzen‘ benutzt).⁹⁵ So spricht Goléa 1958 in Zusammenhang mit der Wiedereinführung des ‚Elements Mensch‘ in die Musik von einer ästhetischen und spirituellen Synthese:

Cette réintroduction de l'élément ‚homme‘ dans la musique, après une décisive expérience électronique pure, n'est pas seulement, pour Stockhausen, une question d'esthétique; elle parachève son attitude spirituelle, elle correspond, sur le plan métaphysique, à ‚l'incarnation‘ enseignée par l'église catholique, à l'équilibre entre le divin et l'humain qui en découle. Cette tendance vers une synthèse, synthèse esthétique et synthèse spirituelle, devait trouver son couronnement dans l'œuvre, à ce jour, capitale de la musique électronique de Stockhausen: le *Gesang der Jünglinge*, le *Chant des Jeunes Hommes*, réalisé en 1956 dans les studios de Cologne. (Goléa 1958)

Die Vereinigung von Mensch und Elektronik bzw. menschlicher Stimme und elektronischem Klang wird v.a. in Texten der 1950er und 1960er Jahre hervorgehoben, siehe in diesem Sinne auch Dibelius (1966) und Häusler (1969): „Im elektronischen Bereich gelingt Stockhausen mit dem *Gesang der Jünglinge* (nach Versen des Alten Testaments) ein Pionierwerk, das beispielhaft wird für die Verschmelzung von menschlicher Stimme und synthetischem Klang“ (S. 367).

Welt, Universum

Von einer „Klangwelt“ bzw. „der Natur der (elektronischen) Klangwelt“ spricht Stockhausen selbst in „Aktuelles“ (1955) und umso erstaunlicher ist, dass die Begriffe WELT UND UNIVERSUM erst in den 1990ern und 2000er Jahren in Beschreibungen und Analysen des *Gesang der Jünglinge* benutzt werden, und zwar vor allem von Decroupet und Ungeheuer (8 von 10 Codings: „La succession de ces mélanges décrit globalement le passage du premier univers

⁹⁵ Den Synthese-Begriff benutzt Stockhausen nur in „Musik und Sprache III“ als: „synthetischer Klang“, „Gesangs- und Impulsblöcke in der letzten Struktur sind mit den Einzelsilben eine Synthese eingegangen.“, „SV = Synthetische Vokalklänge (obertonreiche Spektren in unterschiedlichen Formantkombinationen)“, „GA = Gesangsakkorde (Zusammenklänge gesungener Laute). Für die Systematik der Schallelementskala (Einordnung der Laute in die synthetische Klangfamilie)“, S. 64.

au second, du son au bruit“, Decroupet 1993, S. 24, „intégration de la voix à l’univers sonore électronique“, Decroupet & Ungeheuer 1993, S. 74, „La partie C [...] montre l’univers de variation de l’impulsion dans toute son étendue“, Decroupet 1994, S. 257, oder: „On the level of ambitus, the transfer into the pitch realm of the principle previously tied to the organization of durations demonstrates in a way such that it actually could not make more plain the equality between the dimensions in the serial universe“, Decroupet & Ungeheuer 1998, S. 23).

Schönheit

SCHÖNHEIT ist in Beschreibungen des *Gesang der Jünglinge* keine relevante Kategorie. Nur zwei Autoren sprechen überhaupt davon: Blumröder (1993), der das Nicht-Wahrnehmen der „ästhetisch schönen Klänge des jubelnden Gotteslobes“ mit der mangelnden Erfahrung des Publikums erklärt:

Die unterschiedlichen Gründe, die den zeitgenössischen Rezipienten die Ohren für die ästhetisch schönen Klänge des jubelnden Gotteslobes verschlossen, müssen hier nicht näher erörtert werden; sie waren sicherlich nicht ausschließlich moralisch-religiöser Provenienz, sondern resultierten mindestens ebenso sehr aus einer mangelnden, zudem von der Fremdartigkeit des elektronischen Materials und der ungewohnten Lautsprecherdarbietung beeinträchtigten Hörerfahrung. (Blumröder 1993, S. 319)

Und Maconie, der Stockhausens Idee eines Kontinuums zwischen elektronischen Klangpartikeln und den Klängen einer menschlichen Stimme zwar für schön, aber leider für zum Scheitern verurteilt hält: „If Stockhausen set out to create an electronic work in which the sounds of a human voice mysteriously condense out of a plasma of electronically-realized phonemic particles, then it was a beautiful idea but a doomed enterprise“ (Maconie 2005, S. 167).

4.2.2. Wahrnehmung und Interpretation

Assoziationen

Von ASSOZIATIONEN ist in der Sekundärliteratur fast keine Rede. Die wenigen registrierten Aussagen (6 Codings) beziehen sich überwiegend auf den Text (einzelne Wörter reichen, um den Text abzurufen) bzw. bleiben auf der musikalischen Ebene („Les syllabes, quant à elles, restent intelligibles, et chantent la gloire de Dieu : *jubelt, lobet ihn* – les accords vocaux sur les mots-clef *ihn* et *in Ewigkeit* n’étant pas sans évoquer un chœur d’église“, Decroupet & Ungeheuer 1993, S. 72). Eine über Musikalisches hinausgehende Assoziation beschreibt einzig Lehmann 2004: „Eine unmittelbare Assoziation zwischen dem biblischen Feuerofen und den Verbrennungsöfen der Vernichtungslager ist durchaus vorstellbar“, verallgemeinert dann aber: „So entsteht eine äußerst verstörende Musik, die in ihrer Reduziertheit des Ausdrucks durchaus in der Lage ist, das erwähnte Assoziationsgeflecht von Erinnern und Traumatisierung zu erzeugen“ (S. 49 f.).

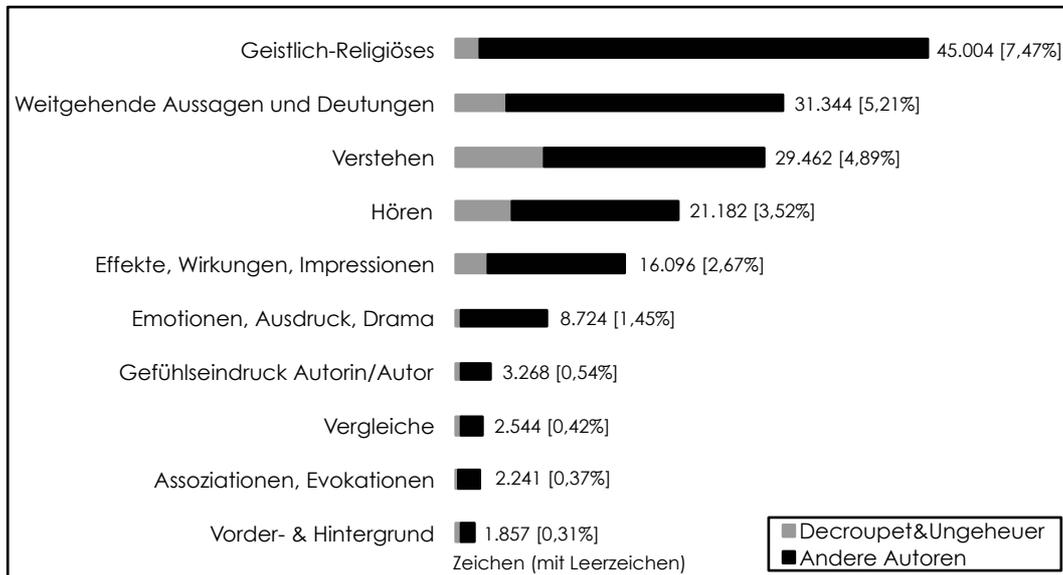


Abb. 25: Sekundärliteratur-Korpus zu *Gesang der Jünglinge*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Thema der Wahrnehmung und Interpretation

Vergleiche

Häufiger sind VERGLEICHE (16 Codings), v.a. zur Beschreibung einzelner Klänge bzw. Klangergebnisse und verschiedener anderer Aspekte, wie der Verteilung der Klänge im RAUM, der GESAMTSTRUKTUR, der DYNAMIK etc. Die Vergleiche sind oft musikalisch-akustischer Art (6): so hörten sich einzelne Klänge an wie Telefonklingeln, eine Düsenmaschine oder eine Schlange (alle Sinfelt 2004), aber auch wie andere Stücke Stockhausens. Insgesamt gesehen gibt es ein großes Spektrum an Vergleichen ohne einen gemeinsamen Nenner (wie dies im Gegensatz dazu bei *Atmosphères* der Fall ist, z.B. wird die Form elektronischer Musik mit einer Folge von Film-Stills verglichen, Stockhausens Entwürfe der Lautsprecher-Verteilung mit „sea and air navigation charts“ (Heikinheimo 1972), das Werk als Ganzes mit Magie (Maconie 2005) etc.

Effekte, Wirkungen, Impressionen

EFFEKTE, WIRKUNGEN UND IMPRESSIONEN werden von 22 Autoren in 26 Dokumenten seit 1960 ohne größere zeitliche Lücke beschrieben (insgesamt 63 Codings). Auffällige Häufungen in einzelnen Texten gibt es in den 1990er und 2000er Jahren, z.B. bei Smalley 2000 (4 Codings), Maconie 2005 (4) oder Sinfelt 2004 (14), der seine ‚ontologische Analyse‘ auf eine Art ‚Bewusstseinsstrom-Protokoll‘ („stream of consciousness notes“) stützt.⁹⁶

⁹⁶ Siehe Sinfelt, S. 161 f. zu seiner „open listening“-Methode.

Vereinzelt ist beim Sprechen über Effekte explizit vom gesamten Stück oder von einzelnen Strukturen die Rede, meist jedoch von keiner bestimmten Stelle (50 Codings), sondern von verschiedenen Aspekten der Komposition, besonders von: KLANGELEMENTEN/MATERIAL (20), GESANG/BEARBEITUNG DES GESUNGENEN (10), BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK (9), RAUM (9), KOMPOSITIONSTECHNIK (8), BEZIEHUNG MUSIK-TEXT (7), THEMEN/MOTIVE (6), FIGUREN (6) und KLANG/KLANGFARBEN (5).

Jeweils mehrere Überschneidungen gibt es mit folgenden Begriffen: GEWALT (6) (z.B. Mellers 1968: „The nonhuman appears to be inimical, destroying the possibility of communication“, S. 120), VERSCHWINDEN/WIEDER AUFTAUCHEN (5) (z.B. Smalley 2000: „Sounds approach and recede, stand still or zoom away“, S. 10), BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (3), LICHT (3) (z.B. Gerhard 1961: „The flashing and blinking of scattered sound, shooting up, exploding in clusters, or streaming in cascades of sonic fireworks seems to be somehow the natural mode of being of electronic music“, S. 35), SUPERLATIVE/EXTREME (3), RÄTSEL (2), MOSAIK (2), MATERIALEIGENSCHAFT (2) (z.B. Heikinheimo 1972: „Characteristic of statistical forms are the rapidly receding or rapidly approaching ‚ragged‘, ‚tattered‘ aggregations of impulses with a high particle density“, S. 96), KOMPLEXITÄT (2) und MAGIE (2) – siehe hierzu Prieberg 1960, der wie Stockhausen selbst (1986) von einer „fast magischen Wirkung“ des *Gesang der Jünglinge* spricht (S. 167), oder Maconie 2005, der ebendiese Wirkung für eine wesentliche Qualität des Werkes hält:

When the theory is set aside and a listener focuses on the musical experience it is obvious that this is a work of exceptional invention and dazzling effects, a work of magic. Like magic, it is produced by richness of invention rather than exact science. There is no doubt that from calculated and heavily worked material, seductive effects can be produced; but with *Gruppen* and *Gesang der Jünglinge* the technical brilliance of Stockhausen's end-product reaches a level where the listener is persuaded that the musical result and the composer's formal specification (as suggested by the work notes) actually coincide. (Maconie 2005, S. 169 f.)

Sehr ausführliche und hemmungslose Schilderungen eigener Impressionen fallen besonders in jüngeren Texten auf, siehe Maconie (2005), Ross (2007) oder Sinfelt (2004):

Sounds rise to, and fade from, audible levels, almost as if referring to a human's fading in and out of consciousness. Interestingly, there is a timeless quality to the work. It seems at once ancient, present, and foretelling. Many of the sounds have a preternatural bubbling quality, or a sense of oozing up from a primordial ‚stuff,‘ an evolution from non-Being to Being. It seems to move in and out of other worlds or realms. (Sinfelt 2004, S. 162 f.)

Dazu kommen einige Beschreibungen emotionaler Wirkungen (8 Überschneidungen von EFFEKTE- und EMOTIONEN-Codings).

Gefühlseindruck Autorin/Autor

Über GEFÜHLSEINDRÜCKE sprechen die Autorinnen und Autoren in der Sekundärliteratur seltener (14 Codings), d.h. entsprechende Äußerungen wurden zwischen 1975 und 2000 lediglich 5-mal registriert. Eine Ausnahme in dieser Rubrik ist Sinfelt 2004 (9 von 14 Codings), der im Rahmen seiner ‚Bewusstseinsstrom-Notizen‘ verschiedene Gefühlseindrücke wiedergibt, angefangen beim Gefühl der Überraschung („The work begins with a startling splash of electronic sound followed by the apparently distant voice of a young male child“, S. 161) über die Beschreibung des Hörens als sehr bewegende Erfahrung bis hin zum „Spüren der Präsenz des Allmächtigen“ („There was an unmistakable sense of the Almighty’s presence in *Gesang der Jünglinge*“, S. 228).

Emotionen, Ausdruck, Drama

Aussagen zur Dramatik (9 von insgesamt 26 Codings), zum Ausdruck (6) sowie emotionale Charakterisierungen (6) finden sich vor 1989 nur ein einziges Mal bei Häusler 1969 („Der *Gesang der Jünglinge* zeigt aber auch, daß das romantisch-expressionistische Phänomen der ‚Entgrenzung‘ eine grundlegende Schicht des Denkens von Karlheinz Stockhausen bildet“, S. 376). Zu den dramatischen Qualitäten des Stückes äußern sich fünf Autorinnen und Autoren, z.B. sei die Verteilung der Klänge im Raum ‚quasi-dramatisch‘ (Bridger 1989), von einer großen ‚dramatischen Kurve‘ sprechen Decroupet und Ungeheuer (1994 und 1998), Smalley (2000) und Maconie (2005) schließlich bescheinigen Stockhausen einen zielsicheren Sinn für Dramatik:⁹⁷

Though presented as science (and certainly informed by a knowledge of speech processes) *Gesang der Jünglinge* succeeds as pure theater. The boy’s voice, always praising God, is a compelling dramatic focus, and by whatever means the electronic fires are ignited, the presentation of dramatic and complex effects in an early form of surround sound could not fail to impress any audience. (Maconie 2005, S. 170)

Dass es bei der seriellen Technik sowie der „Zerlegung der Worte“ um Ausdruck und Spiritualität gehe, behaupten Smalley 2000 und Uske 2002. Thema ist auch der Gesang des Jungen, dessen Ausdrucksgehalt sehr unterschiedlich beschrieben wird. Lehmann erkennt 2004 einen klagenden Gestus:

Oftmals klingen die verfremdeten Knabenstimmen wie aus weiter Ferne, aus einem Unbewussten hervorkommend und wieder verschwindend, wobei in ihrer Melodik ein klagender Gestus vorherr-

⁹⁷ Auch Klüppelholz (1995) äußert sich in seiner hier nicht ausgewerteten Werkbeschreibung entsprechend zum Verhältnis zwischen Wort und Klang: „Das Kontinuum von Wort und Klang birgt nicht nur musikalisch perzipierbare Übergänge, sondern auch massive dramatische Wirkungen. Diese stellen sich ein, wenn aus den Klängen Bedeutungen hervorgehen“, S. 105. Damit meint er aber auch andere elektronische Stücke, in denen dies der Fall ist, z.B. Herbert Eimerts *Epitaph für Aikichi Kuboyama*.

schend ist. So entsteht eine äußerst verstörende Musik, die in ihrer Reduziertheit des Ausdrucks durchaus in der Lage ist, das erwähnte Assoziationsgeflecht von Erinnern und Traumatisierung zu erzeugen. (Lehmann 2004, S. 49 f.)

Khittl bezeichnet (1996 & 1999) den *Gesang der Jünglinge* als ausdrucksloses Singen – und überhaupt sei „Stockhausens Musik über den Holocaust [...] frei von Elementen musikalischer Expression“ (1996, S. 223) bzw. entziehe sie sich geradezu der Expression (S. 224). Eine wieder andere Beschreibung bringt Bridger 1989:

A more powerful expressive element derives not from acoustic properties, but from the voice as a vehicle for delineation and interpretation of emotional states. Thus [...] the boy in *Gesang der Jünglinge* seems aloof, clinical, detached, unresponsive to both the acoustic, and (by a process of metaphor) the emotional environment in which he is placed. (S. 150)

Die wenigen emotionalen Charakterisierungen finden sich in nur vier Texten aus den Jahren 1989, 2004 und 2005 und auch hier zeigt sich eine Tendenz zu negativ konnotierten Beschreibungen: aloof, clinical, detached, unresponsive („the boy in *Gesang der Jünglinge* seems aloof, clinical, detached, unresponsive“, Bridger 1989, S. 50), zurückgenommen, verhalten, Schrecken, Verstörung, klagend, Trauer („zurückgenommene, verhaltene Musik, die man am ehesten mit den Begriffen ‚Schrecken‘, und ‚Verstörung‘ umschreiben kann“, „wobei in ihrer [der Knabenstimmen] Melodik ein klagender Gestus vorherrschend ist“, „äußerst verstörende Musik“, „Schrecken und Trauer“, Lehmann 2004, S. 49 und 55), disturbing, humorous (Sinfelt 2004) und seductive (Maconie 2005).

Geistlich-Religiöses

Während Stockhausen selbst in seinen Werkkommentaren wenig zu seiner religiösen Motivation gesagt hat, ist der GEISTLICH-RELIGIÖSE Aspekt des *Gesang der Jünglinge* in der Sekundärliteratur das nach der Kompositionstechnik am meisten besprochene Thema (70 Codings). Obwohl dies schon für Texte seit den 1950er Jahren gilt (siehe z.B. Goléa 1958 oder Bozzetti 1986), gibt es Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre eine bemerkenswerte Häufung entsprechender Aufsatz- und Buchtitel: „Weltbild – Bild der Welten: Geistliche Momente in der sprachbezogenen Musik Stockhausens vor Licht“ (Andraschke 1999), „The voice(-over) of God: Some thoughts on the disembodied voice in contemporary music“ (Howard 1999), „...how creation is composed: Spirituality in the music of Karlheinz Stockhausen“ bzw. „Heiliger Ernst im Spiel“ (Peters 1999 und 2003), „Karlheinz Stockhausen ... un vaisseau lancé vers le ciel“ (Rigoni 1998) und: „Klang statt Kirche: Warum ist die neue Musik so religiös?“ (Uske 2002).

Im Wesentlichen lassen sich drei Sorten von Aussagen unterscheiden: 1. Anekdotisches, 2. Ausführungen der Aussagen Stockhausens und 3. WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN. Diese Inhalte überschneiden sich auch, beispielsweise gehen einige Interpretationen der Aussagen Stockhausens so weit über das von ihm tatsächlich Gesagte hinaus, dass sie als WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN angesehen werden.

Was 1.) die Anekdoten (in 16 der 70 Codings) betrifft, ist in den meisten Fällen die Rede von Stockhausens ursprünglichem Plan, eine elektronische Messe zu komponieren und diese im Kölner Dom zur Aufführung zu bringen, der aber aus mangelnder Kooperationsbereitschaft der Kirche wieder aufgegeben wurde. Einige Male wird zudem erwähnt, wie Stockhausen den Text vom *Gesang der Jünglinge* ausgewählt hat.

2.) Die Ausführungen zu Eigenkommentaren Stockhausens (in 34 Codings) sind entweder Paraphrasen seiner Äußerungen zum *Gesang*, werden durch weitere Erklärungen zur Person, zum Gebetstext und zur Erzählung der drei Jünglinge im Feuerofen ergänzt, oder münden in Spekulationen, wie die von Bozzetti (1986):

Auf den ersten Blick weniger einsichtig erscheint es, die Entsprechung der Aussage des Textes zur seriellen Struktur des Stückes herauszustellen. Das liegt daran, daß wir uns gewöhnt haben, Serialität als etwas Rein-Formales anzusehen im Gegensatz zu anderslautenden Äußerungen Stockhausens. „Der allgemeine Streit über die moderne Kunst, vor allem über die neue sogenannte serielle Musik, würde viel ruhiger, verständnisvoller geführt, wenn man sich offen über den geistigen Grund dieser Kunst ... im klaren wäre“ (Stockhausen, 1964, 149). „Warum wollen ‚Komponisten‘ alles in einem Werk Existierende durch ein Prinzip ordnen? ... Offenbar geht heute die Selbstbesinnung und das Bewußtsein von einer universellen geplanten Ordnung ‚weiter, als je zuvor‘, und damit auch das Verlangen, dem einzelnen Ton jenen ganz bestimmten Sinn zu geben, der über die momentane Saturierung und den bloßen Spieltrieb des Organisierens und Kombinierens hinausreicht; den Sinn nämlich, Musik jeweils als Vorstellung jener umfassendsten ‚globalen‘ Struktur zu verstehen, in die alles einbezogen ist. Das hat nichts mit ‚weltfernem Mystizismus‘ und ‚Dogmatismus‘ zu tun“. (Stockhausen, 1963, 46 f.) Wenn Stockhausens seriell strukturierte Musik grundsätzlich eine umfassende kosmische Ordnung widerspiegeln will, liegt es auf der Hand, daß der Komponist nicht nur wegen des theosophisch inspirierten Textes das serielle Strukturprinzip gewählt hat, sondern auch umgekehrt wegen des seriellen Prinzips den diesem Prinzip adäquaten Text. (Bozzetti 1986, S. 406 f.)

In eine ähnliche Richtung geht z.B. auch Borris' Aussage:

Zweifellos hat Stockhausen diesem magisch-rituellen Aspekt [„Sprache wird rituell“] eine technologische Komponente zugeordnet, wenn er darauf hinweist, daß er bei der Produktion oft „direkt von übergeordneten statistischen Strukturvorstellungen“ ausgegangen sei. (Borris 1977, S. 39)

WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN im GEISTLICH-RELIGIÖSEN Bereich (33 Überschneidungen) kommen in 18 Texten von 17 Autoren vor und machen zusammen etwa ein Fünftel der entsprechenden Textmenge aus. Wie eben schon angedeutet, gibt es hier die

verschiedensten Spekulationen darüber, welche Aspekte des Werkes – auch über den Text hinaus – mit religiösen und mythischen Vorstellungen oder gar der katholischen Glaubenslehre korrespondieren, siehe z.B. Goléa (1958):

Cette réintroduction de l'élément ‚homme‘ dans la musique, après une décisive expérience électronique pure, n'est pas seulement, pour Stockhausen, une question d'esthétique; elle parachève son attitude spirituelle, elle correspond, sur le plan métaphysique, à l'‚incarnation‘ enseignée par l'église catholique, à l'équilibre entre le divin et l'humain qui en découle. (Goléa 1958)

Siehe auch Howard: „But the symbolic innocence of a boy soprano intoning biblical texts is only one aspect of this work's representation of the voice of God“ (S. 118), Peters 1999 (dt. 2003):

Alles in der Natur ist in seinem eigenen Rhythmus sich bewegende und darin lebendige Schwingung des Schöpfungswortes. Die Sprache, die die Dinge benennt, ist selber Schwingung: Stimme, die sich auf die Schwingungen der Natur bezieht. In der Musik formen die Schwingungen des Menschen die der Natur in einer Weise, die über die Bezeichnungsfunktionen der Verstandessprache hinausgeht. Der Künstler organisiert die Welt der Dinge und Stimmen in ihren Schwingungen zu neuen, zweckfreien, in sich vollkommenen und lebendigen Proportionsgestalten. Wortsprache und elektronisch organisierter Klang sind ins Geistig-Geistliche gesteigert. (Peters 2003, S. 8)

Oder Ross 2007: „Stockhausen's *Gesang der Jünglinge* is the book of Daniel gone high-tech: the electronic fabric approximates the flames that surrounded the three boys in Nebuchadnezzar's furnace“ (S. 511).

Vermutungen gibt es darüber hinaus zur Korrespondenz des religiösen Themas des Stückes mit Stockhausens persönlicher Geschichte, siehe z.B. Frisius (1996):

Lässt sich Stockhausens dezidiert geistliche Musik – etwa sein Orchesterstück *Inori* (1974), dessen serielle Konstruktionen unverhüllt als Gebetsgesten visualisiert werden – nicht auch begreifen als Einspruch eines Menschen, der nicht vergessen hat, wie er in seiner Jugendzeit der Kontrolle seiner Nazi-Lehrer nur im heimlichen Beten widerstehen konnte? (S. 17)

Weitgehende Aussagen und Deutungen

WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN (77 Codings) sind in der Sekundärliteratur zum *Gesang der Jünglinge* überproportional häufig, und zwar sowohl im Vergleich zu den anderen Punkten im Bereich Wahrnehmung und Interpretation als auch im Vergleich zur Sekundärliteratur zu Boulez' *Marteau* und Ligetis *Atmosphères*. Ein Grund dafür ist – neben der fehlenden Partitur –, dass Außermusikalisches im *Gesang der Jünglinge* eine solch explizite Rolle spielt und ein religiöser Text mit einer dramatischen biblischen Geschichte für die Komposition verwendet wurde. Dem entspricht, dass die eben schon besprochenen Spekulationen

über das geistlich-religiöse Wesen des Stückes ein Drittel der WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN ausmachen.

Darüber hinaus scheint es, als sei der breite Konsens, dem *Gesang der Jünglinge* Bedeutung zuzuschreiben, mit dafür verantwortlich, dass es in der Sekundärliteratur so viele verschiedene, sehr schwer nachvollziehbare Aussagen gibt,⁹⁸ darunter auch einige exzentrische, z.B. bei Mellers: „Thus the piece deals with embryonic human life within the mathematical laws of the cosmos“ (1968, S. 120) oder Sinfelt 2004: „The Being of any constituent of the causae is inseparable from the Being of *Gesang der Jünglinge*. The entity is the totality of the interrelationships of its associations“ (S. 225) – und auch komische:

Gesang der Jünglinge is Stockhausen's first work since the early vocal pieces to carry an explicit extramusical message. With his talent for choosing personally appropriate texts, the story of the three young men cast into the fiery furnace by Nebuchadnezzar (Daniel 3) lends itself to be interpreted as a parable of three young composers (Boulez, Nono, and himself) surviving the fires of public incomprehension. (Maconie 2005, S. 166)

WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN kommen in Texten seit den 1950er Jahren ohne große zeitliche Lücke vor, häufen sich aber bei einzelnen Autoren, bei Goléa (1958), Mellers (1968), Bozzetti (1986), nach 1990 mit noch mehr entsprechenden Stellen innerhalb einzelner Texte bei Ungeheuer & Decroupet (1996), Khittl (1999), Sinfelt (2002), Lehmann (2004), Maconie (2005) und Ross (2007).

Die meistbetroffenen Aspekte der Komposition sind die BEZIEHUNG MUSIK-TEXT (11), die BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK (8), der TEXT (8), KLANGELEMENTE (7), die KOMPOSITIONSTECHNIK (7) und der RAUM bzw. die Verteilung der Klänge im Raum (6).

Häufig sind außerdem Überschneidungen mit den Begriffen GEWALT (5) und RÄTSEL (4). Dies passt zu der Beobachtung, dass dem Stück oft eine negative Bedeutung oder eine Korrespondenz mit furchtbaren Ereignissen zugeschrieben wird. Eine solche Deutung findet sich z.B. bei Khittl 1996, der es für „undenkbar“ hält, „Stockhausens Komposition bloß als restlos durchkonstruierte Musik zu sehen, und in ihr nicht auch das Gedenken an den Holocaust wahrzunehmen“ (Khittl 1996, S. 210).

Ähnlich schätzen in dem bereits erwähnten „Funkhausgespräch“ Adorno und Messerschmidt die Bedeutung des Stückes ein. In diesem Gespräch mit dem vollständigen Titel: „Ist das noch Musik? Beantwortet von Theodor W. Adorno, Felix Messerschmidt und Karlheinz Stockhausen. Eine alte Frage zu neuen Klängen“ (25.06.1958) liest Stockhausen aus verschiedenen Hörerreaktionen auf die Ausstrahlung des *Gesang der Jünglinge* im WDR vor.

⁹⁸ Siehe z.B. Decroupet & Ungeheuer 1998: „What is remarkable for this cycle of interval 5, is that the values selected are in ratios surprisingly close to those of one of the Fibonacci series, the sum of two consecutive elements always approximating the following element closely enough“, S. 115.

Diese werden in der Sendung von Adorno live analysiert, und zwar in einer Weise, die seine spätere „Hörertypologie“ vorwegnimmt.

Ein Hörer schreibt, dass es sich bei dem Stück wohl kaum noch um Musik handele, andere sicher auch seiner Meinung seien („Vielleicht sind wir alle zu dumm, um diese ‚Kunst‘ zu verstehen“) und dass er erst nach dem Anhören des letzten Satzes aus Beethovens Fünfter beruhigt habe einschlafen können. Adorno merkt zu diesem ‚Hörertypen‘ an:

Es sind also Menschen, bei denen eine Art von Katharsis hier statthat. Ich würde sagen, die psychologische Vermutung ist recht einleuchtend, dass das Menschen sind, die das Dunkle, Bedrohliche, Fremde verdrängen und die im Augenblick, wo es nun ihnen gezeigt wird, wo es an sie herangebracht wird, mit Schrecken gleichsam ihrer selbst darin wieder innewerden und die Heftigkeit der Reaktion dagegen, gegen das Fremde ist, mit Freud zu reden, nur die, dass das Unheimliche ihnen im Grunde allzu heimlich ist. Man könnte beinahe sagen, dass die Menschen, die am lautesten darüber zetern, dass sie diese Musik nicht verstehen, wahrscheinlich die sind, die in einem gewissen Sinn sie sehr gut verstehen.

Adorno behauptet hier, dass der *Gesang der Jünglinge* „das Dunkle, Bedrohliche, Fremde“ transportiere bzw. es sich darin dem Hörer zeige, der sein – eigentlich adäquates – Gefühl nur falsch interpretiere. Es ist dies ein Hörer, den er in seiner späteren Typologie als „emotionalen Hörer“ bezeichnen wird. Dort schreibt er:

In Wahrheit ist auch adäquates Hören nicht denkbar ohne affektive Besetzung. Nur wird hier die Sache selbst besetzt [...] und die psychische Energie absorbiert von der Konzentration auf jene, während dem emotionalen Hörer die Musik Mittel ist zu Zwecken seiner eigenen Triebökonomie. Er entäußert sich nicht an die Sache, die ihn dafür auch mit Gefühl zu belohnen vermag, sondern funktioniert sie um in ein Medium bloßer Projektion. (Adorno 1962, S. 23)

An welchen musikalischen Eigenschaften des Stückes Adorno das Dunkle und Bedrohliche erkennt, sagt er nicht. Genauso wenig tut dies der Moderator des Gesprächs, Messerschmidt, der am Ende der Sendung noch einmal auf das Thema eingeht und dabei die Äußerung eines weiteren Hörers aufgreift, der geschrieben hatte, es sei ihm vorgekommen „als hätten durch einen Atombombenangriff strahlenverseuchte Überlebende zu singen versucht“. Messerschmidt fährt fort:

Ich habe den *Gesang der Jünglinge* mehrmals gehört und ich glaube, ihn verstanden zu haben. Ich gehöre zu keiner der Kategorien, die Herr Stockhausen in seinen Briefen aufzustellen versucht hat. Ich halte die Autoren der elektronischen Musik weder für Idioten noch für Scharlatane und ich glaube auch, dass ich diese Musik verstehe, es ist nicht so, dass ich sagen könnte, ich verstehe das nicht. Auch scheint mir die Frage ‚Ist das noch Musik‘ nicht das Wesen der Sache zu treffen. Ich denke eben, dass Doktor Adorno da sehr recht hat, wenn er sagt: Ja, das ist also die Musik, die der Auffassung entspricht, die Welt sei so bedrohlich, wie er das dargestellt hat. Aber seiner Auffassung

nach gibt es also nur zwei Kategorien von Menschen. Diejenigen, die die elektronische Musik ablehnen, weil sie die Welt nicht so grauenhaft sehen wollen, wie sie seiner Auffassung – und der der Autoren der elektronischen Musik nach offensichtlich auch – in Wirklichkeit ist. Und die andere, die die elektronische Musik deshalb bejahen, weil sie verstehen, dass die Welt eben so grauenhaft ist, wie er und die elektronische Musik sie darstellen.

Aber ich denke, es müsste noch eine dritte Kategorie geben, die also nicht unter eine der Kategorien der Briefeschreiber ohne weiteres fallen. Und die sagen, ja aber eben, weil das so ist, und weil wir nicht glauben, dass die Welt so grauenhaft ist, darum scheint uns die elektronische Musik nicht – nun, was soll man sagen – nicht richtig, drum scheint sie sogar bedenklich oder gefährlich, weil sie sehr eindrucksvoll das Bild einer so grauenhaft beschaffenen Welt darstellt [...] Der *Gesang der Jünglinge* ist sehr kräftig. Er stellt dieses Bild einer Welt, in der der Mensch hoffnungslos verloren ist, sehr eindrucksvoll dar. Aber wir, die wir zu dieser dritten Kategorie gehören, ich sage nun wir, obwohl ich mir der Gefahr bewusst bin, dass Herr Dr. Adorno mich nun massenpsychologisch analysieren kann, wir denken, es müsste doch also auch die Möglichkeit geben, zwar die Gefahren zu sehen, die bestehen. Natürlich, es besteht die Gefahr eines Atomkrieges. Aber dass man einer Gefahr doch auch widerstehen kann. Anders als nur dadurch, dass man heroisch die Unentrinnbarkeit der Gefahr sieht und darstellt. (Funkhausgespräche, „Ist das noch Musik?“, 25.06.1958)

Messerschmidt behauptet damit nicht nur über den *Gesang der Jünglinge*, sondern über die elektronische Musik an sich, dass sie das Bild einer grauenhaft beschaffenen Welt darstelle und bleibt darin sowohl von Adorno als auch von Stockhausen unwidersprochen. Jedenfalls ist es in Anbetracht von Stockhausens Werkcommentaren erstaunlich, dass er gegen die Aussage, der *Gesang der Jünglinge* stelle das Bild einer Welt dar, in der der Mensch hoffnungslos verloren ist, nicht protestiert. Man muss hier aber vielleicht berücksichtigen, dass Stockhausen zum Zeitpunkt des Gesprächs erst 29 Jahre alt war und dem 54-jährigen Adorno gegenüber saß.

Interessant ist der Vergleich mit Blumes vier Monate nach diesem Funkhausgespräch bei den Kasseler Musiktagen gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Was ist Musik?“. Blume sagt hier: „Es mag wohl sein, daß diese nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration etwas ist, was unser Zeitalter der Atomzertrümmerung und der Vollautomation spiegelt“, kommt aber zu einem anderen Schluss als Adorno oder Messerschmidt: „Mit Musik aber – meine elektronischen Kollegen mögen mir verzeihen, wenn ich das frei bekenne – hat dieses volldenaturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun. Hier ist die Grenze entschieden überschritten“ (Blume 1959, S. 17).

Was die Bedeutung des *Gesang der Jünglinge* bzw. der elektronischen Musik betrifft, sind sich Adorno, Messerschmidt, Blume und Dahlhaus also im Groben einig oder jedenfalls wird darüber überhaupt keine Debatte geführt (siehe z.B. auch Mellers 1968: „The fiery furnace may be hell, and is certainly our postatomic world“, S. 120).⁹⁹ Die Konsequenzen, die sie

⁹⁹ Siehe dagegen Wolfgang Fortner in besagtem *Melos*-Heft: „Wenn aber vom Zeitalter der Atomzertrümmerung gesprochen wird, so wird in dem Hörer assoziativ das Grauen vor der Atombombe berührt.“

aus der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand für den Musikbegriff ziehen, sind dagegen denkbar verschieden.

Dass es andererseits nicht selbstverständlich ist, den *Gesang der Jünglinge* derartig negativ zu interpretieren (Destruktionsvorgänge, Atomzertrümmerung, Dunkles und Bedrohliches), zeigt sich an vielen Texten, in denen nicht im Entferntesten die Rede von solchen Bedeutungen ist, sondern völlig andere Dinge hervorgehoben werden, wie z.B. die Konstruktion (Decroupet & Ungeheuer 1998: „What is remarkable for this cycle of interval 5, is that the values selected are in ratios surprisingly close to those of one of the Fibonacci series, the sum of two consecutive elements always approximating the following element closely enough“, S. 115) oder die magisch-dramatische Wirkung des Werkes (siehe Maconie 2005).

Vorder- und Hintergrund

Über einen VORDER- UND HINTERGRUND sprechen 5 Autorinnen und Autoren in 6 Texten zwischen 1969 und 1999 (7 Codings). Meist findet sich die Formulierung, dass sich etwas hinter der klingenden Physiognomie befinde. Häusler 1969 und Kurtz 1988 sehen dabei auch eine Verbindung zur Romantik:

Der *Gesang der Jünglinge* zeigt aber auch, daß das romantisch-expressionistische Phänomen der ‚Entgrenzung‘ eine grundlegende Schicht des Denkens von Karlheinz Stockhausen bildet, wie sich überhaupt hinter der klingenden Physiognomie gerade seiner großen, ausgedehnten Kompositionen die weltumgreifende Gebärde der Romantik ahnen läßt. (Häusler 1969, S. 376)

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich in dieser ‚Raummusik‘, in der sich Musik als Zeitkunst und Raum als Dimension der Plastik in einer ‚Musikplastik‘ durchdringen, das Suchen nach einer neuen musikalischen Erlebnissphäre ausdrückt, in der sich ein ‚Innen‘ und ‚Außen‘ durchdringen im Sinne von Novalis: „Zeit ist innerer Raum – Raum äußere Zeit. Zeitfiguren und Raum und Zeit entstehen zugleich.“ (Kurtz 1988, S. 119)

Khittl spricht später von einem „mythischen Untergrund“, der sich um „Menschen- und Brandopfer [drehe] wie sie das Buch Daniel (Dan 3) beschreibt“ (1999, S. 471).

Pragmatischer klingt daneben Elena Ungeheuers Äußerung, die von einer „figurenreichen, plastischen Oberfläche“ spricht, während der „innere Zusammenhang sich auf mehrere, komplex ineinander verschachtelte Organisationsebenen [verteile]“ (1996, S. 80).

Über solche Äußerungen hinaus wird das Konzept von Vorder- und Hintergrund auch selbst thematisiert (siehe z.B. Feil 1978: „Und dies erfahren wir Hörer dadurch, daß wir nichts hinter dem Werk suchen und finden müssen, um es zu verstehen, daß wir unser Hörerlebnis nicht mit irgend einer ‚Bedeutung‘ dieser Musik aufzufüllen genötigt sind“, S. 129).

Deshalb hätte Blume auf diesen Vergleich wohl besser verzichtet“, in: *Melos* 26 (März 1959), H. 3, S. 74.

Verstehen und Hören

Anders als in der Sekundärliteratur zu *Marteanu* und *Atmosphères* steht das Thema VERSTEHEN (90 Codings) der Textmenge nach beim *Gesang der Jünglinge* im Bereich Wahrnehmung und Interpretation nach WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN nur an dritter Stelle, dicht gefolgt vom HÖREN (70 Codings) (vgl. Abb. 25, S. 110). Die Themen VERSTEHEN und HÖREN fallen wegen des langen Fehlens einer Partitur erwartungsgemäß oft zusammen (52 Überschneidungen), da ja nur das Gehörte analysiert und gedeutet werden kann („Die Texturen lassen sich beim Hören leicht erkennen anhand der jeweils vertonten Verse des Textes und bestimmter kompositorischer Merkmale“, Bozzetti 1986, S. 400) – oder eben nicht (Heikinheimo 1972: „*Gesang* does not in the least lend itself to being analyzed by ear“, S. 72, oder Bozzetti 1986: „Nicht direkt hören kann man, daß das Werk streng seriell durchorganisiert ist“, S. 404). In einigen Fällen wird das Thema elektronische Musik allgemein behandelt (z.B. Gerhard 1961: „The way time is felt in electronic music differs entirely from the way time is experienced in traditional music“, S. 34). Öfter werden Stockhausens Überlegungen zu akustischen Empfindungsqualitäten und der Reihe der Verständlichkeitsgrade der Sprache sowie seine Anmerkungen zum Erleben aufgegriffen (19 Codings), die er in seinen Werkkommentaren formuliert hat.

Von einzelnen Werkteilen ist verhältnismäßig selten die Rede (wobei die VI. STRUKTUR mit 6 Codings herausragt), etwas häufiger von bestimmten Aspekten der Komposition, von der KOMPOSITIONSTECHNIK (22), der räumlichen Verteilung der Klänge (RAUM) (12), wie z.B. der Frage, inwieweit die Verteilung der Klänge im Raum für das Verstehen des Stückes maßgeblich ist (siehe dazu z.B. Heikinheimo 1972), der BEZIEHUNG MUSIK-TEXT (9), der BEZIEHUNG STIMME-ELEKTRONIK (8) sowie FIGUREN/GESTALTEN (7). Um das Verstehen des religiösen Gehalts geht es ebenfalls mehrmals („Er [Stockhausen] läßt jedenfalls keinen Zweifel daran, daß er seine Musik insgesamt religiös verstanden wissen will“, Bozzetti 1986, S. 410).

Mögliche Missverständnisse werden kaum thematisiert, z.B. bei Khittl, der als einziger wiederholt davon spricht, wie man den *Gesang* deuten müsse, um ihn zu verstehen: „In diesem Sinne ist auch Stockhausens Komposition ein künstlerischer Archetyp, der kollektives Erinnern nicht bloß archetypisch darstellt, sondern selbst Archetyp ist und wie ein befremdliches Traumbild gedeutet werden muß, um verstanden zu werden“ (1996, S. 211; siehe auch seine oben zitierte Äußerung, es sei „undenkbar“, in dem Stück „nicht auch das Gedenken an den Holocaust wahrzunehmen“).

Die meisten, d.h. überdurchschnittlich viele Überlegungen zum Thema VERSTEHEN finden sich naheliegenderweise in Analysen, bei Heikinheimo 1972 (8), Bozzetti 1986 (9), Decroupet & Ungeheuer 1993 (5), Decroupet 1994 (6), Ungeheuer „Statistical gestalten“ 1997 (9), Decroupet & Ungeheuer 1998 (7) sowie in der Werkbeschreibung von Maconie (6).

Wiederkehrende Fragen sind hier: 1.) inwieweit das Serielle in dem Stück wahrnehmbar ist, 2.) ob Stockhausen sein kompositorisches Ziel, ein klangliches Kontinuum zu schaffen,

gelungen ist,¹⁰⁰ 3.) inwieweit Stockhausens Äußerungen zum Verstehen hilfreich oder irreführend sind¹⁰¹ und 4.) welche Anhaltspunkte der Hörer für das Verstehen der Struktur des Werkes in der Musik findet:

In order that this timbral structure may be really effective as a guide to perception, Stockhausen increases its obviousness by interrupting the course of sonorities on various occasions, entrusting to the silences thus created some revealing functions of various orders. (Decroupet & Ungeheuer 1998, S. 126)

Decroupet & Ungeheuer sind die einzigen, die bei ihrer Analyse die Skizzen und Realisationspartituren berücksichtigen und zu dem Ergebnis kommen, dass vor allem Wahrnehmungsfragen und intuitive Entscheidungen bei der Komposition bzw. Realisation des Stückes eine Rolle gespielt haben:

L'objet des recherches en studio est la perception. Et c'est dans la dialectique entre composition et réalisation, entre la projection d'une perception et sa vérification concrète, que le compositeur *décide*, en réagissant constamment aux résultats les plus étonnants de la recherche et de la découverte sonore. La perception est donc *dynamique*, intégrant autant les réflexions sur le savoir acquis que l'ouverture à la nouveauté vécue dans l'instant et les projections d'un avenir utopique. L'utopie de *Gesang der Jünglinge* était de construire la forme via l'organisation des timbres, en délaissant l'héritage d'une pensée musicale fondée sur les hauteurs pour une relativisation permanente de la hiérarchie des paramètres. Cette utopie est devenue réalité. Il faut à présent que notre perception suive. (Decroupet & Ungeheuer 1993, S. 80; Hervorhebungen im Original)

Erstaunlich ist daher Maconies Anmerkungen zu Decroupets & Ungeheuers Text, dass für ein tieferes Verstehen des Werkes (Warum ist das Stück so gut? Wo kommt es her?) die seriellen Matrizen trotz ihres Interessanzwertes letztlich nicht ausreichen:

100 Z.B. Bozzetti 1986: „Zwei Besonderheiten der Komposition sind unmittelbar zu hören. Die erste besteht darin, daß es zwischen vokalen und elektronischen Klängen gleitende Übergänge gibt. Wenn zum zweiten Male die Worte ‚Lobt ihn‘ erklingen, identifiziert man sie relativ eindeutig als vokale Klänge, während man beim ersten ‚Ju-belt‘ schon zweifelt, ob das nicht auch ein elektronischer Klang sein könnte. Schließlich hört man auch Klänge – z. B. nach 52 Sekunden in der Höhe –, die man für elektronisch hält, die aber auch einen gewissen vokalen Charakter haben“, S. 402, oder Decroupet & Ungeheuer 1993: „Toutes les utopies de mélanges de timbres deviennent ainsi tangibles et opèrent en un ralenti suffisant pour être perceptibles et pour former un outil de structuration décelable à l'audition“, S. 128.

101 Decroupet 1994: „Bien que ces abréviations datent d'une première phase d'élaboration et que Stockhausen changera le mode de production des IK – les générant également directement à la machine – les caractéristiques résultantes des différentes sections sont cependant telles que la dénomination initialement choisie sert toujours parfaitement les besoins de l'analyse et de l'audition“, S. 257, oder z.B. Heikinheimo 1972: „Stockhausen's definition can be said to be somewhat misleading in that the result of several channels cannot be primarily the ‚comprehensibility‘ of the composition. Ordinarily when we speak of understanding music we mean something quite different from what we are dealing with here. ‚I don't understand music at all‘, ‚I can't understand that kind of music‘ are the usual functions of this verb when referring to music. Presumably Stockhausen is using ‚comprehending‘ (understanding) in the sense that several channels increase the possibility of distinguishing the different element-threads in *Gesang*“, S. 86.

A recent study of the composer's sketches and work notes by Pascal Decroupet and Elena Ungeheuer exposes Stockhausen's serial generative procedures to view, and it is clear that these differ only in emphasis, not in kind, from the instrumental works. Though interesting in themselves, the serial matrices do not explain why the piece is so good, or where it came from, and these are the questions a listener to the music is more likely to ask. (Maconie 2005, S. 166)

Damit ist Maconie der einzige Autor im gesamten Sekundärliteratur-Korpus, der überhaupt auf frühere Analysen kritisch eingeht. Bemerkenswerterweise übt er dabei dieselbe Kritik an Decroupet und Ungeheuer, die Decroupet in seinem Text zur Faksimile-Ausgabe des *Marteau* (2005) an einigen *Marteau*-Analysen geäußert hat („technical knowledge finally resumes its place as a mere guide towards a real understanding of the work“, Decroupet 2005 Faksimile, S. 65).

Dass 5.) der geistlich-religiöse Aspekt bei dem Stück eine Rolle spielt, wird übrigens in keiner Analyse bezweifelt. Ausführlich diskutiert wird das Thema außer bei Bozzetti aber kaum.

Zum HÖREN *allein* gibt es in der Sekundärliteratur im Wesentlichen zwei Sorten von Aussagen. Entweder wird die 5-Kanal-Version als beeindruckendes Erlebnis beschrieben (8 von 18 Codings) oder es wird darüber gesprochen, „was man hört“ (z.B. Prieberg 1960: „Man hörte chorische Passagen, entstanden durch mehrfache Überlagerung ein und derselben Stimme“, S. 167).

Anmerkungen

Die Sekundärliteratur zu Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* zeichnet sich durch außerordentliche Heterogenität aus, und es ist deutlich geworden, dass Stockhausens Einfluss auf die Interpretation seines Werkes gering war, obwohl Analysen wegen der fehlenden Partitur lange Zeit auf seine Hinweise angewiesen waren. Offenbar bestand aber wenig Interesse daran.

Es zeigt sich, dass Stockhausens Kontinuum-Gedanke und seine integrative Idee von den wenigsten Autorinnen und Autoren an der Musik erkannt werden. Im Gegenteil gehen viele Autoren auf offensichtlichere Aspekte wie den verwendeten Text, den religiösen Kontext und das besondere Material ein.

5. György Ligeti: *Atmosphères* (1961)

Uraufführung: 22. Oktober 1961 in Donaueschingen

5.1. Von der musikalischen Vorstellung zum musikalischen Schein. Ligetis Werkkommentare

„Kommentare sind keine Entschuldigung“¹⁰²

György Ligeti hat seine Musik oft kommentiert und seine musikalischen Vorstellungen öffentlich erläutert. Schon während der Arbeit am Orchesterstück *Atmosphères* verbalisierte er viele seiner Vorstellungen und Gedanken und erklärte sich auf diese Weise auch sich selbst gegenüber. In der Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung in Basel befinden sich im Dossier *Atmosphères* zahlreiche Zeugnisse dieser Arbeitsweise in Form von Notizen, Textentwürfen und Briefen, die Ligeti aus unterschiedlichen Anlässen zu seinem wohl bekanntesten Werk verfasste.

Notizen und Entwürfe

Das Dossier *Atmosphères* enthält eine Reihe von Dokumenten und Notizen, die größtenteils undatiert sind. Rückschlüsse darauf, ob die jeweiligen Papiere vor oder nach der Uraufführung verfasst wurden, ergeben sich nicht immer eindeutig aus deren Inhalt und werden entsprechend mit Vorbehalt gemacht. Eine Besonderheit dieser Notizen ist, dass Ligeti die meisten davon in deutscher Sprache verfasst hat, obwohl er seine Skizzen zu anderen Werken in der Regel auf Ungarisch schrieb. Dies ist im Kontext der Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen, besonders auch mit Stockhausen und Boulez zu sehen, mit denen er hier quasi in einen Dialog tritt, indem er die Sprache – und damit den Jargon – dieses Diskurses aufgreift.¹⁰³

Die interessantesten Notizen, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Entstehungszeit des Stückes stammen, sind zum einen eine Beschreibung der 22 Abschnitte der Komposition¹⁰⁴ und zum anderen kurze ‚Manifeste‘ bzw. ‚Statt-Manifeste‘ auf größeren und kleineren Notizzetteln,¹⁰⁵ die Gedanken, Grundsätze und Vorstellungen wie diese enthalten:¹⁰⁶

¹⁰² Notiz György Ligetis während der Kompositionsphase *Atmosphères* in: Skizzen zu *Atmosphères* (Zettel mit Überschrift „Espaces“), Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti (im Folgenden PSS, SGL). Der Titel „Espaces“ legt nahe, dass die Notiz aus der Kompositionsphase stammt.

¹⁰³ Ich danke Heidy Zimmermann von der Paul-Sacher-Stiftung sehr herzlich für diesen und viele weitere Hinweise zur Sammlung György Ligeti.

¹⁰⁴ Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL. Übersetzung aus dem Ungarischen: Julia Vincz, Überarbeitung unter Berücksichtigung der Übersetzung in Salmenhaara 1969, S. 178 f.: Julia Heimerdinger.

¹⁰⁵ Diese sehr fragmentarischen ‚Manifeste‘ wurden wegen ihrer schlechten Lesbarkeit nicht mit MAXQDA ausgewertet.

¹⁰⁶ Unlesbare Wörter und Abschnitte werden durch [?], vermutete Bedeutungen durch die Angabe [evtl.:] gekennzeichnet. Bei fehlerhafter Schreibweise stehen die Korrekturen ebenfalls in eckigen Klammern,

STATT EINES MANIFESTES

Klang: ich bin satt von all dem Schlagzeug

Aber dieser neue Klang: [?]

Form: ich bin satt von all den Klangschichten [?]

nichts geschieht.¹⁰⁷

oder:

[?] Es [?] die Zeit [evtl.: ‚kommen‘] wo die Vibraphonvergiftung gegen alles Schlagzeug allergisch macht.

Es langweilt mich alles Schlagzeug.

Weg endlich mit diesem dummen Schlagzeug!¹⁰⁸

Diese Notizen, die mindestens erklären, weshalb die Besetzungsangabe im Titel „für großes Orchester *ohne* Schlagzeug“ lautet, gehören in eine Reihe von das Werk negativ definierenden Äußerungen Ligetis, wie z.B. die Sätze: „Es gibt keine ‚Strukturen‘ mehr“ oder „*Atmosphères* sind keine serielle Musik“.¹⁰⁹ Dass solche Aussagen nicht zuletzt auf Ligetis kritischem Verhältnis zum zeitgenössischen Komponieren beruhen, zeigt sich nicht nur daran, dass es mit der „Vibraphonvergiftung“ eine direkte Verbindung zu seiner *Marteau*-Rezeption gibt („und sanft läuten Röhrenglocken zur Bestattung der an Vibraphonvergiftung Hingeschiedenen“),¹¹⁰ sondern auch an weiteren fragmenthaften Notizen wie diesem „Reaktionären Manifest“:

Ich habe eine [evtl.: tiefe] Verehrung der seriellen, Zufalls- etc- Grafik [?] und deshalb mache ich ihnen nicht nach.

DER neue Klang: nicht durch neue Instrumental-Effekte, sondern durch neuartigen [?].¹¹¹

In einer weiteren Notiz, die sich direkt auf das neue Stück bezieht – der Arbeitstitel lautete hier noch „Espaces“ –, hält Ligeti Ideen zu verschiedenen Aspekten der Komposition fest und beschreibt besonders, was an dem Stück neu ist und was das Stück *nicht* ist:

Auslassungen werden durch [...] ersetzt.

107 Skizzen zu *Atmosphères* (Notizzettel), PSS, SGL.

108 Skizzen zu *Atmosphères* (Notizzettel), PSS, SGL.

109 Skizzen zu *Atmosphères* (Programmheftentwurf. Der Anfang des Dokuments lautet: „Serielle Musik ist gescheit“), PSS, SGL.

110 György Ligeti: Einführungstext für die Rundfunksendung von Pierre Boulez' *Le Marteau sans maître* am 21.5.1959 im WDR. In: Mappe „Über Boulez, Pierre: ‚Le Marteau sans maître‘“, Blätter 1 und 2, in: PSS, SGL. Die ganze Textpassage lautet: „Das Werk ist in seiner klanglichen und formalen Besonderheit einmalig und unnachahmlich. Schade, daß man es dennoch so oft imitierte, Boulez selbst nicht einmal ausgenommen. Was hier nämlich an Vibraphon, Gongs und Maracas angehäuft ist, geht bis an die Grenze des Erträglichen, und die Kunst dieser fast schon zu schönen Musik nähert sich gefährlich dem Bereich des Kunstgewerbes. Unter den Füßen der Epigonen und der Epigonen der Epigonen geht aber die Welt in den Fluten der Vibratomotoren unter, und sanft läuten Röhrenglocken zur Bestattung der an Vibraphonvergiftung Hingeschiedenen.“

111 Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL.

Espaces

Normale Sitzordnung, normale Notenschrift. Neuigkeit nicht in Aeusserlichkeiten, dagegen im Musikalischen umso mehr. Keine serielle Konstruktion mehr, jedoch gemäss einer sehr strengen Architektur konzipiert (Zeitliche Proportionen, Verwebungsarten, usw.) Keine Struktur – ‚Netz‘. Weglassung des Schlagzeugs: keine äussere ‚Neuerung‘: resultiert aus dem musikalischen Habitus: keine harten Einsätze, keine Gestalten, nur Textur.

Die Räume sind bloss imaginiert. Denn Schein in der Kunst ist wichtiger als Realität. ‚Räume‘, die nicht durch den Gestalten, die sie [?], definiert (erweckt, eingengt) [?] werden, [?] Eigenleben haben, ihre Eigenschaften, ihre Konsistenz.

Transp Instr !

Kommentare sind keine Entschuldigung.¹¹²

In Hinblick auf die Konzeption von *Atmosphères* besonders interessant ist der erwähnte schriftliche Entwurf der 22 Abschnitte, die Ligeti nacheinander – und wie in elektronischer Musik mit genauen Zeitangaben ihres Einsatzes – beschreibt und in dem er noch drei verschiedene „Finale-Möglichkeiten“ in Erwägung zieht. Die meistberücksichtigten Aspekte sind in diesem Entwurf zu gleichen Anteilen die BESETZUNG, die TEXTUR und die DYNAMIK. Bemerkenswert ist, dass Ligeti die Abschnitte vor allem in Hinblick auf WIRKUNGEN beschreibt und charakterisiert, siehe beispielsweise die Beschreibungen der Abschnitte 1 bis 3 und 9:

1. (48'') Breit, weich, leise, absolut stehend.
2. (1'17'') Breit, weich, leise, mit graduellen Farbwechsel und dynamischer Nuancierung, das Streichinstrument dominiert, Störungen breiten sich wellenartig aus, stehende/stille Stimmen.
3. (2'12'') Breit, weich, leise, mit aus der Tiefe herauskommenden und verschwindenden Schichten (Wellen-Störungen wie bei 2.), einzelne Schichten setzen ein und enden plötzlich, < f, Cluster – Harmonie – Cluster Wechsel, auch Harmoniewechsel.
- [...]
9. (4'26'') Großes, vibrierendes, breites Gewebe, steht, aber mit sich bewegenden Innenstimmen, leise, spitzenartig, weich.¹¹³

Eine weitere Textgruppe sind Notizen und Entwürfe für das Programmheft der Donaueschinger Uraufführung (zwei dieser Texte wurden neben dem endgültigen Programmhefttext mit MAXQDA ausgewertet).¹¹⁴ Der ausführlichste Entwurf enthält Aussagen zu den Aspekten:

¹¹² Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL.

¹¹³ Notizen auf zwei grünen Papieren, mit Schreibmaschine geschrieben. Übersetzung: Julia Vincz, Überarbeitung unter Berücksichtigung der Übersetzung in Salmenhaara, S. 178 f.: Julia Heimerdinger. Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL. Ligeti hat die Konzepte seiner Arbeiten öfter abschnittsweise in Worten beschrieben, nachgewiesenermaßen mindestens in den 1960er und 1970er Jahre.

¹¹⁴ Siehe auch die Bitte der Veranstalter um einen Programmhefttext: „Dürfen wir Sie also bitten, uns ein paar Worte über Ihr Stück zu schreiben: was Sie sich für technische, klangliche und formale Probleme gestellt haben, von welchen allgemeinen Prinzipien Sie sich bei einer Komposition leiten lassen, welche besonderen Absichten das Donaueschinger Werk verfolgt. Schreiben Sie aber bitte nicht mehr als 20 oder 25 Zeilen und

KLANG, TEXTUR, KOMPOSITIONSTECHNIK & KONZEPT, FORM, BESETZUNG, NOTATION und RAUM und nahezu so viele Aussagen zu IDEEN und zur musikgeschichtlichen Einordnung, d.h. zu NEUARTIGKEIT, IDEE/VISION, GRUNDSÄTZEN, NEGATIVDEFINITION, LIGETI ÜBER LIGETI, EINFLÜSSE/UMKREIS und INTENTION.

Im Programmheftentwurf finden sich verschiedene Anmerkungen aus früheren Notizen („Wegen eine[r] sich wegen akuter Schlagzeugvergiftung ausgebildete[n] Allergie, verwendete ich in die[se]m Stück kein Schlagzeug“) neben ironischen Bemerkungen, die noch einmal eindrucksvoll das kritische Verhältnis Ligetis zum Komponieren seiner Zeitgenossen belegen:

[Serielle Musik ist gescheit. Die ‚aleatorische‘ unterhaltsam. Viel Schlagzeug klingt modern. Musikalische Grafiken sind hübsch und die Veränderung (Änderung) der Sitzordnung im Orchester beeindrucksvoll (Eindrucksvoll).]¹¹⁵

Eine weitere Aussage Ligetis, die er – meiner Kenntnis nach jedenfalls in Zusammenhang mit *Atmosphères* – nicht öffentlich wiederholt hat, betrifft seine Kunstauffassung: „Denn Schein in der Kunst ist wichtiger als die Realität.“¹¹⁶

In einer anderen Entwurfsnotiz, die ebenfalls nur teilweise in die Endfassung des Programmhefttextes übernommen wurde, schreibt Ligeti noch einmal über die Verortung von *Atmosphères* in „der aktuellen kompositorischen Situation“, in der das Werk eine „Sackgasse“ darstelle. Er aber liebe Sackgassen und merkt an, dass Sackgassen „heute (heutzutage) die einzigen [sind], die noch irgendwohin [...] führen könnten“, um sich dann ein ganzes System von lauter Sackgassen, ein Labyrinth vorzustellen, in dem umherzuwandeln er als Genuss beschreibt.¹¹⁷ Ligetis Sackgassen-Bild kommt in abgewandelter Form auch im publizierten Programmhefttext vor:

Das Orchesterwerk *Atmosphères* nimmt nun seinerseits gewiß auch eine extreme kompositorische Position ein, die möglicherweise als Sackgasse gedeutet werden kann. Manchmal zeigt aber gerade eine Sackgasse unversehens eine verdeckte Öffnung, die ins Freie führt. (Ligeti 1961, S. 180)

Die hier genannte „verdeckte Öffnung“ hatte Ligeti in einer kleinen Entwurfsnotiz als „Mäuseloch“ bezeichnet („Ausserdem sind es manchmal vielleicht die Sackgassen[,] die durch ein Mäuseloch ins Freie führen“).¹¹⁸

denken Sie daran, daß Ihre Worte sich nicht ausschliesslich an eine fachlich hochgebildete Hörschaft wenden sollen; halten Sie also bitte Ihren Text so weit wie möglich von spezialistischer Terminologie frei.“ Brief vom Südwestfunk (Unterschrift unleserlich) an György Ligeti vom 19.07.1961, in: Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL.

115 Entwurf des Programmhefttextes, in: Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL. Die eckigen Klammern sind im Original enthalten.

116 Ebd. Der ganze Absatz lautet: „Räumliche Wirkungen lassen sich wohl durch entsprechend[e] Sitzordnung der Musiker hervorbringen. Mich zog aber eher das Evozieren bloss eines imaginären Räumes an, der Schein von Richtungen, [N]ähe und [T]iefe. Denn Schein in der Kunst ist wichtiger als die Realität.“

117 „Zum neuen Orchesterstück“ (Überschrift des Textentwurfs), in: Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL.

118 Skizzen zu *Atmosphères*, PSS, SGL.

Ironische Kommentare und einige – zum Teil comicartige – Ideen und Vorstellungen hat Ligeti aus den offiziellen Erklärungen zu *Atmosphères* weitestgehend herausgehalten.¹¹⁹

Die veröffentlichten Hauptkommentare (Programmhefttext 1961 und Radiomanuskript 1963)

In dem knapp gehaltenen Programmhefttext für die Donaueschinger Uraufführung schreibt Ligeti schließlich in konzentrierter und im Gegensatz zu den Entwürfen deutlich abgemilderter Form über die Aspekte: KLANG, BESETZUNG, FORM, KONZEPT, TEXTUR und RAUM, mehr über die Verortung des Werkes: EINFLÜSSE, NEGATIVDEFINITION, NEUARTIGKEIT und über seine IDEEN, GRUNDSÄTZE und INTENTION.

Der einzige weitere Text Ligetis, in dem es ausschließlich um *Atmosphères* geht, ist ein Manuskript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks am 27. Mai 1963 mit dem Titel „Über *Atmosphères*“.¹²⁰ Dieser ist etwa viermal so lang wie der Programmhefttext und enthält weitaus detailliertere Aussagen zu verschiedenen Aspekten der Komposition und weniger Aussagen zu den Punkten musikgeschichtliche Verortung und musikalische Idee etc. Bei den Aspekten der Komposition kommen außerdem viel mehr Themen zur Sprache, nämlich (in absteigender Häufigkeit): KLANG, TEXTUR, KOMPOSITIONSTECHNIK & KONZEPT, GESAMTSTRUKTUR, RHYTHMUS, BESETZUNG, HARMONIK, CLUSTER, KLANGFLÄCHE, NOTATION, MATERIAL, DYNAMIK und RAUM. Ligeti benutzt in diesem Manuskript außerdem deutlich mehr Fachterminologie als im Programmhefttext.

In keinem der beiden Texte spricht Ligeti über bestimmte Werkteile, sondern immer über das Werk als Ganzes, über verschiedene Aspekte der Komposition und grundlegende Ideen.

Texte mit übergreifenden Themen

Zu *Atmosphères* hat sich Ligeti über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren immer wieder geäußert, besonders ausführlich in: „Das musikalische Material“ von 1963 (unpubliziert),¹²¹ „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“ von 1968 (in dem es u.a. um das ursprünglich *Atmosphères* genannte elektronische

119 Zu seiner Person hat Ligeti im Interview mit Häusler (1968) aber angemerkt: „Ich liebe Anspielungen, Doppeldeutigkeiten, Mehrdeutigkeiten, Doppelbödigkeiten, Hintergründigkeiten. Mehrdeutig sind auch die verschiedenen bildhaften Assoziationen zu meiner Musik, die ich sage und die ich denke oder spüre, während ich mir Musik vorstelle“, S. 138.

120 Information zu dem Text in György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 181–184: „Geschrieben 1962 (?) als Manuskript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks am 27. Mai 1963.“ Der in der PSS befindliche, vermutlich frühe Entwurf dieses Textes (die biographischen Angaben in dem Entwurf deuten darauf hin, dass er 1962 geschrieben wurde), wird hier nicht separat besprochen, wurde aber auch mit MAXQDA ausgewertet.

121 Manuskript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks München am 6. März 1963, in: PSS, SGL. Der Text wurde „auf Wunsch des Autors“ nicht in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen.

Stück *Pièce électronique No. 3* von 1957 geht),¹²² „Musik und Technik“ von 1980¹²³ (in dem Ligeti am meisten über den Aspekt RHYTHMUS, METRUM spricht) und, weniger ausführlich, in „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“ von 1993.¹²⁴

Auch in diesen Texten spricht Ligeti kaum über einzelne Werkteile, es überwiegen Aussagen zu Aspekten der Komposition, besonders zu KOMPOSITIONSTECHNIK, KLANG, TEXTUR und BESETZUNG sowie zu dem Aspekt EINFLÜSSE, VORLÄUFER & UMGEBUNG.

Interviews, Gespräche und Korrespondenz

Die gleichen Themen finden sich in den vielen Gesprächen (inkl. eines zur Hälfte erhaltenen Briefes an Karlheinz Stockhausen), in denen Ligeti sich zu *Atmosphères* geäußert hat, darunter ein Rundfunk-Interview Josef Häuslers mit Ligeti anlässlich der Uraufführung des Orchesterstücks *Lontano* 1967,¹²⁵ drei Filme bzw. Fernsehsendungen (Gespräch mit Monika Meynert in: „György Ligeti: Ein Komponist gibt Auskunft. Ein Portrait von Monika Meynert“ von 1971, Gespräch mit Peter Wapnewski in einer Fernsehausstrahlung von 1983; und ein Komponisten-Portrait von Michel Follin aus dem Jahr 1993)¹²⁶ und die 1971 publizierten Gesprächen mit sich selbst („Selbstbefragung“ 1971),¹²⁷ mit Péter Várnai („György Ligeti talking to Péter Várnai“ 1978) und Marina Lobanova (2002).

Eine Sonderstellung nimmt die Korrespondenz Ligetis mit dem Musikwissenschaftler Harald Kaufmann aus den Jahren 1962–1964 ein, auf dessen *Atmosphères*-Analyse Ligeti großen Einfluss genommen hat. Darauf wird später in Zusammenhang mit der Sekundärliteratur ausführlich eingegangen.

Insgesamt zeigen sich in dem mit MAXQDA ausgewerteten Eigenkommentar-Korpus folgende Textmengenverhältnisse:

122 In: Monika Lichtenfeld (Hg.), György Ligeti. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 86–94. Angabe zum Text: „Redigierte Fassung eines frei improvisierten Vortrags, den György Ligeti [...] im Oktober 1968 im Rahmen der ‚Internationalen Woche für experimentelle Musik‘ [...] im Auditorium Maximum der Technischen Universität Berlin hielt. Erstveröffentlichung in: Experimentelle Musik, hg. von Fritz Winckel (Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 7), Berlin: Mann 1970, S. 73–80.“

123 In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 237–261, Angabe: „Geschrieben 1980 auf Anregung von Hans Rössner. Erstveröffentlichung in: Rückblick in die Zukunft. Beiträge zur Lage in den achtziger Jahren, hrsg. von Hans Rössner, Berlin: Severin und Siedler 1981, S. 297–324.“

124 György Ligeti: „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1) 1993, S. 20–31.

125 Interview mit Josef Häusler vom 20.10.1967, abgedruckt in: Nordwall 1971, S. 114 ff.

126 Grundlage der Auswertung dieser Texte in MAXQDA ist die Transkription der Sendungen durch die Autorin.

127 „Selbstgespräch von György Ligeti über seine kompositorische Arbeitsmethode“ von 1971, erschienen in *Melos* 38 (1971) unter dem Titel „Fragen und Antworten von mir selbst.“

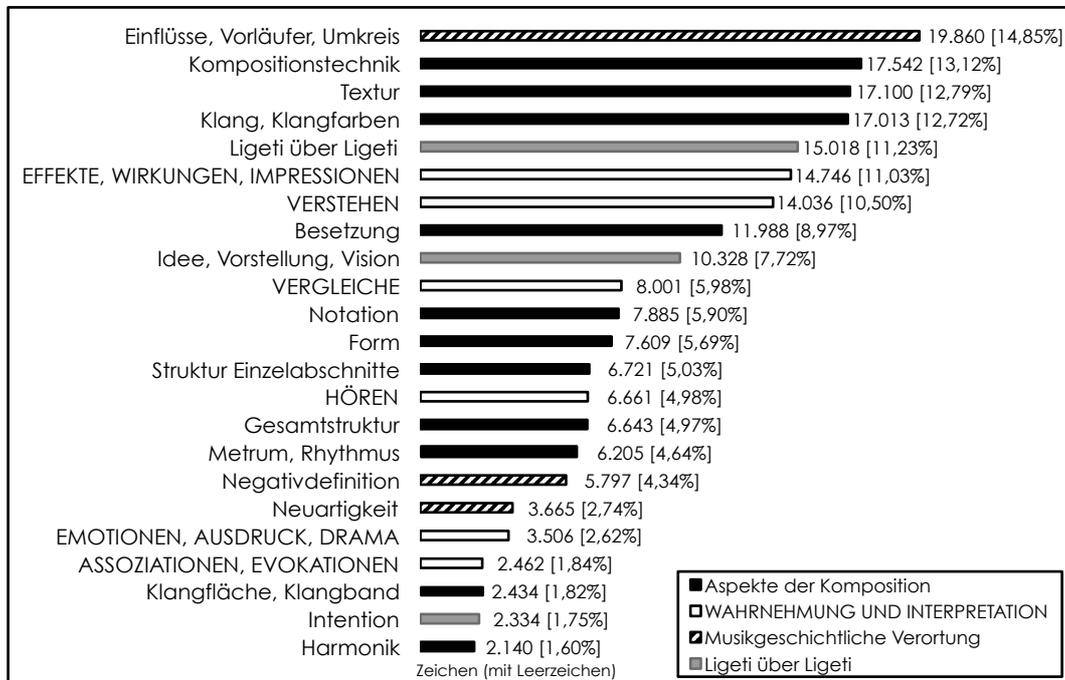


Abb. 26: György Ligetis Eigenkommentare zu *Atmosphères*. Themenmengen [Anteil am Gesamtkorpus] im Vergleich

Am meisten spricht Ligeti über EINFLÜSSE, VORLÄUFER UND UMKREIS; als stärkstes Thema im Bereich Aspekte der Komposition folgen dahinter die KOMPOSITIONSTECHNIK (vgl. Boulez, der zu seiner KOMPOSITIONSTECHNIK fast nichts sagt), die TEXTUR und der KLANG. Fragt man, in Hinblick auf welche Aspekte der Komposition besonders viel AUFFÄLLIGE SPRACHE zu finden ist, zeigt sich jedoch eine andere Reihenfolge: An erster Stelle TEXTUR und KLANG, gefolgt von BESETZUNG, STRUKTUR EINZELSÄTZE und KOMPOSITIONSTECHNIK, FORM und GESAMTSTRUKTUR. Diese Aspekte der Komposition überschneiden sich – der Kompositionsweise des Stückes entsprechend – in Ligetis Werkcommentaren sehr häufig und lassen sich daher nicht so klar voneinander abgrenzen wie beispielsweise in Boulez’ Commentaren.

5.1.2. Ligetis auffällige Sprache

Ligeti über seine Sprache

Ligeti benutzt in seinen Werkcommentaren sehr viel AUFFÄLLIGE und bildhafte SPRACHE und thematisiert seine eigene Ausdrucksweise oft (17 Codings unter THEMA SPRACHE – vgl. Boulez mit 0 Codings), angefangen mit dem erwähnten Brief an Stockhausen: „Das alles

habe ich recht improvisierend niedergeschrieben und ist es also weitgehend verworren“¹²⁸ über terminologische Überlegungen: „Nicht allein jedoch aus Gründen der spektralen Dichte ist der Ausdruck ‚Klangfarbe‘ für die Eigenart dieser klanglichen Komplexe nicht mehr völlig zureichend“ („Über *Atmosphères*“ 1963); oder: „I call it micropolyphony (such a beautiful word!)“ (Interview mit Péter Várnai 1978, S. 15),¹²⁹ bis hin zu potentiellen Missverständnissen vorbeugenden Erklärungen: „Solche Äußerungen von mir, die Art, wie ich über Musik spreche, könnte man eventuell als etwas Programmatisches mißverstehen. Das wäre dann eine Art von Programmmusik. Aber das ist es keinesfalls“ (Interview mit Josef Häusler 1967, in: Nordwall 1971, S. 137).

Ligetis Kommentare enthalten auch widersprüchliche Aussagen, die eine gewisse Verzweigung an Begriffen erkennen lassen, beispielsweise an dem Begriff ‚Klangfarbenkomposition‘. Am 9.8.1964 schreibt er an Harald Kaufmann:

Die andere Bitte: In letzter Zeit häufen sich die Mißverständnisse und ich werde immer mehr in die Reihe der ‚Klangfarbenkomponisten‘ eingeordnet. Das stört mich, denn die Erfindung neuer Klangfarben (wie auch der ‚Bewegungs-, oder ‚Textur-Farbe‘) war für mich nie Selbstzweck, sondern nur Mittel der Form-gestaltung. Könntest Du den Text ein ganz wenig noch in dieser Richtung ergänzen, nämlich dass es gerade auf den Aspekt der Formbildung ein Akzent kommt? Einige Sätze wären von grosser Nütze. (Ligeti, zit. in: Kaufmann 1993, S. 209)

Dagegen äußert er im Interview mit Häusler am 20. Oktober 1967:

Das möchte ich ganz besonders betonen, denn *Atmosphères* war noch ein Stück, das man Klangfarbenkomposition par excellence nennen kann und das in sehr starkem Zusammenhang mit Schönbergs drittem Orchesterstück aus op. 16 steht. (Ligeti 1967, S. 117 f.)

– um den Begriff kurz darauf (in „Auswirkungen der elektronischen Musik...“ 1968) wieder zu problematisieren:

Über die Stücke *Apparitions*, *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux aeterna*, *Lontano* und *Volumina* möchte ich noch eine globale Bemerkung machen. Irrtümlicherweise wurden diese Stücke so aufgefaßt, als seien sie eine Art ‚Klangfarbenmusik‘. Dieser Terminus wurde sogar als Schlagwort aufgegriffen, und ich wurde in die Schublade der ‚Klangfarbenkomponisten‘ gesteckt. Zum Teil bin ich selbst daran schuld, da ich bei der Aufführung von *Atmosphères* 1961 in Donaueschingen, ja schon bei der Aufführung von *Apparitions* 1960 in Köln im Kommentar geschrieben habe, die Klangfarben hätten in diesen Werken eine primäre formbildende Rolle. Das stimmt gewiß. Nachträglich sehe ich aber, daß

¹²⁸ Brief an Karlheinz Stockhausen, 19.12.1961, in: PSS, SGL.

¹²⁹ 15 Jahre später schreibt Ligeti: „Meine Orchesterstücke *Apparition* (1958–59) und *Atmosphères* (1961), wie auch das Requiem (1963–65) bestanden aus vielschichtigen polyphonen Netzgebilden mit Interferenzmustern; diese irisierende Technik habe ich damals ‚Mikropolyphonie‘ genannt, ‚übersättigte Polyphonie‘ wäre noch adäquater“, Ligeti, „Rhapsodische Gedanken“, 1993, S. 24.

ich mich etwas einseitig ausgedrückt habe und dadurch Mißverständnisse aufkommen ließ. Ich bin kein ‚Klangfarbenkomponist‘, das heißt Klangfarben sind für mich nur eine der vielen Möglichkeiten, musikalische Form zu erzeugen. (Ligeti 1968, S. 93)

Ähnliche Widersprüche zeigen sich an weiteren Stellen (z.B. im Zusammenhang mit der noch zu besprechenden *REQUIEMIDEE*). Darüber hinaus gibt es aber auch Probleme mit den Begriffen ‚Klang‘, ‚Klanggebilde‘, ‚Klangfläche‘, ‚Cluster‘, ‚Klangband‘, ‚klanglicher Komplex‘, ‚komplexer Klang‘, ‚Klanggewebe‘ und ‚Textur‘, die immer wieder miteinander vertauscht und zudem mit wechselnder Bedeutung benutzt werden. Diese Problematik beeinflusste auch das Codieren der Texte: Vielfach werden Begriffe in den Eigenkommentaren anders als in der Sekundärliteratur benutzt.¹³⁰ Auch die Häufigkeit mancher Begriffe unterscheidet sich signifikant: Ligeti benutzt beispielsweise den Begriff ‚Cluster‘ nur in drei von 19 Texten insgesamt 8-mal,¹³¹ in der Sekundärliteratur kommt er dagegen 532-mal in 55 von 73 Texten vor.

Neuartigkeit und Negativdefinition

Besonderheiten in Ligetis Kommentaren sind die Definition seines Werkes durch die Abgrenzung von anderer Neuer Musik und das Hervorheben seiner Neuartigkeit, bzw. die explizite Distanzierung von seinen Zeitgenossen, die in keinem anderen der untersuchten Textkorpora derartig häufig vorkommen. Dabei treten *NEGATIVDEFINITIONEN* (31 Codings) häufiger auf als Beschreibungen der *NEUARTIGKEIT* (12 Codings), die Ligeti entweder im „neuen Orchesterklang“ oder in der „neuen musikalischen Form“ sieht.

Das Spektrum an *NEGATIVDEFINITIONEN* ist deutlich größer und reicht von ‚ist/existiert nicht‘ („*Atmosphères* sind keine serielle Musik“, in: Textentwurf für das Programmheft, oder: „nouvelle musique qui n’a pas melodie, n’as pas rythme, n’as pas harmonie“, in: *Follin-Filmportrait*) und der Angabe von Elementen, die fehlen (Schlagzeug, rhythmische Gestalt) über „Vermeidung“, „Überwindung“ und „Ausschluss“ („Überwindung des ‚strukturellen‘ kompositorischen Denkens“, in: „Über *Atmosphères*“ 1963, S. 181) bis hin zum „Eliminieren“ und „Zerstören“.

Solche Formulierungen finden sich bereits in den oben erwähnten Notizen und im Brief an Stockhausen („Aus dem Zwang zur Homogenität resultiert, dass ich für dieses Stück räumliche Aspekte eliminieren musste“), besonders gehäuft im Interview mit Häusler aus dem Jahr 1967: „In *Apparitions* und *Atmosphères* bin ich abgekommen von der Arbeit mit

130 Vgl. Ligetis eigene Beschreibung des Zusammenklangs der Kontrabässe bei Ziffer G: „Ja, da würde ich eine Stelle gegen Mitte des Stückes vorschlagen, wo nach einem tiefen, liegenden, gebündelten Kontrabaß-, ich würde nicht sagen Akkord, aber einem chromatisch ausgefüllten Komplex, einer Art Cluster, fast unhörbar die Streicher einsetzen“ (Ligeti im Interview mit Häusler 1967, S. 116) mit anderen Beschreibungen dieser Stelle als „chromatisches Feld der Kontrabässe cis1–gis1“ (Salmenhaara 1969, S. 95) oder „clusterähnliches Tiefenband“, Kelterborn 1987, S. 236.

131 Im schriftlichen Entwurf der 22 Abschnitte, sowie den Interviews mit Häusler (1967) und Várnai (1978).

Harmonik, oder ganz allgemein: von der kompositorischen Arbeit mit Intervallen. Ich habe die Intervalle zerstört“ (S. 127) oder: „Da spielt noch folgendes eine Rolle: die Übersensibilisierung der Rhythmik in der seriellen Musik aus der Mitte der fünfziger Jahre löste bei mir eine Gegenreaktion aus. Ich wollte den Rhythmus als Gestalt ganz abschaffen“ (ebd., S. 146). Das in den Eigenkommentaren registrierte GEWALT-Vokabular bezieht sich also fast ausschließlich (in 6 von 8 Fällen) auf Musik, von der Ligeti sich abgrenzen will und kommt nur bis 1971 vor, zuletzt in Ligetis „Selbstbefragung“ („die Reste selbständiger rhythmischer Gestalten wurden eliminiert“, S. 106). Gewaltfreie NEGATIVDEFINITIONEN gibt es dagegen bis in die jüngsten Texte, zuletzt 2002.

Gewebe, Statik, Zustand und Veränderung

Die meiste AUFFÄLLIGE SPRACHE in Ligetis Eigenkommentaren dreht sich um die Begriffe: GEWEBE (36 Codings), STATIK (30), ZUSTAND (12) und VERÄNDERUNG (24). Mit diesen Begriffen beschreibt Ligeti die für ihn wesentlichen Eigenschaften von *Atmosphères*, so in „Musik und Technik“ von 1980:

Durch die Bewegung der Einzelstimmen und durch ihre Verwebung entsteht die Illusion von Stillstand, im Inneren des Gewebes jedoch erfolgt eine stetige Texturveränderung. In seiner Gesamtheit ist das Gewebe statisch oder höchstens in der Veränderung der äußeren Kontur durch Verschiebung der oberen und unteren Tonhöhengrenze beweglich. Statt Bewegung als rhythmischen Prozeß erleben wir Mustertransformationen innerhalb des Gewebes als klangfarbliche Prozesse. (Ligeti 1980, S. 258)

Ligetis GEWEBE-Vokabular bezieht sich in den meisten Fällen (28 von 36 Codings) auf die TEXTUR, u.a. charakterisiert er *Atmosphères* als ‚gewebte‘ Musik: „That was my point of departure for ‚woven‘ music like *Atmosphères*, where the intertwined strands are so completely blended that you cannot discern the individual parts“ (Interview mit Várnai 1978, S. 15). Ligeti benutzt richtiggehende Textil-Metaphern wie „spitzenartig“, „feinfaserig“, „Netz“, „Knäuel“, „Fäden“, z.B. in diesem Vergleich:

Es gibt nämlich in *Atmosphères* Sonoritäten, die nicht aus der hier beschriebenen Übereinanderschichtung und Mischung resultieren, sondern aus der Verwebungsart der einzelnen, in sich bewegten Instrumentalstimmen. Der Vergleich mit einem textilen Gewebe mag das vielleicht veranschaulichen. Die farbliche Gesamtwirkung eines Stoffes hängt nicht nur von den Farben der einzelnen Fäden ab, vielmehr spielen auch deren Verteilung und Verschlingungsart sowie die Webdichte und das schließlich entstehende Webmuster eine entscheidende Rolle. In diesem Zusammenhang spricht man von ‚Texturen‘ verschiedener Art, wobei im Begriff ‚Textur‘ sowohl die taktile als auch die farbliche Beschaffenheit des Stoffes enthalten ist. Analog dazu kann ein musikalisches Gebilde, das aus einer genügend großen Anzahl ineinander verknäuelter Einzelstimmen – sozusagen Einzelfäden – besteht, als ‚musikalische Textur‘ bezeichnet werden. („Über *Atmosphères*“ 1963, S. 182 f.)

Solche expliziten Textil-Vergleiche sind trotzdem deutlich seltener (5 von 36 GEWEBE-Codings) als der für Ligeti eigentlich schon charakteristische Gebrauch von Gewebe-Vokabeln, den Ligeti hin und wieder thematisiert: „Wir hören ein kontinuierliches musikalisches Gewebe (‚Gewebe‘ ist jetzt rein als Metapher gedacht), und die Musik scheint sich weiter fortzuspinnen, ohne jeden Einschnitt“ (Interview mit Häusler 1967, S. 116).

Die Beschreibungen von *Atmosphères* als ZUSTAND („Musik wird zu einem Zustand“) bzw. als „verschiedene Zustände“ oder aber als STATISCH, beziehen sich in der Regel auf die FORM oder „Formteile“, die GESAMTSTRUKTUR und die TEXTUR. Z.B. ordnet Ligeti *Atmosphères* dem „statischen Typus“ zu („Selbstbefragung“ 1971, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 104). Oft geht die Beschreibung des Zuständlichen, des Stehens oder „Stationären“ einher mit der Beschreibung einer VERÄNDERUNG oder TRANSFORMATION, die sich ihrerseits meistens auf die Aspekte TEXTUR, KLANG, FORM und GESAMTSTRUKTUR bezieht, siehe z.B.: „Die verschiedenen Zustände des musikalischen Materials lösen einander ab oder verwandeln sich unmerklich einer in den anderen, ohne daß es zu kausalen Zusammenhängen innerhalb des Formverlaufs käme“ („Über *Atmosphères*“ 1963, S. 181) oder: „Durch die Bewegung der Einzelstimmen und durch ihre Verwebung entsteht die Illusion von Stillstand, im Inneren des Gewebes jedoch erfolgt eine stetige Texturveränderung“ („Musik und Technik“ 1980, S. 258). Die Formulierung „Illusion von Stillstand“ ist dabei ein typisches Beispiel für Ligetis häufige Verwengung von Wahrnehmungsbegriffen zur Charakterisierung seiner Stücke.

Untergehen und Verwischen

Bildhafte Sprache findet sich desweiteren in den Beschreibungen UNTERGEHEN, INDIVIDUALITÄT EINBÜSSEN (9 Codings) der einzelnen Stimmen und dem VERWISCHEN, VERSCHLEIERUNG (10) verschiedener musikalischer Elemente. Mit UNTERGEHEN, INDIVIDUALITÄT EINBÜSSEN beschreibt Ligeti die Einzelstimmen in der Textur: „Es entsteht ein so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen“ (Programmhefttext 1961), daneben spricht er an einer Stelle auch vom „Verlöschen des Klanges“ oder „Auflösen des klanglichen Gebildes“ („Das musikalische Material“ 1963).

Als „verwischt“ und „verschleiert“ beschreibt Ligeti ebenfalls die TEXTUR, v.a. aber HARMONIK und RHYTHMIK. Dabei spricht er von Effekten: „War Bewegungsfarbe im ‚Feuerzauber‘ noch ein Nebenprodukt der Orchestration, so wollte ich nun Orchesterstücke komponieren, in denen Verwischung und Bewegungsfarbe bewußt eingesetzte Gestaltungsmittel sind“ und erklärt auch technische Details:

Der Verwischungsklang oder Bewegungsklang, der durch die Kombination der Stimmenbündel der ersten und zweiten Geigen sowie der Bratschen und Celli entsteht, ist durch die Übereinanderschichtung der drei Geschwindigkeiten von fünf, vier und drei Zählheiten pro Takt Hälfte noch dichter und komplexer. („Musik und Technik“ 1980, S. 256 f.)

Auch diese Formulierungen zeigen zwei Tendenzen, die in Ligetis Erklärungen immer wieder eine Rolle spielen: die Formulierung ‚Individualität einbüßen‘ beschreibt den Gegenstand ideell, ‚Verwischen‘ bezeichnet dagegen das Wahrnehmungsphänomen.

Komplexität und Radikalität

Auch KOMPLEXITÄT (14 Codings) und SUPERLATIVE, EXTREME & RADIKALES (19 Codings) werden *Atmosphères* von Ligeti zugeschrieben. Die Mehrzahl der Superlative bezieht sich auf die Aspekte KLANG, BESETZUNG und TEXTUR. Ligeti spricht hier z.B. von „totalem divisi“ oder Stimmen, die ihre Individualität „vollkommen einbüßen“, daneben von einem „extrem dichten Linienspektrum“ („Über *Atmosphères*“ 1963, S. 182) oder auch von „total neutralisierter Harmonik“ (Interview mit Häusler 1967, S. 128). Darüber hinaus betont Ligeti wiederholt die „extreme kompositorische Position“ (z.B. im Programmhefttext 1961) von *Atmosphères* und bezeichnet das Stück als eines seiner radikalsten (z.B. im Interview mit Várnai 1978: „In this respect my first two orchestral works, *Apparitions* and *Atmosphères*, are the most radical“, S. 14).

Die Zuschreibung von KOMPLEXITÄT kommt etwas seltener vor (14 Codings; bei Boulez gibt es übrigens nur zwei KOMPLEXITÄT-Codings in den Eigenkommentaren) und betrifft in der Mehrzahl die KLÄNGE und „akustischen Gebilde“, weniger oft die „Kanons“ (ABSCHNITTE H & I) und das „rhythmische Geschehen“.

5.1.3. Wahrnehmung und Interpretation

VERGLEICHE, ASSOZIATIONEN, die Beschreibung von EFFEKTEN, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN etc. spielen in Ligetis Werkkommentaren eine sehr große Rolle und kommen viel häufiger vor als in den Eigenkommentaren Boulez' und Stockhausens.

Assoziationen und Evokationen

Über ASSOZIATIONEN UND EVOKATIONEN spricht Ligeti an 8 Stellen in 4 Texten und Gesprächen. Zweimal geht es um das Evozieren eines imaginären Raumes, so im Programmheftentwurf: „Mich zog aber eher das Evozieren bloss eines imaginären Raumes an, der Schein von Richtungen, [N]ähe und [T]iefe“, sonst aber geht es weniger um bestimmte Assoziationen als um das Assoziieren selbst. So berichtet Ligeti im Interview mit Häusler von mehrdeutigen bildhaften Assoziationen: „Mehrdeutig sind auch die verschiedenen bildhaften Assoziationen zu meiner Musik, die ich sage und die ich denke oder spüre, während ich mir Musik vorstelle“ (Interview mit Häusler 1967, S. 138).

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das am 24.2.1983 im SWF-Fernsehen ausgestrahlte Gespräch Ligetis mit Peter Wapnewski. Zu Beginn der Sendung wird ein Ausschnitt aus einem BBC-Film gezeigt, in dem zu *Atmosphères* Bilder von Wolken und von

Fisch- und Vogelschwärmen zu sehen sind. Wapnewski äußert sich zu diesen Illustrationen skeptisch („Also ich habe da meine Bedenken [...] und habe ein bisschen die Sorge [...], dass Ihre Komposition dabei degradiert wird zu einer Programmmusik“) und bedrängt Ligeti, der am Anfang des Gesprächs diese Bebilderung nicht problematisch findet, im Laufe des Gesprächs regelrecht, seine Haltung zu ändern.

Anfangs spricht Ligeti noch davon, dass sein Werktitel „auch assoziativ ist“ („Der Titel *Atmosphères* ist eine nachträgliche Assoziation und hat etwas zu tun mit atmosphärischen Zuständen, mit der Auflösung von Feldern, mit Verdichtung. Aber abstrakt, nicht so bildlich gemeint“). Diese Art von Äußerungen wird im Laufe der Sendung immer seltener, bis er schließlich Wapnewski völlig folgt:

Wapnewski: Was mich nach wie vor etwas unzufrieden macht, ist die Vermutung, dass man dann also doch mit einer gewissen Beliebigkeit illustrieren könnte. Ich kann mir vorstellen, dass Sie mir zustimmen, wenn man statt der Bilder, die wir jetzt gesehen haben, Wellen eines Meeres zeigte oder Baumwipfel die sich beugen oder entsprechende, also auch Isomorphien, Bewegungsgleichheiten.

Ligeti: Oder am liebsten gar nichts. Weil es am schönsten ist, wenn Assoziationen – optische, auch taktile, auch olfaktile Assoziationen bei Musik ungewollt entstehen. Wie zu den Farben und umgekehrt auch, bei jedem Menschen. Aber wirklich am besten ist es, eine Musik ohne ein Bild zu hören – tatsächlich im Konzert und von Schallplatte – und Assoziationen an Bewegungsformen stellen sich unwillkürlich ein.

Wapnewski: Wobei es ja auch denkbar wäre, dass man bei Musik an Musik denkt und nicht an sensuelle oder optische Eindrücke.

Ligeti: Für mich ist Musik primär Musik, also absolute Musik und wenn ich komponiere sind meine Vorstellungen rein musikalisch, sinnlich akustisch.

Ein von Ligeti plötzlich mitgetragenes Plädoyer gegen das Besetzen der Vorstellung mit unangemessenen Gegenständen,¹³² das wohl im Kontext mit dem in den 1980er Jahren verbreiteten musikalischen Reinheitsdenken zu sehen ist und sich u.a. in der von verschiedenen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern geäußerten Ablehnung der Verwendung von Ligetis Musik in Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* von 1968 zeigte.¹³³ Dem entspricht, dass dieser berühmte Musikeinsatz in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères*, von einer Ausnahme abgesehen (Griffiths 1983), erst ab 1999 öfter thematisiert wird (insgesamt 13 Codings in 11 Texten – davon 7 in englischer Sprache bzw. von englischsprachigen Autoren).

132 Siehe weiter Wapnewski: „Ich denke, wenn ich diese Musik höre eigentlich mehr an statische Gebilde [hier referiert er vermutlich auf Ligetis Programmhefttext] und deswegen beunruhigt es mich geradezu, dass ich anstelle statischer Gebilde, Bilder, Vorgänge jetzt dieses starke Strömen sehe“.

133 Siehe Helga de la Motte-Haber und Hans Emons (1980), *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, besonders S. 133 und S. 205. Siehe auch die Diskussion zum Thema in Julia Heimerdinger (2007), *Neue Musik im Spielfilm*, Saarbrücken, S. 77–89.

Vergleiche

Im gesamten Eigenkommentar-Korpus wurden 26 VERGLEICHE registriert, die sich vorwiegend auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (6 Überschneidungen), die TEXTUR (6), den KLANG (6) und die FORM (4) beziehen. Mit Abstand am häufigsten (5) macht Ligeti Textil-Vergleiche („You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb“, Várnai 1978, S. 14) und, etwas seltener, Vergleiche mit der Kristallform (3), z.B. „die musikalische Form erwächst aus der musikalischen Struktur wie die Kristallform aus der Anordnung der Moleküle“ („Das musikalische Material“ 1963, S. 9) oder bei der Beschreibung der Kompositionstechnik: „The technical process of composition is like letting a crystal form in a supersaturated solution“ (Interview mit Várnai 1978, S. 15). In Ligetis Texten kommen etwa ein Dutzend weitere – offensichtlich auch von Stockhausens Sprache beeinflusste¹³⁴ – Vergleiche vor, neben musikalischen Vergleichen sind dies Vergleiche mit den Gegenständen: Architektur, Wald, Insel, farbige Lichter, leuchtende Wolke, Eisberg, Wasseroberfläche, Trichter,¹³⁵ Zyklon und Antizyklon, Wüste, Kaleidoskop, Wellen – ein großer Teil davon also Naturerscheinungen.

Über solche Vergleiche hinaus erwähnt Ligeti auch Parallelen seines Werkes bzw. seines Kompositionskonzepts zur zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Forschung, die ihm, eigenen Angaben nach, erst 1984 bewusst geworden sind:

Als ich 1961 mein Orchesterstück *Atmosphères* komponiert habe, dessen ‚Inhalt‘ aus Zustandsänderungen, Strömungsmustern und Turbulenzen besteht, hatte ich nicht die geringste Ahnung davon, daß genau zur selben Zeit Edward Lorenz am MIT die meteorologische Computersimulation bewerkstelligte, die zur Entdeckung der ‚strange attractors‘ geführt hat, und daß die Turbulenzforschung und die Lehre der Dynamischen Systeme in den nächsten Jahren die Naturwissenschaften revolutionieren werden. („Rhapsodische Gedanken“ 1993, S. 27)

Effekte, Wirkungen, Impressionen

Aussagen zu EFFEKTEN, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN spielen in Ligetis Werkcommentaren im Bereich WAHRNEHMUNG UND INTERPRETATION eine sehr große Rolle (45 Codings, siehe auch Abb. 26, S.129), obwohl sie nur bis 1983 registriert wurden. Interessant ist hier, dass Ligeti zwar die Vokabel ‚Effekt‘ meidet – die offensichtlich als ähnlich problematisch empfunden wird wie z.B. ‚Illustration‘ –, ansonsten aber unumwunden von „Wirkungen“, „Erscheinungen“, „Schein“, „Eindrücken“, „Illusionen“ und „Charakteristika“ spricht. Diese Formulierungen beziehen sich vor allem auf die Aspekte: KLANG (12), BESETZUNG (11), TEXTUR (10), KOMPOSITIONSTECHNIK (7, hier beschreibt Ligeti im Wesentlichen das Herstellen von Effekten) und RHYTHMUS (5).

¹³⁴ Siehe Stockhausens Vergleiche im entsprechenden Abschnitt dieser Arbeit.

¹³⁵ Der ‚Trichter‘ ist übrigens ein Vergleich, den Ligeti offenbar von Harald Kaufmann übernommen hat, vgl. dessen „Strukturen im Strukturlosen“ 1964, S. 112, 115. Bei Ligeti findet sich der Begriff erst im Interview mit Häusler 1967.

Am häufigsten kommen Charakterisierungen der Klänge, der Klanggebilde oder des ‚Gewebes‘ vor (17), besonders in dem Entwurf der 22 Abschnitte des Werkes, als: weich, breit, kratzig, groß, schreiend/schrill, hoch, laut, schroff/scharf, massiv, leise, spitzenartig, sanft, schmal, kompakt, gekräuselt und wirr; in anderen Texten finden sich zudem die Beschreibungen: dicht, zart, luftartig, zerfließen, metallisch. ‚Weich‘ ist die häufigste Beschreibung; im Interview mit Häusler charakterisiert Ligeti beispielsweise *Atmosphères* (und sein Orgelstück *Volumina*) als „weiche Musik“ (Interview mit Häusler 1967, S. 146).

Ebenfalls häufig spricht Ligeti vom Eindruck des Stehens, von der „Illusion von Stillstand“, einem „scheinbaren Stillstand des Formprozesses“ etc. (9 Codings). Mit jeweils 6 Codings folgen die Beschreibung eines Irisierens & farblicher Wirkungen (z.B.: „Diese Schwebungen führen ihrerseits nicht nur zu einer Trübung des Gesamtklangs, sondern auch zu einem Fluktuieren der Färbung, einem fortwährenden Irisieren“, „Über *Atmosphères*“ 1963, S. 182) und von Muster-/Farb-Transformationen (z.B. „Durch das Unterschreiten der Verwischungsgrenze entstehen illusionäre Mustertransformationen und Klangfarben, die sich wesentlich von den Klangfarben der üblichen Instrumentalkombinationen unterscheiden,“ „Musik und Technik“ 1980, S. 253).

Außerdem beschreibt Ligeti die Einzelabschnitte mehrfach als „plötzlich abreißend“ und „anfangend“ – dies allerdings ausschließlich in besagtem Entwurf der 22 Abschnitte, z.B.: „11. (4’49”) Fängt plötzlich an, direkt anschließend an abgerissenes 10.“

Daneben ist einige Male vom Eindruck des kontinuierlichen Fließens die Rede (z.B. „die Musik erscheint als etwas ganz kontinuierlich Fließendes, in dem keine rhythmische Fluktuation mehr existiert“, Häusler-Interview 1967, S. 146) und einem Verwischungs- und Bewegungsklang, den Ligeti bei der Arbeit im elektronischen Studio und durch die Beschäftigung mit Gottfried Michael Koenigs Musik und dessen Schriften kennengelernt und schließlich in seiner Komposition verwendet hat. So spricht Ligeti auch von dem „scheinbar ‚elektronischen‘ Gesamtklang“, der auf der Anwendung von Bewegungsfarbe beruhe („Musik und Technik“ 1980, S. 252 f.).

Desweiteren beschreibt Ligeti räumliche Wirkungen, z.B. von einem sich „immer mehr zusammenziehenden, netzartigen Klang“ und einem „imaginären Raum“ (siehe oben unter Assoziation), von „Vibrieren“, „Flimmern“ und etwas „Schwebendem“.

Wie erwähnt, vermeidet Ligeti den Begriff ‚Effekt‘ weitestgehend. Wo er den Begriff doch benutzt, spricht er darüber kritisch bzw. rechtfertigt sich, wie beispielsweise im Interview mit Häusler, wo er ‚Effekt‘ negativ konnotiert, ‚musikalische Vorstellung‘ dagegen positiv:

Ich habe das nicht als Effekt übernommen [gemeint ist der Ausklang und das Bürstenstreichen am Ende des Werkes in Abschnitt T], ich suchte nach einem bestimmten Klang, der eine organische und kontinuierlich scheinende Weiterführung, eine Art von Pedalwirkung zum ganzen Orchester hervorbringt. Diese oder auch andere spezielle Instrumentaleffekte wurden nur aufgrund ihrer Nützlichkeit für die musikalischen Vorstellungen gewählt. (Interview mit Häusler 1967, S. 119)

Über das Hervorbringen von Wirkungen spricht Ligeti mehrfach. In seinen schriftlichen Entwürfen taucht dabei wiederholt der Begriff ‚Schein‘ auf, den er jedoch im Kontext mit *Atmosphères* nicht öffentlich verwendet:

Räumliche Wirkungen lassen sich wohl durch [eine] entsprechend[e] Sitzordnung der Musiker hervorbringen. Mich zog aber eher das Evozieren bloss eines imaginären Räumes an, der Schein von Richtungen, [N]ähe und [T]iefe. Denn Schein in der Kunst ist wichtiger als die Realität. (Schlussabsatz des Textentwurfs für das Programmheft, in: PSS, SGL)

Es ist merkwürdig, dass Ligeti diese Aussagen in den publizierten Texten unterlässt, gibt es doch noch weitere Kommentare, die nahelegen, dass Scheinhaftigkeit für Ligeti das wesentliche Charakteristikum von *Atmosphères* ist:

Das formale Charakteristikum dieser Musik ist die Statik. Die Musik scheint zu stehen, aber das ist nur ein Schein; innerhalb dieses Stehens, dieser Statik, gibt es allmähliche Veränderungen. (Interview mit Häusler 1967, S. 115)

Diesen Beobachtungen entspricht, dass ca. ein Drittel der Aussagen zur KOMPOSITIONSTECHNIK (13 von insgesamt 36) Beschreibungen zur Herstellung oder Erzielung bestimmter EFFEKTE, WIRKUNGEN UND IMPRESSIONEN sind, wie z.B. die beiden folgenden:

Eine bestimmte Auswahl und Anordnung der aussetzenden Instrumentalstimmen und besondere, neu angewandte Klangwirkungen, wie sehr blasse, kaum noch hörbare Klänge der Streicher, die dadurch gewonnen werden, dass die Instrumentalisten die Saiten so abdrücken als spielten sie Flageolettöne, aber dort, wo natürliche Flageolettöne nicht erzeugbar sind, wobei sie überdies die Saiten mit dem Bogen kaum noch berühren, führen zu dem beabsichtigten zarten Klangfarbenwandel. („Das musikalische Material“ 1963, in: PSS, SGL, S. 8)

Oder:

Technically speaking I have always approached musical texture through part-writing. Both *Atmosphères* and *Lontano* have a dense canonic structure. But you cannot actually hear the polyphony, the canon. You hear a kind of impenetrable texture, something like a very densely woven cobweb. I have retained melodic lines in the process of composition, they are governed by rules as strict as Palestrina's or those of the Flemish school, but the rules of this polyphony are worked out by me. (Interview mit Várnai 1978, S. 14)

Gefühlseindrücke

Zu GEFÜHLSEINDRÜCKEN (2 Codings) äußert sich Ligeti im Zusammenhang mit *Atmosphères* nur einmal öffentlich im Interview mit Häusler 1967. Was er in seinen Notizen „Vibraphonvergiftung“ nennt, wird hier zur „Übersensibilisierung“: „Da spielt noch folgendes eine Rolle:

die Übersensibilisierung der Rhythmik in der seriellen Musik aus der Mitte der fünfziger Jahre löste bei mir eine Gegenreaktion aus. Ich wollte den Rhythmus als Gestalt ganz abschaffen“ (S. 146).

Emotionen, Ausdruck, Drama

Über Emotionen und Ausdruck spricht Ligeti stets im Zusammenhang mit dem WERK ALS GANZES oder seiner kompositorischen Arbeit und nie mit bestimmten Stellen oder Kompositionsaspekten.¹³⁶ Es sei ihm wichtig, so Ligeti in einem Entwurf des Textes „Über *Atmosphères*“, „eine neue Form des Ausdrucks zu finden“ – diese Aussage taucht in der publizierten Fassung des Textes jedoch nicht mehr auf; statt dessen schreibt er dort, dass das Stück Mátyás Seiber gewidmet sei und „in symbolischer Form Momente eines Requiems“ enthalte („Über *Atmosphères*“ 1963, S. 181).

Ligeti äußert sich in den Werkkommentaren zweimal öffentlich zur REQUIEMIDEE, nach 1963 in einem für das Fernsehen aufgezeichneten Interview mit Monika Meynert (1971), in dem er seine Aussage zur Widmung an Seiber sowie zur REQUIEMIDEE wiederholt, die anhand des Übergangs von Abschnitt F–G exemplifiziert wird:

Ligeti: Ja, sie [die Komposition] hat eine Widmung an einen verstorbenen Komponisten, Mátyás Seiber, mit dem ich persönlich sehr eng befreundet war. Sein Tod hat mich sehr erschüttert. Ich habe einmal erwähnt, dass es in diesem Stück eine Art von Requiemidee gibt...

[Frauenstimme aus dem Off, dazu erklingt der Übergang F–G]:

Sie erscheint, wenn ein extrem hoher Klang plötzlich in die Tiefen der Kontrabässe hinabstürzt. Vergleichbar einem Sturz in den Tartarus. (Interview mit Monika Meynert 1971)

Abgesehen von dieser Stelle beschreibt Ligeti das Stück als „nicht direkt expressiv“, „hofft“ aber, dass das Stück „einen ganz bestimmten Gefühls-, also affektiven Anteil hat“ und das sei „eben das Atmosphärische oder Ambianchehafte“, das mit dem Titel angedeutet werde (Interview mit Häusler 1967, S. 116). Musik sei für ihn, so Ligeti im selben Interview, „primär etwas Intuitives“:

Die Musik ist für mich primär etwas Intuitives. Danach kommt aber eine spekulative Arbeit, wo ich die ursprüngliche rein akustische oder musikalische Vision dann konkretisiere. Bei einer der musikalischen Vision adäquaten spekulativen Arbeit, bei der ich mir selbst Satzregeln oder Formbildungsregeln aufschreibe, wird aus der allgemeinen Vision etwas Konkretes, das ist die Partitur. Bei der Aufführung gibt es aber eine Zurückversetzung in die ursprüngliche allgemeine Vision. Ich

¹³⁶ In der Sekundärliteratur findet sich auch eine Aussage zum Thema Vermeidung eines bestimmten Ausdrucks, die hier am Rande zitiert sei: „Gewiß: in *Apparitions* fehlen die Oboen ganz, weil *Apparitions* als Grundlage einen ‚irrealen‘, gespensterhaften Klang hat, und hier wären die Oboen zu ‚konkret‘. Das bezieht sich auch auf die Oboen-Sparsamkeit in *Atmosphères*.“ Brief Ligetis an Nordwall vom 17.4.1966, in: Nordwall 1971, S. 36.

bekomme also das zu hören, was mir vorgeschwebt hat. Dazwischen wird ein – sagen wir – rationales Produkt geschaltet. Gerade diese Spannung zwischen Rationalem, Konstruiertem einerseits und Geträumtem andererseits spielt für mich eine wesentliche Rolle beim Komponieren. (Interview mit Häusler 1967, S. 136 f.)

In Hinblick auf das Thema Emotionen in Ligetis Arbeit ist ferner das eben schon erwähnte Gespräch mit Monika Meynert aufschlussreich. Meynert und Ligeti sprechen hier über die Rolle des „Emotionellen“ beim Komponieren und diskutieren in diesem Zusammenhang auch die Musik Boulez' und Stockhausens, die von Meynert geradezu als Antipode des Gefühlsmäßigen betrachtet wird, – eine Ansicht, der Ligeti entschieden widerspricht:

Ligeti: Ich hatte ganz unabhängig von diesem Stück schon seit langem den Gedanken ein Requiem zu komponieren und bestimmte Elemente dieser Komposition, des später komponierten Requiems, gibt es freilich im Stück *Atmosphères*. Aber trotz der Widmung für Matyas Seiber [...] habe ich den Titel *Atmosphères* als einen poetischen Titel gegeben... es ist kein programmatischer Titel.

Meynert: Es ist aber auf jeden Fall nicht sachlich, das Emotionelle spielt eine...

Ligeti: Ja, ja Emotionelle...

Meynert: ...spielt eine große Rolle...

Ligeti: Absolut, absolut.

Meynert: Überhaupt bei Ihnen.

Ligeti: Überhaupt bei mir. Was nicht bedeutet, dass ich nicht auch mit Gehirn arbeiten würde.

Meynert: Sie fangen mit dem Gehirn an?

Ligeti: Nein, ich fange emotionell an. Ich würde das folgendermaßen sagen. Es ist gut, wenn wir auf diese Frage kommen. Man stellt sich oft die Frage: arbeitet man spekulativ oder arbeitet man so aus dem Herz. Dann sage ich: weder noch. Weil ein Komponist ist ein Mensch wie jeder Mensch. Also nicht so ein merkwürdiges Insekt. Man hat Gefühle und man überlegt auch. Und beim Komponieren kann man das Gefühlsmäßige und das rein Überlegte nicht trennen. Aber das stimmt [...] für die emotionellsten Komponisten, also für Schubert oder Chopin stimmt das auch.

Meynert: Gut, es stimmt für sie. Aber wir halten diesen Typ von Komponisten heute eigentlich für überholt und – ich will es anders sagen: Die Avantgarde hat sich teilweise so gezeigt, dass man glaubte, die haben gar kein Gefühl, die arbeiten nur mechanisch. Das Machen, das Artifizielle steht doch sehr im Vordergrund. Das ist bei Ihnen aber nicht der Fall.

Ligeti: Nicht der Fall. Und ich glaube bei anderen auch nicht. In den 50er Jahren war es Mode, das Spekulative zu betonen. Das war bei meinen Kollegen, deren Musik ich sehr gern habe, also in den 50er Jahren waren das vor allem Stockhausen und Boulez. Man sagte, sie arbeiten sehr spekulativ. Sie arbeiten genauso emotionell glaube ich...

Meynert: Das hängt nicht mit Ihrem... Sie waren ja einer der ersten, der das Emotionelle eigentlich mehr ins Spiel brachte und betont hat und darin eigentlich auch Schule gemacht hat. Liegt das vielleicht auch ein bisschen an Ihrer ungarischen Abstammung?

Ligeti: Nein. Nein. Also Gefühle sind international.

Vorder- und Hintergrund

Von einem VORDER- UND HINTERGRUND spricht Ligeti in zweierlei Hinsicht (7 Codings in 4 Dokumenten). Zum einen beschreibt er *Atmosphères* als nur noch aus einem Hintergrund bestehend („Es gibt nunmehr nur einen Hintergrund, leer, ereignislos, doch sich selbst dauernd erneuernd, verändernd“, Programmheftentwurf 1961, in: PSS, SGL), zum anderen erklärt er mehrfach anhand eindrücklicher Bilder, dass die Konstruktion „unter der klanglichen Oberfläche“ die „hörbare musikalische Form“ an der Oberfläche bestimme (z.B. in „Über *Atmosphères*“ 1963, S. 183) und betont dabei stets die Unhörbarkeit der Konstruktion bzw. der Konstruktionsweise (z.B. der polyphonen Struktur).

Verstehen & Hören

Über die Hälfte der insgesamt 33 Codings zum VERSTEHEN bezieht sich auf die Wahrnehmung. Ligeti erläutert wiederholt (öfter ab Ende der 1960er bis Anfang der 1980er Jahre), wie bestimmte Eindrücke in der Wahrnehmung zustande kommen, z.B. weshalb Zuhörer das Stück für elektronisch manipuliert halten oder Stimmen nicht voneinander zu unterscheiden sind, z.B. in „Musik und Technik“ 1980: „Der globale Klang resultiert jedoch aus der Überlagerung von achtundvierzig Streichinstrumenten: Zwar bilden die zweiten Geigen in der Notation eine scheinbare Einheit, im Gesamtklang jedoch sind sie nicht mehr zu unterscheiden“ (S. 257) oder:

Ich nannte diese Kompositionsart ‚Mikropolyphonie‘, da einzelne rhythmische Vorgänge im polyphonen Netz in Bereiche unterhalb der Verwischungsgrenze tauchen. Das Gewebe ist so dicht, daß die einzelnen Stimmen als solche nicht mehr wahrnehmbar sind, nur das ganze Gewebe ist als übergeordnete Gestalt erfäßbar. („Musik und Technik“ 1980, S. 253)

Dass Ligeti Wahrnehmungsfragen und damit der Kategorie des musikalischen Erlebens ein solches Gewicht beimisst, zeigt sich auch deutlich in der großen Anzahl der Aussagen über das HÖREN (18 Codings), obwohl alle diese Äußerungen ausschließlich in Textentwürfen zu finden sind: „Jene Aspekte der heutigen Komposition, die sich nicht unmittelbar als akustisches Erlebnis manifestieren, scheinen mir eher sekundär zu sein“ (Textentwurf „Über *Atmosphères*“ 1962, in: PSS, SGL). Dem entsprechend bezeichnet Ligeti die Kompositionstechnik, die „strenge, kalkulierte Planung“ schließlich als „Privatangelegenheit des Entwerfers“ und die Kenntnis oder Unkenntnis davon für die ästhetische Beurteilung des Werkes als „unwesentlich“:

Atmosphères sind keine serielle Musik und inwiefern ihm eine strenge, ja kalkulierte Planung zu Grunde liegt, hat diese bloss eine analoge Funktion wie jene der statischen Berechnungen zum Entwurf eines [Baus]: sie bleibt (ist) Privatangelegenheit des Entwerfers und ihre Kenntnis oder Unkenntnis

ist für die ästhetische [...] (Beurteilung) der fertigen Gebäude unmassgebend. [U]nd unwichtig. [U]nwesentlich. (Textentwurf für das Programmheft, in: PSS, SGL)

Das Verstehen des Stückes besteht demnach im musikalischen Erleben, für das die Kenntnis der Machart keine Rolle spielt.

Daneben formuliert Ligeti immer wieder seine Befürchtung, der Titel *Atmosphères* könnte als programmatischer Titel missverstanden und das Stück zu eindeutig interpretiert werden, während er das Assoziieren als eine Form des richtigen Verstehens seiner Musik darstellt.¹³⁷ Im Gespräch mit Häusler sagt er dazu:

Solche Äußerungen von mir, die Art, wie ich über Musik spreche, könnte man eventuell als etwas Programmatisches mißverstehen. Das wäre dann eine Art von Programmmusik. Aber das ist es keinesfalls. Ich könnte so sagen: für mich spielen tatsächlich die Zusammenhänge von verschiedenen Sinneseindrücken, taktilen, olfaktorischen, visuellen, akustischen, eine große Rolle. [...] Ich würde also sagen: Programmmusik ohne Programm, eine stark assoziativ durchwirkte Musik, aber reine Musik. Alles, was direkt und eindeutig ist, ist mir fremd. Ich liebe Anspielungen, Doppeldeutigkeiten, Mehrdeutigkeiten, Doppelbödigkeiten, Hintergründigkeiten. Mehrdeutig sind auch die verschiedenen bildhaften Assoziationen zu meiner Musik, die ich sage und die ich denke oder spüre, während ich mir Musik vorstelle. (Interview mit Häusler 1967, S. 137 f.)

Im Übrigen ist Ligeti der einzige der drei in dieser Arbeit fokussierten Komponisten, der eine DEUTUNG seines Werkes artikuliert:

Obwohl diese Planung für die Konstruktion entscheidend ist, hat sie für das Hörerlebnis nur indirekt Bedeutung. Sie erfüllt ihre Funktion gleichsam unter der klanglichen Oberfläche, indem sie die hörbare musikalische Form, die für die Erscheinung der Komposition einzig maßgebend ist, von innen her artikuliert – *eine Form, die in ihrer Veränderung Unveränderliches widerspiegelt: in ihrer Bewegung Stillstand, in ihrer Endlichkeit Unbegrenztheit der Zeit.* („Über Atmosphères“, in: Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 184, Hervorhebung nicht im Original)

Anmerkungen

György Ligeti kommentiert und erklärt sein Werk nicht nur öffentlich sehr ausführlich und bildhaft, sondern legt seine Gedanken auch für sich selbst immer wieder schriftlich dar. Seine Notizen und schriftlichen Entwürfe sind ein einzigartiges Zeugnis seiner Denk- und Arbeitsweise und lassen einen viel tieferen Einblick zu als die verfügbaren Eigenkommentare Boulez' und Stockhausens. Bemerkenswert ist, welche Gedanken über die Kunst und welche ästhetischen Überlegungen er für sich behält („Denn Schein in der Kunst ist wichtiger als

¹³⁷ „Der Titel ‚Atmosphères‘ scheint [ein] programmatische[r] zu sein, doch hat [dies] kaum mit ‚inhaltlichen‘ Aspekten der Musik etwas zu tun. Vielmehr (Eher) ist er ein Deckname (Tarnname) für etwas ganz andere[s], dessen Bekanntgabe nur durch die Musik selbst vollziehbar ist und das eine Unendlichkeit von Deutungen zulässt, ohne dass nur eine dieser eine Gültigkeit hätte“, Textentwurf für das Programmheft 1961, in: PSS, SGL.

Realität“, in: Programmhefttextentwurf) und inwiefern sich diese in den publizierten Texten wiederfinden. Zudem zeigen sich in Ligetis Äußerungen auch Momente von Humor, Verzweiflung und der Angst vor Missverständnissen. Sein ambivalentes Verhältnis zu bestimmten Begriffen und zur zeitgenössischen Musikszene, insbesondere zu Boulez und Stockhausen,¹³⁸ ist ein wichtiger Bestandteil seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der eigenen Musik.

Der umfassende Einblick in seine Skizzen und in seine Korrespondenz sowie der Vergleich mit der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* machen außerdem deutlich, dass Ligeti einen weitaus größeren Einfluss auf die Rezeption seines Werkes hatte als etwa Boulez oder Stockhausen. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist dies nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass der Komponist mit einigen Autorinnen und Autoren in Kontakt stand.

5.2. Die große Vorstellung. *Atmosphères*

Das Orchesterstück *Atmosphères* ist György Ligetis bekanntestes Werk und eines der beliebtesten und meistgespielten Werke der Neuen Musik nach 1945. Über das Stück ist viel geschrieben worden, in den ersten zwanzig Jahren nach der Uraufführung sporadisch, ab 1982 erschienen nahezu jährlich Analysen, Werkbeschreibungen und Aufsätze.¹³⁹

Die veröffentlichten Werkanalysen überwiegen in der Textmenge nur geringfügig die anderen beiden Textsorten Werkbeschreibungen und Aufsätze. Dies hat möglicherweise damit zu tun, dass Ligeti sich zu seiner KOMPOSITIONSTECHNIK ausführlich geäußert hat (Vergleiche die Literatur zu Boulez' *Marteau*, wo es sich umgekehrt verhält).

Eine Besonderheit der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* ist, dass ein beträchtlicher Teil der Autorinnen und Autoren der frühen Texte – und dies sind auch die meistzitierten – in regem Kontakt zu Ligeti standen, wie Harald Kaufmann¹⁴⁰ (1964: in 16 Texten 22-mal zitiert bzw. erwähnt), Josef Häusler (1969), Erkki Salmenhaara¹⁴¹ (1969: in 16 Texten zitiert),

¹³⁸ Siehe z.B. Ligeti zu Gast in der BBC-Radiosendung „Desert Island Discs“ (18.12.1982). Auf die Frage nach seinen früheren musikalischen Helden antwortet er, dass er sich besonders für Komponisten wie Stockhausen und Boulez interessiert habe: <<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/desert-island-discs/castaway/028fc06c>> (30.01.2013), min. 10 ff.

¹³⁹ Auch hier wurden schwer zu erhaltende Dissertationsschriften nicht berücksichtigt, so: Michail Embeoglou (1992), *Atmosphères pour grand orchestre de György Ligeti: Etude critique et analytique*. Nondocoral dissertation Université de Paris IV (Sorbonne). John deWitt van der Slice (1980), *An Analysis of György Ligeti's Atmosphères* DMA thesis, Univ. of Illinois at Urbana-Champaigne.

¹⁴⁰ Ligeti und Kaufmann sind sich im Sommer 1958 bei der Vorbereitung für das Europäische Forum Alpbach erstmals begegnet und hatten bis zu Kaufmanns frühem Tod 1970 intensiven Kontakt. Kaufmann schrieb über die Musik Ligetis und dieser hoffte offenbar, dass Kaufmann eine Monographie über ihn herausbringen würde. Noch wenige Jahre vor seinem Tod sagte Ligeti in einem Gespräch zu Gösta Neuwirth, Kaufmann sei sein bester Freund gewesen. Siehe hierzu Heidy Zimmermann, „Man glaubt gar nicht, wie wenig Gojim es gibt“. Harald Kaufmanns kulturgeschichtlicher Versuch im Licht zeitgenössischer Diskurse“, in: *transversal. Zeitschrift des Centrums für Jüdische Studien*, 13. Jahrgang 2012, S. 27–41.

¹⁴¹ Salmenhaara hatte 1963 bei Ligeti in Wien studiert.

Ove Nordwall¹⁴² (1971: in 6 Texten zitiert) und Monika Lichtenfeld¹⁴³ (1972). Auch Autoren jüngerer Texte wie Konstantin Floros (1996 & 1997) und Richard Steinitz (2003 & 2008) kannten den Komponisten persönlich.¹⁴⁴

Vor allem auf einen der bekanntesten Texte zu *Atmosphères*, Kaufmanns „Strukturen im Strukturlosen“ (1964), hat Ligeti großen Einfluss genommen, d.h. er hat Kaufmanns Textentwurf – ursprünglich ein Manuskript für eine Radiosendung¹⁴⁵ – auf dessen Wunsch hin kommentiert. In einem Brief an Kaufmann vom 24.6.1962 macht Ligeti 8 Änderungsvorschläge,¹⁴⁶ die Kaufmann bis auf einen – in der Formulierung Ligetis – übernimmt, z.B.:

Ligeti: 2) Seite 6: Zäsuren gibt es aber mehrere, wenn auch keine Pausen-Zäsuren. Nicht alle Abschnitte gleiten ineinander über, es gibt ja mehrere klare Begrenzungen. Kannst Du das eventuell abschwächen, mit der Erläuterung, dass die Mehrzahl der Abschnitte ohne Zäsur ineinandergleitet, und wo Zäsuren vorhanden sind, sind diese auch nicht durch Pausen erzeugt, bloss durch Kontrasten der Farbe, des Registers oder der Webart. (In: Kaufmann 1993, S. 199)

Die 22 Klangfarbenabschnitte, die weich und jedenfalls ohne Pausenzäsur ineinander übergleiten. (Kaufmann 1964, S. 112)

142 Ligetis Korrespondenz mit Ove Nordwall ist die umfangreichste Briefsammlung in der Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel und ist dort vollständig vorhanden.

143 Monika Lichtenfeld kannte Ligeti spätestens seit den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1958. Siehe das Foto in den von ders. herausgegebenen *Gesammelten Schriften* György Ligetis, Bd. 1, S. 21.

144 Richard Steinitz schreibt in seiner Ligeti-Monographie *György Ligeti. Music of the imagination* 2003 übrigens irrtümlich, Ligeti habe für die Auftragskomposition *Atmosphères* nur 1.000 DM erhalten, während das Doppelte angemessen gewesen wäre („For its inclusion Ligeti received DM 1.000, the first payment for a composition he received in the West; a proper commission fee would have been twice as much“, S. 98). Tatsächlich hat Ligeti aber wohl 2.000 DM erhalten – dies legt ein Brief von Heinrich Strobel an Ligeti vom 21.4.1961 nahe: „Sehr geehrter Herr Ligeti, aus unserem Telegramm haben Sie ja bereits ersehen, dass wir Ihr neues Orchesterstück für Donaueschingen 61 angenommen haben. Sollte es dort aus irgendwelchen, nicht vorauszusehenden Gründen nicht gespielt werden können, werden wir das Stück im Lauf der nächsten Saison uraufführen. Ich hoffe aber nicht, dass diese Notwendigkeit eintritt. [...] Wie Sie selbst andeuten, hat Ihnen der Westdeutsche Rundfunk nachträglich ein Auftragshonorar für dieses Werk angeboten, falls er Ihre Komposition bringt. Sie werden verstehen, dass der Südwestfunk Sie nicht in dem von Ihnen erwähnten Schwebezustand lassen möchte. Ich kann Ihnen als Ersatz für den Kölner Ausfall die Summe von DM 2000.- anbieten. Herr Professor Rosbaud und ich freuen uns, ein neues Stück von Ihnen bringen zu können. Hoffentlich verläuft alles planmäßig. Mit schönsten Empfehlungen Ihr Heinrich Strobel“, in: PSS, SGL.

145 Laut Information des Instituts 14 Musikästhetik der Kunstuniversität Graz wurde die Sendung 1962 im WDR ausgestrahlt. <http://musikaesthetik.kug.ac.at/institut-14-musikaesthetik/harald-kaufmann/schriften-von-harald-kaufmann.html#radio> (19.9.2012).

146 Ebenso drückt Ligeti Kaufmann gegenüber seine Wertschätzung aus: „Ich finde den Text ausgezeichnet und bin abgesehen von diesen kleinen Änderungsvorschlägen sehr damit einverstanden. Es gibt darin viele ganz hervorragende Anschauungen und Formulierungen“, György Ligetis an Harald Kaufmann, 24.6.1962, in: Harald Kaufmann: *Von innen und außen* 1993, S. 199–201. Umgekehrt schreibt Kaufmann an Ligeti: „Ich glaube, ich habe es Dir noch gar nicht gesagt: *Atmosphères* ist ein großartiges Stück!“ Harald Kaufmann an György Ligeti, 28.6.1962, PSS, SGL.

Die für die Sekundärliteratur folgenreichste Stelle dieses Briefes sind die von Kaufmann ebenfalls zum Teil wörtlich übernommenen Formulierungen zu den REQUIEMASSOZIATIONEN, auf die ich später im Zusammenhang mit Aussagen zur Interpretation des Werkes genauer eingehen werde.

Um weitere Details des Textes von Kaufmann, der nun auch in der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht werden sollte, geht es schließlich noch einmal in einem Brief vom 9.8.1964. Darin bittet Ligeti Kaufmann, den Titel des Artikels zu ändern und bestimmte Begriffe ganz zu vermeiden:

Die andere Bitte: In letzter Zeit häufen sich die Mißverständnisse und ich werde immer mehr in die Reihe der ‚Klangfarbenkomponisten‘ eingeordnet. Das stört mich, denn die Erfindung neuer Klangfarben (wie auch der ‚Bewegungs-, oder ‚Textur-Farbe‘ war für mich nie Selbstzweck, sondern nur Mittel der Formgestaltung. Könntest Du den Text ein ganz wenig noch in dieser Richtung ergänzen, nämlich dass es gerade auf den Aspekt der Formbildung ein Akzent kommt? Einige Sätze wären von grosser Nütze. [...] Vielleicht wäre aus dieser Hinsicht richtig, wenn Du einen neuen Titel auch für den Text wählst, in welchem die ‚Klangfarbe‘ nicht unbedingt vorkommt. Vielleicht den neutralen Titel: „György Ligetis *Atmosphères*“.

Diese Bemerkung bedeutet nicht, dass ich jetzt, nachträglich, meine kompositorischen Bestrebungen in *Atmosphères* in anderem Licht sehen würde. Das keinesfalls! Alles stimmt, was Du im Text geschrieben hast. Dass ich diese Akzentverlagerung von Dir bitte – falls Du damit einverstanden bist – das geschieht nur deshalb, dass sehr stark und hartnäckig verbreitete Missverständnisse geklärt seien – und gerade aus dieser Hinsicht ist es günstig, wenn Dein Text im *Melos* erscheint. (In: Kaufmann 1993, S. 209)

Text und Überschrift änderte Kaufmann entsprechend:¹⁴⁷ aus „Klangfarbentextur unter dem Mikroskop. Über das Orchesterstück *Atmosphères* von György Ligeti“ wurde der Titel: „Strukturen im Strukturlosen. Über György Ligetis *Atmosphères*“.

Kaufmann war nicht der einzige Autor, dessen Texte Ligeti vor der Drucklegung kommentierte. Auch Erkki Salmenhaara, dessen Arbeit ebenso häufig zitiert wurde wie Kaufmanns Text, hat mit Ligeti über *Atmosphères* korrespondiert und bekam von ihm einige Skizzen zur Verfügung gestellt.¹⁴⁸ Wieweit sein Text durch Aussagen und Anmerkungen Ligetis tatsächlich beeinflusst worden ist, lässt sich aus Mangel an entsprechenden Briefen nicht so gut nachvollziehen wie im Fall Kaufmann.

¹⁴⁷ Umgekehrt hat Ligeti mindestens eines von Kaufmanns Bildern, nämlich das eines Trichters für den Übergang von Abschnitt K–L (T. 56–58) in seinen Kommentaren benutzt. Siehe Kaufmanns Text und den Brief von Ligeti an Kaufmann vom 24.6.1962 (in: Kaufmann 1993, S. 199–201), in den Eigenkommentaren siehe das Interview mit Häusler.

¹⁴⁸ Siehe Salmenhaaras Anmerkungen hierzu in Salmenhaara 1969, S. 90.

Ligeti kannte aber einen Teil von Salmenhaaras Manuskripten und Salmenhaara zitierte „Aussagen Ligetis dem Verfasser gegenüber“. Teile der Texte von Kaufmann und Salmenhaara, aber auch von Nordwall, Lichtenfeld oder Steinitz sind daher als erweiterte Eigenkommentare Ligetis anzusehen.

Insgesamt zeichnet sich die Sekundärliteratur zu *Atmosphères* durch große Homogenität aus. Es gibt keine unterschiedlichen Lager, keine ausgiebigen Diskussionen um Analysemethoden und auch keine auffälligen Verschiebungen der Themenschwerpunkte wie in den Texten zum *Marteau*. Die behandelten Aspekte der Komposition sind von Anfang an konstant dieselben: allen voran die Themen BESETZUNG und GESAMTSTRUKTUR/GROSSFORM, wobei das Thema BESETZUNG eher der Menge nach relevant ist: instrumentationstechnische Aspekte und deren Wirkungen werden viel beschrieben – erwartungsgemäß oft in Hinblick auf den resultierenden Klang –, aber nicht diskutiert, beispielsweise in Burde 1993:

Aber überraschenderweise wird nach dem ausklingenden Cluster der große Atem der *Atmosphères* als pures Atemgeräusch der Blechbläser hörbar, Streicher zittern im Wechsel von Sul-tasto- und Sul-ponticello-Artikulationen, Flageolett-Glissandi kreisen in einem großen Klangfeld und echoen im gebürsteten, geräuschhaften Klavierklang fort. (Burde 1993, S. 123–124)

Ein häufiger diskutiertes Thema ist die GESAMTSTRUKTUR BZW. GROSSFORM des Stückes, wobei es z.B. um die Kriterien der Formgliederung und der Formwahrnehmung geht.

Gegenseitige Kritik ist im gesamten Textkorpus selten, und die ersten Texte, in denen frühere Analysen umfassender besprochen und individuellere oder speziellere Fragestellungen aufgeworfen werden, erscheinen erst in den 1990er Jahren, so Beurmann & Schneider (1991), Suplicki (1995), Brauneiss (1997), Drott (2002), Adlington (2003) und Iverson (2009).¹⁴⁹

Dieser Entwicklung entspricht eine Veränderung der Sprache in der Sekundärliteratur ab Anfang der 1990er Jahre. Sind die Texte bis in die 1980er Jahre noch stark von Ligetis eigenen Darstellungen, Bildern und Vergleichen geprägt, lösen sich die Autorinnen und Autoren nun mehr und mehr davon, führen Ligetis Bilder weiter (z.B. Burde 1993) oder formulieren ihre (spontanen) Eindrücke und Vorstellungen sehr offen (z.B. Christensen 1996).

Es stellt sich bei diesem Textkorpus also nicht nur die Frage nach der Beschaffenheit der AUFFÄLLIGEN SPRACHE, sondern auch, ob und wie weit die Texte sprachlich und in der Beschreibung von WIRKUNGEN und DEUTUNGEN über Ligetis eigene Aussagen hinausgehen. Aufschlussreich ist dabei auch ein Blick auf das in den Texten zu *Atmosphères* häufig wiederkehrende Thema NEGATIVDEFINITION (in 53 von 73 Texten) sowie auf den Umgang mit dem Strukturbegriff.

¹⁴⁹ Iversons Arbeit ist meiner Information nach bislang die einzige, in der ausführlich auf die *Atmosphères*-Skizzen eingegangen wird, die in der Paul Sacher Stiftung Basel zur Verfügung stehen. Ein Großteil der Skizzen ist erst im Jahr 2000 in die Stiftung gekommen und seitdem haben viele Forscherinnen und Forscher dieses Material gesichtet, ihre Forschungsergebnisse jedoch noch nicht (d.h. nicht bis zum Zeitpunkt des Verfassens der vorliegenden Dissertation) publiziert.

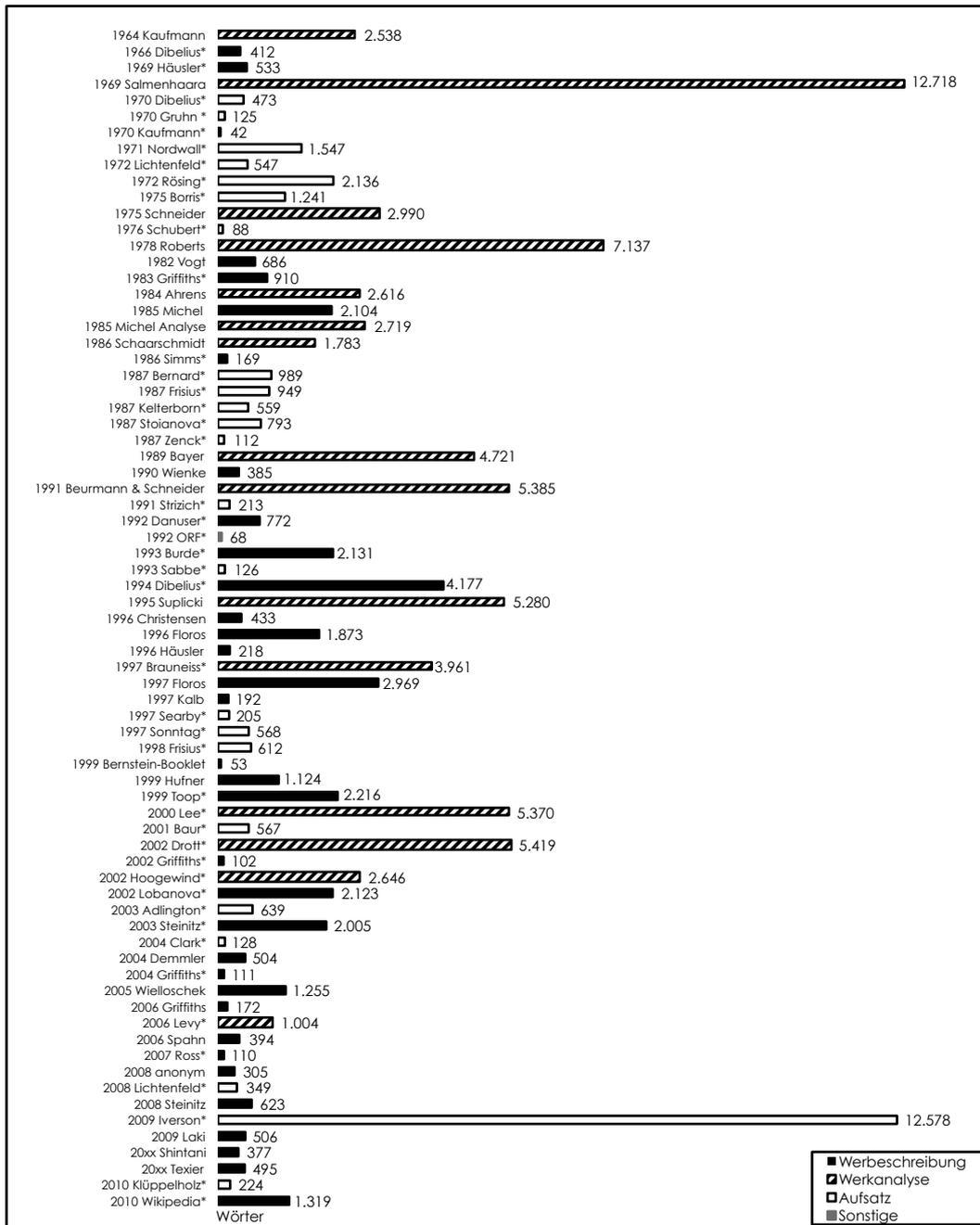


Abb. 27: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.

* Anteilig berücksichtigte Texte

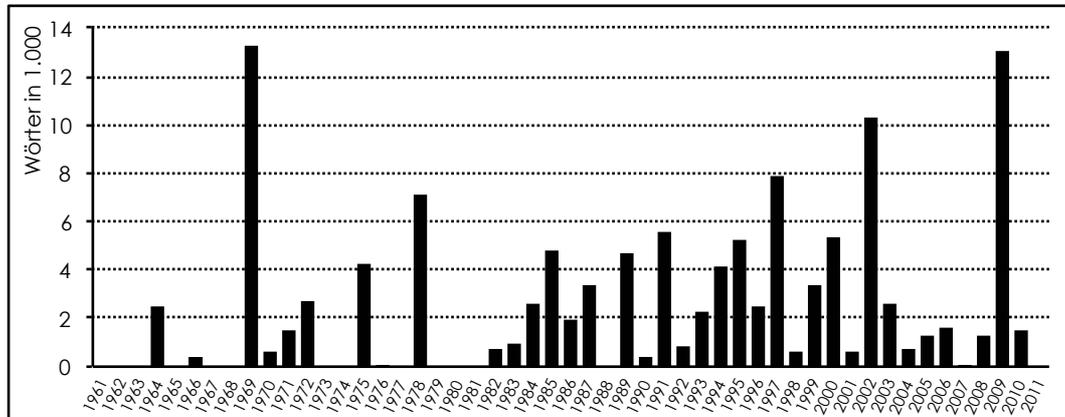


Abb. 28: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen pro Jahr

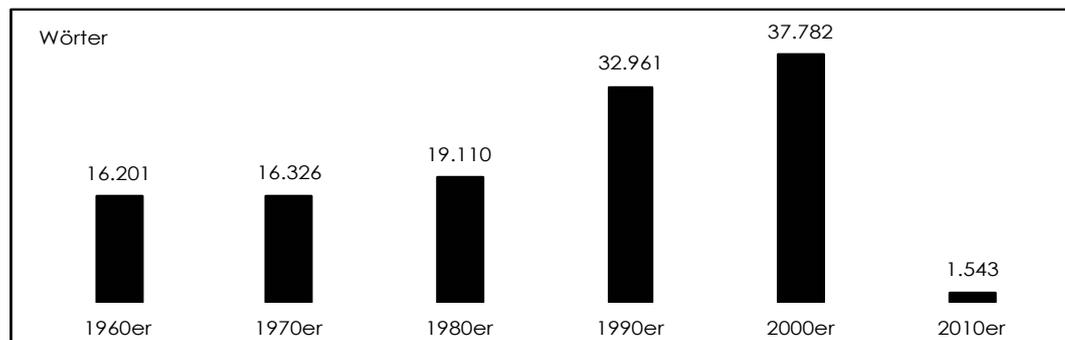


Abb. 29: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen pro Jahrzehnt

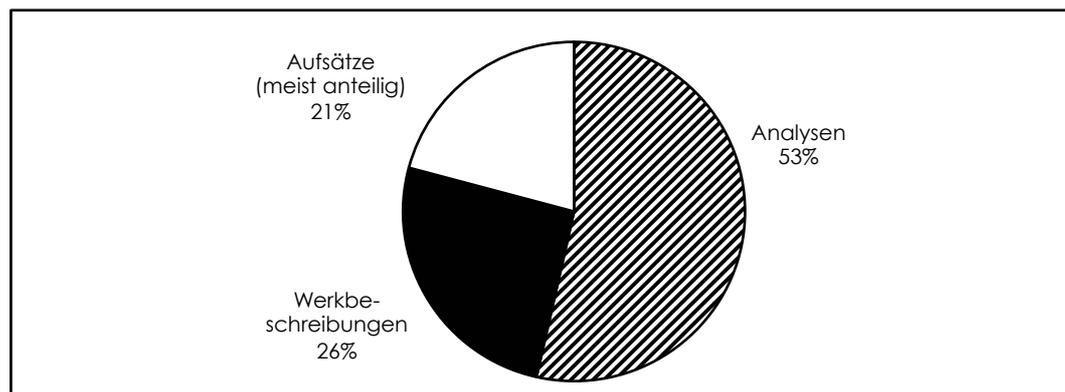


Abb. 30: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textsortenmengen im Vergleich

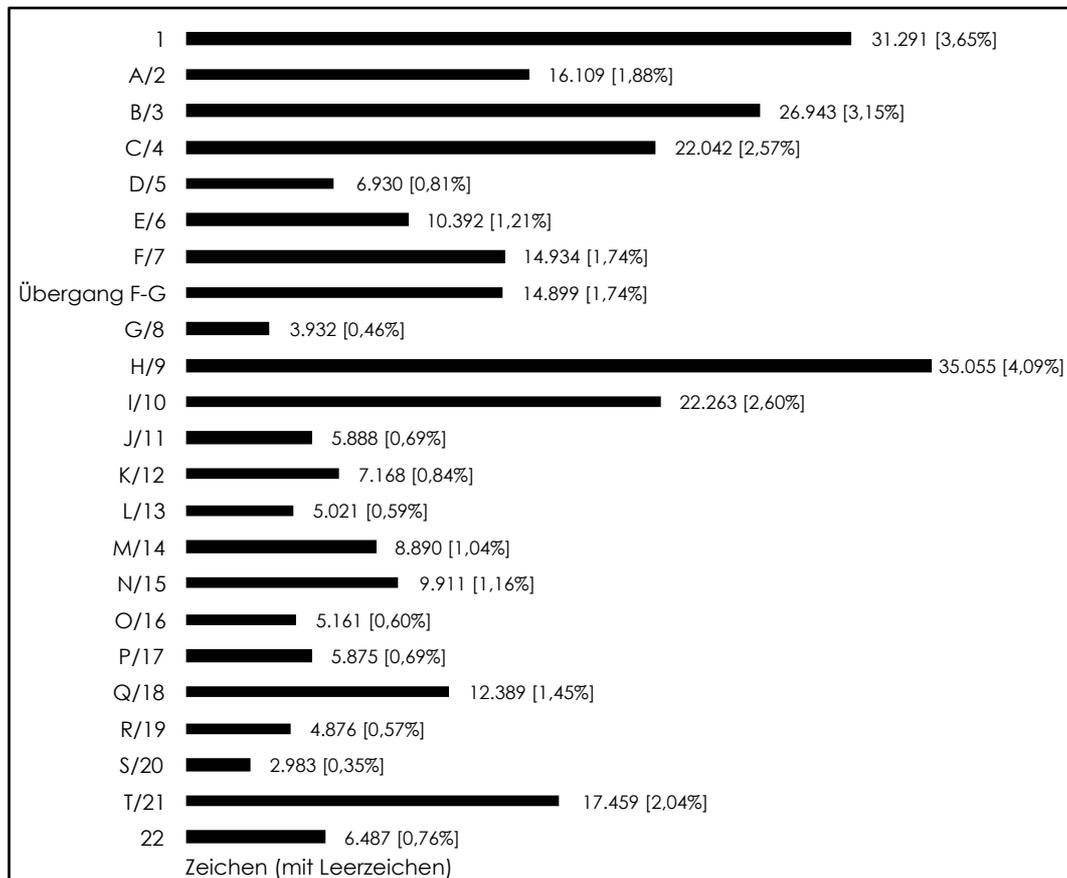


Abb. 31: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Abschnitt

Negativdefinitionen

Ligeti's eigene Aussagen zur Werkentstehung umfassen sowohl Beschreibungen akustisch-sinnlicher Vorstellungen („Vorstellungen einer statischen Musik“, „von stehenden Klangflächen“, „von neuartigen Klangfarben, von einer statischen Musik, von ‚Klangräumen‘“ etc.) als auch Erklärungen ideeller Art (z.B. im Programmheft: „In *Atmosphères* versuchte ich, das ‚strukturelle‘ kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen“, Ligeti 1961, S. 180). Diese Aussagen bringen verschiedene Arten von Negativdefinitionen mit sich, erstere zur Vermittlung musikalischer Vorstellungen (einer statischen Musik ‚ohne Melodie‘, ‚ohne Rhythmus‘, ‚ohne Harmonie‘ etc.), die zweite erklärt sich dagegen im Verhältnis zur damaligen Neuen Musik.

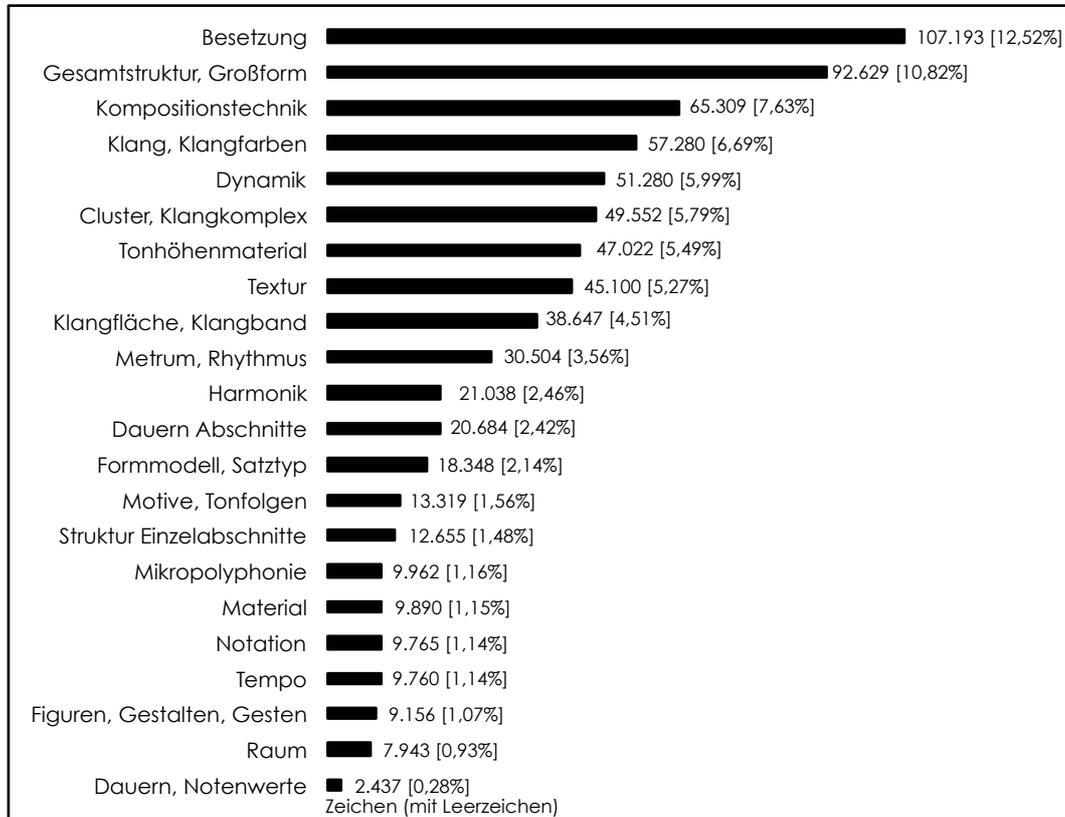


Abb. 32: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Aspekt der Komposition

Beide Negativdefinitions-Arten gehen in einigen Texten Ligetis ineinander über und werden manchmal sogar noch gesteigert. So wird z.B. im Brief an Stockhausen (1961) aus dem ‚Vermeiden‘ alles „Objekt-Artigen“ zunächst eine „Absage von einem ‚strukturellen‘ Komponieren“ und dann sogar das ‚Eliminieren‘ alles „Gestalt-Artigen“. Ligetis Negativdefinitionen betreffen also einerseits einfache musikalische Aspekte, andererseits bestimmte kompositorische Strömungen.

Von den Autorinnen und Autoren der Sekundärliteratur werden diese Negativdefinitionen meist unverändert übernommen und insbesondere auf die Aspekte BESETZUNG (15, davon betreffen 9 das fehlende Schlagzeug), KLANG (11),¹⁵⁰ KOMPOSITIONSTECHNIK (11),¹⁵¹

¹⁵⁰ Z.B.: „Gleitende Klangfarbentransformationen verlieren völlig ihre formbildende Funktion“, in: Gruhn 1970, S. 189.

¹⁵¹ Z.B.: „Die Feldtechnik ist kein solches Universalsystem wie z. B. die polyphone Fugen- oder Kanontechnik, wie die Standardformen der klassisch-romantischen Musik oder die Reihentechnik Schönbergs. Sie ist ganz bewusst werkgerecht“, Salmenhaara 1969, S. 81.

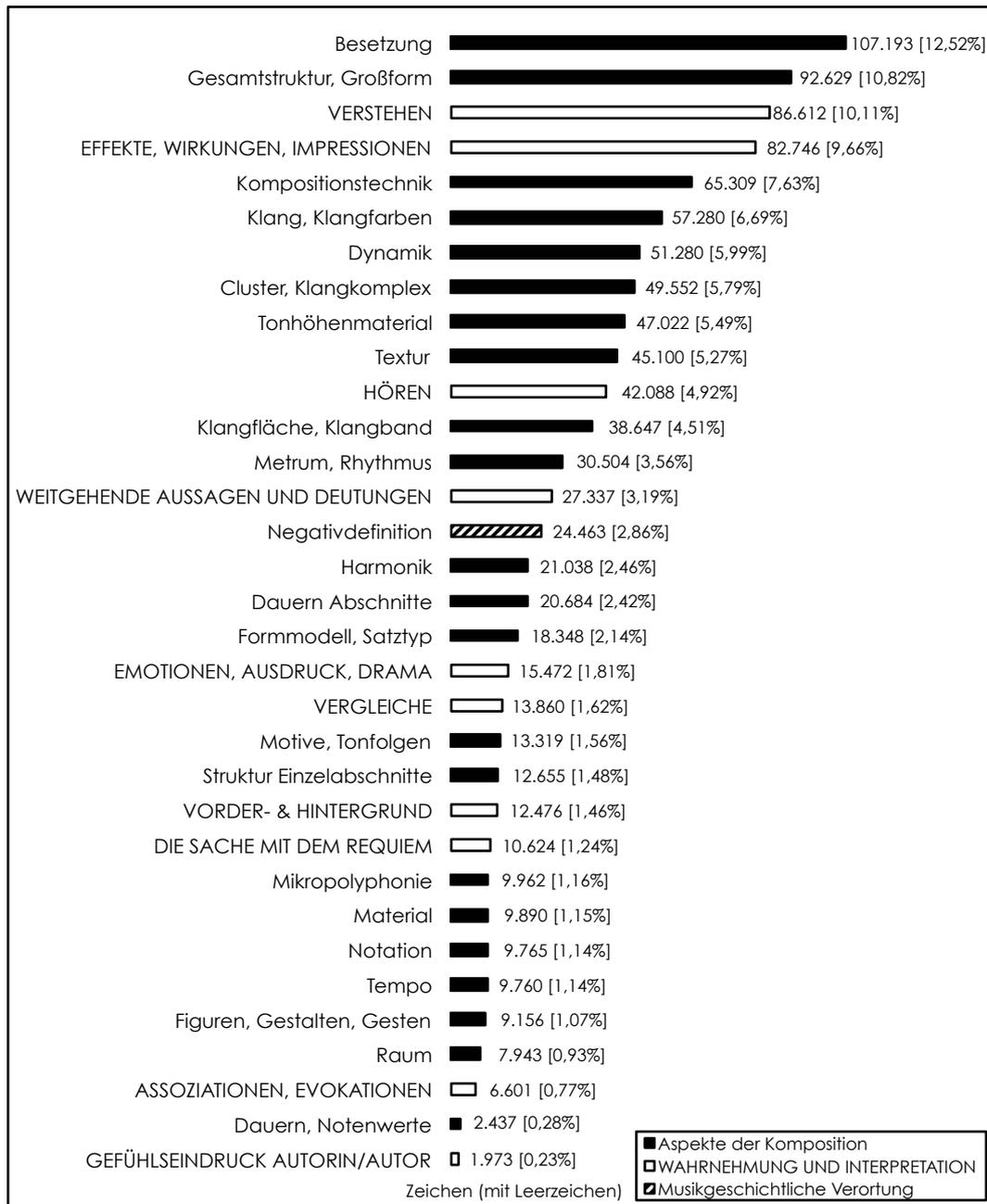


Abb. 33: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] Aspekte der Komposition,
Wahrnehmung & Interpretation und musikgeschichtliche Verortung

KONZEPT (10),¹⁵² EINFLÜSSE, VORLÄUFER, UMKREIS (9),¹⁵³ GESAMTSTRUKTUR (8),¹⁵⁴ KLANGFLÄCHE (6), SERIELLE MUSIK (5), RHYTHMUS (5), THEMEN, MOTIVE (4) und HARMONIK (3) bezogen.

Drastische Negativdefinitionen treten in der Sekundärliteratur besonders häufig, d.h. in 8 von 12 Texten bis 1975 auf. Nach 1975 kommen solche Negativdefinitionen in der Sekundärliteratur nur noch sporadisch vor, fallen allerdings nicht weniger heftig aus. Dies entspricht in etwa Ligetis Eigenkommentaren, in denen er bis Anfang der 1970er Jahre GEWALT-Vokabular benutzt hat.¹⁵⁵ Das Ausdrucksspektrum ähnelt dem Ligetis, zum „zerstören“, „ausschalten“¹⁵⁶ und „eliminieren“ kommen aber noch einige Vokabeln hinzu: „ausmerzen“ (Lichtenfeld 1972),¹⁵⁷ „austilgen“ (Nordwall 1971, Lichtenfeld 1972), „radikal zerstören“ (Lichtenfeld 1972), „in sich aufsaugen“ (Lichtenfeld 1972), „verbannen“ (Dibelius 1994), „Grundlage der Existenz verlieren“ (Dibelius 1994), „erase“ (Toop 1999)¹⁵⁸ und „razing to the ground“ (Searby 1997),¹⁵⁹ dazu gibt es eine „Austreibung“ (Dibelius 1994)¹⁶⁰ und sogar einen „Zerstäubungsprozess“, bei dem *Atmosphères* gleich eine ganze musikalische Strömung vaporisiert: „Man lauscht einem großen Zerstäubungsprozess, als habe sich der ganze Konstruktionsehrgeiz der Serialisten in Dampf aufgelöst“ (Spahn 2006). Wiederholt beziehen sich die drastischen Negationen auf den RHYTHMUS (9), (individuell wahrnehmbare) TONHÖHEN (6), das serielle System (6), traditionelle Kompositionsmethoden (5) und auf Ereignisse (3), Intervalle (2) und die musikalische Dialektik (2).¹⁶¹

Weshalb die Autorinnen und Autoren Ligeti seine Radikalität (eine Selbstsicht, die er vielleicht auch aufgrund seiner *Structure 1a*-Analyse gewann)¹⁶² nicht nur in der Regel unkommentiert

152 Z.B. Schneider 1975: „Seine Grundkonzeption ist hier nicht eine aus dem Spannung-Entspannung-Verhältnis resultierende Ereignishaftigkeit, sondern deren Gegenteil, eine Ereignislosigkeit“, S. 506.

153 Z.B. Bayer 1989: „György Ligeti a renoncé à la technique de composition traditionnelle, technique qui repose sur la mise en jeu de lignes mélodiques, d'agrégations harmoniques et de figures rythmiques aux contours nets et précis“, S. 19.

154 Z.B.: „Klar umrissene Gestalten fehlen: sowohl in der Klein- als auch in der Gross-Struktur“, Salmenhaara 1969, S. 70.

155 Den Eigenkommentaren *nicht* entspricht, dass die Textmenge der NEGATIVDEFINITIONEN in der Sekundärliteratur die der Aussagen zu Ligetis VORSTELLUNGEN UND VISIONEN um mehr als das Doppelte übertrifft. In Ligetis Kommentaren ist das Verhältnis umgekehrt.

156 Der Begriff wurde u.a. auch benutzt von: Kaufmann 1964, Salmenhaara 1969, Schneider 1975, Beurmann & Schneider 1991 und Dibelius 1994.

157 „Ligeti hat hier sein Vokabular noch strenger gesichtet und alle insgeheim traditionellen Formrelikte – Figuren, Tonhöhenprofile, rhythmische Konturen ausgemerzt“, Lichtenfeld 1972, S. 75.

158 „Far from being concerned with a Stockhausen-like ‚autonomy of the moment‘, his work sets out to erase any idea of the isolated moment“, Toop 1999, S. 76.

159 „What can be observed in *Atmosphères* is a ‚razing to the ground‘ of past traditions and building a compositional edifice with completely new foundations“, Searby 1997, S. 10.

160 „Und innerhalb dieses eng mensurierten Restbestandes in ppp-Schattenhaftigkeit macht sich jetzt der Lautstärken-Parameter – der einzige, über den Ligeti nach Austreibung von Tonhöhen und Rhythmik neben den Klangfarben noch verfügt, – in quasi solistischer Ausprägung bemerkbar“, Dibelius 1994, S. 54 – Vergleiche die „Teufelsaustreibung“, die Dibelius im Zusammenhang mit dem *Marteau* beschreibt.

161 Einmalig genannt werden zudem: HARMONIK (1), THEMEN, MOTIVE (1), FIGUREN (1), und „präexistentes Material“ (1).

162 Siehe in diesem Kontext auch Ligetis Einführungstext zum *Marteau*.

abnehmen, sondern sie auch noch derartig verstärken, ist schwer zu beantworten. Sicher ist *Atmosphères* musikalisch völlig anders als die seriellen Stücke der Zeitgenossen Ligetis.¹⁶³ Dass man diesen Unterschied aber als einen radikalen Destruktionsprozess beschreibt (etwa so, als würde man über die Malerin eines Bildes, in dem eine bestimmte Technik nicht vorkommt, sagen, sie habe diese Technik ‚ausgemerzt‘), ist nur aus der Situation heraus zu erklären, aus dem Bemühen, sich in der zeitgenössischen Musikszene zu positionieren.

Ligetis ambivalente Haltung zeigt sich nicht nur in Negativdefinitionen und Radikalitätszuschreibungen, sondern auch im Umgang mit dem Strukturbegriff, der mit ersteren teilweise zusammenhängt.

Strukturbegriff

Zunächst ist bemerkenswert, dass Ligeti sich in seiner oben zitierten Erklärung gegen das „strukturelle“ kompositorische Denken richtet, das er in *Atmosphères* zu „überwinden“ versucht, obwohl er damit offensichtlich v.a. das serielle Komponieren meint. Dies wird von einigen Autorinnen und Autoren (z.B. Salmenhaara 1969 und Schneider 1975) auch thematisiert, denn auf die Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit dem seriellen Komponieren für *Atmosphères* weist nicht nur Ligetis ÜBERWINDUNGS-Metapher hin, sondern er äußert sich auch an anderen Stellen konkret zu entsprechenden Einflüssen, so im Programmhefttext oder im Interview mit Várnai:

Later, having analysed Boulez's *Structures* carefully, it became clear to me that it was impossible further to refine the treatment of rhythm and intervals or to increase the complexity of rhythm, melody and harmony – they had already been pushed to the limit. My answer to this was *Apparitions* and later *Atmosphères*. (Interview mit Várnai 1978, S. 38)

Daneben verwendet Ligeti ‚Struktur‘ auch in einem allgemeinen Sinn, der nicht auf serielle Musik beschränkt ist:

First in Cologne in 1957 and later during my long stay in Vienna in the ‚60s, I gradually evolved a musical style in which I abandoned structures conceived in terms of bars, melodies, lines and

¹⁶³ *Atmosphères* Technik ist gleichzeitig nicht ganz neu gewesen. Ligeti hat selbst darauf hingewiesen, dass z.B. Iannis Xenakis in *Metastaseis* (1953–1954) eine ähnliche Technik angewendet hat: „Ich muß um der Gerechtigkeit willen gleich erwähnen, daß es falsch wäre zu behaupten, ich hätte das totale Divisi der Streicher erfunden. Das gab es schon einige Jahre früher, ich glaube zuerst bei Iannis Xenakis in *Metastaseis*“, Ligeti 1968, S. 87. Auch über Parallelen zu Friedrich Cerhas *Spiegel* (1960–1972) hat Ligeti sich geäußert, siehe Friedrich Cerha im Interview mit Wolfgang Schauffer: „Das Thema der Klangflächenkomposition ist offenbar in der Luft gelegen, denn im Umfeld der ersten Spiegel hat ja György Ligeti auch *Atmosphères* komponiert.“ Friedrich Cerha: „Jaja, die bekannte Geschichte, wie Ligeti zu mir gekommen ist, die Spiegel auf meinem Schreibtisch gefunden hat und aufgeregt gesagt hat: ‚Du komponierst mein Stück!‘“, in: <<http://www.universaledition.com/newsdetail/items/gertraud-und-friedrich-cerha-im-interview>> (12.12.2012).

conventional forms. In this respect my first two orchestral works, *Apparitions* and *Atmosphères*, are the most radical. (Interview mit Várnai 1978, S. 14)

Auch spricht Ligeti mehrfach von „polyphonen Strukturen“, „Klangstrukturen“ etc.,¹⁶⁴ d.h. er benutzt den Strukturbegriff – positiv – für verschiedene musikalische Sachverhalte und nur in 11 von 44 Fällen¹⁶⁵ im Zusammenhang mit Struktur-Negationen wie: „Es gibt keine ‚Strukturen‘ mehr, bloss ineinander aufgehende Gewebe (Texturen)“ (Entwurf des Programmhefttextes). Struktur-Negationen benutzt Ligeti ausschließlich in den Jahren 1961 bis 1963 (v.a. im Programmhefttext, in seinem Brief an Stockhausen und in „Über *Atmosphères*“). Danach findet sich der Begriff meist in der Bedeutung interne, nicht wahrnehmbare polyphone Netzstruktur, die den Begriff doch deutlich seinem Textur-Begriff annähert.¹⁶⁶ Vielleicht war es Anfang der 1960er Jahre schlicht eine Grundvoraussetzung für den Erfolg eines Komponisten, seinen eigenen Strukturbegriff zu prägen?

In der Sekundärliteratur wird der Struktur-Begriff in verschiedenen Zusammenhängen benutzt, auf die hier nicht im Detail eingegangen werden kann.¹⁶⁷ Eine Kurzanalyse zeigt aber immerhin, dass bei 360 Fundstellen (lexikalische Suche mit: „struktur“ und „struktur“) nur 26-mal von Struktur-Negationen die Rede ist, 189-mal dagegen von im Werk vorhandenen Strukturen und von Strukturierung gesprochen wird. Bei letzteren handelt es sich beispielsweise um Begriffe wie ‚Grundstruktur‘, ‚Großstruktur‘, ‚Strukturtyp‘, ‚Oberflächenstruktur‘, ‚dynamische Struktur‘ usf., ferner findet sich der Strukturbegriff oft in Überschriften, angefangen bei Kaufmanns Text „Strukturen im Strukturlosen“ (1964), der die Doppeldeutigkeit des Strukturbegriffs im Falle *Atmosphères* deutlich exponiert.¹⁶⁸ Wenngleich schon Ahrens

¹⁶⁴ Siehe auch „Über *Atmosphères*“ und mehrere Stellen im Interview mit Várnai 1978, z.B.: „The formal characteristics of *Atmosphères* operate on two levels, internal structure and audible form. The internal structure does not come through, you cannot actually hear it“, S. 43.

¹⁶⁵ Die Zahl gibt die Fundstellen im Eigenkommentar-Korpus nach einer lexikalischen Analyse an.

¹⁶⁶ Siehe dagegen noch seine Unterscheidung der beiden Begriffe in „Wandlungen der musikalischen Form“ von 1958–60: „Während unter ‚Struktur‘ ein stärker differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind und das als Produkt der Wechselbeziehungen aller seiner Details zu betrachten ist, ist mit ‚Textur‘ ein homogenerer, weniger artikulierter Komplex gemeint, in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen. Eine Struktur kann gemäß ihren Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben“, Anmerkung 29 in „Wandlungen der musikalischen Form“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 98.

¹⁶⁷ Eine solche Untersuchung ließe sich mit der hier vorgestellten Methode aber recht einfach umsetzen.

¹⁶⁸ Weitere Titel: „Gewebe Strukturen“ (Zwischenüberschrift bei Borris 1975), „Elementare Strukturprinzipien in Ligetis *Atmosphères*“ (Ahrens 1984), „Form – Gestalt – Struktur. Die Bedeutung des Hörens für die Analyse neuerer Musik“ (Kelterborn 1987, nur anteilig zu *Atmosphères*), „Inaudible structures, audible music: Ligeti’s problem, and his solution“ (Bernard 1987, nur anteilig zu *Atmosphères*), „Struktur, Klang, Dynamik. Akustische Untersuchungen an Ligetis *Atmosphères*“ (Beurmann & Schneider 1991), „Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung. Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt“ (Brauneiss 1997, nur anteilig zu *Atmosphères*), und „Composing the sound itself: Secondary parameters and structure in the music of Ligeti“ (Bauer 2001, nur anteilig zu *Atmosphères*).

1984 den Strukturbegriff bei Kaufmann und Salmenhaara problematisiert,¹⁶⁹ sind Beurmann & Schneider (1991) doch die ersten Autoren, die den Strukturbegriff in Zusammenhang mit *Atmosphères* von einer Metaebene aus besprechen.¹⁷⁰ Insgesamt zeigt sich bei einem Blick auf die chronologische Entwicklung des Textkorpus ein in etwa gleichbleibender Gebrauch des Begriffes, wobei einzelne Autorinnen und Autoren mit überdurchschnittlich häufigem Gebrauch auffallen, so Salmenhaara (112 Nennungen in verschiedenen Zusammenhängen), Schneider 1975 (16), Michel 1985 (13), Beurmann & Schneider 1991 (17), Suplicki 1995 (21) und Brauneiss 1997 (13, die meisten zitiert), andere durch seltenen Gebrauch, wie Lee 2000, Drott 2002, Hoogewind 2002 und Iverson 2009. Bei englischsprachigen Autorinnen und Autoren scheint der Begriff also insgesamt weniger populär zu sein.¹⁷¹

5.2.2. Die auffällige Sprache zu *Atmosphères*

Deutlich öfter als in der Sekundärliteratur zu Boulez' *Marteau* und Stockhausens *Gesang* wird in Texten zu *Atmosphères* SPRACHE THEMATISIERT (*Atmosphères*: 42, *Marteau*: 27, *Gesang*: 12 Codings). Meist wird der Gebrauch bestimmter Begriffe und Metaphern reflektiert und auf die fehlende Terminologie für diese neue Musik hingewiesen (z.B. bei Bernard 1987: „From b.22 to b.23 the strings contract a total of two octaves in range, from Ab2–E7 to G3–Eb6. This can be called an ‚[11]–[13] contraction““, S. 219), seltener die Beschreibungs- und Sprachproblematik allgemein thematisiert, oder gar Unbeschreibbarkeit behauptet (siehe Floros 1996 & 1997).

Von Metaphern wird in der *Atmosphères*-Literatur erst seit den 1980er Jahren explizit gesprochen, zum ersten Mal von Frisius 1987,¹⁷² später ausgiebig und systematisch von Adlington 2003 („It will be noted, first of all, that motional metaphors are prominent in this description“, S. 313), aus der Metaperspektive von Drott 2002: „Still, as I have noted stasis

169 „Berücksichtigt man, daß sich in jeder musikalischen Realisation gewisse formale Beziehungs-Systeme konstituieren, insofern sich die Ausführung von Musik in der Dimension begrenzter Zeit vollzieht, daß nach Ligetis Selbstverständnis gerade die Strukturierung mittels der Verknüpfung einzelner Formteile das entscheidende Moment des Komponierens ausmacht, und schließlich, daß Werke der Neuen Musik zumeist anderen als den herkömmlichen Formkategorien entsprechen, so klingen Formulierungen wie ‚Strukturlosigkeit‘, ‚Fehlen von großrhythmischer Periodizität‘ etc. höchst verwunderlich“, Ahrens 1984, S. 37.

170 Siehe in diesem Zusammenhang auch den Text von Ernst Thomas: „Klang gegen Struktur? Problematische Aspekte auf den Musiktagen 1961“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 122. Jg. 1961, auf den in drei Texten (Schneider 1975, Beurmann & Schneider 1991, Floros 1997) hingewiesen wird. Siehe auch Gianmario Borio (1993), *Musikalische Avantgarde um 1960*, Laaber, besonders seine „Überlegungen zu Struktur und Textur“, S. 92 f.

171 Nur 39 von 360 Fundstellen stammen aus englischen Texten; die Menge deutschsprachiger Texte ist jedoch nur etwa 1,7 Mal größer als die Menge englischsprachiger Texte.

172 „Deren gleichmäßige chromatische Rasterung verschwimmt im Höreindruck meistens zu einem so unverkennbaren ‚Grau‘ (um eine Farbmethapher aufzugreifen, die Messiaen, mit anzweifelbaren Gründen, der gesamten Chromatik zusprach [...])“, Frisius 1987, S. 185.

is not experienced directly, but is a metaphor that is applied to the work that makes sense of its unconventional traits“ (S. 112). Der Grund für das Erscheinen des Metaphern-Begriffs in Analysen und Werkbeschreibungen der 1980er steht vermutlich in Zusammenhang mit der Anfang desselben Jahrzehnts populär werdenden Metapherntheorie. Es muss nahegelegen haben, Ligetis bildhafte Beschreibungen aus dieser Perspektive zu betrachten, davon zeugt beispielsweise der Titel eines Artikels von Gerhard E. Winkler aus dem Jahr 1984, der den Metaphernbegriff bezeichnenderweise auch noch mit dem Strukturbegriff zusammenbringt: „György Ligetis Metaphernwelt und ihre strukturellen Bezüge“.¹⁷³

Komplexität, Superlative, Extreme, Radikales

KOMPLEXITÄT wird *Atmosphères* 87-mal zugeschrieben, davon 13-mal in gesteigerter und 22-mal in superlativer Form:¹⁷⁴ „Ligeti – c’est la force perverse de ses œuvres – mine les principes du sérialisme de l’intérieur, pousse la complexification de l’écriture jusqu’à l’absurde, jusqu’au non-audible“ (Texier 20xx). KOMPLEXITÄTS-Zuschreibungen kommen über den gesamten beobachteten Zeitraum verteilt vor (mit auffällig häufiger Nennung bei den Autorinnen Stoianova 1987 mit 7 und Iverson 2009 mit 12 Codierungen) und beziehen sich, was die Werkteile betrifft, mit Abstand am häufigsten auf die ABSCHNITTE H & I (15 & 7 Überschneidungen), was die Aspekte der Komposition betrifft, v.a. auf die KOMPOSITIONSTECHNIK (23), die TEXTUR (18), RHYTHMUS (14), BESETZUNG (13) und KLANG (9). Das WERK ALS GANZES wird seltener als komplex bezeichnet (6 Überschneidungen).

Häufiger als von KOMPLEXITÄT wird in SUPERLATIVEN bzw. von EXTREMEN gesprochen (104 Codings; bei *Marteau* ist das Verhältnis KOMPLEXITÄT – EXTREME genau umgekehrt). Aussagen in Zusammenhang mit dem WERK ALS GANZES wurden 9 gezählt (z.B.: „Ligeti radikalisiert in *Atmosphères* statische Wirkungen“ Burde 1993, S. 122), Überschneidungen mit NEGATIVDEFINITIONEN 7, daneben sind vor allem die ABSCHNITTE H & I (13 & 8 Codings) sowie der ÜBERGANG VON ABSCHNITT F–G betroffen (12 Codings), z.B.:

Sound Mass Eight, measures 40 to 43, is a dramatic contrast to Sound Mass Seven. It moves to the extreme opposite part of the pitch spectrum for a double bass cluster. Although the dynamic is still quadruple forte, the change in register and timbre is sufficient to cause a complete break in the music at this point. (Roberts 1978, S. 71 f.)

Die meisten Überschneidungen mit Aspekten der Komposition gibt es bei den Themen BESETZUNG (28), DYNAMIK (19), KLANG (16), TONHÖHEN (14), TEXTUR, GESAMTSTRUKTUR (beide 13), KOMPOSITIONSTECHNIK (12), KLANGFLÄCHEN und CLUSTERN (10 bzw. 9).¹⁷⁵ Inflationär gebraucht beispielsweise Bayer 1989 Steigerungsformen für die Beschreibung der Instrumentierung:

¹⁷³ Gerhard E. Winkler (1984), „György Ligetis Metaphernwelt und ihre strukturellen Bezüge“, in: *Noema* 1/1984.

¹⁷⁴ Direkte Zählung in der Liste der Codings, nicht Überschneidungen.

¹⁷⁵ In der Sekundärliteratur zum *Marteau* gibt es die meisten Überschneidungen mit KOMPOSITIONSTECHNIK-Codings (23).

Les *innombrables* voix instrumentales, qui proviennent d'une division à *l'extrême* de l'écriture orchestrale, se combinent les unes aux autres pour produire une sonorité d'ensemble *toujours parfaitement homogène* – en dépit de *l'exceptionnelle* complexité de la facture – et *le plus souvent extrêmement* douce et fluide – en dépit du *très grand* nombre d'instruments mis en jeu –. C'est cette sonorité perpétuellement fondue et irisée, voulue par le compositeur, qui explique l'absence d'instruments à percussion dans ce *très grand* orchestre, et *l'extrême* économie dans l'utilisation des hautbois, ainsi que le traitement particulier réservé à la partie de piano. (Bayer 1989, S. 23; Hervorhebungen nicht im Original)¹⁷⁶

Überdurchschnittlich viele SUPERLATIVE finden sich bei Salemenhaara (12 Codierungen), Roberts 1978 (5), Bayer 1989 (5), Dibelius 1994 (6) und Suplicki 1995 (10).

Die auffällige Sprache zu *Atmosphères*

Neben KOMPLEXITÄTS-Zuschreibungen und SUPERLATIVEN wurde AUFFÄLLIGE SPRACHE in folgenden Bereichen registriert: BEWEGUNG, AUSDEHNUNG (65; 40 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), GEWALT, NATURGEWALTEN (43), FLIESSEN, STRÖMUNG, TURBULENZ, STRUDEL (31; 18 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), GEWEBE, TEXTIL, INEINANDER (30), LICHT (30; 22 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), MATERIALEIGENSCHAFT, ZUSTAND (29; 24 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), FARBE (27; 17 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), SCHAUKELEN, WELLEN, SCHWINGUNG (27), VERWISCHEN, VERBERGEN (26; 17 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), MACHT, AUTORITÄT (22), ZEIT, ZEITBEGRIFFE (23; 13 Überschneidungen mit DEUTUNG-Codings), KRAFT, ENERGIE (22), STEHEN, STATIK (21; 10 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), TRICHTER, VERENGUNG (17; 12 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), MODELLIERUNG, SKULPTUR (14), VERWANDLUNG, VERÄNDERUNG, TRANSFORMATION (14; 7 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), STÖRUNG, FEHLER (13), RÄTSEL (12), RAUM, RÄUMLICHES (12), SPANNUNG (11; 7 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), WELT (11), KATASTROPHE (9; 5 Überschneidungen mit EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA-Codings), MECHANIK (9), REVOLUTION (9), SCHWEBEN (7; 5 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), SPHÄRISCHES (7; 4 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings, 4 Überschneidungen mit HÖREN-Codings), FREIHEIT, ERLÖSUNG (6; 3 Überschneidungen mit VERSTEHEN-Codings), MIKROSKOP (6), AURA (5), DISTANZ (5; 4 Überschneidungen mit DEUTUNG-Codings, 3 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), ECHO, NACHHALL (5; 4 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings), EVOLUTION (5), THEOLOGISCHES VOKABULAR (5; 3 Überschneidungen mit REQUIEMIDEE-Codings), ARCHITEKTUR (4), LABYRINTH (4), MOSAIK (4), ORGANISCHES (3; 2 Überschneidungen mit VERSTEHEN-Codings), MAGIE (2; 2 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings) und SCHÖNHEIT (2; 1 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings).

¹⁷⁶ Dieser Abschnitt zählt übrigens als *ein* Coding.

Diejenigen Bereiche bzw. Begriffe, die zu mindestens 50% im Kontext mit Codierungen aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation registriert wurden, sind in dieser Liste entsprechend gekennzeichnet und werden ggf. im nachfolgenden Kapitel besprochen.

Gewalt, Zerstörung

Bei etwa einem Drittel der GEWALT-Zuschreibungen (43) gibt es ein Gewalt ausübendes Subjekt und ein Objekt (15), in mehr als einem Drittel der Fälle (18) ist nur von Objekten der Gewalt die Rede: neben den im Kontext mit Negativdefinitionen genannten Objekten („traditional compositional means“ etc.) werden „Tonhöhengirlanden [...] förmlich aufgesaugt“ (Dibelius 1966, S. 189), die „Kanon-Form“ wird „während ihrer Herstellung wieder zerstört“ (Kaufmann 1964, S. 112), „individuelle Geschehnisse“ werden „eliminiert“ (Salmenhaara 1969, S. 75) und die „chromatische Totalität zerbricht“ (Suplicki 1995, S. 241) etc.

Als Subjekt, von dem die Gewalt ausgeht, wird dreimal Ligeti genannt, der – siehe die NEGATIVDEFINITIONEN – Rhythmik und Tonhöhen „eliminiert“ (Salmenhaara 1969, Dibelius 1994), und der laut Clark 2004 alle Energie bündelt, um die Ohren der Hörer zu betäuben („Ligeti has all the energies of *Atmosphères* surge into an ear-splitting passage“ Clark 2004, S. 32). Weitere Subjekte, von denen Gewalt und Zerstörung ausgehen, sind: „Fehler“ (welche die „mechanistische Genauigkeit eliminieren“, Salmenhaara 1969, S. 95), rhythmische Strukturen (welche die „Zertrümmerung“ der langen Haltetöne bewirken, siehe Rösing 1972, S. 51) oder z.B. eine den Frieden beendende Explosionswoge aus dem tiefen Bass-Register („A moment later, this quietude is dispelled by a metallic surge from the brass in low register, braying stridently through their mutes“, Steinitz 2003, S. 110). Es ist keine deutliche Konzentration auf einen bestimmten musikalischen Aspekt zu erkennen – nur die Aspekte BESETZUNG (9, siehe z.B. die oben zitierte Aussage von Steinitz 2003), KLANGFLÄCHE (8) und TONHÖHE (5) ragen etwas heraus – dagegen gibt es insgesamt 11 Überschneidungen mit NEGATIVDEFINITIONEN, siehe z.B. Lichtenfeld 1972:

Atmosphères tilgt selbst den Schein solch dialektischer Wechselwirkung. Ligeti hat hier sein Vokabular noch strenger gesichtet und alle insgeheim traditionellen Formrelikte – Figuren, Tonhöhenprofile, rhythmische Konturen ausgemerzt. (Lichtenfeld 1972, S. 75)

GEWALTRHETORIK findet sich in NEGATIVDEFINITIONEN seit Kaufmann 1964 mit einer großen Lücke zwischen 1975 (Schneider) und 1994 (Dibelius), zuletzt bei Spahn 2006.

Auffällig häuft sich GEWALTVOKABULAR in Verbindung mit den ABSCHNITTEN 1 (5 Überschneidungen, z.B. Iverson 2009: „The cluster is most complex and dense at the beginning and it becomes gradually less timbrally complex as instrumental families are eliminated“, S. 99), ÜBERGANG F-G (3), L (3), H & I / 9 & 10 (4) und K/12 (5). Im Kontext mit dem hinteren Teil des Werkes ab ABSCHNITT M/14 wurde kein GEWALT-Vokabular mehr registriert.

Energie, Kraft

Von ENERGIE UND KRAFT wird mit nur zwei Ausnahmen erst in Texten seit 1990 gesprochen (insgesamt 22 Codierungen), wobei die meisten entsprechenden Aussagen bei Suplicki 1995 registriert wurden (13 Codierungen), der diesen Aspekt des Werkes bei seiner Analyse besonders berücksichtigt und vor allem die GESAMTSTRUKTUR (9 Überschneidungen) mit ENERGIE-Begriffen beschreibt:

Verfolgt man den Gedanken der Energetik weiter, so erhält man als folgenden Großteil die Felder K bis P (T. 55–77). Trennung und Verbindung sind hier wiederum eins: Zwar ‚verebbt‘ die Bewegung und macht damit den Weg zu einem neuerlichen Aufbau der Energie frei, doch die übriggebliebenen Töne aus J – b/h/c/des (cis) – bleiben vorerst erhalten. (Suplicki 1995, S. 243)

Von „Kräften zuvor nicht bekannten Ausmaßes“ spricht auch schon Wienke 1990 in Bezug auf „dynamische Intensitäten“ (S. 183), nach Suplicki 1995 kommen entsprechende Beschreibungen v.a. in englischsprachigen Texten vor, so z.B. bei Steinitz 2003: „Sometimes the resultant cloud hangs motionless; elsewhere it trembles with energy, buzzing like a beehive“ (S. 98).

Der Kanon in ABSCHNITT H ist am häufigsten gemeint (4 Überschneidungen), daneben die GESAMTSTRUKTUR (Suplicki), und die Aspekte KLANG, CLUSTER und KLANGFLÄCHEN (je 3 Überschneidungen).

Macht/Autorität

MACHT- UND AUTORITÄTS-Rhetorik (22 Codierungen) kommt wie die GEWALT-Rhetorik besonders oft im Zusammenhang mit NEGATIVDEFINITIONEN vor (9 Überschneidungen), z.B. im Text von Rösing 1972: „Die traditionellen Dimensionen der Komposition, Melodie, Harmonie und Rhythmus, sind in dem Werk bedeutungslos geworden bzw. in den Dienst der Klangfarbe gestellt worden“ (S. 50). Als Macht habendes Subjekt wird nur zweimal explizit Ligeti genannt,¹⁷⁷ meist wird dem Werk selbst entsprechende Autorität zugeschrieben: „*Apparitions* und *Atmosphères* zwingen der Materie der Musik eine Konzeption auf, die sich wesentlich von der traditionellen unterscheidet“ (Stoianova 1987, S. 225). Macht wird aber auch der seriellen Musik der 1950er Jahre zugeschrieben: „Noch eine zweite Absage ist in *Atmosphères* vollzogen, die Absage an die seriellen Techniken, die die Musik der 50er Jahre beherrschten“ (Schneider 1975, S. 507).

Ansonsten wird das Stück von Clusterbildungen „beherrscht“ (Frisius 1987, S. 185), der „Cluster-Beginn“ des Werkes oder „die Nebelwand aus Klang“ als „mächtig“ bezeichnet (Burde 1993, S. 123 und Spahn 2006, S. 1) u.ä. Insgesamt sind jedoch äußerst selten bestimmte Werkteile gemeint, sondern das Werk allgemein bzw. verschiedene Aspekte der Komposition.

¹⁷⁷ Siehe das Zitat von Lichtendeld 1972 im Abschnitt zur GEWALT-Rhetorik.

Revolution

Als revolutionär wird *Atmosphères* ALS GANZES bzw. Ligetis Werkidee bezeichnet (8 von insgesamt 9 Codierungen), und zwar besonders in Texten seit den 1990er Jahren, vorher nur von Salmenhaara 1969 und mit einer Ausnahme (Iverson 2009) in deutschsprachigen Texten. Nur einmal wird ein musikalisches Detail entsprechend beschrieben, wenn Dibelius 1994 von einer „rebellisch quäkenden Klangfarbe“ (S. 59) spricht.

Freiheit, Erlösung

Die Aspekte FREIHEIT UND ERLÖSUNG (6 Codierungen) sind zwar bei zwei frühen Beobachtern von Ligetis Werken, bei Kaufmann und Dibelius wichtig, spielen sonst aber mit einer Ausnahme (Spahn 2006: „Die Musik drohte an ihrem Systemzwang zu ersticken. In dieser festgefahrenen Situation erschien György Ligeti mit seinem Orchesterstück *Atmosphères*“, S. 1) in den Texten zu *Atmosphères* keine Rolle. Kaufmann spricht in seinem Text von 1964 vor allem in einem geistlich-religiösen Sinn, d.h. im Kontext mit der REQUIEMIDEE von Erlösung („Dem Material selbst sind Möglichkeiten des Bedeutens eingeschrieben, wenn es durch die Phantasie des Hörers aus der puren Materialsphäre erlöst wird“, S. 115), Dibelius (1994) betont dagegen den Akt einer Befreiung der Energie, die von dem „Befreiungsakrobaten“ Ligeti (S. 61) in *Atmosphères* vollzogen werde:

Sicherlich gehörte zum musikalischen Typus von *Atmosphères* Beschränkung und Reduktion, jedoch keinesfalls um dadurch aus aberwitzigem Mißverstehen in die Nähe irgendwelcher Einfachheitsideologien zu geraten, sondern um die dadurch frei werdenden Energien an rezeptiver Neugier und Beobachtungsgabe auf anderes, auf bisher noch wenig erforschte Erscheinungsweisen einer gewissermaßen purifizierten Musik zu lenken. (Dibelius 1994, S. 62)

Rätsel

RÄTSELHAFTIGKEIT (12 Codierungen unter RÄTSEL) wird *Atmosphères* in Bezug auf die Machart des Werkes selten nachgesagt, vermutlich nicht zuletzt, da Ligeti Auskunft über seine Kompositionstechnik gegeben hat – wenngleich wiederholt angemerkt wird, dass die Konstruktion am klingenden Produkt nicht im Detail nachvollziehbar sei,¹⁷⁸ was sie ja ausdrücklich auch nicht soll. Allein Brauneiss (1997) vermutet hinter den Dauernverhältnissen eine weit systematischere Planung als von Ligeti offiziell erklärt¹⁷⁹ und spricht von „verborgenen Proportionen“ u.ä.

¹⁷⁸ Siehe z.B. Dibelius 1994: „Denn nicht länger ging es darum, Klang oder Tonpunkte, pseudo-melodische Kurvenverläufe samt ihren Verzweigungen und polyphonen Schichtungen zu erfinden, sondern gleich von komplexen Phänomenen, einer quasi dreidimensionalen Klangmaterie auszugehen, deren Zusammensetzung aus einer Vielzahl einzelner Ingredienzien wegen der vorsätzlichen Verwischung zum Summeneffekt keinesfalls mehr aufzuschlüsseln oder nachzuvollziehen war“, S. 53.

¹⁷⁹ „Der Ausgangspunkt der Untersuchung möglicher Proportionen ist also nicht primär, wie bei Werken in Taktmetrik, die Anzahl der Takte als metrische Ordnungseinheiten, sondern die offensichtlich vorweg

Deutlich öfter bezeichnen Autorinnen und Autoren *Atmosphères* in einem allgemeinen Sinn als „undurchschaubar“, „geheimnisvoll“ oder „mysterious“, dies aber erst seit Ende der 1990er Jahre und v.a. in englischsprachigen Texten, siehe z.B. Steinitz 2003: „The listener is drawn irrevocably into a mysterious new world of sound and sensibility“ (S. 107) oder Lichtenfeld 2008: „Stücke wie *Atmosphères* und *Volumina*, *Lux aeterna* und *Lontano* gewinnen ihr geheimnisvoll verstörendes wie faszinierendes Leben aus der Projektion illusionärer Räume, Landschaften, Bilder, Objekte“ (S. 39). Entsprechend wenige konkrete Bezüge gibt es zu Werkteilen und Aspekten der Komposition.

Zwischenfazit

Die Übernahme und anschließende Verselbständigung von Begriffen und Bildern bei der Beschreibung von *Atmosphères*, vor allem solcher, die von Ligeti stammen, vereinzelt aber auch von anderen Autorinnen und Autoren (z.B. MECHANISMUS/MECHANIK), tritt in diesem Sekundärliteratur-Korpus besonders häufig auf. Es ist schwierig zu entscheiden, ob und wann Begriffe, Bilder oder Analogien nur durch die Musik evoziert werden oder ob sie von Ligeti übernommen wurden. Ligeti selbst hat beispielsweise Begriffe aus dem Bereich GEWEBE benutzt und diese kommen in der Sekundärliteratur häufig in abgeleiteter, gesteigerter oder überzogener Form vor. Letzteres gilt besonders für Texte seit den 1990er Jahren, siehe z.B. Burde 1993, der von „feinfasrigen kanonischen Stimmengespinsten“ spricht (S. 127). Die Begriffe aus dem Bereich GEWEBE werden nur selten im Sinne von WIRKUNGEN oder im Rahmen eines VERGLEICHS benutzt, unter 30 Codings des GEWEBE-Begriffs finden sich nur 6 Überschneidungen mit den EFFEKTE-Codings; vielmehr wird der Gewebe-Begriff verwendet um zu sagen, was das Stück bzw. wie seine strukturelle Beschaffenheit ist (z.B. Borris 1975: „Ein Modell des kontinuierlichen Klangfarbengewebes mit einer totalen Chromatik bilden Ligetis *Atmospheres*“, S. 486).

Ähnlich verhält es sich mit dem STATIK-Begriff, der in Ligetis Eigenkommentaren 30-mal, in der Sekundärliteratur 21-mal vorkommt. Bei diesem Begriff tritt das Problem der Unterscheidung zwischen einer musikalischen Eigenschaft oder dem ‚Wesen‘ der Musik einerseits und einem Effekt bzw. einer Wirkung andererseits besonders deutlich zutage.

In der Sekundärliteratur als AUFFÄLLIG registrierte SPRACHE, die Formulierungen Ligetis übernimmt und *nicht* überwiegend im Kontext mit EFFEKTEN, WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN etc. gebraucht wird, wird an dieser Stelle nicht weiter besprochen, d.h. das Vokabular aus den Bereichen GEWEBE, STATIK, SCHAUKELN, STÖRUNG/FEHLER, MODELLIERUNG/PLASTIK/SKULPTUR, RAUM, MIKROSKOP, ARCHITEKTUR, LABYRINTH und MOSAIK.

Die folgenden Begriffe werden hingegen nicht von Ligeti selbst verwendet:

(mit-)geplanten Verhältnisse der realen Dauern, gemessen in Sekunden“, Brauneiss 1997, S. 31.

Welt, Aura, Evolution

Von WELT(en) sprechen insgesamt 11 Autorinnen und Autoren und auch hier gibt es, ähnlich wie in der Sekundärliteratur zu *Marteau*, eine auffällige Häufung seit Anfang der 1990er Jahre bis heute (9 von 11 Codings). Meist ist ohne Bezug auf bestimmte musikalische Aspekte von einer neuen „Klangwelt“ die Rede, zweimal verbunden mit GOTTESANALOGIEN (z.B. bei Lee 2000: „Mit diesem Stück gelang es Ligeti, sich von der stilistischen Abhängigkeit seiner kompositorischen Frühzeit endgültig zu emanzipieren und seine eigene Klangwelt zu schaffen“, S. 65). Daneben wird zweimal von „Vorstellungswelt“, einmal von „urweltlichen Klangereignissen“ (Burde 1993, S. 123) gesprochen. Auffällig ist außerdem, dass englischsprachige Texte der vergangenen 10 Jahre besonders übersteigerte Bilder verwenden, siehe bspw. Steinitz 2003: „The listener is drawn irrevocably into a mysterious new world of sound and sensibility“ (S. 107) oder Ross 2007: „The effect is mysterious rather than assaultive, a seductive threshold to an alien world“ (S. 509). Allerdings ist die Häufigkeit dieser Begriffe im Verhältnis wesentlich kleiner als in den Texten zu *Marteau*.

Der Begriff AURA ist ebenfalls an keine bestimmten kompositorischen Aspekte gekoppelt und kommt ebenso oft vor (5 Codings in vier Texten zwischen 1983 und 2002) wie der EVOLUTIONS-Begriff (5 Codings). Dieser wird, ähnlich dem Gebrauch in der Literatur zu *Marteau*, zweimal im Sinne von musikgeschichtlicher Entwicklung benutzt, sonst ist die Entwicklung des Materials innerhalb des Stückes gemeint (siehe z.B. Steinitz 2003: „Amongst Ligeti’s sketches are drawings, grids and matrices mapping the geometric shape of the clusters and their physical evolution through time (see Ex. 10, p. 109)“, S. 110).

Schönheit?

Als schön wird *Atmosphères* lediglich von zwei Autoren beschrieben, von Burde 1993 und Texier 20xx („*Atmosphères* konfrontiert den Hörenden mit Klanggebirgen, deren Schönheiten einer zeitentrückten Zeit zuzugehören scheinen“, Burde 1993, S. 123; „*Atmosphères* fut bissée à sa création, et marqua pour longtemps l’esprit du public comme celui des compositeurs, c’est que l’œuvre était non seulement belle mais aussi démonstrative“, Texier 20xx, Onlinedokument).¹⁸⁰ Dass die Kategorie SCHÖNHEIT in der Literatur zu *Atmosphères* fast keine Rolle spielt, korreliert offenbar mit der Dominanz der NEGATIVDEFINITIONEN und den vielen Zuschreibungen von RADIKALITÄT und GEWALT.

¹⁸⁰ Griffiths 2006 benutzt den Begriff etwas allgemeiner in Zusammenhang mit Ligetis Musik.

5.2.3. Wahrnehmung und Interpretation

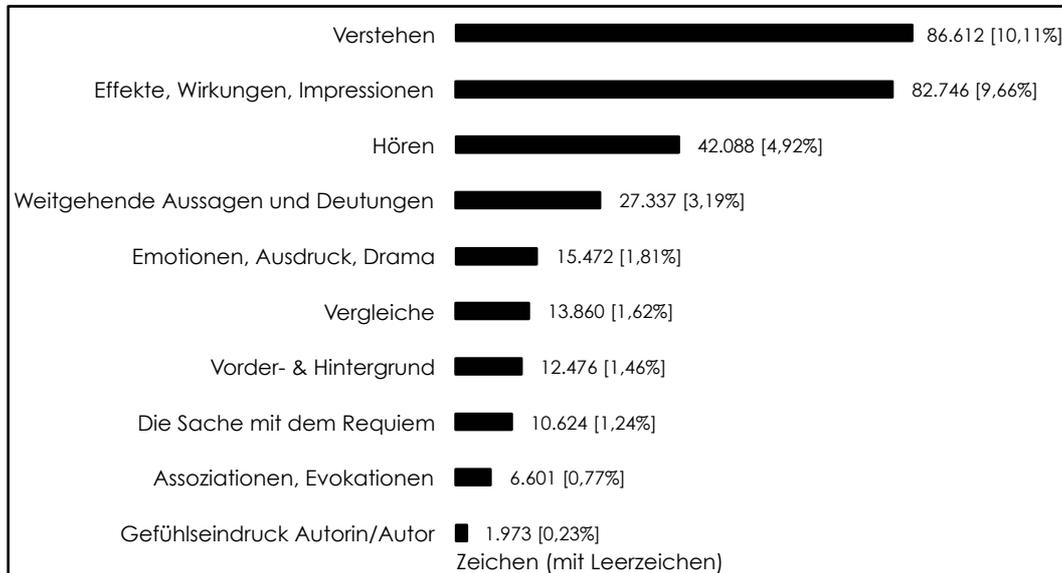


Abb. 34: Sekundärliteratur-Korpus zu *Atmosphères*.
Textmengen [Anteil am Gesamtkorpus] pro Thema der Wahrnehmung und Interpretation

Assoziationen

In der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* lassen sich im Wesentlichen fünf verschiedene Sorten von ASSOZIATIONEN UND EVOKATIONEN unterscheiden (31 Codings). Neben der erwähnten REQUIEM-ASSOZIATION (9 Überschneidungen) sind dies vor allem musikalisch-akustische Assoziationen (9), bildlich-gegenständliche (4), zeitlich-räumliche (5) und Körper-Assoziationen (2). Daneben ist in einem allgemeinen Sinn vom „Assoziativen“ in Ligetis Musik (Klüppelholz 2010) und in seinen Werktiteln (Lichtenfeld 2008) die Rede (2).

Musikalisch-akustische Assoziationen reichen von Assoziationen traditioneller musikalischer Tonarten und Formen (z.B. Assoziation von C-Dur, in: Salmenhaara 1969, S. 98) über Elemente elektronischer Musik bis hin zu anderen Stücken Ligetis und sind im gesamten untersuchten Zeitraum gleichmäßig verteilt. Bis auf eine einzige Ausnahme gab es allerdings vor 1994 ausschließlich musikalisch-akustische Assoziationen oder REQUIEM-ASSOZIATIONEN. Die Assoziationen ab 1994 zeichnen sich wiederum durch recht starke Bilder aus: beispielsweise schreibt Dibelius 1994 über die DYNAMIK im ABSCHNITT I/10:

Das Bild von einer hysterisch erregten, wild gestikulierenden Menschenmenge [stellt sich ein], die sich unbeherrscht und alle zugleich durch eine kleine Tür zwängen will. Man kann auch an einen Hummelschwarm, Hitchcocks Vögel oder das Brechen eines Staudamms denken. (Dibelius 1994, S. 58)

Oder Laki 2009: „One association repeatedly evoked by the piece is spider webs; another is the slow shifting of clouds made up by swarms of small insects whirring around with great speed“ (Onlinedokument). Die räumlichen Assoziationen sind eher allgemein, wie in Christensen 1996: „Ligeti’s *Atmospheres* evoke the illusion of a virtual space in the listening mind“ (S. 31).

Die in Zusammenhang mit ASSOZIATIONEN am meisten genannten Aspekte der Komposition sind: KLANG (7 Überschneidungen), RAUM, BESETZUNG und TEXTUR (je 4 Überschneidungen), TONHÖHEN, CLUSTER und DYNAMIK (je 3).

Vergleiche

Wie in den Texten zum *Marteau* gibt es auch in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* etwa doppelt so viele VERGLEICHE wie ASSOZIATIONEN (dies gilt sowohl für die Anzahl der Codings als auch für die ermittelte Textmenge). Bemerkenswert ist, dass in Bezug auf fast alle Abschnitte und Aspekte der Komposition VERGLEICHE vorkommen. Diese beziehen sich am häufigsten auf den Anfangscluster (ABSCHNITT 1) (9 Überschneidungen). Die meisten Überschneidungen mit Aspekten der Komposition gibt es mit: CLUSTER (11) & KLANGFLÄCHE (7), BESETZUNG (8), GESAMTSTRUKTUR (9), KLANG (6), mit KOMPOSITIONSTECHNIK und DYNAMIK (je 5).

In der gesamten untersuchten Sekundärliteratur kommt nur ein einziger expliziter Gewebe- bzw. Textilvergleich vor, obwohl Ligeti selbst diese mehrfach formulierte. Alle anderen Vergleiche entsprechen den von Ligeti selbst bevorzugten, d.h. es handelt sich in etwa einem Drittel der Fälle (20) um Vergleiche mit Naturerscheinungen: Lufthülle/Atmosphäre, fließende Ströme, Licht, Wind, Luft, Wolken(spiel), Wellen, Magnetfeld, Strudel, Tiere (Tintenfisch, Bienenschwarm, Spinnennetz). Dazu kommen einige (15) aus dem Bereich Kunst und Gestaltung (Skulptur, Techniken der bildenden Kunst, Architektur, etc.). 10 Vergleiche sind musikalisch-akustischer Art, die Hälfte davon Vergleiche mit elektronischer Musik bzw. deren Techniken. Des Weiteren gibt es v.a. Vergleiche mit Entmaterialisieren/Auflösen/Ausatmen (7) (z.B. Lee 2002: „Der Komponist läßt den gestrichenen Klang der Klaviersaiten mit Hilfe des schon niedergedrückten Pedals immer wieder von Neuem verklingen, als ob der kaum hörbare Klang ins Nichts fließen würde“, S. 71) und mit BEWEGUNGEN (3) (z.B. „The famous micro-canon can be seen as the spiral movement of a spring being wound up“, Lobanova 2002, S. 76). Nur 3-mal werden Ligetis eigene Vergleiche ausdrücklich erwähnt.

Effekte, Wirkungen, Impressionen

In der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* hat die Beschreibung von Effekten, Eindrücken, Erscheinungen, Erlebnissen, Wirkungen, Charakteren, Qualitäten, Impressionen, Bildern, Phänomenen, Vorstellungen sowie akustischen Täuschungen und Illusionen einen sehr großen Stellenwert. EFFEKTE werden für alle Werkteile beschrieben, besonders oft für: ÜBERGANG F–G/7–8 (26), 1 (24), F/7 (23), T/21 (22), H/9 (21), C/4 (20), B/3 (15), A/2 (13) und I/10 (12).

Ähnlich wie beim GEWALT-Vokabular fällt auf, dass es eine starke Konzentration auf die erste Werkhälfte bis einschließlich ABSCHNITT I/10 gibt, allein T/21 zieht noch einmal die Aufmerksamkeit auf sich. Die meisten Überschneidungen finden sich mit folgenden Aspekten der Komposition: BESETZUNG (104), KLANG (77), CLUSTER (60), DYNAMIK (48), GESAMTSTRUKTUR (46), TEXTUR (44), KOMPOSITIONSTECHNIK (43; in 37 der insgesamt 167 Codings KOMPOSITIONSTECHNIK wird die Herstellung von Wirkungen beschrieben) und TONHÖHEN (34).

Als Effekte werden am häufigsten Eindrücke von: BEWEGUNG, AUSDEHNUNG (40 Überschneidungen), MATERIALEIGENSCHAFT, ZUSTAND (24), LICHT (22), FLIESSEN, STRÖMUNG (18), GEWALT (18), FARBE (17), SUPERLATIVE, EXTREME (17), VERWISCHEN (17), KOMPLEXITÄT (16), TRICHTER, VERENGUNG (12), SCHAUKELN (11) und STEHEN, STATIK (10) genannt.

Viele dieser Eindrücke entsprechen bis Anfang der 1990er Jahre Ligetis Formulierungen. Der erste Autor, der, obwohl auch er Formulierungen übernimmt und variiert, neuartige und eigene Vorstellungen beschreibt, ist Burde 1993. Siehe z.B.:

Gespielt werden liegende Töne, rhythmisch oft feingliedrig komponiert, accellerierende Sekund- oder Terzkonstellationen, die in Scharnieren zu vibrieren oder um eine imaginäre Achse zu rotieren scheinen, auf- oder absteigende Klanggirlanden, deren inneres Tempo bald beschleunigt, bald zeitlupenartig verlangsamt wird. (Burde 1993, S. 124)

Trotzdem löst sich Burde nicht vollständig von Ligetis Bildern:

Der Eindruck einer statischen Musik resultiert in *Atmosphères* aus der spezifischen Dialektik der hier investierten kompositorischen Arbeit. Einerseits wird die Kontinuität des Klangflusses als Klangmasse von hoher Dichte erlebt, die wie Lava zwar fortströmt, aber nicht eigentlich als artikuliertes Ereignis in der Zeit, das in Relation zu einem auffaßbaren Tempo zu setzen wäre, als meßbar in Bewegung befindlich. (Burde 1993, S. 127)

Dasselbe gilt für eine Reihe weiterer Texte, etwa Dibelius 1994 mit seinen vielen bildhaften Vorstellungen („Es ist, als sei eine Windbö in die parallelen Tonfäden der Cluster gefahren und verwirre sie unaufhaltsam“, S. 54), Suplicki 1995 (der von „Täuschungseffekt“ und „akustischer Illusion“ spricht), Floros 1996 (der mit der eigenartigen Bezeichnung „zistoskopisches Klangbild“ auffällt), Christensen 1996 (der ein Protokoll seiner spontanen Eindrücke schreibt), Brauneiss 1997, Kalb 1997, Hufner 1999 (der einige ältere Bilder übersteigert) und Toop 1999 („the remaining strings enter with a labyrinth of twisting melodic figures“, S. 79).

Drott macht 2002 erstmals explizite Anmerkungen zum Thema aus der Metaperspektive¹⁸¹ und Iverson thematisiert 2009 ausführlich die Entstehung bestimmter Effekte.

¹⁸¹ „Motionlessness and reversibility are deployed as rhetorical devices – not as structural ones – so that stasis does not accurately describe the work as such, but describes the effect that it has upon an audience inculcated in a musical tradition that valorizes dramatic, dynamic action“, S. 112. Hierzu ist anzumerken,

Hoogewind 2002 beschreibt keine eigenen Bilder, fällt aber auf, da sie den Begriff ‚effect‘ sehr häufig benutzt – wie ähnlich auch schon Roberts 1978, Suplicki 1995, Toop 1999 und Drott 2002, also vor allem englischsprachige Autorinnen und Autoren, besonders seit den 1990er Jahren. Auch Lobanova 2002 beschreibt verschiedene, v.a. räumliche Effekte und nennt diese ‚Illusionen‘ (5 Codings, z.B. „illusions of positioning and movement in space“, auch: „optical illusions“).

Etwa seit 2000 fallen einige Autoren mit besonders starken und detailreichen Impressionen auf, beispielsweise Steinitz 2003:

Sometimes the resultant cloud hangs motionless; elsewhere it trembles with energy, buzzing like a beehive. Ligeti moulds its inner detail to achieve effects of growth and decay, contrasts of register and timbre, moments of wild violence next to others of mysterious, echoing stasis. Coloration gradually changes. Textures merge imperceptibly, are abruptly juxtaposed or suddenly cut off. Clusters pile up ominously, or are squeezed and attenuated until they disappear (Steinitz 2003, S. 98),

wie auch Spahn 2006 („In *Atmosphères* tut sich eine mächtige Nebelwand aus Klang auf, die undurchdringlich dicht ist und sich nicht zu bewegen scheint. Wie eine Milchglasscheibe schiebt sie sich vom ersten Takt an vor das Ohr, das vergeblich nach vertrauten Konturen sucht“, S. 1) und Ross 2007 („The opening chord of the latter work has fifty-nine notes spread over five and a half octaves: the effect is mysterious rather than assaultive, a seductive threshold to an alien world“, S. 509).

Andererseits wird das Thema Effekte auch kritisch betrachtet, besonders von deutschsprachigen Autoren. 1970 spricht Dibelius von einer „gefährlichen Impressionabilität“:

Seit den *Atmosphères* hatte Ligetis Klanggestik mit ihren befreienden auch unbeabsichtigt einige vernebelnde Momente ins Spiel gebracht. Weiche Übergänge, verfließende Umriss, das Aufsteigen aus tiefen Registern und das dauernde Changieren der Farbqualitäten weckten unzukömmliche Erinnerungen und schufen eine gefährliche Impressionabilität. Die Aufmerksamkeit des Hörers, vom Verfolgen irgendwelcher Strukturen nachdrücklich dispensiert, wurde wieder verleitet, sich den musikalisch stimulierten eigenen Phantasien hinzugeben. So stellte sich mit der wachsenden Anerkennung fast zwangsläufig auch Beifall von der falschen Seite ein. (Dibelius 1970, S. 93)

Ähnliche Bedenken wiederholt Dibelius 1994,¹⁸² indem er kritisch anmerkt, dass sich in der öffentlichen Wahrnehmung von *Atmosphères* eher die Effekte durchgesetzt hätten als

dass ‚Statik‘ in der Sekundärliteratur nahezu gleich oft als Effekt beschrieben wird wie unabhängig von Effekten (10 Überschneidungen mit EFFEKTE-Codings, 11 ohne EFFEKTE-Überschneidung). Das Werk als Ganzes ist zudem nicht oft gemeint (5 Überschneidungen), sondern Statik wird öfter bestimmten Abschnitten zugeschrieben, z.B. dem Abschnitt 1 (4), C/4 (2) und 22 (2).

182 So sagt er über den Übergang F–G: „Sie [die Schnittstelle] bewegt sich allerdings auch in gefährlicher Nähe, dem eigenen Prinzip untreu zu werden: Denn ein Kleinterz-Cluster in schwindelnder Höhe und

die tiefer liegende Bedeutung des Werkes. Dibelius steht mit dieser Aussage in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* zwar allein da, aber auch andere Autoren haben betont, dass es sich bei den Klangwirkungen in *Atmosphères* nicht um Effekthascherei handle, so siehe z.B. Salmenhaara 1969: „Durch die klinkerhafte Anordnung der Crescendi erreicht man eine dynamische Vieldeutigkeit anstelle des realen crescendo-diminuendo-Eindrucks: die Dynamik ist nicht mehr Effektdynamik, sondern strukturelle Dynamik“ (S. 91); oder Häusler 1969: „Wer nach dem begrifflichen Inhalt fragt, erwarte keinesfalls ein Programm“ (S. 263) und Hufner 1999: „Ligeti's Stück ist zwar keine Programmmusik, aber sie scheint bildliche Struktur zu haben“ (Onlinedokument).

Gefühlseindruck Autorin/Autor

EIGENE GEFÜHLSEINDRÜCKE werden im Zusammenhang mit *Atmosphères* von 12 Autorinnen und Autoren beschrieben, wobei sich manche Aussagen auch auf andere Hörer oder früheres Publikum beziehen. In den meisten Fällen (7) ist das WERK ALS GANZES gemeint, das als „faszinierend“ (Schneider 1975 & Lichtenfeld 2008), „incroyablement animée“ (Texier 20xx), „geheimnisvoll verstörend“ (ebenfalls Lichtenfeld 2008) bezeichnet wird, das einen „ästhetischen Schock“ ausgelöst habe oder dem gegenüber man Ehrfurcht empfinde („feeling of awe“ Griffiths 1983). Weniger oft (4-mal) wird über bestimmte Stellen gesagt, sie hätten eine frappierende („frappant“, Michel 1985 über H/I), „unbeschreibliche“ (Floros 1996 über das Kontrabass-Cluster in G), „verstörende“ (Demmler 2004 über den Registerwechsel beim ÜBERGANG F–G) oder „fesselnde“ Wirkung („riveting“, Toop 1999 über den Anfangscluster).

Emotionen, Ausdruck, Drama

In der Kategorie EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA (insgesamt 51 Codings) spielen emotionale Charakterisierungen (29 von 51) und die Unterkategorie Drama (25) die größte Rolle (in 8 Fällen fallen diese zusammen, z.B. wenn Stellen als ‚dramatisch‘ charakterisiert werden). Ausdruck bzw. Expression – beim *Marteau* die häufigste Unterkategorie – fallen dagegen weniger ins Gewicht (6) und Negationen kommen fast gar nicht vor (2).

Bei etwa der Hälfte der Codings handelt es sich um allgemeine Aussagen zum Stück, die meistbeschriebenen einzelnen Werkteile sind: F (5), der ÜBERGANG F–G (4), E (4), H (5), I (4) (meist gemeinsam besprochen) und M (4). Werkteile nach Ziffer M werden kaum erwähnt.

Die meisten Überschneidungen gibt es mit den Aspekten BESETZUNG (10), DYNAMIK (8), GESAMTSTRUKTUR (6), KLANG (5), TEXTUR (5), KOMPOSITIONSTECHNIK (5), FORM (4), TONHÖHE (4) und KLANGFLÄCHE (4), keine hingegen mit RAUM, NOTATION und TEMPO.

Emotionale Charakterisierungen (29) beziehen sich auf viele verschiedene Werkteile und Aspekte und bei der Zusammenstellung fällt auf, dass negativ konnotierte Emotionen auch ein Quint-Cluster in rumorender Tiefe vernebeln nur noch schwach den altgewohnten Effekt eines krassen Lagerwechsels“, Dibelius 1994, S. 54 ff.

hier, wie schon bei *Le Marteau sans maître* und dem *Gesang der Jünglinge*, deutlich überwiegen: düster und unheilvoll (gemeint ist hier die „Klangmischung von vier Trompeten in tiefster Lage“ bei Kaufmann 1964), Schrecken, Furcht, innere Spannung, tragisch oder trauermusikartig, ominous, frantic, charme, contenue, dramatic, panisch („panische Rotation von Klangstrudeln“, Burde 1993, S. 123), quasi-dramatisch, emotional, verstörend, aufsehenerregend, eerie. Ein großer Teil der Charakterisierungen stammt allein von Dibelius 1994 (9 der 29 Codings): Spannung, erregt brummend, hysterisch erregt, wild, unbeherrscht, höchste Not, explosive Aufladung, drangvoll, Hörattraktivität, „spürbar stimulierender Eindruck von sinnlicher Nähe“ (S. 59), sensuelle Verführungskraft („dahinter“ verbergen sich angeblich: vibrierende Erregung, jähes Erschrecken, Alpträume und Katastrophenahnung, abrupt einbrechende Leiderfahrung),¹⁸³ Entspannung, Drangsalkompressionen, aufrührerisch und unruhig.

Beschreibungen als ‚dramatisch‘ („Der dramatischste Teil des ganzen Werkes ist das M-Feld“, Salmenhaara 1969, S. 97, „very dramatic quadruple forte in the fourteenth sound mass“, Roberts 1978, S. 78 etc.) oder als ‚Drama‘ (z.B. „slow-motion drama“, Iverson 2009, S. 110) gibt es 10, in den meisten Fällen für die WERKTEILE E–G und M. Der Begriff Drama wird in unterschiedlicher Bedeutung verwendet, Suplicki 1995 (6 Codings) spricht in seiner Analyse sowohl vom „quasi-dramatischen Verlauf des Stückes“, von „Katastrophen“ und von „Zusammenbrüchen“ („Sodann endet auch das vorliegende Feld [I] in einer Katastrophe“, S. 243).

Schneider formulierte 1975, dass die „Grundkonzeption“ von *Atmosphères* die „Darstellung des Zuständlichen“ sei (S. 507). Schon 1969 hatte Salmenhaara die Grundstruktur des Werkes in ähnlichen Begriffen beschrieben: „Dieses Verströmen der Zeit kann man musikalisch/künstlerisch darstellen, indem man [...] einen Mechanismus aus musikalischen Elementen konstruiert, der das Fortschreiten der Zeit realistisch nachahmt“ (S. 75). Die dramatischen oder dramatisierenden Darstellungen des ÜBERGANGS VON ABSCHNITT F ZU ABSCHNITT G, ein abrupter Registerwechsel vom hohen Diskant zu tiefen Bässen als „Höllenssturz“ („jäger Sturz“, „Absturz“) legen nahe, dass auch die Requiemidee als theatrale und nicht als religiöse Idee verstanden wird; seit Kaufmann, der sich explizit auf Ligeti bezieht, ist – bezeichnenderweise – immer wieder von einer „Darstellung einer Totenmesse“ die Rede.

Um Ausdruck geht es in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* fast ausschließlich im allgemeinen Sinn, d.h. mehrere Autorinnen und Autoren bescheinigen dem Werk grundsätzlich Ausdruckscharakter, definieren ihn aber nicht. Laut Salmenhaara 1969, der diesem Aspekt große Bedeutung zumisst, haben die „Elemente“ zwar keinen „selbständigen Ausdruckswert“, müssten aber in einer „ganz bestimmten Weise organisiert sein“, um einen „gewünschten Ausdruck zu erhalten“ (S. 88). Auch z.B. Michel 1985 spricht von einer „expression générale de chaque champs“ (S. 46), Steinitz 2003 erkennt bei Ligeti eine „sensitivity to the expressive potential of pitch“ (S. 107) und versucht *Atmosphères* mit der Behauptung „there is

¹⁸³ Diese Textstellen wurden auch unter WEITGEHENDE AUSSAGE UND DEUTUNG codiert.

something directly emotional about *Atmosphères*“ (ebd.) von der polnischen Schule und von Xenakis abzugrenzen.

Folgende Autorinnen und Autoren befassen sich eingehender mit EMOTIONEN, AUSDRUCK ODER DRAMA in *Atmosphères*: Kaufmann 1964 (v.a. im Kontext mit der REQUIEMIDEE, s.u.), Salmenhaara 1969, Dibelius 1994 (für den Emotionen einen wesentlichen Anteil an der „tieferen Bedeutung“ des Werkes haben, s.u.), Suplicki 1995, Steinitz 2003 und Iverson 2009. Viel seltener und eher beiläufig wird in den 1970er & 1980er Jahren über EMOTIONEN gesprochen (12 von 51 Codings).

Das Thema ‚Vereinigung des Intelligiblen und Affektiven‘, das bei *Marteau* eine größere Rolle spielte, kommt in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* kaum vor. Nur Kaufmann 1964 thematisiert es implizit, wenn er schreibt, dass die Emotionen in *Atmosphères* „immer durch Distanz gebrochen“ (S. 116) sind und ähnlich Salmenhaara 1969: „Das Aperiodizitätsprinzip entspricht also letzten Endes dem Bestreben, eine Mechanisierung zu vermeiden, die mathematisch vielleicht differenziert ist, nicht aber jene irrationale, ausdrucksstarke Komponente hat, die das menschliche Wirken mit sich bringt“ (S. 78).

Weitgehende Aussagen und Deutungen – und die Sache mit dem Requiem

WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN (77 Codings in 33 Texten) beziehen sich auf den ÜBERGANG F–G (8), die Pausentakte am Ende des Werkes/ 22. (5), den ‚Kanon‘ bei ABSCHNITT H (4) sowie N (3). Auffallend häufig genannte Aspekte der Komposition sind: GESAMTSTRUKTUR/GROSSFORM (12), KOMPOSITIONSTECHNIK (10), FORM (7), RAUM (6), KLANG (5), TONHÖHEN (5) und CLUSTER (5). Keine Überschneidungen gibt es mit den Aspekten: FIGUREN, HARMONIK, TEMPO und DAUERN/NOTENWERTE.

Die ersten, für die folgende Sekundärliteratur sehr einflussreichen Deutungen von Kaufmann 1964 und Salmenhaara 1969 entstanden in enger Abstimmung mit Ligeti. Wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, hat Ligeti selbst die Requiemidee Kaufmann nahegelegt. Kaufman erwähnt sie in zwei Varianten: „Tatsächlich hat Ligeti während der Komposition an die Darstellung einer Totenmesse innerhalb der Materialsphäre gedacht. Er will dies so aufgefaßt wissen, daß gleichsam im Keller, ganz in der Ferne, im Unterschwelligen, ein Requiem vor sich geht“ (Kaufmann 1964, S. 114; siehe auch Ligetis Text „Über *Atmosphères*“ von 1963: „Es ist dem Andenken an Mátyás Seiber gewidmet und enthält in symbolischer Form Momente [Mehrzahl!] eines Requiems“, S. 181). Die zweite Aussage bezieht sich speziell auf den Lagenwechsel am Übergang F–G: „Ligeti gibt zu, bei diesem Schnitt an einen Sturz in tartaro gedacht zu haben“ (Kaufmann 1964, S. 115).

Ob die auf den ‚Sturz in tartaro‘ folgenden Requiem-Assoziationen vollständig und wörtlich von Ligeti stammen ist nicht klar, zumindest einen Teil hat er Kaufmann beim Redigieren diktiert, die Aussagen also zumindest stehen lassen, siehe Ligetis Anmerkungen im Vergleich mit Kaufmanns endgültiger Textfassung:

Ligeti an Kaufmann:

6) Obwohl der ‚Trichter‘ tatsächlich dem Dies Irae entspricht (doch nur zusammen mit der Tuba Mirum-Stelle), würde das mit dem Zitieren der kurzen Stelle Takt 43–46 nicht klar gemacht. Wärest Du mit dem Zusammenziehen des Dies Irae und Tuba Mirum einverstanden, indem der Text ca. so aussieht: „Der Trichter, die schrittweise Verengung des Frequenzbandes, bereitet sich vor. Dies ist der Augenblick, an den Beginn eines Dies Irae zu denken. Am Schluss des sich verengenden Klangtrichters, nach einer kurzen, scheinbaren Ruhephase ertönt die Tuba Mirum, die wundertönende Posaune... etc.“ (Bitte: der Mittelsatz stimmt selbstverständlich grammatikalisch nicht. Ich habe nur eine Lösung angedeutet, Du musst es wissen, wie man es schreibt). In diesem Fall wäre Beispiel 8) 88" lang und würde dauern von Ziffer H bis N. Die Andeutung der ‚Lacrymosa‘, die ja nicht so wesentlich ist, würde wegfallen. Auch das Zitat des Anfangs als ‚Requiem‘ würde ich auslassen, denn wenn man statt die Beispiele 8–9–10–11, die zusammen 80" dauern, nur diesen verlängerten Beispiel 8, der 88" dauert, bringt, so ist das recht für die Gesamtdauer der Sendung. Es würde auch richtig sein, nach diesem langen Dies Irae-Tuba Mirum Beispiel den direkt danach kommenden Agnus Dei zu bringen. Noch etwas: bei Erläuterung des Tuba Mirum: ich würde nicht von Pentatonik hier reden (Pentatonik gibt es bei der anderen Tuba-Mirum Stelle, zwischen den Ziffern B und C, doch diese Stelle wäre zu kompliziert auch hineinzunehmen). Auch die Überlagerung von ffff mit pppp ist ein technisches Detail, was unwesentlich ist (es handelt sich um eine bestimmte spezielle Klangfarben-Manipulation, die man dann aber extra erklären müsste – es ist nicht so wesentlich). Ich würde vom Tuba Mirum eher sagen, dass es aus der Zusammenballung aller Blechbläser entsteht, wobei der besonders düstere und unheilvolle Klang (der gleichzeitig der wundervolle Klang der Erlösung ist) vor allem aus der Mischung von vier Trompeten in tiefster Lage entsteht, eine Klangfarbenkombination, die bisher nie ausprobiert wurde. (Ligeti an Kaufmann, 24.6.1962, in: Harald Kaufmann 1993, S. 199 ff.)

Kaufmanns Text:

Über dem in den tiefen Registern steckenbleibenden Klang beginnt nun der oben zitierte 56stimmige Kanon. Der Trichter, die schrittweise Verengung des Frequenzbandes, bereitet sich vor. Dies ist der Augenblick, an den Beginn eines Dies irae zu denken. Nach Durchschreiten der engen Pforte, nach einer kurzen, scheinbaren Ruhepause, erklingt die Tuba mirum, die wundertönende Posaune. Diese Assoziation entsteht aus der Zusammenballung aller Blechbläser. Besonders düster und unheilvoll, zugleich aber auch assoziierbar als wundervolle Erwartung der Erlösung, ist die Klangmischung von vier Trompeten in tiefster Lage; es ist dies eine Klangfarbenkombination, die als neuartig bezeichnet werden kann. Bald darauf, Takte 69–74, verdünnt sich in der Textur der chromatische Cluster zum diatonischen Cluster. Materialaspekt des Versöhnlichen nach dem Schrecken: Agnus Dei, dona eis requiem. Immer mehr Assoziationen aus dem Material stellen sich ein: So gemahnt der stehende Cluster-Klang selbst, mit dem das Stück einsetzt, an ein fernes Gemurmel des Requiem aeternam; die ‚Pforte‘ des enggewordenen Frequenzbandes, wonach keine Furcht mehr herrscht, könnte als versöhnliches Lacrymosa verstanden werden. (Kaufmann 1964, S. 115 f.)

In 14 von 15 Texten – von mit nur einer Ausnahme deutschsprachigen Autoren – werden Kaufmanns Aussagen aufgegriffen (inkl. Kaufmann selbst 1970), bis Ende der 1980er Jahre sogar wörtlich übernommen. Dies ändert sich erst mit Frisius 1987, der von dem Lagenwechsel als „Höllenstein“ im Kontext eines imaginären textlosen Requiems spricht, das,

so die neue Ergänzung, mit „programmuskalischer Plastik“ artikuliert werde (S. 186; Frisius wiederholt diese Darstellung mit leichten Abweichungen in seinem Text von 1998). Dibelius ändert 1994 die einzelnen Requiemteil-Assoziationen in dramatisch-bildhafte Darstellungen ab, z.B. wird das Dies Irae zum „Bild von einer hysterisch erregten, wild gestikulierenden Menschenmenge, die sich unbeherrscht und alle zugleich durch eine kleine Tür zwängen will“ (S. 58) und beschreibt das „dunkle Requiem-Raunen“ (S. 62) lediglich als einen Aspekt des Werkes unter anderen. Floros stellt 1996 Kaufmanns Requiem-Assoziationen grundsätzlich in Frage und fragt bei Ligeti nach, der ihm glaubhaft macht, dass Kaufmanns Zuordnungen und Assoziationen „völlig subjektiv“ gewesen seien (Floros 1996, S. 100).

Später wird die REQUIEM-ASSOZIATION nur noch von drei Autoren kurz aufgegriffen. In Texten der 2000er Jahre spielt sie keine Rolle mehr.

Neben Kaufmann 1964 ist Salmenhaaras Analyse von 1969 der meistzitierte Text. Auch Salmenhaara greift Ligetis eigene Deutung auf („eine Form, die in ihrer Veränderung Unveränderliches widerspiegelt: in ihrer Bewegung Stillstand, in ihrer Endlichkeit Unbegrenztheit der Zeit“, Ligeti 1963, S. 184) und führt anhand einzelner Stellen des Werkes aus:

So ist diese Pause [gemeint ist der 22. Abschnitt, die Pausentakte am Schluss] voll innerer Spannung; man empfindet, dass sie organisch zur Ganzheit gehört und eine der wirksamsten Erscheinungsformen der Statik darstellt. Auf diese Weise geht die Komposition gleichsam ins Leere, hinter den Horizont, weg aus dem Gesichtskreis: der Eindruck bleibt, dass ihre statische Bewegung irgendwo weit entfernt im Unsichtbaren, Unhörbaren weitergeht, wie der ununterbrochene Strom der Zeit. Hier überschreiten wir die von der Empfindung gesetzte Grenze des Jetzt: die Form hat ihre letzte Konsequenz gefunden, die ‚in ihrer Veränderung Unveränderliches widerspiegelt: in ihrer Bewegung Stillstand, in ihrer Endlichkeit die Unbegrenztheit der Zeit.‘ (Salmenhaara 1969, S. 99)

Salmenhaaras Darstellung und (damit) Ligetis Aussage werden zwar nur von Schneider 1975 direkt aufgegriffen („In einer Komposition müssen die einzelnen Zustände aber gekürzt auftreten, so wie in der Realität des Seins das einzelne Leben nur einen Ausschnitt aus der Unendlichkeit darstellen kann“, Schneider 1975, S. 507), aber auch in Aussagen anderer Autoren kommt die Thematik vor, z.B. bei Dibelius 1994¹⁸⁴ und Frisius 1998.¹⁸⁵

184 „Zum anderen aber spielt in der Musik, im Gegensatz zur bildenden Kunst, die Zeit eine entscheidende Rolle. Sie schließt, allein schon durch die akustischen Voraussetzungen, daß Klang überhaupt entsteht, eine Existenz ohne Dauer, also einen Stillstand oder ein Verharren in Ruhestellung faktisch aus, vielmehr herrscht stets ein Mindestmaß an Bewegung“, Dibelius 1994, S. 53.

185 „So entsteht, erstmals im Stück, ein deutlicher Kontrast – eine Zäsur als Indiz nicht der fließenden Zeit, sondern der geschnittenen Zeit. Die Verbindung zwischen den höchsten und tiefsten Tönen läßt sich allenfalls im Gedankenexperiment herstellen: Die Extreme gehen nahtlos ineinander über – die höchste und die tiefste Lage in äußerster Lautstärke. Was dann folgt, steht allerdings wieder im Zeichen der Kontinuität und der fließenden Zeit“, Frisius 1998, S. 177.

Ein weiteres wiederkehrendes Thema ist die Darstellung von *Atmosphères* als musikhistorische Revolution (die schon unter dem Abschnitt „Negativdefinitionen“ besprochen wurde). So ist z.B. die Rede von einem „Grad von ‚Destruktion‘“, den „bisher noch keiner zu verwirklichen gewagt“ habe (Dibelius 1966, S. 189), davon, dass „mit dem unmerklichen Übergang von Klängen – Geräuschen – Stille gleichsam das Ende von Musik überhaupt“ komponiert sei (Schubert 1976, S.88), von einer „befreienden“ Wirkung „auf die in der Dodekaphonie gefangenen Musikszene“, der erfolgreichen Aufwertung der Klangfarbe „an die Spitze der Parameterhierarchie“ (Schaarschmidt 1986, S. 378) und einem „neuen Weg in die Zukunft“ (Floros 1997). Auch diese Deutung geht auf Formulierungen Ligetis zurück.

In Texten der 1970er und 1980er Jahre finden sich wenige WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN (12 von insgesamt 77), in den Texten der 1990er und 2000er Jahre hingegen sehr viele spezielle, spektakuläre und bildhafte Formulierungen – offenbar geht es nun weniger um eine inhaltlich richtige Interpretation, sondern um starke und originelle Formulierungen.

Dibelius ist 1994 einer der ersten Autoren, der seinen bildhaften Vorstellungen freien Lauf lässt (vgl. auch Burde 1993), nicht nur bezüglich einiger Details („die zum unverwechselbaren Eigenwert personifizierte Klangfarbe“, Dibelius 1994, S. 59), sondern auch in Hinblick auf die tiefere Bedeutung des Werkes, die er als heimliche Klage erkennt:

War denn tatsächlich die sensuelle Verführungskraft der farbigen klanglichen Außenhaut so viel stärker als das, was sich dahinter an vibrierender Erregung und Abtauchen in unermeßliche Räume, an Visionen und jähem Erschrecken, an Alpträumen und Katastrophenahnung verbarg? Hatte sich nur der Gestus gravitätischer Ruhe, das zeitentbundene Auf und Ab von Fließen, Schweben, Gleiten, nicht aber gleichzeitig der fragende Ton von Einsamkeit, Ausweglosigkeit, von abrupt einbrechender Leiderfahrung und dunklem Requiem-Raunen durchgesetzt? (S. 62)

So weit wie Dibelius geht bei Aussagen zur Bedeutung kein anderer Autor; assoziative, gewagte, schrille und spektakuläre Zuschreibungen nehmen aber zu. Beispiele sind Suplicki 1995 mit seiner Darstellung der energetischen Entfaltung des Werkes und Brauneiss 1997 mit seiner zahlensymbolischen Deutung. Spektakuläre Beschreibungen häufen sich in den 2000er Jahren: etwa in Lobanova 2002 (u.a.: „A multiple significance is found not only in the new space-time dimension of *Atmosphères*, but also in the many-hued multi-layered sound of the composition“, S. 81), Steinitz 2003 & 2008 („Brilliantly coloured, and of blinding intensity [gemeint ist die Textur], this too suggests clouds and gases amassing and dispersing, a strange and exotic void before matter is created“, 2008), Ross 2007 („a seductive threshold to an alien world“, S. 509) und Lichtenfeld 2008 („Stücke wie *Atmosphères* [...] gewinnen ihr geheimnisvoll verstörendes wie faszinierendes Leben aus der Projektion illusionärer Räume, Landschaften, Bilder, Objekte“, S. 39). Vielleicht fühlten sich auch einige der hier zitierten Autorinnen und Autoren durch die Bilder aus Kubricks Weltraum-Epos *2001 – A Space*

Odyssey (1968) angeregt. Dieser prominente Musikeinsatz von *Atmosphères* wird jedenfalls in den 2000er Jahren deutlich öfter thematisiert (siehe z.B. Steinitz 2008), vor 1999 hingegen nur ein einziges Mal.

Zwischen Registerwechsel und Höllensturz: Die Abschnitte F und G

Die Unterschiede im Analysieren, Beschreiben und Zuschreiben von Bedeutung lassen sich an einer der prominentesten Stellen von *Atmosphères* besonders gut zeigen: dem Lagenwechsel am ÜBERGANG VON ZIFFER F ZU G (Takt 39–40). Hervorgehoben wird die Stelle (38 Codings) schon im ersten Text (Kaufmann 1964), anschließend in weiteren 28 von 73 Texten (17 deutsch, 10 englisch, 2 französisch), in 9 der insgesamt 15 Analysen, die gleichmäßig über den gesamten untersuchten Zeitraum verteilt sind.

Besagte Stelle wird überwiegend dramatisch-ereignishaft-bildhaft (21 Codings) beschrieben – in manchen Texten sogar ausschließlich –, in einigen Fällen kombiniert dramatisch-musiktheoretisch (8), an 9 Stellen nur musiktheoretisch, d.h. in Begriffen wie Balance, Symmetrie oder Kontinuität. Es gibt 26 Überschneidungen mit EFFEKTE-, 13 mit VERSTEHEN-, 8 mit DEUTUNG- und je 4 mit EMOTIONEN- und VERGLEICHE-Codierungen. Lediglich drei Autoren bieten satztechnische Beschreibungen bzw. Analysen der Stelle: Salmenhaara 1969, Michel 1985 und Levy 2006 („Unlike the register change in *Apparitions*, several oppositions support an interpretation of continuity, in spite of the fact that this is the largest registral shift in the piece. First of all, there is a continuity in dynamics“, S. 247). Alle drei stellen fest, dass das Prinzip der Kontinuität trotz des extremen Lagenwechsels und des damit verbundenen Kontrastes gewahrt bleibt.

Dramatische Beschreibungen der Stelle verwenden zumeist das Bild eines Sturzes (in 19 Codings) und diese Sturz-Varianten reichen vom Kaufmann-Ligetischen „Sturz in tartaro“ über „Hinabkippen“ bis zum „Fall quer durch alle Sphären aus gleißendem Licht in dunkelste Abgründe“ (Dibelius 1994, S. 56), weitere Bezeichnungen sind: jäher Sturz, Absturz, Höllensturz, fall into darkness, plunge, drop. Einige Autoren behaupten, unmittelbar zur Musik zu assoziieren (explizit z.B. Dibelius 1994, implizit Danuser 1992 oder Christensen 1996). Fraglich bleibt aber, ob v.a. die drastische Version und die Häufigkeit des Bildes ohne Ligetis Initiation in gleicher Weise zustande gekommen wären.

Neben der Beschreibung als Sturz finden sich weitere, z.B. als Abbruch oder Schnitt (in 5 Codings, u.a.: break, scharfe Schnittstelle, Riss, Einschnitt, geschnittene Zeit, cut off), als Antwort oder Begegnung (in 4 Codings: Kontrabässe antworten, piccolos answered by double basses, met the other way) oder Ab- und Auftauchen (3 Codings: music disappeared – reappeared, über Randbereich hinauswandern – wieder auftauchen).

Dass es sich um einen Lagen- und Registerwechsel handelt und somit um einen Kontrast, eine Diskontinuität, eine Zäsur, Zustandsänderung oder Transformation, wird immer wieder

ausgeführt, aber in der Mehrzahl der Texte deren Bedeutung, z.B. als Katastrophe (Suplicki 1995), und deren Wirkung (z.B. apokalyptische Assoziationen, Demmler 2004) hervorgehoben.

Vorder- und Hintergrund

VORDER- UND HINTERGRUND, INNEN UND AUSSEN werden in 25 Texten seit Kaufmann und Salmenhaara für *Atmosphères* beschrieben (48 Codings), nachdem Ligeti die Begriffe Hintergrund und Oberfläche selbst benutzt hatte. Von Vordergrund (surface, Oberfläche, Klangoberfläche, foreground, Vordergrundstruktur, Oberflächenstruktur, l'extérieur, Außenhaut) ist 37-mal, von Hintergrund (background, Innenstrukturen, l'intérieur, dahinter, underlying, internal) 23-mal die Rede. Die meisten Überschneidungen gibt es mit den Aspekten GESAMTSTRUKTUR/GROSSFORM (7), DYNAMIK (6), BESETZUNG (5), CLUSTER (4), TEXTUR (4), nur 3 mit KOMPOSITIONSTECHNIK, 2 mit KLANG.

Von vier wesentlichen Aussagen zu diesem Thema beruhen die ersten beiden auf Ligetis eigener Darstellung: Erstens wird betont, dass in *Atmosphères* Hintergrund und Vordergrund dasselbe sind (26 Codings), der Hintergrund bzw. Vordergrund das Ganze *ist* (Hintergrund wird um seiner selbst willen gestaltet etc.), siehe Kaufmann 1964:

Unversehens stellt sich mit dieser Erkenntnis die Frage nach Hintergrund und Vordergrund der Musik wieder neu. Denn die mechanische Übernahme der chromatisch-temperierten Tonhöhenordnungen als Cluster ist ein Hintergrundphänomen, während die Abwandlung zu variierten Texturen innerhalb des Clusters eine Art von Vordergrunderscheinung ist, auch wenn sie nur ideell fixiert ist. Die besondere Leistung der *Atmosphères* scheint es zu sein, daß sachlich Hintergrund und Vordergrund zusammenfallen, obwohl beide eine ästhetische Interpretation voneinander trennen kann. (S. 116 f.)

Ähnlich Salmenhaara 1969: „Aus dem Hintergrund wird ein Vordergrund, weil dieser seinerseits keinen Hintergrund mehr hat. In diesem Vordergrund können wir deutlich eine Veränderung und Entwicklung verfolgen“ (S. 69 f.). Noch 2008 äußert sich Steinitz enthusiastisch: „Now there is virtually no figurative foreground – only background. But what a background!“ (Onlinedokument ohne Seitenangabe). Unter diese erste Kategorie fallen auch Texte, in denen überhaupt nur noch von einer (gestalteten) Oberfläche („surface“ etc.) die Rede ist (siehe Toop 1999, Drott 2002 und Levy 2006).

Zweitens wird mehrfach beschrieben, wie Wirkungen an der Oberfläche durch Strukturen im Inneren geprägt werden (13 Codings), siehe z.B. Bayer 1989:

Si, quand on la considère de l'extérieur, la musique d'*Atmosphères* apparaît comme une musique essentiellement statique, où il semble que l'on risque à tout instant d'assister à un arrêt du processus musical, en réalité cette immobilité apparente intègre, en vertu d'un dynamisme immanent, toutes sortes de micromouvements qui font vibrer la matière sonore de l'intérieur. (S. 20 f.)

Oder Dibelius 1994: „Denn nur an der scheinbar ruhigen Oberfläche hatte er den seriellen Verfahren und ihrer strukturellen Agilität abgeschworen, sie in Wirklichkeit aber, zuweilen sogar bis zum Absurden gesteigert, ins Innere des klanglichen Geschehens verlagert“ (S. 53; siehe auch Floros 1996: „Dadurch und durch die häufigen Tremoli meint der Hörer ein Zittern an der Klangoberfläche zu vernehmen“, S. 99).

Drittens stellen einige Texte Hintergrund und Vordergrund als verschiedene musikalische Gegenstände dar (4 Codings), siehe z.B. Lee: „Der dritte Teil weist ereignishaft hervortretende Klänge innerhalb der stehenden Klangkomplexe auf. Diese lösen sich aber vom stehenden Klangkomplex ab, der im Hintergrund zu bleiben scheint“ (S. 77).

Viertens – mit einer marginalen Stellung in der Sekundärliteratur (2 Codings) – wird eine tiefere bzw. verborgene Bedeutung hinter Äußerlichkeiten vermutet, wie im bereits diskutierten Text von Dibelius 1994: „War denn tatsächlich die sensuelle Verführungskraft der farbigen klanglichen Außenhaut so viel stärker als das, was sich dahinter an vibrierender Erregung und Abtauchen in unermessliche Räume, an Visionen und jähem Erschrecken, an Alpträumen und Katastrophenahnung verbarg?“ (S. 78) und Brauneiss 1997: „Die manieristische Notation ist zweifelsohne ein gewichtiger Hinweis auf den Einfluß eines im Hintergrund wirksamen Zahlengeflechts“ (S. 35 f.).

Verstehen und Hören

Das Thema VERSTEHEN (225 Codings) spielt in der Sekundärliteratur zu *Atmosphères* eine sehr große Rolle: im Bereich Wahrnehmung und Interpretation ist es vor dem Thema EFFEKTE das Häufigste. Es wird ohne auffallende zeitliche Lücke in 53 von 73 Texten besprochen (darunter sämtliche Analysen).

Die meisten Überschneidungen gibt es mit den Werkteil-Codings: H/9 (23), 1 (17), I/10 (15), WERK ALS GANZES (14), ÜBERGANG F–G (13), C/4 (11), 22. (8), B/3 (7) und T/21 (7). 121 Codings betreffen keinen bestimmten Abschnitt. Im Bereich Aspekte der Komposition gibt es überdurchschnittlich viele Überschneidungen mit Aussagen zu: GESAMTSTRUKTUR/GROSSFORM (53), BESETZUNG (37), TEXTUR (36), KOMPOSITIONSTECHNIK (27), KLANG (24), CLUSTER (21), DYNAMIK (21), TONHÖHEN (17) und RHYTHMUS (17).

In Ligetis Werkkommentaren waren die prominentesten Themen im Bereich VERSTEHEN 1.) die Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungsphänomene, 2.) das Erleben und 3.) die Angst vor Missverständnissen. Die Themenschwerpunkte in der Sekundärliteratur sind im Wesentlichen die gleichen:

1.) die Feststellung, dass einige Elemente der Musik nicht einzeln wahrnehmbar oder mit dem Ohr verfolgbar sind und, dass es in diesen Momenten um den Gesamteindruck geht (77 Codings). Oft werden hierfür der ‚nicht wahrnehmbare Kanon‘ bei Ziffern H & I sowie die Nicht-Unterscheidbarkeit der 22 Felder angeführt (siehe z.B. Toop 1999: „However, as

the composer suggests, a good performance is one in which one does not hear these subdivisions as ‚new sections‘, but rather as shifts of emphasis or direction“, S. 76). Dazu kommen entsprechende verallgemeinernde Aussagen wie: „zum anderen ist die Ereignisdichte der Vertikalen zu groß, als daß eine verstandesmäßige Durchleuchtung erfolgen kann“ (Rösing 1972, S. 50 f.).

2.) geht es um das musikalische Erleben (Empfinden, Erahnen, Spüren etc.) (16), z.B. bei Dibelius 1994:

... die zum unverwechselbaren Eigenwert personifizierte Klangfarbe. Mit ihr läßt sich im metriklosen, unregulierten Dahinfließen der Musik eine Aufstauung und dementsprechend ein steileres Gefälle erzielen, dadurch wiederum die Form aller herkömmlichen Elemente von Ereignisrastern, Symmetrieverhältnissen oder Teilegliederung dennoch hinreichend artikulieren und schließlich die Hörattraktivität ohne all die sonst üblichen leitenden Orientierungsmarken und Verständigungshilfen dennoch zu einem spürbar stimulierenden Eindruck von sinnlicher Nähe, von unverbrauchter Klangerfahrung steigern. (S. 59)

3.) Potenzielle Missverständnisse werden in Dibelius' Schriften (1970 und 1994) ebenfalls thematisiert (4 von 9), hier die Formulierung in seiner Ligeti-Monographie von 1994:

Die kaum vermeidliche Dialektik einer solchen Planung – Einheitlichkeit, Gestaltverzicht und Leisheit als Mittel energischer Opposition – gereichte nun einer plötzlich erworbenen Anhängerschaft der Unaufmerksamen, die über jede interne Differenzierung dankbar hinweghörte, zum gern benützten Alibi, sich derart durch den Anschein neu-reaktionärer Klangseligkeit selbst bestätigt fühlen zu dürfen. Doch Ligeti hatte schon, noch ehe er von der Schar seiner Verkenner hochgelobt, dann fleißig imitiert wurde, seinen eigenen Unwillen, seine allergische Abneigung gegen das allzu Milde und Ausbalancierte entwickelt. Ihm war der Erfolg bloß neuerlicher Anlaß zu prüfender Skepsis. (Dibelius 1994, S. 62)

Bemerkenswert ist, dass von Missverständnissen ausschließlich in deutschsprachigen Texten die Rede ist, so bei Vogt 1982: „Man geht wohl fehl, wenn man in *Atmosphères* eine Trauermusik zu erkennen sucht“ (S. 315) oder Häusler 1969, der warnt: „Vor konkreten Bezügen sollte man sich eher hüten“ (S. 263). Die Aussagen beziehen sich meist auf Fragen des Bedeutens.

4.) Fragen des Bedeutens bzw. des „semantisch-assoziativen Musikhörens“ (siehe Kaufmann 1964) werden in Bezug auf bestimmte Stellen und Aspekte des Werkes nicht sonderlich häufig diskutiert (11 Codings). Am auffälligsten ist der Gegensatz zwischen Kaufmann, der explizit davon spricht, wie Ligeti das Werk verstanden wissen will („Er will dies so aufgefaßt wissen, daß gleichsam im Keller, ganz in der Ferne, im Unterschwelligen, ein Requiem vor sich geht“) und Suplicki 1995, der als Erster in der vorliegenden Literatur vorschlägt, sich von Ligetis Aussagen nicht zu sehr ablenken zu lassen:

Es führt also nach der vorliegenden Analyse in die Irre, wollte man Ligetis Äußerungen bezüglich dieses Werkes absolute Priorität zukommen lassen, denn dadurch entginge dem Rezipienten die Möglichkeit, sich den quasi-dramatischen Verlauf des Stückes anzueignen. (S. 246; mit diesem Satz endet der Artikel)

Deutlich häufiger sind 5.) Aussagen bzw. Diskussionen in Bezug auf den hörenden, ererkennenden oder verstehenden Mitvollzug (81 Codings). Hierzu gehören Aussagen wie: „Cellos and violas remain at the original register, but eventually disappear from view as attention focuses on the intense straining of violins, trumpets and high woodwind“ (Adlington 2003, S. 313) oder: „Es handelt sich folglich auch nicht um die übliche Clustertechnik [...], wie man anhand einer rein spektralen Betrachtung vermuten könnte“ (Beurmann & Schneider 1991, S. 320). Der Verweis auf imaginäre Hörer spielt hier eine große Rolle, beispielsweise bei Levy 2006: „If the piccolo cluster suddenly moved back to the middle-register which began their ascent, we would most likely hear this repetition as a new beginning, and thus a more distinct division than a continuing development“ (S. 247).

Zu 6.) Verallgemeinerungen in Bezug auf das Wahrnehmen, Hören und Verstehen des Werkes (27) gehören Vermutungen über Ligetis Absichten wie etwa, das Ziel der Musik sei, „in den Hörern ein bestimmtes Echo zu wecken“ (Salmenhaara 1969, S. 70); oder über die Hörbarkeit der Kompositionstechnik, etwa bei Griffiths 1983: „It is not, however, a work that invites detailed appreciation of how it is composed: its clusters resist the penetration of the intelligence, and one is left with a feeling of awe, as before one of Rothko's large panels“ (S. 38). Oder:

Particularly in *Atmosphères*, the rush of much contemporary music is stilled, and what one hears instead is a play of lingering sounds, vast and ominous because of the size of the orchestra, but acting immediately on the ear, not asking for interpretation. This is music of a very sensual kind. (S. 32)

Ansprüche an potenzielle Hörer werden mehrmals formuliert („In Wirklichkeit geschieht im Verlauf des Stückes sehr viel. Dies zu erkennen setzt freilich ein aufmerksames Zuhören voraus“, Floros 1996, S. 96, siehe hierzu auch Ahrens 1984), daneben wird aber auch die grundsätzliche Fasslichkeit des Werkes betont („Die architektonische Gestalt von György Ligetis *Atmosphères* ist ungleich faßlicher als jene von Anton Weberns Symphonie-Satz“, Kelterborn 1987, S. 235).

Zwei Autoren behandeln das Thema Verstehen schließlich von einer Metaperspektive aus: Ahrens 1984 und Drott 2002, der sich mit der Frage befasst, wie der Eindruck der Statik beim Hörer zustande kommt.¹⁸⁶

¹⁸⁶ „As the previous discussion suggests, the stasis that the listener attributes to works such as *Atmosphères* and *Volumina* is not an objective property of the music so much as an interpretation that is capable of reconciling their various properties. The listener does not passively perceive stasis in such works, but actively constitutes it from the contradictory attributes of the music. By way of summary, one can isolate three factors that lead to the interpretation of stasis“, Drott 2002, S. 111 f.

In Bezug auf das HÖREN (144 Codings in 48 Texten) gibt es darüber hinaus keine besonders auffälligen Aussagen. Die meisten Codierungen stehen im Kontext mit dem VERSTEHEN (106 Überschneidungen), zahlreiche im Kontext mit EFFEKTEN (54 Überschneidungen, davon 15 zusätzlich mit VERSTEHEN). Die Überschneidungen mit Werkteilen und Aspekten der Komposition gleichen weitgehend denjenigen beim Thema VERSTEHEN.

Anmerkungen

Wie zu Beginn des Kapitels angedeutet, gibt es in der sehr homogenen Sekundärliteratur zu *Atmosphères* wenige Diskussionen, etwa um Aspekte der Komposition, um Fragen der Kompositionstechnik oder die richtige analytische Herangehensweise. Während sich bei den Themenschwerpunkten einige Unterschiede zwischen dem Eigenkommentar-Korpus und der Sekundärliteratur zeigen, ist das *Sprechen* über *Atmosphères* sehr stark von Ligetis Vorstellungen, seiner Sprache, seinen Begriffen und Einstellungen geprägt. Dies gilt nicht nur, aber in besonderem Maß für deutschsprachige Texte und für Texte von Autorinnen und Autoren, die mit Ligeti in direktem Kontakt gestanden haben.

Eine weitere Besonderheit des Textkorpus ist die – auch im Vergleich zu *Marteau* und *Gesang* – sehr große Häufigkeit von Aussagen zu Themen der Wahrnehmung und Interpretation. Diese Häufigkeit, z.B. die vielen ausführlichen Beschreibungen von EFFEKTEN, WIRKUNGEN UND IMPRESSIONEN, zeigt, dass das „Evozieren eines imaginären Raumes“ Ligeti offenbar umfassend gelungen ist.

6. Werkübergreifende Ergebnisse

In diesem Kapitel werden vor allem signifikante werkübergreifende Ergebnisse besprochen. Der Fokus liegt dabei auf der Sekundärliteratur, die Komponistenkommentare werden an einigen Stellen mit einbezogen.

Da bei der Besprechung der Ergebnisse wiederholt Mengenangaben gemacht werden, müssen die absoluten Textkorpusgrößen berücksichtigt werden. Das Textkorpus zu Boulez' *Le Marteau sans maître* ist mit Abstand das umfangreichste, das Textkorpus zu Stockhausens *Gesang der Jünglinge* ist etwa ein Viertel, das zu Ligetis *Atmosphères* etwa ein Drittel so groß. Unter den Textkorpora der Komponistenkommentare ist Ligetis das umfangreichste, es beträgt in etwa das Eineinhalbfache der Eigenkommentare von Boulez bzw. Stockhausen.

Die Chronologie des Erscheinens von Sekundärliteratur sowie die Textmengen pro Jahrzehnt sind bei allen drei Werken sehr ähnlich. In den Jahren nach der Uraufführung erschienen nur sporadisch Texte, und es gab immer wieder größere Lücken von mehreren Jahren, in denen nichts zum betreffenden Werk veröffentlicht wurde. Ab Mitte der 1980er Jahre, bei *Atmosphères* schon ab Anfang der 1980er Jahre, wurde fast jährlich Text zu den drei Stücken publiziert und die Menge pro Jahrzehnt steigt – mit ein paar Schwankungen – entsprechend

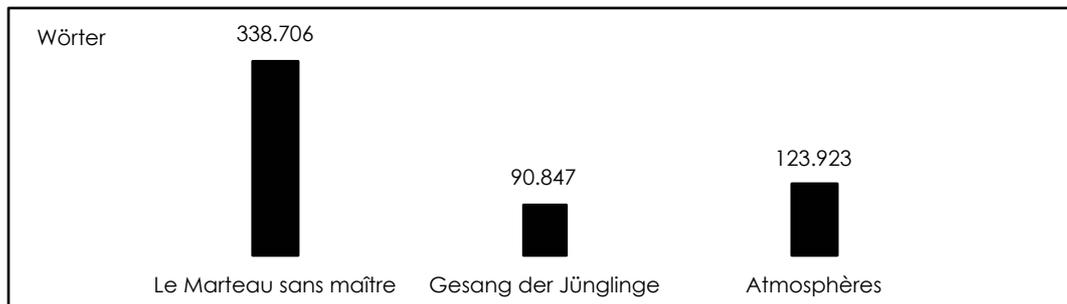


Abb. 35: Textkorpusgrößen Sekundärliteratur

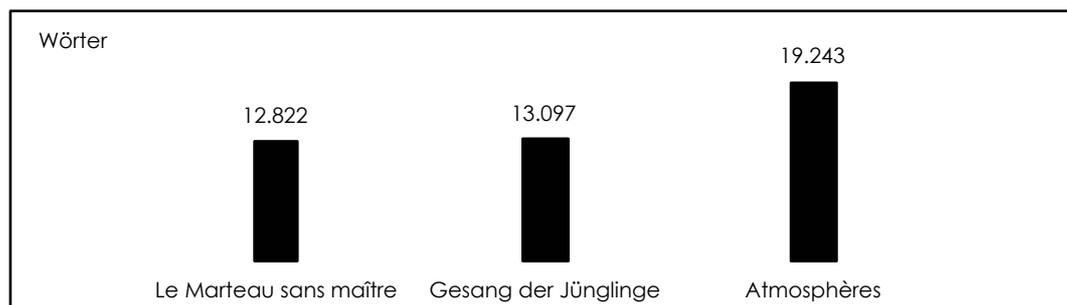


Abb. 36: Textkorpusgrößen Komponistenkommentare

an. Die größte Textmenge wurde zu *Marteau* und zum *Gesang der Jünglinge* in den 1990er Jahren produziert, zu *Atmosphères* in den 2000ern, während die Textmengen zu den beiden früher komponierten Stücken leicht rückgängig sind (siehe die entsprechenden Grafiken in den vorangegangenen Kapiteln).

Auch die Textsorten betreffend weichen die Mengenverhältnisse nicht wesentlich voneinander ab. Die größte Textsortengruppe ist in allen drei Fällen mit mehr als der Hälfte der Gesamttextmenge die Gruppe der Werkanalysen – bei *Marteau* sind dies sogar 67% –, an zweiter Stelle folgen bei *Marteau* und *Atmosphères* die Werkbeschreibungen, an dritter die Besprechungen im Rahmen von Aufsätzen. Beim *Gesang* ist das Mengenverhältnis dieser beiden zuletzt genannten Textsorten umgekehrt.

Auffällig ist, dass die Werkteile, also Sätze, Abschnitte oder Stellen, die einen vergleichsweise starken dramatischen Charakter haben oder dramaturgisch besonders exponiert sind, mehr besprochen werden als andere. Bei *Marteau* sind dies die Sätze mit Gesang, beim *Gesang der Jünglinge* – dessen einzelne Abschnitte ohnehin wenig besprochen werden – die VI. Struktur (Stockhausen selbst spricht hier von einem „großen Melodiebogen“, Stockhausen 1957, S. 59), bei *Atmosphères* die Anfangsabschnitte, der Lagenwechsel am Übergang F–G, die mikropolyphone Textur bei H & I und der Ausklang bei Schlussabschnitt T.

Die Häufigkeitsverteilung der Aspekte der Komposition ist schwieriger zu bewerten. Wie in den einzelnen Kapiteln gezeigt, ist die Textmenge zur KOMPOSITIONSTECHNIK in zwei Korpora am größten (*Marteau*, *Gesang*). Dies ist allerdings nicht kontinuierlich so, sondern es wurde in einem bestimmten Zeitraum überdurchschnittlich viel Text mit diesem thematischen Schwerpunkt produziert. Der ‚Tipping-Point‘ (‚Umkipppunkt‘) liegt bei *Marteau* 23 Jahre nach der Uraufführung im Jahr 1977 (Koblyakov), beim *Gesang* in den 1990er Jahren nach Veröffentlichung der Skizzen und der Realisationspartitur. Auffällig ist darüber hinaus die Tendenz, dass von den Komponisten nicht besprochene Themen in der Sekundärliteratur thematisiert werden und umgekehrt: während Boulez sich zur KOMPOSITIONSTECHNIK fast gar nicht äußert, bestimmt dieses Thema klar die Sekundärliteratur zum *Marteau*, bei *Atmosphères* ist das Verhältnis umgekehrt, wenn auch schwächer ausgeprägt.

6.1. Die auffällige Sprache

Eine Reihe von Begriffen und dazugehörigen Wortfeldern, Zuschreibungen und Beschreibungen fallen in der Sekundärliteratur zu allen drei Werken auf. *Abgesehen von* den Zuschreibungen, die zu mehr als 50% im Kontext mit Themen aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation – meist mit EFFEKTEN, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN – registriert wurden, sind dies nach Gesamthäufigkeit der Codings: KOMPLEXITÄT (246; M: 119, G: 40, A: 87), SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES (235; M: 98, G: 33, A: 104), GEWALT/ZERSTÖRUNG (131; M: 72,

G: 16, A: 43), MACHT/AUTORITÄT (100; M: 66, G: 12, A: 22), INEINANDER/GEWEBE (dieser Begriff wird in der Besprechung ausgelassen) (83; M: 48, G: 5, A: 30), RÄTSEL (80; M: 55, G: 13, A: 12), WELT (65; M: 44, G: 10, A: 11), THEOLOGISCHES VOKABULAR/GOTTESANALOGIEN (27; M: 15, G: 12, A: 5), SCHÖNHEIT (22; M: 16, G: 2, A: 2), AURA (20; M: 14, G: 1, A: 5) und EVOLUTION (14; M: 6, G: 3, A: 5).

Auffällige Sprache, die in mindestens der Hälfte der Fälle im Kontext mit Kategorien aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation, dabei in den meisten Fällen im Kontext mit EFFEKTEN, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN benutzt wurde, kommt in allen drei Textkorpora aus den Bereichen: BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (103; M: 30, G: 8, A: 65), LICHT (Lichtmetaphorik) (70; M: 35, G: 5, A: 30), ZUSTÄNDE/KÖRPEREIGENSCHAFTEN (52; M: 20, G: 3, A: 29) und MAGIE (12; M: 7, G: 3, A: 2). In den Textkorpora zu *Marteau* und *Atmosphères* spielen zudem die Begriffsfelder FLIESSEN (44, M: 13, G: –, A: 31) und FARBE (43, M: 16, G: –,¹⁸⁷ A: 27) eine große Rolle.

6.1.1. Komplexität

KOMPLEXITÄT ist die insgesamt häufigste Zuschreibung (nur bei *Atmosphères* sind die *Extreme*-Zuschreibungen etwas häufiger). Alle drei Komponisten haben im Zusammenhang mit ihrem Werk über Komplexität gesprochen, Boulez in einem Brief an Cage („J’essaye de voir toujours plus complexe“), Stockhausen und Ligeti an mehreren Stellen, wobei in Stockhausens Eigenkommentaren KOMPLEXITÄT die häufigste Zuschreibung ist. Stockhausen ist auch unter den drei Komponisten der einzige, der nicht nur Details, sondern auch seine Musik generell als komplex beschreibt („the complex nature of my music“, 1980).

In der Sekundärliteratur wird KOMPLEXITÄT von Anfang an vor allem der KOMPOSITIONSTECHNIK, der TEXTUR und dem RHYTHMUS zugeschrieben, darüber hinaus gibt es die Tendenz, Komplexität als Qualitätsmerkmal zu betrachten, den Wert der Musik auch an ihrer Komplexität zu messen (siehe z.B. Heinemann 1998 zu *Marteau* und vgl. Schönbergs Aufsatz „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“ (1945): „Intelligente Menschen sind zu allen Zeiten beleidigt gewesen, wenn man sie mit Dingen belästigt hat, die jeder Trottel sofort verstehen konnte“, S. 47). Interessant sind umgekehrt auch die negativen Urteile einiger Autoren insbesondere über *Marteau*, die dem Werk sinnlose Komplexität vorwerfen, wie Lehrdal 1988 oder Epley 1971, der von ‚menschenverachtender Ultra-Rationalität‘ spricht (vgl. Matthesons Vollkommenen Kapellmeister: „§ 64 Allzu grosse und gezwungene Kunst (ich kan [sic!] nicht zu viel davon sagen) ist eine eckelhafte Künsteley und benimmt der Natur ihre edle Einfalt“).

KOMPLEXITÄT ist also nicht nur eine der Musik zugeschriebene Eigenschaft, sondern wird auch als musikästhetische Kategorie behandelt. Zudem finden sich in den untersuchten Schriften

¹⁸⁷ Der Klang wird zwar auch in der Sekundärliteratur zum *Gesang* charakterisiert, aber praktisch nicht in der Kategorie Farbigkeit.

zahlreiche Beispiele für – oft positiv konnotierte – gesteigerte Komplexität (M: 15, G: 9, A: 22) wie: „äußerst kompliziert“ (Mosch 2004 zu *Marteau*, S. 267), „extremely complicated“ (Smalley 2000, S. 10 zu *Gesang*) oder „unglaublich fein differenzieren“ (Salmenhaara 1969, S. 82 zu *Atmosphères*);¹⁸⁸ in den Komponistenkommentaren gibt es solche Steigerungsformen nur bei Stockhausen.

6.1.2. Superlative/Extreme/Radikales

Superlative kommen in Stockhausens Eigenkommentaren 5-mal, bei Boulez gar nicht und bei Ligeti 19-mal vor, wobei Ligeti sie nicht nur auf Aspekte der Komposition bezieht, sondern auch *Atmosphères* insgesamt als extrem und radikal bezeichnet.¹⁸⁹

In der Sekundärliteratur finden sich Superlative oder Beschreibungen als ‚extrem‘ meist im Zusammenhang mit Details, so vor allem mit den Aspekten KOMPOSITIONSTECHNIK, DYNAMIK, RHYTHMUS, TEMPO (*Marteau*), KLANGMATERIAL (*Gesang*) oder BESETZUNG (*Atmosphères*). Die Stücke selbst werden ebenfalls als radikal bezeichnet, wobei *Atmosphères* das einzige ist, in dem solche Zuschreibungen auch NEGATIVDEFINITIONEN betreffen (7 Überschneidungen, z.B. bei Dibelius 1966: „Denn diesen Grad von ‚Destruktion‘ nach zehn Jahren fleißiger Konstruktion hatte bisher noch keiner zu verwirklichen gewagt“, S. 189). Globale Superlativ-Aussagen kommen v.a. beim *Marteau* etwas häufiger in den 2000er Jahren vor (z.B. Ross 2007: „*Le Marteau* remains a total-serialist composition“, S. 434).

Ein extremer Umgang mit musikalischem Material und Radikalität in Bezug auf frühere Musik sind demnach neben Komplexitätszuschreibungen die wichtigsten Wesensbeschreibungen dieser Neuen Musik. Beschrieben wird damit ein avantgardistisches Prinzip: etwas wird bis zum Extrem getrieben und zwar in einem solchen Maß, dass der Eindruck entsteht, damit sei etwas anderes, das ggf. gleichzeitig als hinfällig definiert wird überwunden. Dass dies manchmal eher Definitionssache ist, als der Musik tatsächlich anzuhören, ist in einigen Fällen mit der kommentierenden Präsenz des Komponisten zu erklären, so im Fall *Atmosphères*, wo Radikalität eher als übersteigerte Zuschreibung erscheint (siehe Texier 20xx: „Ligeti – c’est la force perverse de ses œuvres – mine les principes du sérialisme de l’intérieur“), die sich am Stück nicht nachvollziehen lässt. Vielmehr ist Ligetis Auseinandersetzung mit serieller und elektronischer Musik eine kompositionstechnische Grundlage seiner *Atmosphères*.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Vergleiche die musikästhetische Kategorie ‚Simplizität‘ in der Musik des 18. Jahrhundert und deren Verbindung mit „positiv besetzten Attributen“ zu „schöner Einfalt“, „herzlicher Einfalt“ oder „geschmackvoller Simplizität“, Mackensen 2000, S. 220.

¹⁸⁹ Ligetis Einfluss auf die Sekundärliteratur scheint sich auch daran zu zeigen, dass das Verhältnis von Radikalitäts- und Komplexitätszuschreibungen (87 Codings : 104 Codings) dem in seinen Kommentaren in etwa gleicht (14:19).

¹⁹⁰ Zur Relevanz von Ligetis elektronischer Vorarbeit zu *Atmosphères* siehe Iverson 2009.

6.1.3. Gewalt/Zerstörung

Auffällig ist auch die große Menge an GEWALTRHETORIK, die in den Texten registriert wurde. GEWALT wird – außer von Gegnern dieser Musik – meist nicht als allgemeines Merkmal der Musik genannt oder als ästhetische Kategorie behandelt wie KOMPLEXITÄT oder RADIKALITÄT, sondern eher wie selbstverständlich beschrieben. Solche Beschreibungen finden sich durchaus nicht nur in Spezialliteratur, sondern auch in Musiklexika, siehe z.B. im *dtv-Atlas zur Musik zu Atmosphères*: „Ligeti überlagert bes. Sekunden, zerstört damit die Intervalle, eliminiert die Harmonik und hebt die gewohnte Rhythmik auf“ (8. Auflage 1994, Bd. 2, S. 551).

GEWALTZUSCHREIBUNGEN beziehen sich auf viele verschiedene Aspekte, obwohl es, wie in den einzelnen Kapiteln gezeigt wurde, bei jedem Werk Schwerpunkte gibt: bei *Marteau* wird Gewalt am häufigsten für das Subjekt-Objekt Verhältnis Musik-Dichtung beschrieben, ähnlich beim *Gesang*, wo die meistgenannten Objekte Text und Stimme sind. In Texten zu *Atmosphères* finden sich die meisten Gewaltbeschreibungen im Kontext mit NEGATIVDEFINITIONEN des Werkes und betreffen vor allem frühere Musik und deren Eigenheiten (vgl. Ligetis Notiz: „Weg endlich mit diesem dummen Schlagzeug“ etc.). Dennoch finden sich einige Bezüge in allen drei Textkorpora: so gibt es auch in der Literatur zum *Marteau* Gewalt gegen andere Komponisten, z.B. eine „anti-Webern explosion“ (Koblyakov 1990), oder in der Literatur zum *Gesang* explodierende Klänge: „sound [...] exploding in clusters“ (Gerhard 1961, S. 35).

Alle drei Komponisten werden mehrmals als Gewalt ausübende Subjekte dargestellt, so „eliminiert“ Ligeti Rhythmik und Tonhöhen, Stockhausen „zersägt“ den Gesang (in der polemischen Darstellung Krügers ‚vergewaltigt‘ er gar den Hörer), Boulez sprengt „die kontinuierliche musikalische Form“ auf und wird überhaupt einige Male als kämpferisch, daneben auffällig oft als nicht kämpferisch beschrieben. Solche Aussagen korrespondieren auf unterschiedliche Art und Weise mit der Selbstdarstellung der Komponisten, wobei sich Ligeti am deutlichsten entsprechend geäußert hat („Ich habe die Intervalle zerstört“ etc.). Stockhausen, der vor allem von seinen Gegnern bzw. Gegnern der elektronischen Musik als gewalttätig dargestellt wurde, hat im Gegenteil in seinen Kommentaren zum *Gesang* immer die integrative Idee betont.

Bemerkenswert ist, dass die Gewaltbeschreibungen meist nicht am klingenden Objekt, sondern nur ideell nachvollziehbar sind. Tatsächlich werden Gewalt und gewaltsame Vorgänge weniger häufig als hörbare Effekte beschrieben, als sozusagen theoretisch abgeleitet, obwohl eine alternative Darstellung durchaus denkbar wäre (siehe z.B. Piencikowski 1980: „Cinq instruments enserrent la voix dans un réseau contrapuntique au sein duquel elle finit par s’engloutir“, S. 259).

Umgekehrt fragt sich, an welchen Aspekten der Werke Gewalt nicht zu leugnen ist. Bei *Atmosphères* gibt es diese Aspekte eher auf der Wirkungs- bzw. psychoakustischen Ebene

(die vier Piccolos *ffff* in Takt 39 sollen weh tun), bei *Marteau* sind es manche Bilder der Dichtung von René Char, beim *Gesang* der Inhalt der biblischen Geschichte, und die Sprache wird in den beiden letztgenannten Werken stark bearbeitet. Boulez selbst spricht davon, dass sich „der *Marteau sans maître* von einem dichterischen Kern aus [entwickelt], den er vollständig absorbiert“, Stockhausen an einer Stelle von „auseinandergerissenen Teilsilben“. In der Sekundärliteratur werden diese Ansätze dann z.B. beim *Marteau* zu einem ‚brutalen Riss‘ im Inneren des Verses¹⁹¹ bzw. beim *Gesang* zum ‚zersägten‘ Gesang einer Knabenstimme (Kaufmann 1959) oder als „totale Zerstörung der Sprache“ (Krüger 1971) bezeichnet.

Die Verwendung eines aggressiven Vokabulars kennzeichnet die ab den 1950ern bis Anfang der 1970er Jahre zum Teil äußerst polemisch geführten Diskussionen um den Musikbegriff, besonders in Reaktion auf serielle und elektronische Musik, wie sie im Funkhausgespräch mit Adorno und Stockhausen („Ist das noch Musik?“, 25. Juni 1958), in Friedrich Blumes Vortrag „Was ist Musik?“ (3. Oktober 1958), in den Reaktionen darauf in der Zeitschrift *Melos* (mit Beiträgen von Boulez, Eimert, Stockhausen, Zimmermann u.v.a.m., März 1959) und in der Reihe *Musikalische Zeitfragen* im Band „Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft“ (1962) dokumentiert sind. Knapp skizziert bestand diese Diskussion darin, dass mit dem Musikbegriff großzügig Umgehende von weniger großzügigen Rezipienten und Autoren mit pseudowissenschaftlichen und pseudoethischen Argumenten – besonders prominent das Argument, diese Neue Musik sei widernatürlich –, kritisiert wurden, wogegen sich diese, teilweise sehr humorvoll wehrten (siehe Stockhausens Collage in der o.g. *Melos*-Ausgabe).

Unter den Gegnern eines Musikbegriffs, der auch elektronische Werke umfasst, befanden sich einige renommierte Musikwissenschaftler und ihre Reaktionen lassen vermuten, dass sie sich schlicht noch als Denkmalpfleger verstanden, die den traditionellen Kanon in Gefahr sahen. So schreibt Walter Wiora im Eröffnungsartikel des von ihm herausgegebenen Bandes „Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft“ mit dem Titel „Natur der Musik? Unnatur heutiger Musik?“:

Schon auf der Schule lernt man heute, daß jeder Zeitstil seine eigenen Prinzipien habe; soll nicht der Gegenwart recht sein, was vergangenen Zeiten billig war? Aus der Lehre vom spezifischen Kunstwollen zieht der Avantgardismus praktische Folgerungen. Nach diesem Geschichtsbild gehört es zum Beruf fortschrittlicher Geister, alte Grundlagen zu stürzen. Der Stilwandel neuer und neuester Musik wird oft als gewalttätige Revolution beschrieben: als ‚Bruch‘ mit der funktionalen Harmonik, als ‚Sprengung‘ der Tonalität, als ‚Umwälzung‘ der bisherigen Ordnung. Die Dodekaphonie bedeute eine grundsätzliche Neuordnung des Tonmaterials, den Anfang einer neuen Entwicklung auf höherer Ebene.

Durch die Bundesgenossenschaft von Historikern und Fortschrittsparteien begünstigt, ist diese Musik- und Geschichtsauffassung mächtig geworden; damit aber hat sie sich nicht schon als wahr erwiesen. (S. 12)

Oder:

¹⁹¹ „Seule la dernière coupure, isolant l’adjectif du reste de la phrase, opère une déchirure brutale à l’intérieur du vers“, Piencikowski 1980, S. 252.

Mit der Generaldissonanz gegen natürliche Ordnungen gehört zum Wesen dieses Stils ein reflexives Bewußtsein davon. Radikal neue Musik soll widersprechen, und in diesem Widerspruch liegt ein konstitutiver Gehalt und Reiz. Der Geist soll in das Fleisch schneiden. Der permanente Nebengedanke: ja nicht ‚warm animalisch‘, ‚kulinarisch‘, ‚bürgerlich‘, gehört zum Wesen des Stils. Dieser ist demgemäß nicht nur amelodisch und atonal, sondern antimelodisch und antitonal. Und die Antithese geht nicht nur gegen Konventionelles und Eingeschliffenes, wie Adorno sagt, sondern als bewußte Verdrängung gegen natürliche Gegebenheiten. (S. 17)

Diese von Ressentiment geprägten Beobachtungen und Argumente führen Wiora, der im selben Artikel übrigens von „elektronischer Klang- und Schallkunst“ und ebenfalls *nicht* von Musik spricht¹⁹² – schließlich zu folgender Fehleinschätzung: „Die Natur der Musik samt ihrer Denaturierung ist ein unumgängliches Grundproblem der künftigen Musikforschung, wie sie es in der Vergangenheit unserer Wissenschaft gewesen ist“ (S. 17).

6.1.4. Macht/Autorität

Auch bezüglich des Begriffsfeldes MACHT UND AUTORITÄT ist Stockhausen der einzige der drei Komponisten, der in den untersuchten Eigenkommentaren keine entsprechenden Begriffe verwendet. Boulez dagegen spricht wiederholt von der Konkurrenz der Stimme und Instrumente, Ligeti von der Dominanz der Elemente Klangfarbe und Dynamik.

Bei den Machtzuschreibungen in der Sekundärliteratur geht es häufig um die Macht und Autorität der Komponisten. Das Bild des Komponisten als sein Material, seinen Gegenstand beherrschender Meister (Saathen 1957: „*Le Marteau sans Maître* macht die ausführenden Musiker wirklich zu Dienern; sie haben sich ihm bedingungslos zu unterwerfen“, S. 290 – eine Aussage, die im Kontext mit dem Werktitel besonders bemerkenswert ist), der sowohl in gesellschaftlich-professioneller Hinsicht („*Le Marteau* [...] marked the high point of his [Boulez] leadership of the avant-garde“, Stacey 1987, S. 72) als auch für die Wahrnehmung des Werkes („Perception is, if you like, *taken by the hand* – guided towards the various limits of its qualitative levels“, Ungeheuer zum *Gesang* 1997, S. 112) eine Autorität darstellt, ist besonders in früheren Texten noch sehr stark, in jüngeren aber immer noch vorhanden und findet sich v.a. in der Literatur zu *Marteau*, in weniger drastischer Form aber auch in Texten zu Stockhausen und Ligeti.

GEWALT-, MACHT- UND AUTORITÄTS-Zuschreibungen finden sich in der untersuchten Literatur auf allen Ebenen. Es wird nicht nur von Neuer Musik oder den betreffenden Werken behauptet, sie ‚zerstörten‘ alte Prinzipien und Werte, sondern dies wird einzelnen Aspekten der Komposition und konkreten musikalischen Details zugeschrieben; bspw. wird einer Flötenstimme ein „finaler Sieg“ zugesprochen (*Marteau*), von „explosiv zerstäubten Silben“ (*Gesang*) und

¹⁹² Siehe auch Hermann Pfogner im selben Band, der am Ende seines Artikels schreibt: „Elektronik – in heute vorliegender Prägung – ist nicht Musik, sondern konstruktivistische Klangkunst mit totem Klangcharakter und indirekter Klanggebung“, S. 74.

„zusammenstoßenden Kanons“ (*Atmosphères*) geredet, davon, dass die Wörter des *Gesang* eine ‚fast höllische Grausamkeit‘ verkörpern (Sinfelt zu *Gesang*) und die Zyklen des *Marteau* ‚wie von Geisterhand geführt‘ zusammenschießen (Decroupet).

6.1.5. Rätsel

RÄTSELhaftigkeit, das große Thema in der Literatur zum *Marteau sans maître*, spielt in der Literatur zu *Gesang* und *Atmosphères* erst in den 1990er und 2000er Jahren eine Rolle. In den Texten zu *Atmosphères* gibt es eine bemerkenswerte Aufeinanderfolge von Rätselhaftigkeits-Zuschreibungen: zwei frühe Texte und einige aus den 1990ern thematisieren ‚verborgene Strukturen‘ und beim Hören nicht erkennbare Details. Ab 2000 ist dann nur noch von Mysteriösem bzw. mysteriösen Effekten die Rede („mysterious new world of sound and sensibility“, Steinitz 2003, S. 107 etc.), einer akzeptierten Rätselhaftigkeit also, die gar nicht aufgeklärt werden soll, sondern die als Qualität des Werkes angesehen wird. In Texten zum *Gesang* finden sich ganz ähnliche, wenn auch nicht derart regelmäßig verteilte Aussagen.

In den Schriften zum *Marteau* gibt es dagegen einerseits zahlreiche Versuche, die verschiedenen kompositionstechnischen Rätsel des *Marteau* zu lösen oder das geheimnisvolle Verhältnis zwischen Dichtung und Musik im Detail besser zu verstehen, andererseits aber Autoren, die, gerade indem sie die wesenhafte Rätselhaftigkeit des Werkes konstatieren, das Werk zu verstehen meinen. Dies entspricht Boulez’ Auffassung, dass sich bei „großen Werken“ das „unausschöpfbare Rätsel ihrer Vollkommenheit“ immer wieder herstellt (Boulez, „Nahsicht und Fernsicht“ 1954, in: *Werkstatt-Texte*, S. 62).

Ähnliche Aussagen kommen im weiteren Umfeld Neuer Musik vor, siehe eine Äußerung Arvo Pärts von 1994: „Ich habe ein hochformalisiertes Kompositionssystem entwickelt, in dem ich seit 20 Jahren meine Musik schreibe. In dieser Reihe ist ‚Summa‘ das strengst-gebaute und verschlüsseltste Werk. Die Verschlüsselungen finden sich in vielen Schichten der Partitur“ (in: Gratzner 2003, S. 335) oder Ingo Metzmakers Erinnerung an ein Gespräch mit einem namentlich nicht genannten Komponisten: „Was ist das für ein Gefühl, Noten auf ein Papier zu schreiben und sich dabei vorzustellen, wie das wohl klingen mag?“, worauf der Komponist antwortet: „Eine Partitur mit all ihren Klängen zusammensetzen aus Abertausenden von Zeichen, das hat etwas von Zauberei. Komponisten sind Zauberer, weil sie Geheimnisse anwenden. Es ist aber auch Zauberei, dass sich irgendetwas fügt“ („Keine Angst vor neuen Tönen“ 2006, S. 27).

Das RÄTSELHAFTE zeigt sich damit, ähnlich wie die ihm nahestehende KOMPLEXITÄT, als ästhetischer Begriff Neuer Musik,¹⁹³ der im Kontext mit ähnlichen musikgeschichtlichen Erschei-

193 Die Nähe der Begriffe zueinander zeigt sich auch bei einem Text Retrieval mit der Funktion ‚Nähe‘ (d.h. Angaben der Codes, die in unmittelbarer Nähe zueinander liegen). Plausibel erscheinen im Übrigen die Überschneidungen von Aussagen zur Rätselhaftigkeit mit Codes aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation: Während beim *Marteau* Überschneidungen mit dem Thema VERSTEHEN am häufigsten sind, sind es beim *Gesang* diejenigen mit WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN, bei *Atmosphères* sind es gleich viele mit DEUTUNGEN und EFFEKTE.

nungen¹⁹⁴ und vor dem Hintergrund der Geschichte der Ästhetik weiter zu diskutieren wäre, siehe z.B. Adornos Überlegungen zum „Rätselcharakter der Kunst“ oder Nicolai Hartmanns Einleitung zu seiner „Ästhetik“ (1953):

Eine Ästhetik schreibt man weder für den Schöpfer noch für den Betrachter des Schönen, sondern ausschließlich für den Denker, dem das Tun und die Haltung beider zum Rätsel wird. Den versunken Genießenden kann der Gedanke nur stören, den Künstler nur verstimmen und verärgern; so wenigstens, wenn der Gedanke zu begreifen sucht, was eigentlich sie tun und was ihr Gegenstand ist. Beide reißt er aus ihrer visionären Haltung, obschon beiden das Empfinden des Rätselhaften nahe genug liegt und mit zu ihrer Einstellung gehört. Beiden ist diese ihre Einstellung das Selbstverständliche; sie wissen um eine innere Notwendigkeit und gehen darin nicht fehl. Aber sie nehmen sie fromm hin wie eine Gabe des Himmels, und dieses Hinnehmen ist ihrer Einstellung wesentlich.

Der Philosoph beginnt dort, wo beide das Wunder dessen, was sie erfahren, den Mächten der Tiefe und des Unbewußten überlassen. Er spürt dem Rätselhaften nach, er analysiert. In der Analyse aber hebt er die Einstellung der Hingegebenheit und der Vision auf. Die Ästhetik ist nur etwas für den philosophisch Eingestellten.

[...] Die deutsche Romantik träumte von einer Identität der ‚Philosophie und Poesie‘; so Friedrich Schlegel und Novalis. Letzterer dachte sich den Philosophen als den ‚Magier‘, der das ‚universale Organ‘ nach seiner Willkür in Aktion setzen und eine Welt hinzaubern könnte, wie er sie wollte. Diese Vorstellung ist unverkennbar vom Tun des Dichters hergenommen. Und andererseits schien es, daß nur der künstlerische Blick in die Geheimnisse der Natur und des Geisteslebens eindringen könne.

6.1.6. Welt/Universum

WELT bzw. UNIVERSUM sind häufig verwendete Begriffe im sprachlichen Umgang mit musikalischen Werken. Ihre Verwendung wird in den untersuchten Texten auch selbst thematisiert, etwa bei Aguila im Kontext mit *Marteau* („A la fois représentation du monde et complément du monde, chaque œuvre forte est un univers de symboles qui font émerger de nouveaux questionnements sur le monde réel“, S. 87) oder bei Bozzetti:

Als erstes künstlerisch eigenständiges, mit den Mitteln der elektronischen Musik konsequent seriell gestaltetes Werk der Musikgeschichte stellt der *Gesang der Jünglinge* einen neuen Versuch zur Erfüllung eines alten, im Grunde genommen ‚romantischen‘ Traumes dar, die Idee einer absoluten Musik zu realisieren, das musikalische Kunstwerk als ein in sich abgerundetes, eigengesetzliches Gebilde, als Kosmos für sich, als „Metapher des Universums“ (Dahlhaus, a. a. 0., S. 34) zu konzipieren. (Bozzetti 1986, S. 408)

Interessant ist vor allem, wie die WELT- bzw. UNIVERSUM-Metaphern in den drei Korpora chronologisch verteilt sind.¹⁹⁵ In der Literatur zu *Marteau* findet sich der WELT-Begriff zwar von Anfang ohne auffällige Lücke bis in jüngste Texte, allerdings fallen nur 15 (von 43)

¹⁹⁴ Rätselkanons, Beethovens Spätwerk, Elgars Enigma-Variationen u.v.a.

¹⁹⁵ Der einzige musikalische Aspekt, auf den der Begriff in *allen drei* Korpora bezogen wird ist der Klang (bzw. beim *Gesang* die Klangelemente).

Codings in die Zeit zwischen 1956 bis 1989, 7 in die 1990er und 22 in die Jahre 2000 bis 2007. Beim *Gesang* finden sich erst seit den 1990er Jahren WELT-Metaphern, und zwar fast ausnahmslos in Texten von Decroupet und Ungeheuer (8 von 10 Codings), bei *Atmosphères* kommen 9 von 11 Nennungen in Texten zwischen 1993 und 2009 vor. Noch deutlicher ist die Verteilung der Überschneidung des WELT-Begriffs mit GOTTESANALOGIEN. Solche gibt es in der Literatur zu *Marteau* in den 1950er und 1960er, dann erst wieder in den 2000er Jahren, in Arbeiten zu *Atmosphères* nur eine einzige bei Lee 2000 und zum *Gesang* gar keine (und übrigens auch keine einzige GOTTESANALOGIE).

6.1.7. Theologisch geprägtes Vokabular & Gottesanalogien

Ein ähnliches Bild entsteht bei der Analyse des THEOLOGISCH GEPRÄGTEN VOKABULARS: solches findet sich zu *Marteau* und *Atmosphères* in den 1950er und 1960er Jahren, kaum zwischen 1970 und 1990 (nur zwei Fundstellen: *Marteau* 1980 und *Gesang* 1985), wieder mehrfach in den 1990ern (je ein Coding im *Marteau*- und *Atmosphères*-, mehrere im *Gesang*-Korpus in Texten von Decroupet und Ungeheuer) und vor allem in den 2000ern (M: 7, G: 6, A: 2).

Am Gebrauch des THEOLOGISCH GEPRÄGTEN VOKABULARS und der GOTTESANALOGIEN fällt auf, dass es dabei nicht zwangsläufig um geistlich-religiöse Inhalte geht (vgl. die Literatur zum *Gesang der Jünglinge*), sondern es oft die Funktion hat, den geistig-sinnhaften Wert des betreffenden Werkes allgemein zur Sprache zu bringen bzw. die am Werk wahrgenommene Größe zu formulieren, siehe Decroupet 2005: „Die Verschränkung der Zyklen wird weiter ausgeführt und schließlich sogar noch der in diesem Satz ansonsten abwesenden Flöte ein Platz eingeräumt: gleichsam das nachträglich gesetzte Omega zum Alpha der Komposition, dem Beginn des III. Satzes“ (Decroupet 2005, S. 153).

6.1.8. Schönheit & Aura

Der SCHÖNHEITSBEGRIFF ist chronologisch ähnlich verteilt: Während dem *Marteau* und einzelnen Aspekten dieses Werkes seit den frühesten Texten – ebenfalls wieder mit einer Lücke von 15 Jahren zwischen 1970 und 1985 – bis in die 2000er Jahre Schönheit zugesprochen wird, finden sich nur jeweils zwei derartige Aussagen in der Literatur zu *Gesang* und *Atmosphères*: erstmals 1993 (*Gesang & Atmosphères*), dann noch einmal 2005 (*Gesang*) und 2006 (*Atmosphères*). Obwohl der Schönheitsaspekt in allen drei Textkorpora vorkommt, spielt er in der untersuchten Literatur kaum eine Rolle. SCHÖNHEIT ist – mit wenigen Ausnahmen im *Marteau*-Korpus (vgl. Heinemann 1998) – für die Bewertung der Werke nicht relevant, sondern wird meist als eine Eigenschaft unter anderen beschrieben. Dass aber

selbst dies derart selten geschieht, lässt sich wenigstens im Falle *Atmosphères* vermutlich damit erklären, dass viele Autorinnen und Autoren die Radikalität (SUPERLATIVE, EXTREME, RADIKALES: 104 Codings) und die NEGATIVDEFINITIONEN (121 Codings) des Werkes so stark hervorheben.¹⁹⁶

Eine AURA wird den drei Werken noch seltener zugesprochen. Zwar spricht schon Souvtchinsky 1956a im Zusammenhang mit *Marteau* von Aura, eine deutlicher Anstieg der Häufigkeit zeigt sich aber einmal mehr erst in den Texten der 2000er Jahre (15 von insgesamt 20 Codings; häufig benutzt den Begriff Savage 2003 zu *Marteau*, mit der Hälfte aller Codings).

6.1.9. Evolution

Der naturwissenschaftlich geprägte Begriff EVOLUTION schließlich wird in der Regel zur Beschreibung der musikgeschichtlichen Entwicklung und der Entwicklung innerhalb eines Werkes benutzt. In Texten zu *Gesang* und *Atmosphères* wurde der Begriff ebenfalls überwiegend in den 2000er Jahren registriert, aber in der Literatur zu *Marteau* finden sich die meisten Stellen 1980 bei Pienckowski und zuletzt bei Platz 1993: „Die Mutation bei Debussy wird also auf evolutionärem Weg weitergegeben, vererbt“ (S. 154). Wie dieser Begriff im Zusammenhang mit dem Musikbegriff zu bewerten ist, ist eine weitere offene Frage.

Zum Abschluss der Anmerkungen zur korpusübergreifenden AUFFÄLLIGEN SPRACHE möchte ich noch einmal hervorheben, dass die Begriffe KOMPLEXITÄT, SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES, GEWALT, MACHT und – bei *Marteau* – der RÄTSELBEGRIFF über den gesamten untersuchten Zeitraum hinweg zu finden sind. Auffallend lückenhaft verteilt sind dagegen das seltener vorkommende THEOLOGISCH GEPRÄGTE VOKABULAR, die Begriffe RÄTSEL (bei *Gesang* und *Atmosphères*), WELT, SCHÖNHEIT, AURA und EVOLUTION.

6.2. Wahrnehmung und Interpretation

Im Bereich Wahrnehmung und Interpretation gleichen sich die Rangfolgen der Themenmengen in den drei Textkorpora der Sekundärliteratur auffällig. Bei allen drei Werken sind die häufigsten Themen: VERSTEHEN, EFFEKTE/WIRKUNGEN/IMPRESSIONEN, HÖREN, WEITGEHENDE AUSSAGEN UND DEUTUNGEN und EMOTIONEN/AUSDRUCK/DRAMA. In der Literatur zu *Marteau*

¹⁹⁶ Neben Fragen zur Rolle des Schönen in der Neuen Musik kommt auch die Frage nach der Rolle des Erhabenen auf, das in der Literatur zu *Marteau*, *Gesang* und *Atmosphères* gelegentlich vorkommt, – wenn auch Aussagen dazu wie die von Saathen 1957 zum *Marteau*, wenig explizit sind: „Tatsächlich entsteht der Eindruck, als habe die Musik sich selbständig gemacht und schwebte frei im Raum, ohne Beziehung zu unserer diesseitigen Welt, aber auch fern von jenen Höhen, denen wir mit unseren Hoffnungen und Sehnsüchten angehören, in einem phantastischen Niemandsland des Geistes“, Saathen 1957, S. 291.

und *Atmosphères* entspricht ihre Häufigkeit genau dieser Reihenfolge, in der Literatur zu *Gesang* ist dies leicht variiert: hier sind die WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN am stärksten, gefolgt von VERSTEHEN, HÖREN, EFFEKTEN/WIRKUNGEN/IMPRESSIONEN und EMOTIONEN/AUSDRUCK/DRAMA. Am wenigsten häufig sind in allen drei Korpora VERGLEICHE, VORDER- & HINTERGRUND, ASSOZIATIONEN/EVOKATIONEN sowie GEFÜHLSEINDRÜCKE DER AUTORINNEN UND AUTOREN (vgl. Abb. 37).

Bemerkenswert sind außerdem die Mengenverhältnisse im Verhältnis zu den Korpusgrößen. So spielen Themen aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation in der Literatur zu *Atmosphères*, die ja nur ein gutes Drittel der Textmenge der *Marteau*-Literatur umfasst, eine sehr viel größere Rolle als in der Literatur zu *Marteau*. Beim *Gesang* – die Sekundärliteratur zum *Marteau* ist fast viermal so umfangreich – ist dies beispielsweise bei den WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN der Fall. Bei anderen Themen, wie den EFFEKTEN, entspricht die relative Häufigkeit hingegen der beim *Marteau* annähernd.

6.2.1. Phantombilder

Bei der Untersuchung der Frage, welche Rolle Themen der Wahrnehmung und Interpretation in der Sekundärliteratur spielen, wurde erkannt, dass es keine reinen Strukturanalysen gibt. Der mehrfach beschworene ‚Reihenzähler‘ ist ein Phantombild, dem in Wirklichkeit nichts entspricht, das aber vermutlich dazu dient, den eigenen analytischen Ansatz bzw. die eigene Positionen deutlich zu machen. Selbst die speziellsten und auf den ersten Blick rein technischen Werkanalysen, die sich um größtmögliche Neutralität gegenüber der Musik bzw. dem Notentext bemühen – und häufig nur mit vielen Vorkenntnissen und großer Hingabe inhaltlich nachvollziehbar sind (wie die Werkanalyse von Koblyakov) –, enthalten Aussagen zu den Themen Wahrnehmung und Interpretation oder eine Sprache, die in auffälliger Weise über die Musik hinausweist.

Über die Themen aus dem Bereich Wahrnehmung und Interpretation, die einerseits im Diskurs über Neue Musik schwierig oder gar tabuisiert erscheinen (Emotionalität, Effekte/Wirkungen/Impressionen, hörendes Verstehen) und die umgekehrt als eigene Diskurse (Music & Emotion, Musik und Verstehen etc.) Neue Musik nur marginal behandeln, wird, wie an der untersuchten Sekundärliteratur und den Komponistenkommentaren gezeigt werden konnte, viel häufiger gesprochen als sich dies auf der Metaebene spiegeln würde. Dass zum Beispiel Emotionalität oder Expressivität Neuer Musik im Diskurs über diese Phase der Musikgeschichte so wenig explizit behandelt wird, auf der anderen Seite aber in einem umfangreichen Band zum Thema „Music & Emotion“ fast nicht von Neuer Musik die Rede ist, lässt sich vielleicht damit erklären, dass der Diskurs, was man über diese Musik sagen kann und was nicht, wie man diese Musik verstehen sollte und wie besser nicht, ideologisch so stark aufgeladen ist, dass davon eine abschreckende Wirkung ausgeht.

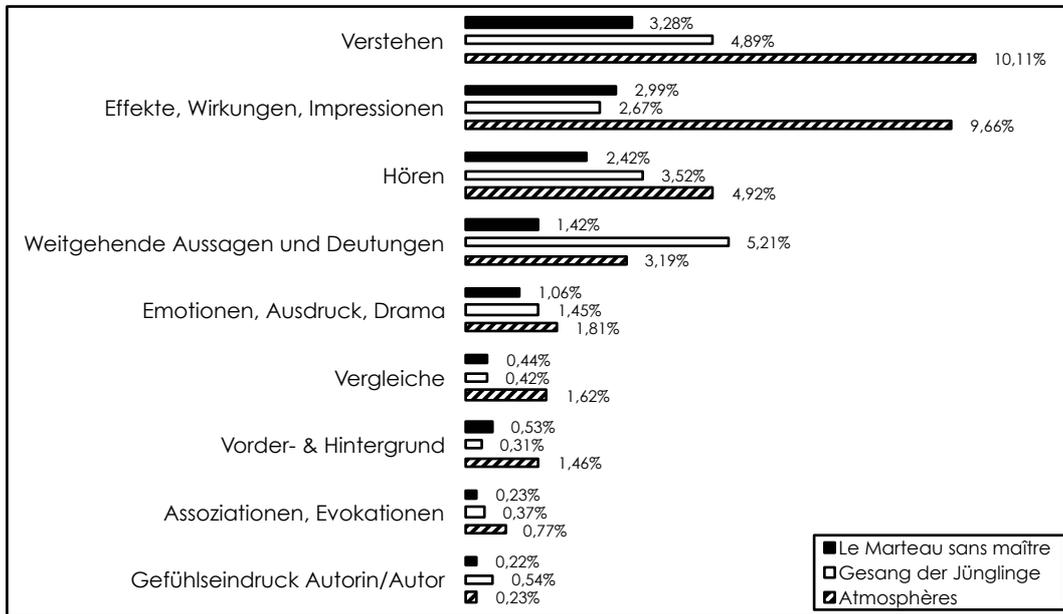


Abb. 37: Sekundärliteratur-Korpora im Vergleich.
 Anteile am jeweiligen Gesamtkorpus pro Thema der Wahrnehmung und Interpretation

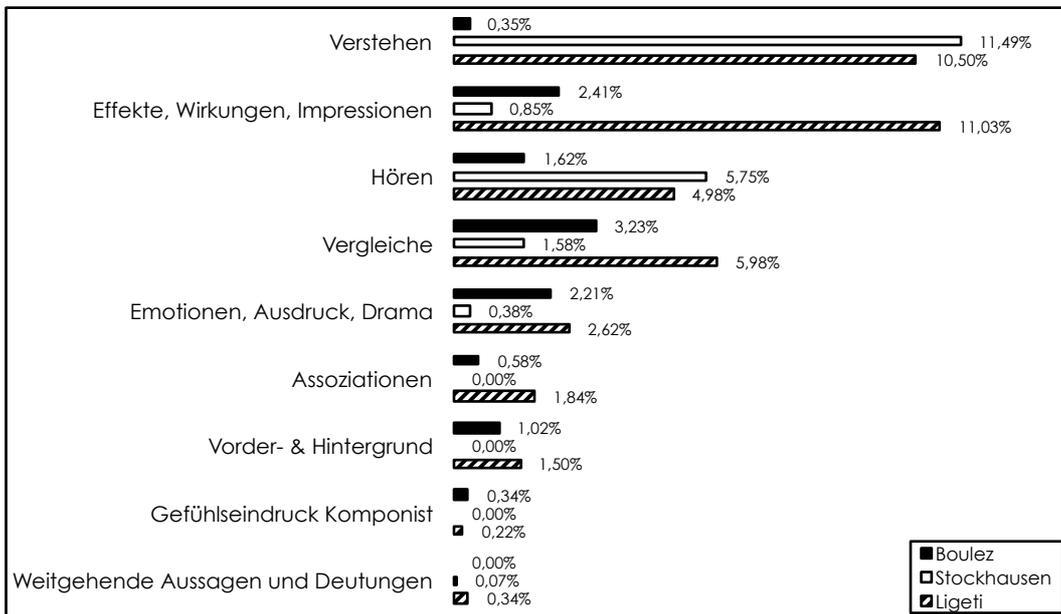


Abb. 38: Komponistenkommentar-Korpora im Vergleich.
 Anteile am jeweiligen Gesamtkorpus pro Thema der Wahrnehmung und Interpretation

Eine derart ideologisch geprägte Haltung lässt sich, wie schon einige Male angemerkt wurde, besonders in der deutschsprachigen Literatur seit den 1970er Jahren beobachten und lässt sich sicher nicht zuletzt auf Aussagen wie die von Adorno und Dahlhaus zurückführen.¹⁹⁷

Neben seiner Hörertypologie erklärt Adorno in den Vorlesungen zur *Einleitung in die Musiksoziologie* 1961/1962 unter der Überschrift „Moderne“:

Bei der gesellschaftlichen Analyse der jüngsten Musik von der Produktion, nämlich den avancierten Werken der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg her, begegnet man einer unvermuteten Schwierigkeit. Offenbar entfaltet der gesellschaftliche Gehalt von Musik sich erst allmählich, verkappt sich bei ihrem ersten Auftreten. Er springt nicht unmittelbar aus dem Erscheinenden heraus. Im Anfang absorbieren klangsinnliche und technologische Merkmale und vor allem der Stil oder der sinnfällige Ausdrucksgehalt die Aufmerksamkeit; [...] Als Schrift eines Gesellschaftlichen wird Musik erst lesbar, sobald jene Momente nicht mehr befremdend den Vordergrund des Bewußtseins okkupieren. (Adorno, *Einleitung*, S. 212)

Dahlhaus schreibt in seinem Aufsatz „Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich“ von 1986:

Andererseits ist *Neue Musik*, wenn die Sprache unangetastet bleibt, *in Gefahr*, zur bloßen Illustration von Vorgängen, die die Musik schildert, *mißbraucht zu werden*, weniger vom Komponisten, der sich selten die Ästhetik der Filmmusik außerhalb des Films zu eigen macht, als vom Publikum, das die Verstehens-Chance ergreift, die in der *Degradierung der Musik* zur bloßen Begleitung – in der *Suspendierung ihrer formalen Ansprüche* – nun einmal liegt. Zwölftonmusik, die in einem Schau- oder Hörspiel als tönende Chiffre von Angst zitiert wird – und der Anfang der *schlechten Tradition* wurde von Schönberg selbst gemacht –, erscheint sogar konservativen Hörern als durchaus verständlich und ist fast schon ein *Stereotyp*, wird allerdings *kaum als Musik, sondern gewissermaßen über die Musik hinweg als Indiz des ausgedrückten Affekts wahrgenommen*. Daß der *Schein von Verständlichkeit* eine *bloße Täuschung* ist, erweist sich denn auch rasch, *wenn man das Publikum einen Augenblick lang mit der Musik für sich konfrontiert, es also dem Zwang zu struktureller, bilderloser Wahrnehmung aussetzt*. (In: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, S. 349; Hervorhebungen nicht im Original)

¹⁹⁷ Interessant ist in diesem Kontext, dass Adorno sich zu allen drei Komponisten und Kompositionen verhalten hat und seine Meinung und sein Urteil den Komponisten auch wichtig war, siehe Ligetis Anmerkungen in einem Brief an Kaufmann vom 6.2.1970: „Die Kritik gegen den Klangfarbenflächen-Kulinarismus war eher von Boulez inspiriert – Adorno stand damals eindeutig unter Boulez’ Meinungseinfluss. Boulez kannte wohl meine Stücke (war sowohl bei der *Apparitions*- als auch bei der *Atmosphères*-Uraufführung anwesend) und hatte eine eindeutig verwerfende Meinung über meine Stücke. Adorno war über mich von Boulez informiert worden. Meine gute Beziehung zu Adorno fing erst später an, wenn ich mich recht erinnere, 1964. Damals hörte Adorno *Atmosphères* vom Tonband (zum ersten Male) und war sofort der Meinung, was er gegen Klangflächen-Komposition geschrieben hat, bezieht sich aber keinesfalls auf meine Stücke“, in: Kaufmann 1993, S. 253.

Mit einer vergleichbaren Argumentation bringt der Moderator Wapnewski im oben zitierten Interview aus dem Jahr 1983 Ligeti in Bedrängnis („Also ich habe da meine Bedenken [...] und habe ein bisschen die Sorge [...], dass Ihre Komposition dabei degradiert wird zu einer Programmmusik“), der selbst bekanntlich kein Problem mit dem Assoziieren von Bildern zu Musik hatte. In der Sekundärliteratur gibt es zahlreiche weitere vergleichbare Aussagen (siehe Häusler 1969: „Vor konkreten Bezügen sollte man sich eher hüten“, S. 263 etc.).

Unter Berücksichtigung der historischen Situation ist das Misstrauen gegen alles, was die Aufmerksamkeit und das Bewusstsein (‘falsch’) absorbieren und okkupieren und die Wahrnehmung täuschen könnte, erklärbar. Die damit einhergehende – und jahrzehntelang wirkende – geradezu normative Problematisierung und Marginalisierung von Themen wie Emotionalität oder (außermusikalischer) Bedeutung in Neuer Musik kommt aber schon fast einem Denkverbot gleich und ist, als eigener Problembereich, bislang selten thematisiert worden. Wo dies doch getan wird, z.B. in Nollers Aufsatz „Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jahrhunderts“ (1996), stehen dann aber wieder, d.h. wie auch bei den Anfeindungen (siehe Krüger gegen Stockhausen), die Komponisten im Mittelpunkt, das heißt deren angebliche Absicht, die Musik von bestimmten Assoziationen und einer „als sentimental und obsolet verstandenen Affektivität“ frei zu halten, wie es Noller speziell für Boulez beschreibt. Noller konzentriert sich nun aber auf die Konstellation Komponist – namenlose Laienhörer und bemerkt, dass die „ästhetische Wirklichkeit puristische Vorstellungen der Nachkriegsavantgarde sehr schnell widerlegt [hat]“ (S. 619) und „der Hörer“ gar nicht umhin könne, bestimmte Konnotationen „zu empfinden und wahrzunehmen“. Boulez betreffend schließt er:

Boulez’ Ausklammerungstaktik darf als konsequentes Zu-Ende-Denken einer kulturellen Tendenz verstanden werden; sie basiert auf einem historischen Bewußtsein, das sich antithetisch und radikalierend gegenüber der ästhetischen Vergangenheit verhält, antithetisch als Reaktion gegen das Zusammenspiel von musikalischer Rührseligkeit und hermeneutischer Überfrachtung, gegen den Kult mit dem Fühlen und Deuten, radikalierend in der Überhöhung bestimmter ästhetischer Axiome der bürgerlichen Musiktradition, in der kompromißlosen Einlösung künstlerischer Autonomie. (Noller 1996, S. 620)

Wenngleich Noller richtig bemerkt, dass Boulez in seiner Musik verschiedentlich intendiert hat, Klänge von traditionellen Assoziationen frei zu machen (vgl. Piencikowski, der Boulez’ Absicht beschreibt, traditionelle Konnotationen durch neuartige zu „annulieren“), zeichnet er letztlich ein weiteres Phantombild, nämlich das des anti-emotionalen Komponisten (vgl. das Interview Meynerts mit Ligeti oder Epleys Bild des ‚menschenverachtenden Ultra-Rationalisten‘ etc.), der in Wirklichkeit ebenso wenig existiert wie der Reihenzähler (siehe z.B. Boulez’ Kommentare zum *Marteau* S. 42).

Es kommt hier die Frage ins Spiel, ob solchen Diskussionen nicht ein altes Problem zugrunde liegt: das Spannungsverhältnis zwischen Wahrheitsbegriff und Kunstbegriff. Offenbar ist es dieses Spannungsverhältnis, vor dessen Hintergrund Annahmen wie Adornos ‚Bewußtseins-Okkupation‘ oder Ligetis Anmerkung zu Schein und Realität in der Kunst stehen, da sozusagen nicht entschieden ist, ob oder inwieweit ein Werk wahr sein soll oder Illusion.¹⁹⁸

6.2.2. Emotionen, Ausdruck, Drama

Ein eindrucksvolles Ergebnis in Hinblick auf den Themenbereich EMOTIONEN, AUSDRUCK, DRAMA ist, dass Sätze bzw. Abschnitte mit Gesang und dramaturgisch exponierte Passagen deutlich häufiger besprochen werden als andere Werkteile. Überhaupt scheint die im Verhältnis zu früheren Stücken der Komponisten hohe Emotionalität, Ausdruckhaftigkeit bzw. Dramatik der drei untersuchten Werke für deren großen Erfolg mit verantwortlich zu sein. So wird die Qualität des *Marteau* an der gelungenen Vereinigung ‚klanglicher Verführungskraft‘ und ‚architektonischer Strenge‘ gemessen (Jameux 1989), der *Gesang der Jünglinge* ‚glückt als pures Theater‘ (Maconie 2005) und *Atmosphères* wird geschätzt, weil ihm Ausdruck „gelingt“ (Salmenhaara 1969) – wie von Ligeti offenkundig selbst beabsichtigt, der das Stück zwar als „nicht direkt expressiv“ beschreibt, aber „hofft“, dass es „einen ganz bestimmten Gefühls-, also affektiven Anteil hat“.¹⁹⁹ Musik sei für ihn „primär etwas Intuitives“, und „gerade“ die „Spannung zwischen Rationalem, Konstruiertem einerseits und Geträumtem andererseits“ spiele für ihn eine wesentliche Rolle beim Komponieren (Ligeti im Interview mit Häusler 1969).

198 „Seit der Zeit der Griechen besteht in der abendländischen Kultur eine Spannung zwischen dem Wahrheitsbegriff einerseits und dem Kunstbegriff andererseits, wobei Kunst als Illusion und aufgrund ihrer Nähe zu Dichtung und Theater als der Tradition der Überredungskunst verpflichtet gesehen wird. Platon betrachtete Dichtung und Rhetorik mit Argwohn und verbannte die Dichtung aus seiner Utopie ‚Politeia‘ (Modell eines gerechten Staates), weil diese keine Wahrheit an sich geben könne, die Emotionen schüre und dadurch die Menschheit blind mache für die wirkliche Wahrheit“, Lakoff & Johnson 1980, S. 217.

199 Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz, „Avantgarde und Trauma – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege“, in: *Lettre Internationale* 71 (2005), S. 92–97. „Als zu Beginn der 60er Jahre György Ligeti und Krzysztof Penderecki auftraten, paßten ihre Werke mit den zu Clustern gefrorenen Tönen noch gut in die Zeit. Aber sie waren nicht seriell konstruiert, und gerade an Ligetis *Atmosphères* läßt sich beobachten, wie die Fähigkeit zu erzählen in die Musik zurückkehrte, denn bei aller Kälte und Distanziertheit entwickelt das Stück eine schlüssige Dramaturgie der Klänge. Nach und nach begannen bei Ligeti Linien und charakteristische Strukturen die kalte Fassade aufzubrechen und ließen die Musik lebendiger werden. Das führte Ligeti – und stärker noch Penderecki, der immer mehr die Tonalität und eine gleichsam ‚romantische‘ Sprachlichkeit einbezog – zu dem Punkt, wo ihm ‚Verrat an der Avantgarde‘ vorgeworfen wurde. Was aber kann der Avantgarde besseres passieren als ‚Verrat‘? – bedeutet er doch den Rückweg zu finden zur Lebendigkeit, zu den Gefühlen, das Erwachen aus der Starre des traumatischen Schocks. Ligeti und Henze haben beide, auf ihre je eigene Weise, dem Reinheitskult der Avantgarde ein ‚musica impura‘ entgegengesetzt. Sie wollten wieder Ausdruck und Bedeutungen, und so wird auch gern von einer ‚Resemantisierung‘ der Musik gesprochen.“ Ohne an dieser Stelle zu diskutieren, wie die „Resemantisierung“ bewertet wird, sei bemerkt, wie selten in Texten zu Neuer Musik darüber gesprochen wird, dass an Boulez‘ und Stockhausens Werken etwas Ähnliches zu beobachten ist.

Ähnlich spricht Boulez davon, dass die „Technik“ des *Marteau* „viel weiter getrieben und viel kunstvoller“ sei als die *Structures* oder die *Polyphonie X* und „affektive, an die Musik gebundene Phänomene“ berücksichtige. Keiner der beiden Komponisten äußert sich zu Details, aber dass intuitive bzw. irrationale Momente in ihrer Arbeit eine Rolle spielen, behaupten Ligeti, Boulez und Stockhausen an verschiedenen Stellen. So spricht Boulez im Schlusswort seines Aufsatzes „Nahsicht und Fernsicht“ von der „unveräußerlichen Freiheit“ als dem „Glück, auf das wir ständig hoffen – [dem] Glück einer irrationalen Dimension“ (S. 75) und Stockhausen begründet die Wahl des Gebetstextes für den *Gesang der Jünglinge* mit seiner Liebe zu Gott.

Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich besonders Ligetis und Boulez' Denken gut vergleichen. Ligeti geht, wie er sagt, von einer musikalischen bzw. akustischen „Vision“ aus und betrachtet die „spekulative Arbeit“, das „Konstruierte“, das „rationale Produkt“ Partitur vor allem als ein Mittel, um seine ursprüngliche Vision bei der Aufführung wiederherzustellen (siehe sein Interview mit Häusler 1967). Die Konstruktion selbst solle – wenigstens im Fall *Atmosphères* – nicht ‚gehört‘ werden, sondern sei „Privatangelegenheit des Entwerfers“ und spiele bei der ästhetischen Beurteilung der Musik keine Rolle (siehe seinen Programmheftentwurf). Ligeti erläutert seine Visionen, seine Vorstellungen und Arbeitsweise in der Regel sehr anschaulich am entsprechenden Gegenstand.

Boulez liefert zwar zum *Marteau* eine außerordentlich bildreiche Erklärung, hat aber die Tendenz, in seinen Schriften von seiner Musik zu abstrahieren. Seine musikalischen Vorstellungen, über die er im Zusammenhang mit *Marteau* sehr ausführlich spricht, sind – anders als bei Ligeti – offenkundig nicht akustischer oder sensueller Art, sondern betreffen in erster Linie die Konstruktion:

Im Gegensatz dazu [gemeint ist die Konzeption des Werkzyklus *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg] habe ich mir die Aufgabe gestellt, die drei Zyklen so ineinander zu verzahnen, daß der Gang durch das Werk vielschichtiger wird und von Reminiszenzen und virtuellen Beziehungen Gebrauch macht; einzig das letzte Stück gibt in gewisser Weise die Lösung, den Schlüssel zu diesem Labyrinth. Diese Formvorstellung hat mich übrigens noch viel weiter gewiesen, denn sie befreite die Form von jeglicher Vorausbestimmung; hier (im *Marteau sans maître*) tat ich den ersten Schritt dazu durch den Bruch mit der ‚Einbahnstraßen‘-Form. (Boulez 1963, S. 140)

Und auch seine Klangvorstellungen sind offenbar ideell motiviert:

Im Gegensatz zu Schönberg habe ich eine Besetzung gewählt, die unseren europäischen Ohren weniger vertraut ist; ich versuchte dadurch, unsere Klangvorstellungen zu erweitern und Instrumente zu ‚normalisieren‘, die bis dahin dem ‚Pittoresken‘ vorbehalten waren. (Ebd.)

Boulez ging also eher von einem Klang*konzept* aus, als von konkreten Klangvorstellungen. Trotzdem könnte dieses Klangkonzept bereits für den großen Erfolg des *Marteau* im – wie es Boulez selbst bezeichnet – ‚steril-seriellen‘ Umfeld verantwortlich gewesen sein. Boulez im Interview mit Deliège:

Ich habe auf diese Dinge ziemlich scharf reagiert, und ich hatte recht, weil man sich durchweg auf einem sterilen Gleis bewegte. Bestimmte Darmstädter Konzerte um 1953/54 herum wurden vor lauter Sterilität und Akademismus völlig sinnlos, sie waren vor allem gänzlich uninteressant. Man fühlte den Abstand zwischen dem Geschriebenen und dem Gehörten: es gab keinerlei Klangvorstellung, es gab einfach nur eine Anhäufung von numerischen Transkriptionen, die vom Ästhetischen her gesichtslos waren. (Interview mit Deliège, S. 71)

Interessant ist in diesem Kontext ein Interview aus dem Jahr 2009, in dem Boulez sich nunmehr zum „natürlicheren Schönklang“ bekennt:

BOULEZ: Nächsten Sommer spielen wir in Luzern *Le marteau sans maître*, mit dem ich 1955 schlagartig berühmt wurde. Ein Schock war diese seltsame abstrakte Musik damals. Aber Gedanken entwickeln sich weiter. Heute würde ich so etwas nicht mehr schreiben.

FOCUS: Wie entwickelte sich Ihre Klangidee?

BOULEZ: Später wollte ich weg von diesen radikalen Ergebnissen. Heute basiert meine Musik noch auf ähnlichen Kompositionstechniken. Aber sie sind nicht mehr zu hören. Mir geht es um natürlicheren Schönklang. Dabei hat mir das Dirigieren sehr geholfen.

FOCUS: Inwiefern?

BOULEZ: Mir sind musikalische Gesten wichtiger, die den Zuhörer frappieren. Abstrakte Strukturen finden sie vielleicht interessant. Aber überzeugend sind nur Klangeinfälle, die intuitiv verstehbar sind. Der musikalische Moment ist die Trumpfkarte des Komponisten.

Nimmt man diese Aussagen ernst, so ist es kaum verwunderlich, dass eine beträchtliche Zahl von Autorinnen und Autoren nach wie vor die von Boulez nie offen gelegte – und eben doch irgendwie hörbare – Konstruktion des *Marteau* zu verstehen versucht, und dass die vollständige ‚Entschlüsselung‘ dieser Konstruktion, zugespitzt gesagt, noch immer als Idealfall der Analyse (und auch der Höranalyse) gilt. Decroupet spricht im Vorwort der 2005 veröffentlichten Faksimile-Ausgabe (S. 65) über diese Thematik: Einerseits betont er, dass Boulez’ Motivation beim Treffen kompositorischer Entscheidungen ‚rein musikalisch‘ gewesen sei, andererseits wird in der gesamten Analyse praktisch nicht über das Hören oder das hörende Rezipieren gesprochen,²⁰⁰ dafür aber umso mehr davon, dass das heutzutage zur Verfügung

²⁰⁰ Nur an einer Stelle wird gesagt, dass es hier um etwas geht, das beim ‚einfachen Hören‘ schwer wahrzunehmen ist: „The sources relating to the genesis of *Le Marteau sans maître* that will be described

stehende Quellenmaterial einen neuen Weg eröffne, Boulez' Musik anders zu *sehen* und ‚wirklich‘ zu verstehen. Mit „wirklichem Verstehen“ („real understanding“) ist hier also weder etwas gemeint, das sich beim Hören des *Marteau* vollziehen könnte, noch eine sich aus einer ‚technischen‘ Analyse ergebende Erkenntnis. Was aber dann? – Ohne dieser Frage weiter nachzugehen, lässt sich wenigstens feststellen, dass auch eine explizit konstruktionsfixierte Komposition irrationale, affektive Momente nicht zwangsläufig ausschließt, wie es hin und wieder dargestellt wird (vgl. Noller). Auch Boulez weiß, dass Musik, um als Musik zu gelten, das irrationale Moment, oder, wie er selbst gesagt hat, das „Glück einer irrationalen Dimension“ braucht, welches er bei anderen Anfang der 1950er Jahre in Darmstadt präsentierten seriellen Kompositionen, die er selbst bezeichnenderweise nicht ‚Kompositionen‘, sondern „eine Anhäufung von numerischen Transkriptionen“ nennt, ausdrücklich vermisst.

Ausdruck, Dramatik und emotionale Wirkungen werden allen drei untersuchten Kompositionen in unterschiedlichen Gewichtungen zugeschrieben. Dies gilt sogar für die eine oder andere spezielle Zuschreibung wie das Erkennen einer ‚Verführungskraft‘ (siehe zum *Marteau*: Jameux 1989 und Ross 2007; zum *Gesang*: Maconie 2005), die im Kontext mit *Atmosphères* aber nicht positiv beurteilt wird, siehe Dibelius' schon mehrfach zitierte Klage: „War denn tatsächlich die sensuelle Verführungskraft der farbigen klanglichen Außenhaut so viel stärker als das, was sich dahinter an vibrierender Erregung und Abtauchen in unermessliche Räume, an Visionen und jähem Erschrecken, an Alpträumen und Katastrophenahnung verbarg?“ (Dibelius 1994, S. 62).

Eines der erstaunlichsten Ergebnisse betrifft indessen die emotionalen Charakterisierungen. Es konnte gezeigt werden, dass die drei Werke bzw. einzelne Aspekte der Werke, wenn, dann in den allermeisten Fällen mit negativ konnotierten Emotionen charakterisiert werden, während derartige Charakterisierungen gerade im Diskurs um Neue Musik mitunter als Fehlinterpretationen oder Missverständnisse bzw. falsche ‚Besetzung des Bewusstseins‘ (ahnungsloser Rezipienten) deklariert werden.

Wenn sich die genannten Charakterisierungen wie in einer Vielzahl der Fälle auf bestimmte musikalische Aspekte (bei 37 von 54 Codings in den drei Korpora) oder Stellen (26 von 54) beziehen, dann meist auf traditionell emotional gedeutete, wie bestimmte Instrumente, die Beziehung Musik-Dichtung bzw. Musik-Text, den Klang, die Textur und die Tonhöhen. Dass in den drei Korpora die negativen Charakterisierungen überwiegen, überrascht insofern nicht, da sie an genau solchen Momenten festgemacht werden wie einem tiefen Klang – der als ‚dunkel und verstörend‘ bezeichnet wird (Sinfelt zum *Gesang*, S. 163) – oder aber an den Textvorlagen, wie dies schon beim GEWALTVOKABULAR diskutiert wurde, siehe z.B. Mellers über *Marteau*:

here provide certain keys to evaluating this relationship, which is difficult to perceive at a simple hearing“, Decroupet Faksimile-Vorwort 2005, S. 41.

All the nervosity comes from the blood-thirsty words. In the marvellous setting of the phrase, „je rêve la tête sur la Pointe de mon couteau le Perou,“ fear and terror are dissipated in the act of creation, as they are in Schoenberg's *Pierrot*, who is also the murderer of love. (S. 112)

Die Aussagen zum Ausdruck und zur Dramatik in den drei Werken sind dagegen nicht so einheitlich, mitunter gar völlig gegensätzlich: Das Spektrum an Aussagen zu denselben Stücken reicht von „antidramatic“ bis „ausgesprochen dramatisch“, von „ausdruckslos“ bis „powerful expressive.“

Im Gegensatz zu Dahlhaus' in der Einleitung zitierten Auffassung, dass das „Gefühlsverständnis“ bei Neuer Musik am wenigsten gefährdet sei, scheint es gerade das Schwierige zu sein und die Struktur-Wahrnehmung am ‚wenigsten gefährdet‘. Jedenfalls können Aussagen zur Harmonik oder zur Kompositionstechnik leichter an der Musik und an der Partitur überprüft werden. Schwierig oder vielmehr nicht überprüfen lässt sich hingegen, ob der III. Satz des *Marteau* ‚nervös‘ ist (vgl. Mellers), oder ob sich ‚hinter *Atmosphères* farbiger klanglicher Außenhaut Alpträume verbergen‘, wie Dibelius behauptet.

Was sich aber untersuchen lässt ist, welchen musikalischen Sachverhalten bestimmte Effekte zugeschrieben werden, auf welchen Konzepten dies beruht, und insbesondere, ob es hier textübergreifende Übereinstimmungen gibt. Solche Vergleiche können Aufschluss darüber geben, inwiefern und in welcher Verteilung bestimmte Aussagen oder Zuschreibungen beispielsweise kulturell, psychoakustisch oder durch satztechnische Singularitäten bedingt sind,²⁰¹ wie dies exemplarisch an Aussagen zum ÜBERGANG VON ABSCHNITT F–G in *Atmosphères* (siehe S. 164 f.) behandelt wurde.

6.2.3. Effekte, Wirkungen, Impressionen

Auch im Bereich EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN gibt es einige korpusübergreifende Ergebnisse. Am häufigsten sind Überschneidungen mit folgenden Aspekten der Komposition: BESETZUNG (insgesamt 154 Überschneidungen; M: 30, G: 20 (= KLANGELEMENTE), A: 104), KLANG (107; M: 25, G: 5, A: 77), DYNAMIK (69; M: 19, G: 2, A: 48), TEXTUR (59; M: 14, G: 1, A: 44), FIGUREN/GESTEN/GESTALTEN (44; M: 16, G: 6, A: 22), RHYTHMUS/METRUM (44; M: 21, G: 1, A: 22), TONHÖHEN (42; M: 7, G: 1, A: 34) und THEMEN/MOTIVE/MELODIEN (26; M: 15, G: 6, A: 5). Daneben gibt es eine große Anzahl Überschneidungen mit Aussagen zur KOMPOSITIONSTECHNIK (73; M: 22, G: 8, A: 43), bei denen es überwiegend um die Herstellung bestimmter Wirkungen geht (siehe v.a. *Atmosphères*).

In allen drei Textkorpora finden sich Beschreibungen folgender Effekt- oder Wirkungsorten: BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (insgesamt 71 Überschneidungen; M: 30, G: 2, A: 39), LICHT

²⁰¹ Oder, wie es im Diskurs über musikalische Bedeutung auch genannt wird: ob musikalische Bedeutung kulturell konstruiert oder durch formale Struktur bedingt ist, ob ‚inherent‘ oder ‚socially constructed‘, vgl. Cook 2002.

(47; M: 22, G: 3, A: 22), SUPERLATIVE/EXTREME (meist in Form einer Steigerung verschiedener Effekte wie „extreme power“ u.ä.) (42; M: 22, G: 3, A: 17), GEWALT (42; M: 18, G: 6, A: 18), ZUSTÄNDEN/MATERIALEIGENSCHAFTEN (34; M: 8, G: 2, A: 24), KOMPLEXITÄT (26; M: 8, G: 2, A: 16), INEINANDER/GEWEBE (13; M: 6, G: 1, A: 6), MACHT (11; M: 7, G: 1, A: 3), MAGIE (9; M: 5, G: 2, A: 2) und RÄTSEL (8; M: 3, G: 2, A: 3).

Die Frage nach den musikalischen und strukturellen Voraussetzungen für die Beschreibung von Effekten und Wirkungen und ihre Differenzierung in bestimmte Effektsorten ließe sich mit der hier vorgestellten Methode noch viel genauer untersuchen. Offensichtlich ist die Wahl der Stellen, denen Wirkungen oder Effekte zugeschrieben werden, in vielen Fällen einfach zu erklären, z.B. damit, dass ein Moment in der Musik viel lauter ist als der Rest des Stückes. Die Vermutung, dass es ein Komponist auf einen solchen Effekt angelegt hat, gerät dann aber im Kontext Neuer Musik sowohl in Gegensatz zum Komplexitätsanspruch als auch zu dem Anspruch, dass ein Werk aufgrund seiner guten Form und Struktur zu wirken habe, und nicht aufgrund ‚altgewohnter Effekte‘. Dibelius diskutiert dies explizit an der berühmten *Atmosphères*-Stelle F–G: „Sie bewegt sich allerdings auch in gefährlicher Nähe, dem eigenen Prinzip untreu zu werden: Denn ein Kleinterz-Cluster in schwindelnder Höhe und ein Quint-Cluster in rumorender Tiefe vernebeln nur noch schwach den altgewohnten Effekt eines krassen Lagenwechsels“ (S. 54 ff.).²⁰²

Wie angemerkt, werden Wirkungen zwar kontinuierlich über den gesamten erfassten Zeitraum hinweg beschrieben, auffallend abgehobene Schilderungen häufen sich aber deutlich in den 1960er und dann erst wieder in den 1990er und 2000er Jahren.

Dass es also auch hier wieder eine auffällige Lücke gibt und darüber hinaus das Thema EFFEKTE, WIRKUNGEN, IMPRESSIONEN fast nie von einer Metaebene aus diskutiert wird, könnte am schlechten Ruf, an der negativen Bewertung von Effekten liegen – im deutschen Sprachgebrauch sind jedenfalls widersprüchliche Bewertungen verbreitet, eine „im guten Sinne einer großen Wirkung“ und eine im „tadelnden Sinne“:

In einem weiteren, gleichsam tadelndem Sinn ist von Effekt in Beziehung auf ein Kunstwerk die Rede, welches nicht mehr durch seinen gediegenen Inhalt und durch einfache Darstellung anzieht, sondern schon auf das Publikum, auf die in demselben herrschende Geschmacksrichtung berechnet ist [...]. Es [...] strebt auch wohl durch Anwendung ungewöhnlicher, dem wahren Künstler durchaus entfernt liegender Mittel nach einem Erfolge, der Knalleffekt (s.d.) genannt wird, und mit dem verwerflichen Coup de fouet, und coup de théâtre (s.dd.) in gleicher Linie steht. (Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik*, Wien 1843, S. 211, zit. nach Hermann Josef Schnackertz, „Wirkung/Rezeption“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2010, Bd. 6, S. 672)

²⁰² Siehe zu diesem Thema auch Adornos Rundfunk-Vortrag „Schöne Stellen“ (1965), in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Musikalische Schriften V, Frankfurt a. M. 1997, S. 695–718, z.B.: „Indem ich Ihnen eine Reihe schöner Stellen vorführe, erläutere, Ihnen zu erklären suche, mit welchem Grund sie schön genannt werden dürfen, möchte ich sie nicht bloß gegen die notwendige Kritik am vulgären Begriff der schönen Stelle erretten“, S. 700.

Mit dem Begriff „Effekt“, übersetzt als „Wirkung ohne Ursache“, beschreibt auch Richard Wagner 1852 in seiner Schrift „Oper und Drama“ die Musik Giacomo Meyerbeers als „alles wirklichen Ausdrucks bar“. Wagners Effektbegriff führt Adorno in der „Ästhetischen Theorie“ mehrfach an.²⁰³ Im französischen und im englischen Sprachgebrauch scheint der Begriff dagegen weniger negativ belegt zu sein.²⁰⁴

6.2.4. Weitgehende Aussagen, Deutungen

Aussagen zu EFFEKTEN UND WIRKUNGEN überschneiden sich zu 88,5% (*Marteau*), 87,3% (*Gesang*) und 86,4% (*Atmosphères*) mit Aussagen zu Aspekten der Komposition. Bei den WEITGEHENDEN AUSSAGEN UND DEUTUNGEN liegt die Überschneidungsquote mit Aspekten der Komposition dagegen deutlich niedriger, nämlich bei 64,6% (*Marteau*) bzw. 55,8% (*Gesang* und *Atmosphères*) und die Abweichungen zwischen den drei Textkorpora sind wesentlich größer. Nur die Überschneidungen mit Aussagen zur KOMPOSITIONSTECHNIK sind bei allen häufig (insgesamt 36, M: 19, G: 7, A: 19), sonst beziehen sich die Aussagen meist auf individuelle Aspekte, beim *Marteau* auf die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND DICHTUNG (20 Überschneidungen), beim *Gesang* auf die BEZIEHUNG ZWISCHEN MUSIK UND TEXT (11) und bei *Atmosphères* auf die GESAMTSTRUKTUR (12) des Stückes.

Dass die Menge widersprüchlicher Aussagen hier viel größer ist als bei der Beschreibung von WIRKUNGEN UND IMPRESSIONEN (siehe v.a. die Literatur zum *Gesang*), hat sicher damit zu tun, dass dort die konkreten Bezüge klarer sind, und damit die Zuschreibungstoleranz geringer.²⁰⁵ Dies erklärt auch, weshalb in der Sekundärliteratur zum *Gesang der Jünglinge* – anders als bei *Marteau* und *Atmosphères* – Aussagen zur Bedeutung häufiger sind als Beschreibungen von Effekten: die musikalische Beschaffenheit des Stückes gibt schlicht weniger musikalische Anhaltspunkte, die die Zuordnung gängiger Charakterisierungen (Lichtmetaphorik etc.) klangsemantisch nahelegen. Dazu kommt, dass es lange Zeit keine Partitur als zusätzliche Grundlage solcher Zuschreibungen gab.

Je weiter Aussagen zur Bedeutung von musikalischen Sachverhalten entfernt sind oder je vager sie sich auf diese beziehen, desto größer ist das Aussagespektrum. Interessant ist außerdem, dass bei der Zuschreibung von Bedeutung zuweilen recht paradoxe Allianzen entstehen, wie die zwischen Epley und Jameux in Bezug auf *Marteau* (S. 77) oder zwischen Blume und Messerschmidt in Bezug auf elektronische Musik (S. 118 f.).

203 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 153, 324.

204 Siehe den Artikel „Wirkung/Rezeption“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 672 f.

205 „James Johnson argues that you might hear the oboe’s dotted-note patterns as a hen, or equally as an expression of merriment, or even as ‚an essential thread in a web of indescribable content‘ – but what you cannot credibly do, he says, is argue ‚that it is a funeral dirge, or paints the storming of the Bastille, or promotes slavery‘“, James Johnson 1995, zit. in Cook, „Theorizing Musical Meaning“, S. 177.

6.2.5. Verstehen, Hören, Vorder- & Hintergrund

Die Themen VERSTEHEN und das HÖREN werden in der untersuchten Literatur sehr ausgiebig behandelt. Die Schwerpunkte verschieben sich dabei mehrfach, so wie beispielsweise das Verstehen und Hören der seriellen Struktur in der Literatur zu *Marteau* erst seit den 1970er Jahren in größerem Stil problematisiert wurde. Solche werkspezifischen Entwicklungen wurden in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich geschildert.

Korpusübergreifend fällt auf, dass das Sprechen über Missverständnisse vor allem ein Phänomen deutscher und einiger weniger französischer Texte ist, und dass von Missverständnissen oft in normativen, klagenden oder warnenden Formulierungen gesprochen wird, siehe z.B. Hiekel 2010 zum *Marteau*: „Von Semantik im traditionellen Sinne kann – das ist im Rahmen des recht umfangreichen Schrifttums zu Boulez oft dargestellt worden – auch und gerade im Falle der Komposition *Le Marteau sans maître* natürlich nicht die Rede sein“ (S. 30). Oder Häusler, der 1969 in Hinblick auf *Atmosphères* warnt: „Vor konkreten Bezügen sollte man sich eher hüten“ (S. 263). Gewarnt wird vor einem klangsemantischen Verstehen – für das es stellenweise aber gute Gründe gibt, wie die in keinem der untersuchten Texte zum *Gesang der Jünglinge* thematisierte Korrespondenz zwischen Musik und Text, etwa die Windgeräusche zu „Ihr Winde lobt ihn“ (04:56–05:11)²⁰⁶ oder die Stille und das Klirren zu den Worten „Kälte und starrer Winter“ (06:05–06:28) – als würden die „formalen Ansprüche“ der Musik dabei „suspendiert“, wie dies Dahlhaus in seinem Text „Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich?“ formuliert hat.

Beispielsweise Dibelius' Klage über die „Anhängerschaft der Unaufmerksamen“, die sich durch die ‚sensuelle Verführungskraft‘ von der tieferliegenden Bedeutung von *Atmosphères* ablenken ließen, entstammt einem Musikdenken, das Vorder- und Hintergrund bzw. Oberfläche und Untergrund voneinander unterscheidet. Auf Grundlage dieses Konzeptes ist es überhaupt nicht möglich, Musik wirklich zu verstehen, ohne etwas darüber zu wissen, was sozusagen im Untergrund der hörbaren, klingenden Oberfläche oder dahinter ‚verborgen‘ ist. Als ‚Dahinter‘ oder ‚Darunter‘ wird allerdings völlig Unterschiedliches vermutet: die Struktur, das System der Relationen, die Textur, die Visionen, Ahnungen und Leiderfahrungen des Komponisten, das Gesellschaftliche, das Quellenmaterial oder „die weltumgreifende Gebärde der Romantik“ (Häusler 1969 zu *Gesang*).

Der einzige Autor, der das Prinzip einer Trennung zwischen Oberfläche und Subtext („surface and subtext“) für die ‚westliche Musik der letzten 250 Jahre‘ in der untersuchten Sekundärliteratur explizit thematisiert, ist McCalla 2003 (S. 32, siehe das Zitat S. 73). Ähnlich hatte Dahlhaus in *Analyse und Werturteil* schon 1970 diese Trennung für ein Phänomen des 20. Jahrhunderts erklärt:

²⁰⁶ CD Stockhausen 3. Elektronische Musik 1952–1960, 1991.

Der Ehrgeiz, ein System von Beziehungen zu entdecken, das sich hinter der akustischen Außenseite eines musikalischen Werkes, hinter der Fassade, die es einem flüchtigen Hörer zukehrt, verbirgt, ist charakteristisch für die Analytiker des 20. Jahrhunderts; früheren Epochen war er fremd. (Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, S. 47)

Obwohl Dahlhaus hier mit kritischer Distanz von ‚den Analytikern des 20. Jahrhunderts‘ spricht, vertritt er in verschiedenen Schriften selbst die Ansicht, dass Analyse und lesendes Rezipieren von Musik notwendig seien, um an die Schichten zu kommen, die man hörend nicht verstehen könne (siehe z.B. den Aufsatz ‚Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Herrschaft des Experten‘ von 1987), bzw. dass das *nur* Gehörte immer in Gefahr sei, fehlinterpretiert zu werden.

Dem skizzierten Oberfläche-Untergrund-Konzept steht das öfter in englischsprachigen Texten zu findende Konzept, teilweise explizit vertretene Prinzip des ‚what you hear is what you get‘ gegenüber, bei dem umgekehrt angenommen wird, dass alles, was man *nicht* hört, für das Verstehen unwesentlich sei. Erkennbar ist das Konzept in Texten, in denen *nur* von einer Oberfläche gesprochen wird, von einer gestalteten Oberfläche, nicht aber von einer Innenstruktur. Beschrieben wird dieses Konzept z.B. von McCalla 2003 in seinem Text zu *Marteau*: „For listeners who are more open, the point lies on the surface, in the idea that what you hear is what you get, in the realization that the unitary presence which the music has created is the totality and not just a signpost for further delving“ (S. 32).²⁰⁷ Damit ist er übrigens einer der wenigen Autoren, die den parallel stattfindenden Diskurs über das Verstehen und Hören im Rahmen einer einfachen Werkbeschreibung explizit thematisieren.

6.2.6. Phasen und Tendenzen

Bei der Untersuchung der einzelnen Textkorpora wurde immer wieder beobachtet, dass sich sowohl die Themen, als auch die Art, in der über Musik gesprochen wird, zwischen den 1960er und 1970er und zwischen den 1980er und 1990er Jahren besonders auffällig verändern. Es lassen sich drei Phasen und Tendenzen der Werkbetrachtung unterscheiden.

In Texten der 1950er und 1960er Jahre betrachten die Autorinnen und Autoren das Werk als geschlossenes Ganzes. Es besteht eine gewisse Distanz zum Gegenstand der Untersuchung, und Aussagen der Komponisten werden häufig in Analysen oder Werkbeschreibungen integriert (siehe Kaufmann und Ligeti). Gleichzeitig wird der Enthusiasmus für das Neue – oder dessen Ablehnung – explizit formuliert. Wenig Scheu zeigt sich auch beim Sprechen über Aspekte der Wahrnehmung und Interpretation und beim Formulieren von Impressionen („Aufsprudeln und Zusammensinken von Farbfontänen“, Häusler 1969, S. 126, etc.).

²⁰⁷ Siehe auch Feil 1978 (*Gesang*) zum Thema: „Und dies erfahren wir Hörer dadurch, daß wir nichts hinter dem Werk suchen und finden müssen, um es zu verstehen, daß wir unser Hörerlebnis nicht mit irgend einer ‚Bedeutung‘ dieser Musik aufzufüllen genötigt sind“, Feil 1978, S. 129.

In den 1970er und 1980er Jahren wird das Werk häufig als Konstruktion bzw. Struktur betrachtet, die man sozusagen freilegt. Der Komponist stellt dabei nicht zwangsläufig eine Autorität dar, sondern wird im Gegenteil oft bewusst aus diesem Prozess ausgeklammert.²⁰⁸ Aspekte der Wahrnehmung und Interpretation werden thematisiert, aber weniger in den Mittelpunkt gerückt, in vielen Texten und Gesprächen zeigt sich entsprechenden Aussagen gegenüber vielmehr eine skeptische und bisweilen ablehnende Haltung. Die Sprache ist weniger auffällig und selten bildhaft ausschweifend.

Dies ändert sich in den 1990er Jahren drastisch. Das Werk wird nun oft als Gegenstand der individuellen Erfahrung betrachtet²⁰⁹ und in einigen Fällen geradezu mit der eigenen Erfahrung, dem eigenen Erleben gleichgesetzt, als sei das Konzept dabei: ‚das Werk *ist* meine Erfahrung‘ (siehe z.B. Sinfelt 2004 mit seinem „stream of consciousness“-Protokoll). Aspekte der Wahrnehmung und Interpretation wie das Hören, das Verstehen, die Bedeutung – d.h. die Rezeption betreffende Fragen – werden gezielt thematisiert und stehen im Mittelpunkt einiger Texte, denen Werkbetrachtung und -analyse vor allem zur Exemplifikation dienen (siehe Aguila 2001, Adlington 2003, Mosch 2004, etc.). In der Sprache zeigt sich gleichzeitig eine Tendenz zum exzessiven, sehr bildhaften und persönlichen Beschreiben²¹⁰ und oft bleibt unklar, welche musikalischen Sachverhalte dabei gemeint sind. Die enorme Textmenge, die in diesen zwei Jahrzehnten zu den drei Werken produziert worden ist, zeugt schließlich davon, dass Neue Musik erst seit den 1990er Jahren auf breiter Ebene wissenschaftlich wahrgenommen und als akademisches Thema behandelt wird. – Offen bleibt allerdings die Frage, inwieweit sich die beschriebenen Tendenzen auf die in dieser Arbeit untersuchten Werke Neuer Musik beschränken.

208 Siehe z.B. Dahlhaus 1986: „Allerdings ist ein Hörer, wenn er die Werke eines Komponisten verstehen möchte, keineswegs gezwungen, sich auch dessen Ästhetik – die explizite, nachträglich in Worte gefaßte, nicht die implizite, im Werk enthaltene – zu eigen zu machen. Die Ästhetik ist eine Selbstinterpretation und bildet als solche keinen Leitfaden der wissenschaftlichen Exegese, sondern gehört zu deren Material. Man muß sie berücksichtigen, braucht sich aber, wenn man einen Interpretationsansatz wählt, nicht nach ihr zu richten“, Dahlhaus, „Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich?“, S. 346. Siehe demgegenüber aber auch Siegele 1979, der seiner *Marteau*-Analyse Boulez' Analyseanleitung in „Boulez on Music today“ (= „Musikdenken heute“) zugrunde legt.

209 Siehe z.B. Maconie 2005: „When the theory is set aside and a listener focuses on the musical experience it is obvious that this is a work of exceptional invention and dazzling effects, a work of magic“, S.169.

210 Daher wirken einige jüngst veröffentlichte Texte wie Ursula Brandstätters „Über (Neue) Musik: Wie wir sie hören und wie wir über sie sprechen“ (in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/2010) auch überholt, wenn z.B. vorgeschlagen wird, man könnte beim Sprechen über Musik doch auch Metaphern benutzen, und zwar „weniger im Sinne von rhetorischen Figuren, vielmehr im Sinne von Denkfiguren, die zwischen auseinander liegenden Bereichen über das Prinzip der Ähnlichkeit vermitteln“ (S. 15), ohne zu bemerken, dass dies längst praktiziert wird. Vgl. auch eine Anmerkung Felix Klopoteks in derselben Artikelreihe: „Man muss eine Sprache finden, die der Radikalität der Neuen Musik entspricht“, „Über die Angemessenheit. Neue Musik im Spiegel der Sprache“, 16. Einspielung des Netzwerks Neue Musik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 04/2011, S. 16.

6.3. Ausblick

Diese Arbeit ist eine Analyse des Sprechens über Neue Musik in Form einer systematischen Untersuchung ausgewählter Textkorpora und der Begriffe und Themen, die in der annähernd vollständigen Sekundärliteratur und den Komponistenkommentaren hervortreten.

Eine Vollerfassung und deren quantitative Auswertung ermöglicht Aussagen über Häufigkeiten und Häufigkeitsverhältnisse, aber auch chronologische Häufigkeitsverläufe einzelner Themen und Wortfelder. Die hierfür entwickelte Methodik und Durchführung ist neu und wurde in der Musikwissenschaft erstmalig angewandt. In exemplarisch durchgeführten Interpretationen einzelner Begriffsfelder wurden u.a. die zeitabhängige Häufigkeit bestimmter Begriffsfelder herausgearbeitet, Häufigkeitsdifferenzen bezogen auf die einzelnen Werke interpretiert oder auch genealogisch über mehrere Textgenerationen nachvollziehbar gemacht. Gleichzeitig wurde versucht, die sich über einen Zeitraum von etwa 60 Jahren hinziehenden Diskurse und deren Argumente in Grundzügen nachzuzeichnen und Wege der Tradierung zu erkennen.

Die Methodik aber verspricht noch mehr: bereits die hier vorgestellten Daten und Häufigkeiten ermöglichen zahlreiche weiterführende Interpretationen und Diskussionen. Darüber hinaus können Fragen zu Eigenheiten der Literatur über Neue Musik, die sich im Verlauf der Untersuchung ergeben haben, vergleichend mit historischen Textkorpora untersucht werden. Beispielsweise, ob es sich bei einzelnen Themen und ästhetischen Begriffen um musik- bzw. kulturgeschichtliche Konstanten handelt und auf welche musikalischen Sachverhalte, Genres oder Werke sich bestimmte Themen und Begriffe (z.B. Gewaltrhetorik) über einen längeren Zeitraum bzw. Epochen hinweg beziehen und was dies bedeutet. Dafür müssten die Textkorpora deutlich ausgeweitet werden.

Andererseits spielt auch der außermusikalische Kontext eine Rolle und Ergebnisse müssen in den politisch-ideologischen Kontext eingeordnet werden, beispielsweise das Vokabular der Texte über Neue Musik in die besondere Situation im Nachkriegseuropa vor dem Hintergrund des kalten Krieges. Inwieweit handelt es sich bei den herausgearbeiteten Begriffen und ästhetischen Kategorien auch – oder eigentlich – um ideologische Kategorien? Beispielsweise drängt sich diese Frage für den Freiheitsbegriff auf, der, wie gezeigt wurde, in der Literatur zu Boulez und Ligeti eine wichtige Rolle spielt. Irmgard Jungmann diskutiert diesen Kontext in ihrem Buch „Kalter Krieg in der Musik“ (2011) und führt aus, dass die „Förderung der Moderne [...] argumentativ wesentlich [...] durch eine Kombination vom Gedanken musikalischen Fortschritts mit der Vorstellung von künstlerischer Freiheit“ gestützt wurde und belegt dies mit Äußerungen von Ligeti und Boulez zur Notwendigkeit von Originalität und dem „Bedürfnis nach Neuheit“ (S. 111). In Anbetracht der vorgestellten Untersuchungsergebnisse ist allerdings eher zu vermuten, dass der Aspekt Neuartigkeit überbewertet wird. Dieser Frage könnte sich eine eigene Studie widmen.

Schließlich zeigt sich, dass weitere Themen wie ‚Neue Musik und Emotion‘ oder ‚Musik und Wirkung‘ neu diskutiert werden müssten. Die vorgeführte Methode erlaubt es, Klischees bzw. ‚Phantombilder‘ als solche aufzudecken, wie das des antiemotionalen Komponisten, welches sich hartnäckig hält, obwohl es schon Schönberg, der sich diesem Vorwurf selbst immer wieder ausgesetzt sah, als ‚irrig Projektion‘ entlarvte (siehe „Herz und Hirn in der Musik“ von 1946).

Unabhängig vom Thema zeigt die Methodik neue Zusammenhänge zwischen quantitativen und qualitativen Analysemethoden auf, die in vielerlei Hinsicht weiterentwickelt werden können. Die ‚schiere Menge‘ an Literatur sollte nicht ignoriert werden, kann sie doch selbst im Sinne einer Meta-Analyse Gegenstand systematischer Markier-, Such-, Find- und Auswahl-Methoden sein. Die sich daraus ergebenden Häufigkeitsverteilungen können, wie hier ausgeführt, besonders auch in der Geisteswissenschaft mindestens so aussagekräftig sein wie herkömmliche Arbeiten, die in der Regel nur auf markante oder prominente Aussagen referieren. Dass umgekehrt das Arbeiten mit quantitativen Methoden nicht bedeuten muss, individuelle künstlerisch-ästhetische Konzepte bzw. Analyse- und Interpretationsansätze aus den Augen zu verlieren, sondern gerade hier neue und oftmals überraschende Erkenntnisse ermöglicht, ist, so hoffe ich, deutlich geworden.

7. Literaturverzeichnis

- Adlington, Robert (2003): Moving beyond motion: Metaphors for changing sound. In: *Journal of the Royal Musical Association* 128, S. 297–318.
- Adorno, Theodor W. (1981): Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen. [1962]. 4. Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 142).
- Adorno, Theodor W. (2000): Ästhetische Theorie. 15. Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2).
- Aguila, Jésus (2001): Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître*. In: *Analyse musicale* (41), S. 77–94.
- Ahrens, Christian (1984): Elementare Strukturprinzipien in Ligetis „Atmosphères“. In: Christian Ahrens und Kurt Reinhard (Hg.): „Weine, meine Laute...“. Gedenkschrift Kurt Reinhard. Laaber, S. 37–46.
- Andersson, B. Tommy (1997): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. KammarensembleN live. Stockholm: Caprice Records.
- Andraschke, Peter (1999): Weltbild – Bild der Welten: Geistliche Momente in der sprachbezogenen Musik Stockhausens vor LICHT. In: Imke Misch und Christoph von Blumröder (Hg.): Internationales Stockhausen-Symposium 1998. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 11. bis 14. November 1998. Saarbrücken (Signale aus Köln, 4), S. 25–39.
- anonym (1999): [CD-Begleittext zu György Ligeti: *Atmosphères*]. Music of our time (Bernstein century): Sony Music Entertainment.
- anonym (2006): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. Le Domaine Musical Vol. 1. [France]: Accord.
- anonym [All Music Guide] (2008): Atmosphères. Classical Archives. Online verfügbar unter <http://www.classicalarchives.com/work/140647.html#tvf=tracks&tv=about>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Bacht, Nikolaus (2001): „L’artisanat furieux“ und sein Modell. Vergleichende Analyse von Arnold Schönbergs „Der kranke Mond“ aus „Pierrot lunaire“ und Pierre Boulez’ „L’artisanat furieux“ aus „Le marteau sans maître“. In: *Die Musikforschung* 54 (2), S. 153–164.
- Bauer, Amy (2001): Composing the sound itself: Secondary parameters and structure in the music of Ligeti. In: *Indiana theory review* 22 (1), S. 37–64.
- Bayer, Francis (1989): *Atmosphères* de György Ligeti: Elements pour une analyse. In: *Analyse musicale* 15, S. 18–24.
- Bennett, Gerald (2005): Was heißt hier Musik? [Rezension von Mosch 2004: Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez’ *Le marteau sans maître*]. In: *Dissonanz/Dissonance* (89), S. 52–53.

- Bernard, Johnathan W. (1987): Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution. In: *Music analysis* 6(3), S. 207–236.
- Beurmann, Andreas E.; Schneider, Albrecht (1991): Struktur, Klang, Dynamik. Akustische Untersuchungen an Ligetis Atmosphères. In: Constantin Floros (Hg.): *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft / Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses*, Hamburg 1988, Bd. 11. Laaber (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 11), S. 311–334.
- Blume, Friedrich (1959), Was ist Musik? Ein Vortrag. Kassel (*Musikalische Zeitfragen*, 5).
- Blumröder, Christoph von (1993): Karlheinz Stockhausen – 40 Jahre Elektronische Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 50 (4), S. 309–323.
- Boehmer, Konrad (1998): Musikdenken vorgestern oder: Le Maître sans Marteau. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Was heißt Fortschritt?* München (*Musik-Konzepte*, 100), S. 5–30.
- Borris, Siegfried (1968): Pierre Boulez: Ein Komponistenporträt. In: *Musik im Unterricht: Deutsche Tonkünstler-Zeitung* (5), S. 180–185.
- Borris, Siegfried (1975): Das kalkulierte Labyrinth. In: *Musik und Bildung* VII/10.
- Borris, Siegfried (1977): Geist und Gestalt der Kirchenmusik in den 50er Jahren. Perspektiven zu Günter Bialas Im Anfang. In: Gotthard Speer (Hg.): *Meilensteine eines Komponistenlebens. Kleine Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Bialas*. Unter Mitarbeit von Günter Bialas. Kassel, S. 38–44.
- Bösche, Thomas (1990): Einige Beobachtungen zu Technik und Ästhetik des Komponierens in Pierre Boulez' „Marteau sans Maître“. Zur Analyse von Ulrich Mosch. In: *Musiktheorie* (5), S. 39–66.
- Boulez, Pierre (1953–1955): *Le Marteau sans maître. Pour voix d'alto et 6 instruments. Poèmes de René Char*. Wien: Universal-Edition [2005] (cop. 1967) (UE 12 450, PH 398).
- Boulez, Pierre (1954): Einsichten, Aussichten. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 53–57.
- Boulez, Pierre (1952): Möglichkeiten. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 22–52.
- Boulez, Pierre (1954): Nahsicht und Fernsicht. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 58–75.
- Boulez, Pierre (1958): Ton und Wort. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 121–123.
- Boulez, Pierre (1958): Ton, Wort, Synthese. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 114–120.
- Boulez, Pierre (1963): Sprechen, Singen, Spielen. In: *Pierre Boulez: Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin 1972, S. 124–141.
- Boulez, Pierre (1972): *Werkstatt-Texte*. Hg. v. Josef Häusler. Berlin.

- Boulez, Pierre (1977): Wille und Zufall: Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer. (Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler und Hans Mayer, frz. Erstausgabe 1975). Stuttgart [u.a.].
- Boulez, Pierre (2005): *Le Marteau sans maître* [1952–1955]. Fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition. Texte de René Char. Hg. v. Pascal Decroupet. Mainz (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung).
- Bozzetti, Elmar (1986): K. Stockhausen: Gesang der Jünglinge. In: Siegmund Helms und Helmuth Hopf (Hg.): *Werkanalyse in Beispielen*. Regensburg (27), S. 400–411.
- Brauneiss, Leopold (1997): Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung. Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt. Frankfurt am Main (Europäische Hochschulschriftenreihe 36, Musikwissenschaft, 169).
- Bridger, Michael (1989): An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigation and critical methodologies of other disciplines. In: Eric Clarke (Hg.): *Music, mind and structure*. Chur (Contemporary music review, 3,1), S. 145–160.
- Budde, Elmar (1974): Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neueren Musik. In: Rudolf Stephan (Hg.): *Über Musik und Sprache*. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik. Mainz (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Bd. 14), S. 9–19.
- Bußman, Hadumod (Hg.) (2008): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 4. Aufl., Stuttgart.
- Burde, Wolfgang (1993): György Ligeti. Eine Monographie. Zürich.
- Christensen, Erik (1996): *The musical timespace*. Aalborg.
- Clark, Philip (2004): Filthy Temperament. In: *The Wire* (241), S. 28–33.
- Cook, Nicholas (2002): Theorizing Musical Meaning. In: *Music Theory Spectrum* (23), S. 170–195.
- Cook, Nicholas (2004): *Analysing musical multimedia*. Reprinted. Oxford.
- Cott, Jonathan (1973): *Stockhausen. Conversations with the composer* [1971]. New York.
- Craft, Robert (1958): Boulez and Stockhausen. *Notes written in the course of preparing a recording of Le Marteau sans maître and Zeitmasse for American Columbia*. In: *The Score* 24.
- Dahlhaus, Carl (1970): Analyse und Werturteil. Mainz (Musikpädagogik. Forschung und Lehre, 8).
- Dahlhaus, Carl (1974): Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Peter Faltin (Hg.): *Musik und Verstehen*. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, S. 37–47.
- Dahlhaus, Carl (1986): Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? Plädoyer für ein historisches Verständnis. In: Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*. In 10 Bänden, Bd. 8. Hg. v. Hermann Danuser. Laaber 2000, S. 331–350.
- Dahlhaus, Carl (1987): Das „Verstehen“ von Musik und die Herrschaft des Experten. In: Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*. In 10 Bänden, Bd. 8. Hg. v. Hermann Danuser. Laaber 2000, S. 180–183.

- Dahlhaus, Carl (2000): Gesammelte Schriften. In 10 Bänden. Hg. v. Hermann Danuser. Laaber.
- Danuser, Hermann; Dahlhaus, Carl (1992): Die Musik des 20. Jahrhunderts. 2. Aufl. Laaber (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, / hrsg. von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser; Bd. 7).
- Danuser, Hermann (2001): Selbstfindung aus Anderem: Pierre Boulez und der Surrealismus. In: Bernd Sponheuer (Hg.): Rezeption als Innovation. Kassel, S. 503–519.
- Decroupet, Pascal (1993): Bilan intermédiaire: À propos de *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen. In: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* (6), S. 23–25.
- Decroupet, Pascal (1994): Développements et ramifications de la pensée sérielle. Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, 1951–1958. Diss. Université de Tours, Tours.
- Decroupet, Pascal (1995): Rätsel der Zahlenquadrate: Funktion und Permutation in der seriellen Musik von Boulez und Stockhausen. In: *Positionen: Beiträge zur Neuen Musik* 23, S. 25–29.
- Decroupet, Pascal (1996): Renverser la vapeur...: Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Pierre Boulez. München (Musik-Konzepte, 89/90), S. 112–131.
- Decroupet, Pascal (1997): Gravitationsfeld Gruppen. Zur Verschränkung der Werke *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen* und *Zeitmasse* und deren Auswirkung auf Stockhausens Musikdenken. In: *Musiktheorie* 12 (1), S. 37–51.
- Decroupet, Pascal (Hg.) (2005): Pierre Boulez: Le Marteau sans maître [1952–1955]. Fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition. Texte de René Char. Mainz.
- Decroupet, Pascal (2005): Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1953/1955). In: Hanns-Werner Heister (Hg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945–1975. Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 3), S. 150–154.
- Decroupet, Pascal; Leleu, Jean-Louis (2006): „Penser sensiblement“ la musique: Production et description du matériau harmonique dans le troisième mouvement du *Marteau sans Maître*. In: Pascal Decroupet und Jean-Louis Leleu (Hg.): Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques. Genf, S. 177–215.
- Decroupet, Pascal; Ungeheuer, Elena (1993): Son pur, bruit, médiations. Matières, matériaux et formes dans *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen. In: *Génésis* (4), S. 69–85.
- Decroupet, Pascal; Ungeheuer, Elena (1996): Technik und Ästhetik der elektronischen Musik. In: Helga de La Motte-Haber (Hg.): Musik und Technik. Fünf Kongreßbeiträge und vier Seminarberichte. Mainz (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 36), S. 123–145.
- Decroupet, Pascal; Ungeheuer, Elena (1998): Through the sensory looking glass: The aesthetic and serial foundations of *Gesang der Jünglinge*. In: *Perspectives of New Music* 36 (1), S. 97–142.

- Demmler, Martin (2004): Klangzauber. Programmheft Nr. 32 zum 22.12. / 23.12.2004. Berliner Philharmoniker. Berlin. Online verfügbar unter <http://www.berliner-philharmoniker.de/news-medien/programmhefte/details/heft/klangzauber/>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Dibelius, Ulrich (1966): *Moderne Musik 1945–1965*. Voraussetzungen, Verlauf, Material. München.
- Dibelius, Ulrich (1970): Reflexion und Reaktion. Über den Komponisten György Ligeti. In: *Melos* (3), S. 89–96.
- Dibelius, Ulrich (1994): Ligeti. Eine Monographie in Essays. Mainz.
- Die Note ist wichtiger als der Ton*. (Pierre Boulez im Interview mit Gregor Dolak) (2009). In: *Focus* (4). Online verfügbar unter http://www.focus.de/kultur/musik/kultur-die-note-ist-wichtiger-als-der-ton_aid_362982.html, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Downs, Clearmon R. (Hg.) (1971): *Studies in twentieth-century music*. School of Church Music, Southern Baptist theological Seminary. Louisville.
- Dreyer, Hubertus (2009): Die Ästhetik des „Marteau sans maître“ und Peirce’ „Ground“. In: *Tokyo Geijutsu Daigaku Ongaku Gakubu kiyo = Bulletin, Faculty of Music, Tokyo National University of Fine Arts & Music*. 35, S. 107–124.
- Drott, Eric Austin (2002): *Agency and impersonality in the music of György Ligeti*. Dissertation, Ann Arbor, Michigan.
- Eloy, Jean-Claude (1962). [Programmhefttext zu einem Konzert der Domaine Musical 1962]. Sammlung Pierre Boulez, Paul Sacher Stiftung (Basel), PSS MF 2015.
- Epley, William Arnold (1971): A study of *Le marteau sans maître* with attention to its theological implications. In: Clearmon R. Downs (Hg.): *Studies in twentieth-century music*. Louisville, S. 176–199.
- Faltin, Peter (Hg.) (1974): *Musik und Verstehen*. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln.
- Feil, Arnold (1978): Über Musik als Wirklichkeit. In: Thomas Kohlhase (Hg.): *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*. Unter Mitarbeit von Georg von Dadelsen. Neuhausen-Stuttgart, S. 113–129.
- Fein, Markus (2000): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. Hannover: cordaria.
- Feß, Eike (1998): Gesang der Jünglinge. *Elektronische Musik* (1955–56). In: Imke Misch (Hg.): *Stockhausen 70*. Das Programmbuch Köln 1998. Saarbrücken (Signale aus Köln, 1), S. 80–81.
- Fink, Wolfgang (1997): „Schönes Gebäude und die Vorahnungen“: Zur Morphologie des 5. Satzes von Pierre Boulez’ *Le marteau sans maitre*. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Pierre Boulez II*. München (Musik-Konzepte, H. 96), S. 3–61.
- Fink, Wolfgang (2005): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. Boulez conducts Boulez. Hamburg: Deutsche Grammophon.

-
- Floros, Constantin (1988): Probleme der Amalgamierung von Dichtung und Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Otto Kolleritsch (Hg.): Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung. Wien [u.a.] (Studien zur Wertungsforschung, 20), S. 35–50.
- Floros, Constantin (1996): György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien (Österreichische Musikzeitedition, 26).
- Floros, Constantin (1997): Der irisierende Klang. Anmerkungen zu Ligetis *Atmosphères*. In: Otto Kolleritsch und Gernot Böhme. (Hg.): „Lass singen, Gesell, lass rauschen...“. Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik. Wien, Graz (Studien zur Wertungsforschung, 32), S. 183–191.
- Frisius, Rudolf (1987): Personalstil und Musiksprache. Anmerkungen zur Positionsbestimmung György Ligetis. In: Otto Kolleritsch (Hg.): György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus, Popularität. Wien (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19), S. 179–203.
- Frisius, Rudolf (1996): Karlheinz Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche. 2 Bände. Mainz.
- Frisius, Rudolf (1998): Musik als gestaltete Zeit: Formverläufe in der Neuen Musik – fließende Zeit und geschnittene Zeit. In: Reinhard Kopiez und Helga de La Motte-Haber (Hg.): Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de La Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg, S. 173–190.
- Frisius, Rudolf; Stockhausen, Karlheinz (2008): Karlheinz Stockhausen. Die Werke 1950–1977. Mainz.
- Gable, David (1990): Boulez's two cultures. The post-war European synthesis and tradition. In: *Journal of the American Musicological Society* (43:3).
- Gagnard, Madeleine (1987): La synthèse de plusieurs solutions. Pierre Boulez, *Le marteau sans maître*. In: Madeleine Gagnard: La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne. Paris: Van de Velde, S. S. 36–40.
- Gavin, Barrie (1968): Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*. („Télémarteau“). SWF 3, 20.4.1985.
- Gerhard, Roberto (1961): Concrete and electronic sound-composition. In: International Association of Music Libraries, U. Sherrington, G. Oldham und Galpin Society (Hg.): *Music, libraries and instruments: papers read at the Joint Congress, Cambridge, 1959, of the International Association of Music Libraries and the Galpin Society* (Hinrichsen's music book).
- Goléa, Antoine (1958): Karlheinz Stockhausen: par la matière à l'esprit. In: *Carrérouge* (9).
- Gottwald, Clytus (1997): Anmerkungen zur Harmonik von ‚Cummings ist der Dichter‘. In: *Musiktheorie* (1), S. 53–59.
- Gratzer, Wolfgang (2003): Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation. Wien (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 22).

- Griffiths, Paul (1983): György Ligeti. London (Contemporary composers series).
- Griffiths, Paul (2002): Ligeti, György (Sándor). In: Stanley Sadie, John Tyrrell und George Grove (Hg.): *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed., repr. with minor corr. New York, S. 690–696.
- Griffiths, Paul (2004): [Text zu *Atmosphères*]. In: Stanley Sadie und Alison Latham (Hg.) (2004): *Das Cambridge-Buch der Musik*. Dt. Erstaussg., 18. Frankfurt am Main.
- Griffiths, Paul (2006): As various as a human being. [CD-Begleittext zu György Ligeti: *Atmosphères*]. Clear or cloudy: complete recordings on Deutsche Grammophon / György Ligeti. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Grondines, Pierre (2000): Le Marteau sans maître: Serialism becomes respectable. Online verfügbar unter <http://www.scena.org/lsm/sm6-4/serialisme-en.html>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Gruhn, Wilfried (1970): Avantgarde – auf der Suche nach einer neuen Form. In: *Musik und Bildung* II/10, S. 481–484.
- Grünzweig, Werner; Krieger, Gottfried (Hg.) (1993): Harald Kaufmann. Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik. Hofheim.
- Häusler, Josef (1969): Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg bis Penderecki. Bremen.
- Häusler, Josef (1971): Zwei Interviews mit György Ligeti [1967]. In: Ove Nordwall (Hg.): György Ligeti: eine Monographie. Mainz, S. 114–148.
- Häusler, Josef (1996): [CD-Begleittext zu György Ligeti: *Atmosphères*]. 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921–1996. München: col legno.
- Heinemann, Stephen (1998): Pitch-class set multiplication in theory and practice. In: *Music Theory Spectrum* 20 (1), S. 73–96.
- Heister, Hanns-Werner (Hg.) (2005): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945–1975. Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 3).
- Helms, Siegmund; Hopf, Helmuth (Hg.) (1986): Werkanalyse in Beispielen. Regensburg (27).
- Hiekel, Jörn Peter (2010): Resonanzen (in) der Musik von Boulez. In: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): Das Gedächtnis der Struktur. Der Komponist Pierre Boulez ; Symposium, 19. September 2009, Alte Oper Frankfurt am Main. Mainz (Edition Neue Zeitschrift für Musik), S. 27–38.
- Hirsbrunner, Theo (1974): Die surrealistische Komponente in Pierre Boulez' Le marteau sans maître. In: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXXV/7, S. 420–425.
- Hirsbrunner, Theo (1985): Pierre Boulez und sein Werk. Laaber.
- Hirsbrunner, Theo (1990): Intuition und Organisation. Pierre Boulez' Weg vom Serialismus zum Postserialismus. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 24.11.1990 (274), S. 69.
- Hirsbrunner, Theo (1995): Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert. Laaber.
- Hodeir, André (1961): La Musique depuis Debussy. Paris.

-
- Hoffman, Michael (1997): Pierre Boulez's „Le Marteau sans maître“. An overview analysis. In: *20th Century Music* (10), S. 4–11.
- Hoogewind, Mary Jane (2002): Compositional techniques of sound mass in selected works of György Ligeti. Dissertation, Ann Arbor, Michigan.
- Hufner, Martin (1999): 1961 – György Ligeti: Atmosphères für großes Orchester. Sensationen in der Luft. Online verfügbar unter <http://www.kritische-musik.de/noframes/ligeti-atmo.shtml>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Iverson, Jennifer Joy (2009): Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958-1968. Dissertation. The University of Texas in Austin.
- Jameux, Dominique (1989): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. Le Marteau sans maître. [USA]: CBS Records.
- Jameux, Dominique (1991): Pierre Boulez. London.
- Kalb, Thomas (1997): [CD-Begleittext zu György Ligeti: *Atmosphères*]. Nacht der Planeten I. Bühl: Antes Edition.
- Kaufmann, Harald: Korrespondenz mit György Ligeti. Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Kaufmann, Harald (1959): Die Seriellen sind unter uns. Anmerkungen über die Möglichkeit, jüngste Musik zu beurteilen. In: Werner Grünzweig und Gottfried Krieger (Hg.): Harald Kaufmann. Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik. Hofheim 1993, S. 23–28.
- Kaufmann, Harald (1969): Strukturen im Strukturlosen. Über György Ligetis „Atmosphères“. In: Harald Kaufmann: Spurlinien: analytische Aufsätze über Sprache und Musik. Wien: E. Lafite, S. 107–117.
- Kaufmann, Harald (1993): Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik. Hg. v. Werner Grünzweig und Gottfried Krieger. Hofheim.
- Follin, Michel; Kele, Judit (1993): György Ligeti. [Film. PSS Signatur: GL VC 13].
- Kelterborn, Rudolf (1987): Form – Gestalt – Struktur. Die Bedeutung des Hörens für die Analyse neuerer Musik. In: *Musiktheorie* (3 (Hörprobleme Neuer Musik)), S. 231–239.
- Khittl, Christoph (1996): „Holocaustis non delectaberis“ – „An Brandopfern hast Du kein Gefallen“: Zur Problematik Kunst und Holocaust in der ästhetischen Theorie. In: Christoph Khittl (Hg.): Wagnis der Bildung. Klänge – Texte – Bilder – Szenen; 50 Jahre nach Kriegsende und Holocaust. München, Salzburg (Schriften der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum, N.F. 5), S. 219–228.
- Khittl, Christoph (1996): Von der Notwendigkeit der Gesänge. Musikpädagogik und das Erinnern an den Holocaust. In: Christoph Khittl (Hg.): Wagnis der Bildung. Klänge – Texte – Bilder – Szenen; 50 Jahre nach Kriegsende und Holocaust. München, Salzburg (Schriften der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum, N.F. 5), S. 206–218.

- Khittl, Christoph (1999): Musik – Mythos – Sprache: Annäherungen an das Werk von Claude Lévi-Strauss aus musikpädagogischer Sicht. In: Peter Maria Krakauer, Christoph Khittl und Monika Mittendorfer (Hg.): Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik; Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag. Anif/Salzburg (Wort und Musik, 36), S. 455–475.
- Klüppelholz, Werner (1995): Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1976. 2., durchges. und erw. Saarbrücken.
- Klüppelholz, Werner (2010): Stanley Kubrick. Was man bei Mord und anderen Kleinigkeiten über klassische Musik erfährt (4). SWR2 Musikstunde mit Werner Klüppelholz (18.11.2010).
- Knappik, Franz (2005): Hindemith und Harmonik-Konzeptionen in Dodekaphonie und Serialismus: Eine Re-Lektüre der Rede „Sterbende Gewässer“. In: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith* 34, S. 154–185.
- Kneif, Tibor (1974): Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik. In: Rudolf Stephan (Hg.): Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik. Mainz (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Bd. 14), S. 20–33.
- Koblyakov, Lev (1977): „Le marteau sans maître“. Analysis of pitch structure. In: *Zeitschrift für Musiktheorie* VIII/1, S. 24–39.
- Koblyakov, Lev (1990): Pierre Boulez. A world of harmony. Zugl.: Diss. Jerusalem. Chur [etc.] (cop. 1990) (Contemporary music studies, vol. 2).
- Kolleritsch, Otto (Hg.) (1987): György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus, Popularität. Wien (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19).
- Krüger, Walther (1971): Karlheinz Stockhausen : Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik. Regensburg: Bosse.
- Kurtz, Michael (1988): Stockhausen: eine Biographie. Kassel.
- Laki, Peter (2009): György Ligeti (1923–2006): Atmosphères. Program Notes. (Concert:) Wednesday, February 4, 2009 at 8 PM.
- Lakoff, George; Johnson, Mark (1980): Metaphors we live by. Chicago, Ill.
- Lakoff, George; Johnson, Mark (2008): Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. 6. Aufl. Heidelberg (Kommunikationswissenschaften).
- Lee, Heekyung (2000): Studien zu den „musikalischen Netzgebilden“ in den Werken Ligetis: Konsistenzebene als neue Formbildung, dargestellt an Atmosphères (1961), San Francisco Polyphony (1973/74) und Klavierkonzert (1985/88). Dissertation. Hochschule der Künste, Berlin.
- Leeuw, Ton de (1995): Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert. Entwicklung, Strukturen, Tendenzen. Stuttgart.
- Lehmann, Mathias (2004): Musik über den Holocaust: Zu einem Seitenthema der deutschen Musikgeschichte nach 1945. In: Klaus Holz und Sven (Reihenhg.) Wende (Hg.):

- Das Unbehagen in der ‚dritten Generation‘. Reflexionen des Holocaust, Antisemitismus und Nationalsozialismus. Münster (Villigst Profile, 3), S. 44–56.
- Lerdahl, Fred (2000): Cognitive constraints on compositional systems. [zuerst erschienen 1988]. In: John A. Sloboda (Hg.): Generative processes in music. Oxford [u.a.], S. 231–259.
- Levy, Benjamin Robert (2006): The electronic works of Gyorgy Ligeti and their influence on his later style. Dissertation. Faculty of the Graduate School, University of Maryland, College Park.
- Lichtenfeld, Monika (1972): György Ligeti oder das Ende der seriellen Musik. In: *Melos* 2, S. 74–80.
- Lichtenfeld, Monika (2008): Positionen der Ästhetik: Lachenmann, Rihm, Ligeti. III: György Ligeti: Ästhetik im kompositorischen Portrait. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 63 (8–9), S. 34–39.
- Ligeti, György (1958): Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure I a. In: *Die Reihe* (4), S. 38–63.
- Ligeti, György (1959): Pierre Boulez: Le Marteau sans maître. Manuskript des Einführungstextes für ein „musikalisches Nachtprogramm“ des Westdeutschen Rundfunks Köln am 23. April 1959. Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Ligeti, György (1961): *Atmosphères*. Für großes Orchester. Partitur. Vienna (Wien), London, New York: Universal-Edition [2006] (cop. 1963) (UE 11418).
- Ligeti, György (1961): *Atmosphères* [= Einführungstext zur Uraufführung]. In: György Ligeti: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz (2007) (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 180.
- Ligeti, György (1961): Kompositorische Tendenzen heute. In: *Neue Musik* (1).
- Ligeti, György (1962/1963): Über *Atmosphères*. In: György Ligeti: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz (2007) (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 181–184.
- Ligeti, György (1963): Das musikalische Material [Manuskript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks München am 6. März 1963]. Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Ligeti, György; Häusler, Josef (1967): Zwei Interviews mit György Ligeti. In: Ove Nordwall (1971). *György Ligeti: eine Monographie*. Mainz.
- Ligeti, György (1968): Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen. In: György Ligeti: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz 2007 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 86–94.
- Ligeti, György (1971): Selbstbefragung. In: György Ligeti: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz 2007 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 95–107.
- Ligeti, György (1980): Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen. In: György Ligeti: Gesammelte Schriften, Bd. 1. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz 2007 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 237–261.

- Ligeti, György; Bouliane, Denys (1989): *Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch*. In: *Musiktexte* 28/29, S. 52–62.
- Ligeti, György (1993): Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1), S. 20–31.
- Ligeti, György (2002): *György Ligeti über seine Orchesterwerke*. [CD-Begleittext]. Hamburg: Teldec Classics.
- Ligeti, György (2003): „ich will eine schmutzige musik, eine irisierende musik ...“ györgy ligeti über die krise der modernen musik, musikalische allusionen und kulturellen extremismus. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2, 2003, S. 12–17.
- Ligeti, György (2007): *Gesammelte Schriften*. 2 Bände. Hg. v. Monika Lichtenfeld. Mainz (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung).
- Lobanova, Marina (2002): *György Ligeti: style, ideas, poetics*. Berlin.
- Losada, Cristina Catherine (2006). *Simplifying Complex Multiplication* [unveröffentlichtes Konferenzmanuskript]. Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Loselle, Andrea (1993): *Poetry and music: a roundtable discussion with Pierre Boulez*. In: *Paroles gelées* 11 (1), S. 1–16.
- Machlis, Joseph (1980): *Introduction to contemporary music*. 2. Aufl. London.
- Mackensen, Karsten (2000): *Simplizität*. Kassel, Berlin (Musiksoziologie, 8).
- Maconie, Robin (2005): *Other planets. The music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Md.
- Manning, Peter (1989): *Electronic and computer music*. Repr. in paperback. Oxford.
- McCalla, James (2003): *Twentieth century chamber music*. 2nd. New York, London (Routledge studies in musical genres).
- Mellers, Wilfrid (1968): *Caliban Reborn: Renewal in Twentieth-Century Music*. London.
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (Hg.) (1996): *Pierre Boulez*. München (Musik-Konzepte, 89/90).
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (Hg.) (1997): *Pierre Boulez II*. München (Musik-Konzepte, H. 96).
- Meynert, Monika (1971): *György Ligeti: Ein Komponist gibt Auskunft. Ein Portrait von Monika Meynert*, (Sendedatum 10.06.1993). [Film. PSS Signatur: GL VC 48].
- Michel, Pierre (1995): *György Ligeti*. 2. éd. rev. et complétée [1. Auflage 1985]. Paris (Collection Musique ouverte).
- Misch, Imke (Hg.) (1998): *Stockhausen 70. Das Programmbuch Köln 1998*. Saarbrücken (Signale aus Köln, 1).
- Mosch, Ulrich (1990): *Disziplin und Indisziplin: zum seriellen Komponieren im 2. Satz des Marteau sans maître von Pierre Boulez*. In: *Musiktheorie* (5), S. 39–66.
- Mosch, Ulrich (2004): *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 1991. Saarbrücken.

- Moser, Roland (2007): Deux chefs-d'œuvre, zwei Ikonen der Avantgarde. „Le Marteau sans maître“ von Pierre Boulez, „Gruppen für drei Orchester“ von Karlheinz Stockhausen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.08.2007.
- Nattiez, Jean-Jacques (Hg.) (1990): Correspondance et documents / Pierre Boulez ; John Cage. Winterthur/Schweiz (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung, 1).
- Noller, Joachim (1996): Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jahrhunderts. In: *ÖMZ* (51), S. 611–624.
- Nordwall, Ove (1971): György Ligeti: eine Monographie. Mainz.
- Oesch, Hans (1990): Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge. In: Rheinischer Merkur (Hg.): 111 Schlüsselwerke der Musik. Von der Mehrstimmigkeit zum emanzipierten Geräusch. Bonn, S. 188–190.
- Oesch, Hans (1990): Pierre Boulez: Le Marteau sans maître. In: Rheinischer Merkur (Hg.): 111 Schlüsselwerke der Musik. Von der Mehrstimmigkeit zum emanzipierten Geräusch. Bonn, S. 185–187.
- ORF (1992): Komponistenlexikon: György Ligeti. [Film. PSS Signatur: GL VC 28].
- Petazzi, Paolo (1989): [CD-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. [Milano]: Stradivarius.
- Peters, Günter (2003): Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen; essays on the music of Karlheinz Stockhausen. [Erschien zuerst 1999 in englischer Sprache]. Kürten.
- Peyser, Joan (1977): Boulez. Composer, conductor, enigma. London.
- Piencikowski, Robert (1980): René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du *Marteau sans maître*. In: Jürg Stenzl (Hg.): Studien zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3, Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, 4), S. 193–264.
- Piencikowski, Robert (2000): Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître*. In: Jon Newsom (Hg.): Music history from primary sources. A guide to the Moldenhauer Archives. Washington.
- Piencikowski, Robert (2002). [Programmhefttext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître* für das Lucerne Festival 2002]. Paul Sacher Stiftung (Basel).
- Piencikowski, Robert (2003): Au fil des esquisses du *Marteau*. In: *Musicorum* (2), S. 1–12.
- Pierre Boulez talks to Stephen Johnson (1986). In: *Gramophone* 63 (756), S. 1376.
- Platz, Robert H.P. (1993): Le Marteau sans maître. In: *Schriften zur Musik*, S. S. 153–154.
- Prieberg, Fred K. (1960): Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Berlin.
- Rheinischer Merkur (Hg.) (1990): 111 Schlüsselwerke der Musik. Von der Mehrstimmigkeit zum emanzipierten Geräusch. Bonn.
- Rigoni, Michel (1998): Karlheinz Stockhausen. ... un vaisseau lancé vers le ciel. Sec. éd., revue, corrigée et augmentée. Lillibonne (Musique de notre temps).

- Roberts, Gwyneth Margaret (1978): Procedures for analysis of sound masses. Dissertation. Indiana University.
- Rösing, Helmut (1972): Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung. München (Schriften zur Musik, 12).
- Ross, Alex (2007): The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York.
- Rostand, Claude (1964): Das Klangphänomen in der französischen Musik. In: *Melos* 31, S. 155–158.
- Ruschkowski, André (1998): Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Überarb. und erw. Ausg. von „Soundscapes“. Stuttgart (Reclam-Wissen, 9663).
- Saathen, Friedrich (1957): „Le Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez. In: *Schweizerische Musikzeitung* 97, S. 289–291.
- Sabbe, Hermann (1981): Die Einheit der Stockhausen-Zeit ... Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts. In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging. München (Musik-Konzepte, 19).
- Sabbe, Herman (1993): Vorausblick in neue Vergangenheit. Ligeti und die Tradition. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1), S. 5–7.
- Salmenhaara, Erkki (1969): Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von György Ligeti. Regensburg (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 19).
- Samuel, Claude (Hg.) (1962): Panorama de l'art musical contemporain. Paris.
- Sannemüller, Gerd (1992): Zum Verhältnis von Wort und Musik in „Le marteau sans maître“ von Pierre Boulez. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.03.1992 (62), S. 68.
- Savage, Roger (2003): *Le marteau sans maître* and the logic of late capitalism. In: *Ex Tempore* 11 (2), S. 26–36.
- Schaarschmidt, Helmut (1986): György Ligeti: Atmosphères für großes Orchester ohne Schlagzeug. In: Siegmund Helms und Helmuth Hopf (Hg.): Werkanalyse in Beispielen. Regensburg (27), S. 370–378.
- Schneider, Sigrun (1975): Zwischen Statik und Dynamik. Zur formalen Analyse von Ligetis „Atmosphères“. In: *Musik und Bildung* 10, S. 506–510.
- Schönberg, Arnold (1945): „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“. In: Stil und Gedanke. Hg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt a.M. 1992, S. 40–53.
- Schönberg, Arnold (1946): „Herz und Hirn in der Musik“. In: Stil und Gedanke. Hg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt a.M. 1992, S. 147–170.
- Schubert, Giselher (1976): Über ein partielles Formproblem neuerer Musik. In: *Schweizerische Musikzeitung* CXVI/2, S. 88–90.
- Searby, Mike (1997): Ligeti the Postmodernist? In: *Tempo* (199), S. 9–14.

- Shintani, Joyce (20xx): György Ligeti. Atmosphères für Orchester – Werkeinführung. Online verfügbar unter http://www.universaledition.com/Gyorgy-Ligeti/komponisten-und-werke/komponist/430/werk/1215/werk_einfuehrung, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Siegele, Ulrich (1979): Zwei Kommentare zum „Marteau sans maître“ von Pierre Boulez. Neuhausen-Stuttgart (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 7).
- Simms, Bryan R. (1986): Music of the twentieth century. Style and structure. New York.
- Sinfelt, Klaus (2004): An ontological study of an electroacoustic entity : the poiesis and being of Karlheinz Stockhausen's „Gesang der Jünglinge“. Dissertation. New York University.
- Sloboda, John A. (Hg.) (2000): Generative processes in music. Oxford [u.a.].
- Smalley, John (2000): *Gesang der Jünglinge*: History and Analysis. Online verfügbar unter <http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/more.html>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Sonntag, Brunhilde (1997): Chaostheorie und ihr Transfer in die Musik. In: Hans-Joachim Erwe, Kerstin Jaunich und Rudolf Weber (Hg.): Beiträge zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Festschrift für Rudolf Weber zum sechzigsten Geburtstag. Hildesheim, Zürich [etc.] (Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4).
- Souvchinsky, Pierre (1956): [LP-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. Les concerts du Domaine musical (4me Concert – Saison 1956). [France]: Disques Véga.
- Souvchinsky, Pierre (1956a): Le mot-fantôme. *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez et de René Char. In: *La nouvelle Nouvelle revue française* 4 (42), S. 1107–1109.
- Spahn, Claus (2006): Eine Nebelwand. Warum einfach, wenn es auch kompliziert geht? „Atmosphères“ vom Komponisten György Ligeti. In: *Die Zeit*, 09.03.2006. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2006/11/D-Musikklassiker>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Stacey, Peter F. (1987): Boulez and the modern concept. Lincoln.
- Steinecke, Wolfgang (Hg.) (1958): Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Mainz (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 1).
- Steinitz, Richard (2003): György Ligeti. Music of the imagination. London.
- Steinitz, Richard (2008): Ligeti *Atmosphères*. [Programmtext für das Philharmonia Orchestra London am 21.10.2008]. Program notes.
- Stockhausen, Karlheinz (1958): Sprache und Musik. In: Wolfgang Steinecke (Hg.): Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Mainz (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 1), S. 57–81.
- Stockhausen, Karlheinz (1955): Aktuelles. In: Karlheinz Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis. 3., unveränderte Auflage. Hg. v. Dieter Schnebel. Köln 1988, S. 51–57.
- Stockhausen, Karlheinz (1956): Gesang der Jünglinge. *Elektronische Musik*. In: Karlheinz Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis. 3., unveränderte Auflage. Hg. v. Dieter Schnebel. Köln 1988, S. 49–50.

- Stockhausen, Karlheinz: Musik und Sprache III (1957). In: Karlheinz Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis. 3., unveränderte Auflage. Hg. v. Dieter Schnebel. Köln 1988, S. 58–68.
- Stockhausen, Karlheinz (1988): Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis. 3., unveränderte Auflage. Hg. v. Dieter Schnebel. Köln.
- Stockhausen, Karlheinz (1991): CD Stockhausen 3. Elektronische Musik 1952–1960. CD.
- Stockhausen, Karlheinz (2001): GESANG DER JÜNGLINGE. Faksimile-Edition 2001. Kürten.
- Stoianova, Ivanka (1987): Über Klang-Verästelungen und über die Form-Bewegung. Für György Ligeti. In: Otto Kolleritsch (Hg.): György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus, Popularität. Wien (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19), S. 222–232.
- Strizich, Robert (1991): Texture in post-world-war II music. In: *Ex Tempore* 5(2), S. 1–28.
- Suplicki, Markus (1995): György Ligeti: *Atmosphères* – eine unkausale Form? In: *Musiktheorie* 10 (3), S. 235–247.
- Tannenbaum, Mya (1987): Conversations with Stockhausen. Oxford.
- Texier, Marc (20xx): *Atmosphères* (1961). Brahms – Base de documentation sur la musique contemporaine. Online verfügbar unter <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21515/>, zuletzt geprüft am 10.12.2012.
- Tomek, Otto (1964): [LP-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. *Le Marteau sans maître*. (Collection domaine musical). Paris: Adès.
- Tomek, Otto (1968): [LP-Begleittext zu Pierre Boulez: *Le Marteau sans maître*]. *Le Marteau sans maître*. [USA]: Vox Productions.
- Toop, Richard (1985): Karlheinz Stockhausen: music and machines (1954–1970). Barbican Centre, 8–16 January 1985 / introduction and programme notes, S. 26–27.
- Toop, Richard (1999): György Ligeti. London (20th-century composers).
- Tsaregradskaya, Tatyana (1997): Pierre Boulez's *Le Marteau sans maître*: The composition as a process and a result. In: Mart Humal (Hg.): A composition as a problem. Proceedings of the second Conference on Music Theory ; Tallinn, April 17–18, 1996. Tallinn.
- Ungeheuer, Elena (1996): Parallelen und Antiparallelen: Meyer-Eppler und die elektronische Musik. In: Heinz Bremer (Hg.): Neue Musik im Rheinland. Kassel (Edition Merseburger, 1257), S. 73–85.
- Ungeheuer, Elena (1997): Die Geburt der Idee aus dem Geist der Technik? Anmerkungen zum Klangkontinuum in der elektronischen Musik. In: *Musiktheorie* 12 (1), S. 27–36.
- Ungeheuer, Elena (1997): Statistical gestalten: Perceptible features in serial music. In: Marc Leman (Hg.): Music, gestalt, and computing: studies in cognitive and systematic musicology. Berlin u.a., S. 103–113.

- Ungeheuer, Elena (2005): Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* 1955/1956. In: Hanns-Werner Heister (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945–1975*. Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 3), S. 101–106.
- Uske, Bernhard (2002): Klang statt Kirche: Warum ist die neue Musik so religiös? In: *Neue Zeitschrift für Musik* 163 (5), S. 12–17.
- Várnai, Peter (1983): György Ligeti talking to Péter Várnai (1978). In: Péter Várnai (Hg.): *György Ligeti in conversation. With Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*. London, S. 7–82.
- Vogt, Hans (1982): *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart.
- Wapnewski, Peter (1983): [Peter Wapnewski im Gespräch mit György Ligeti]. SWF, 24.02.1983. *Umstrittene Sachen. Ist das noch Musik?* Beantwortet von Theodor W. Adorno, Felix Messerschmidt und Karlheinz Stockhausen. Eine alte Frage zu neuen Klängen (1958) (Funkhausgespräche). WDR, 25.06.1958.
- Wentzel, Wayne C. (1991): Dynamic and attack associations in Boulez's *Le Marteau sans maître*. In: *Perspectives of New Music* 29, S. 142–170, zuletzt geprüft am 10.03.2008.
- Wienke, Gerhard (1990): György Ligeti: *Atmosphères*. In: *Rheinischer Merkur* (Hg.): *111 Schlüsselwerke der Musik. Von der Mehrstimmigkeit zum emanzipierten Geräusch*. Bonn, S. 182–183.
- Wieschollek, Dirk (2005): György Ligeti, *Atmosphères* (1961). In: Hanns-Werner Heister (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945–1975*. Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 3), S. 181–183.
- Wikipedia (englisch) (2011): *Le Marteau sans maître*. [Version vom 15. Januar 2011]. Online verfügbar unter http://en.wikipedia.org/wiki/Le_marteau_sans_ma%C3%A9tre, zuletzt geprüft am 15.01.2011.
- Wikipedia (englisch) (2010): *Atmosphères* [Version vom 23.11.2010]. Online verfügbar unter <http://en.wikipedia.org/wiki/Atmosph%C3%A8res>, zuletzt geprüft am 23.11.2010.
- Winick, Steven (1986): Symmetry and pitch-duration associations in Boulez' *Le Marteau sans maître*. In: *Perspectives of New Music* 24 (1986), S. 280–321, zuletzt geprüft am 10.03.2008.
- Worton, Michael (1981): Archipel et labyrinthe: l'importance de la poésie de René Char pour la musique de Pierre Boulez. In: *Interférences* 13, S. 56–69.
- Zenck, Martin (1987): „Die ich rief, die Geister/Werd ich nun nicht los.“ Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption. In: Otto Kolleritsch (Hg.): *György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus, Popularität*. Wien (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 19).
- Zinnober, Hans (2004): *Zu viel von mir*. Berlin.

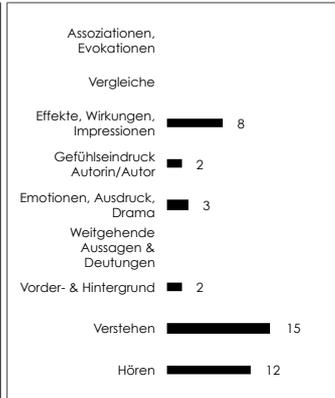
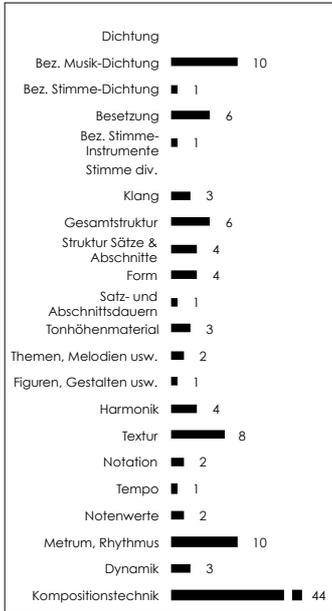
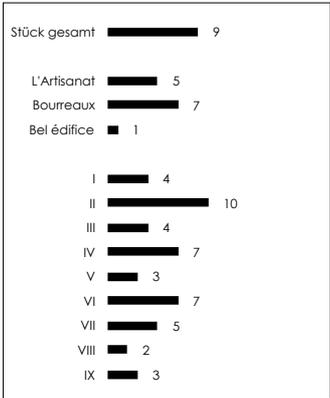
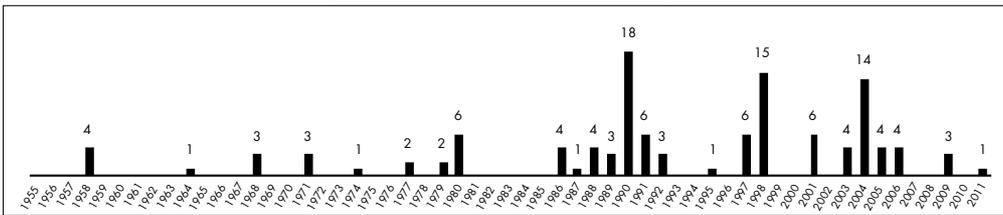
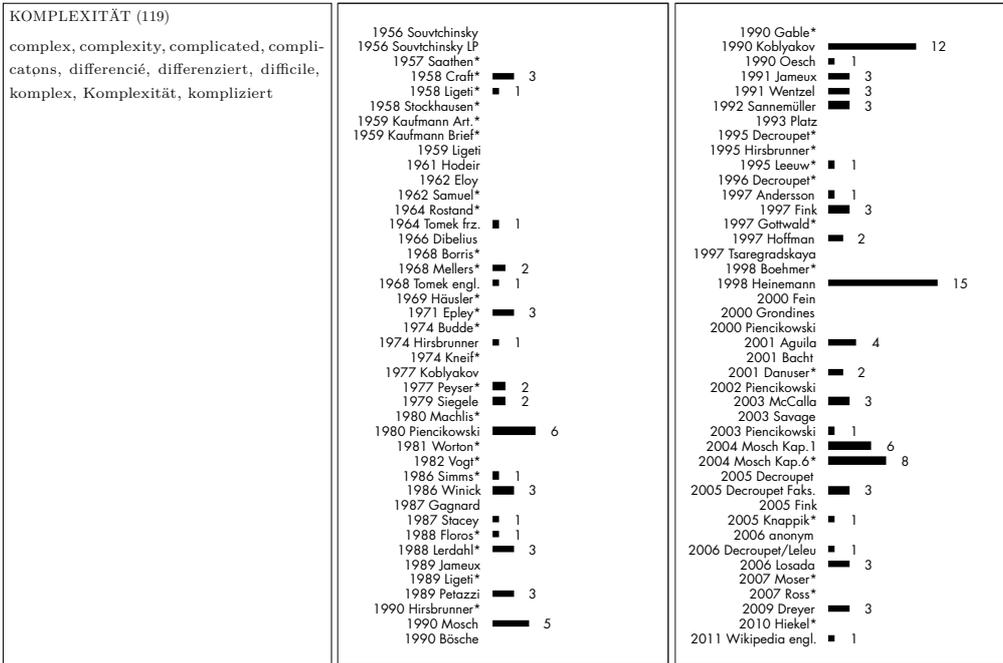
8. Grafische Darstellungen AUFFÄLLIGE SPRACHE

8.0. Legende	225
8.1. Pierre Boulez: <i>Le Marteau sans maître</i>	226
Komplexität	226
Superlative/Extreme/Radikales	227
Gewalt	228
Macht/Autorität	229
Rätsel	230
Ineinander	231
Welt	232
Licht	233
Freiheit	234
Ordnung/Formung	235
Strenge/Disziplin	236
Labyrinth	237
Transparenz/Klarheit	238
Zustände/Festkörpereigenschaften	239
Farbe	240
Schönheit	241
Theologisch geprägtes Vokabular/Gottesanalogien	242
Aura	243
Echo	244
Natur	245
Spiel	246
Fließen	247
Einhüllen	248
Gleichgewicht/Schwankung	249
Kaleidoskop	250
Gewicht/Schweben	251
Emanzipation	252
Ontogenese	253
Magie	254
Architektur	255
Evolution	256
Körperteile	257
Erhabenheit	258
8.2. Karlheinz Stockhausen: <i>Gesang der Jünglinge</i>	259
Komplexität	259
Superlative/Extreme/Radikales	260

Gewalt/Zerstörung.....	261
Rätsel	262
Macht/Autorität	263
Synthese.....	264
Theologisch geprägtes Vokabular	265
Welt/Universum.....	266
Bewegung/Ausdehnung	267
Mosaik	268
Verschwinden/Wieder Auftauchen	269
Automatik/Maschine.....	270
Ineinander/Gewebe	271
Licht	272
Verschmelzen	273
Natur	274
Utopie	275
Verwandlung.....	276
Evolution	277
Kraft/Energie.....	278
Magie	279
Materialeigenschaft	280
Plastik/Skulptur	281
Strenge.....	282
Schönheit	283
8.3. György Ligeti: <i>Atmosphères</i>.....	284
Superlative/Extreme/Radikales.....	284
Komplexität	285
Bewegung/Ausdehnung.....	286
Gewalt	287
Fließen/Strömung/Turbulenz/Strudel	288
Gewebe/Textil/Ineinander	289
Licht	290
Materialeigenschaft/Zustand	291
Farbe	292
Schaukeln/Wellen/Schwingung	293
Verwischen/Verbergen	294
Macht/Autorität.....	295
Zeit/Zeitbegriffe	296
Kraft/Energie	297
Stehen/Statik	298
Trichter/Verengung	299
Modellierung/Skulptur	300

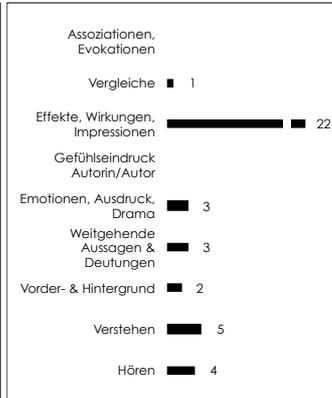
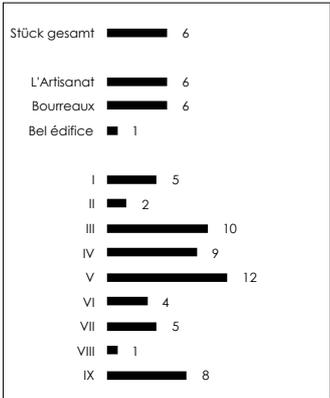
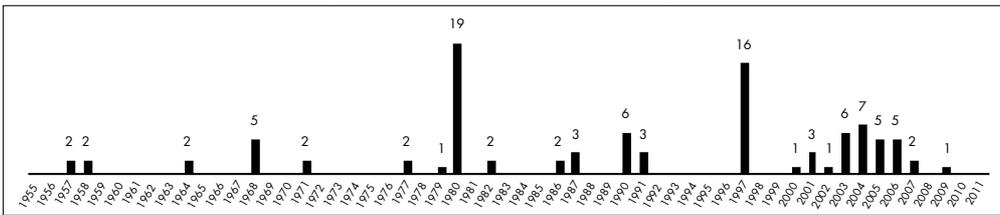
Verwandlung/Veränderung/Transformation	301
Störung/Fehler	302
Rätsel	303
Raum/Räumliches	304
Spannung	305
Welt	306
Katastrophe	307
Mechanik	308
Revolution	309
Schweben	310
Sphärisches	311
Freiheit/Erlösung	312
Mikroskop	313
Aura	314
Distanz	315
Echo/Nachhall	316
Evolution	317
Theologisches Vokabular	318
Architektur	319
Labyrinth	320
Mosaik	321
Organisches	322
Schönheit	323
Magie	324

<p>Wortfeld (Anzahl der Codings)</p>	<p>Anzahl der [auffällige Sprache]-Codings pro Dokument (ermittelt mit Code-Matrix-Browser)</p>	
<p>Anzahl der [auffällige Sprache]-Codings pro Jahr</p>		
<p>Anzahl der Überschneidungen der [auffällige Sprache]-Codings mit [Werkteile]-Codings (ermittelt mit Code-Relations- Browser)</p>	<p>Anzahl der Überschneidungen der [auffällige Sprache]-Codings mit [Aspekte der Komposition]- Codings (ermittelt mit Code-Relations- Browser)</p>	<p>Anzahl der Überschneidungen der [auffällige Sprache]-Codings mit [Wahrnehmung & Interpretation]-Codings (ermittelt mit Code-Relations- Browser)</p>

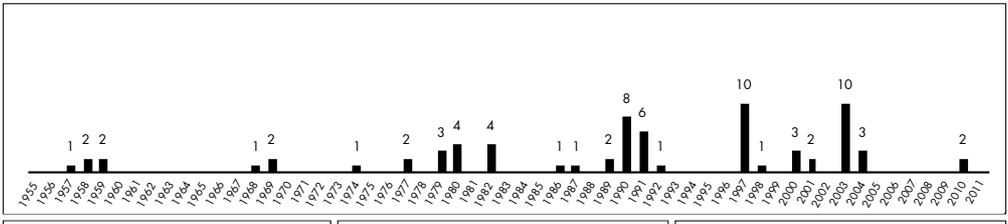


LE MARTEAU SANS MAÎTRE SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES 227

SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES (98)					
absolute, äußerst, äußerstes extraordinary, Extrem, Extremtyp, devilish, drastic, enormous, extrem, extreme, extrême, l'extrême, Extremes, extrémité, fantastically..., far more extreme, great, highly..., höchst..., hoch..., hochgradig, horrend, in extremis, incredible..., krass, les plus..., la plus radicale, most..., more..., radical, total, totale, totalize, utmost, ultra-, & diverse Superlative (strikteste, höchste, usw.)	1956 Souvtchinsky	1956 Souvtchinsky LP	1990 Gable*	1990 Koblyakov	6
	1957 Saathen*	1958 Craft*	1990 Oesch	1991 Jameux	3
	1958 Stockhausen*	1958 Ligeti*	1991 Wentzel	1992 Sannemüller	
	1959 Kaufmann Aus.*	1959 Kaufmann Brief*	1993 Platz	1995 Decroupet*	
	1959 Ligeti	1961 Hodeir	1995 Hirsbrunner*	1995 Leeuw*	
	1962 Eloy	1962 Samuel*	1996 Decroupet*	1997 Andersson	
	1964 Rostand*	1964 Tomek frz.	1997 Fink	1997 Gotwald*	8
	1966 Dibelius	1966 Tomk frz.	1997 Hoffman	1997 Hoffman	8
	1968 Barris*	1968 Mellers*	1997 Tsaregradskaya	1998 Boehmer*	
	1968 Tomek engl.	1969 Häusler*	1998 Heinemann	1998 Heinemann	
	1971 Epley*	1971 Epley*	2000 Fein	2000 Gromdine	1
	1974 Budde*	1974 Budde*	2000 Pienickowski	2001 Aguila	
	1974 Hirsbrunner	1974 Kneif*	2001 Bacht	2001 Danuser*	
	1977 Koblyakov	1977 Peyser*	2001 Pienickowski	2002 Pienickowski	1
	1977 Siegele	1979 Siegele	2003 McCalla	2003 McCalla	3
	1980 Machlis*	1980 Machlis*	2003 Savage	2003 Savage	2
	1980 Pienickowski	1980 Pienickowski	2003 Pienickowski	2003 Pienickowski	1
	1981 Worton*	1982 Vogt*	2004 Mosch Kap.1	2004 Mosch Kap.6*	7
	1982 Winick	1986 Winick	2005 Decroupet	2005 Decroupet	
	1987 Gagnard	1987 Gagnard	2005 Decroupet Faks.	2005 Fink	3
	1987 Stacey	1988 Floros*	2005 Fink	2005 Knapplik*	2
	1988 Lerdaht*	1989 Jameux	2006 anonym	2006 anonym	1
	1989 Ligeti*	1989 Petazzi	2006 Decroupet/Leleu	2006 Losada	4
	1990 Hirsbrunner*	1990 Mosch	2007 Moser*	2007 Moser*	
	1990 Bösche	1990 Bösche	2007 Ross*	2009 Dreyer	2
			2010 Hiekel*	2010 Hiekel*	1
			2011 Wikipedia engl.	2011 Wikipedia engl.	

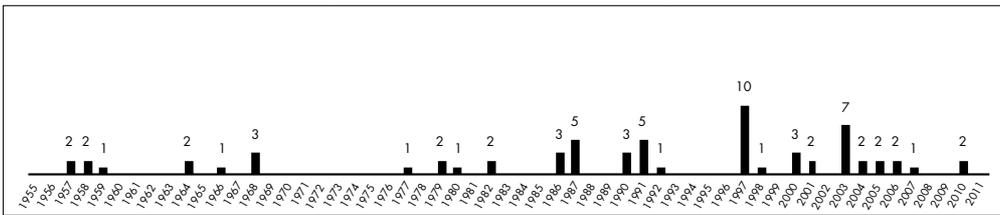


GEWALT (72)		
absorbieren, aggressive, assuage, attack, aufbrechen, aufgebrochen, aufgesogen, aufsaugen, Aufsplitterung, aufsprengen, Aufsprengung, aufzehren, ausbrechen, bändigen, blitzartige Ausbrüche, Boxstellung, break, break up, brechen, broken, brutal, burst, capture, compressed, controlled, coupure, cut, das Peinigende, déchirure brutale, destruction, disruptive, do damage, durchbrochen, éclatement, elimination, erosion, explosion, explosive, final victory, Folterknecht, force, furious, fury, gebieten, grapple with, Grausamkeit, Hackemesser, hart schlagen, interrupt, jettison, Krallen, kratzen, martelante, murderer, niederschlagen, outburst, percutante, push, rage, Revolte, Rivalisierung, rupture, schlagend, Schlagkraft, s'engloutir, sezieren, sprengen, Sprengung, struggle, sublime violence, swallowed up, terror, thrown into, torture, usurp, vaincre, vergewaltigen, victory, violence, violent, violent agitation, violent outburst, widerstreben, zerbrechen, zerfetzt, zerfleischen, zersplittert, zerstückten, zubeißen	1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* 1958 Ligeti* ■ 2 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aet.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 2 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* ■ 2 1971 Epley* ■ 2 1974 Budde* ■ 1 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* ■ 1 1977 Koblyakov 1977 Peyser* ■ 2 1979 Siegele ■ 3 1980 Machlis* ■ 4 1980 Pienickowski ■ 4 1981 Worton* ■ 4 1982 Vogt* ■ 4 1986 Simms* ■ 1 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey ■ 1 1988 Floros* ■ 1 1988 Lerdahl* ■ 1 1989 Jameux 1989 Ligeti* ■ 2 1989 Petazzi ■ 2 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch ■ 1 1990 Bösche	1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov ■ 5 1990 Oesch ■ 1 1991 Jameux ■ 6 1991 Wenzel ■ 1 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Læeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 6 1997 Gotwald* ■ 4 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 1 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines ■ 1 2000 Pienickowski ■ 1 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* ■ 2 2002 Pienickowski ■ 3 2003 McCalla ■ 3 2003 Savage ■ 6 2003 Pienickowski ■ 1 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 3 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* ■ 2 2011 Wikipedia engl.



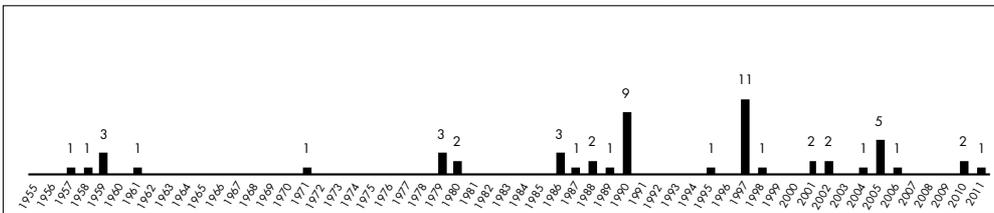
Stück gesamt ■ 9 L'Artisanat ■ 1 Bourreaux ■ 4 Bel édifice I ■ 2 II ■ 2 III ■ 4 IV ■ 3 V ■ 8 VI ■ 2 VII ■ 3 VIII ■ 1 IX ■ 6	Dichtung ■ 3 Bez. Musik-Dichtung ■ 20 Bez. Stimme-Dichtung ■ 3 Besetzung ■ 8 Bez. Stimme-Instrumente ■ 3 Stimme div. ■ 3 Klang ■ 3 Gesamtstruktur ■ 8 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 4 Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 2 Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. ■ 3 Harmonik ■ 5 Textur ■ 2 Notation Tempo ■ 2 Notenwerte ■ 1 Metrum, Rhythmus ■ 3 Dynamik Kompositionstechnik ■ 12	Assoziationen, Evokationen ■ 1 Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 17 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 8 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 11 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 1 Hören ■ 2
---	---	--

MACHT/AUTORITÄT (66)		
aristokratischer Folterknecht, bändigen, beherrschen, Beherrschung, bestimmen, dominant, dominate, dominier, dominieren, dominierend, être condamné, final victory, force, Führung, gebieten, gehorchen, govern, governed by, Hierarchie, hierarchisches Verhältnis, indomitable, keine selbständigen Aufgaben, Krönung, la maîtrise souveraine, leadership, leading role, licence, mächtig, maîtriser, manipulation, master, power, privileged position, régir, reinforced and controlled, role of guiding light, serve as, servir, sich die Hand führen lassen, sich einordnen, sich einzuordnen haben, sich selbst an der Leine führen, sich unterwerfen, Souveränität, subjection, supremacy, threatening, to allow, to be called into service, to master, to triumph, to usurp, total control, totalitarian, übermächtig, unterwerfen, von Geisterhand geführt, zu Dienern machen	1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 2 1958 Craft* ■ 1 1958 Ligeti* ■ 1 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 1 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* ■ 1 1964 Rostand* ■ 1 1964 Tomek frz. ■ 1 1966 Dibelius ■ 1 1968 Borris* ■ 2 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. ■ 1 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* ■ 1 1979 Siegele ■ 2 1980 Machlis* ■ 1 1980 Pienickowski 1981 Worton* ■ 2 1982 Vogt* ■ 2 1986 Simms* ■ 1 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard ■ 1 1987 Stacey ■ 4 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch 1990 Bösche	1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov ■ 1 1990 Oesch ■ 3 1991 Jameux ■ 2 1991 Wenzel ■ 1 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Læuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 9 1997 Gottwald* ■ 1 1997 Hoffman ■ 1 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 1 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein ■ 2 2000 Grandines 2000 Pienickowski ■ 1 2001 Aguila ■ 1 2001 Bacht ■ 1 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 7 2003 Savage ■ 2 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 ■ 2 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet ■ 1 2005 Decroupet Faks. ■ 1 2005 Fink 2005 Knapppik* ■ 1 2006 anonym ■ 1 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* ■ 2 2009 Dreyer 2010 Hiekel* ■ 2 2011 Wikipedia engl.



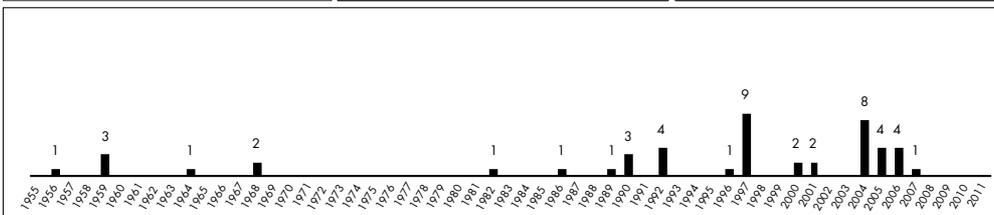
Stück gesamt ■ 10	Dichtung ■ 3	Assoziationen, Evokationen ■ 1
L'Artisanat ■ 1	Bez. Musik-Dichtung ■ 9	Vergleiche ■ 1
Boureaux ■ 1	Bez. Stimme-Dichtung ■ 1	Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7
Bel édifice	Besetzung ■ 11	Gefühleindruck Autorin/Autor
I ■ 2	Bez. Stimme-Instrumente ■ 2	Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 5
II ■ 2	Stimme div. ■ 2	Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 9
III ■ 2	Klang ■ 2	Vorder- & Hintergrund
IV ■ 2	Gesamtstruktur ■ 2	Verstehen ■ 3
V ■ 10	Struktur Sätze & Abschnitte ■ 4	Hören ■ 1
VI ■ 3	Form ■ 1	
VII ■ 1	Satz- und Abschnittsdauern	
VIII	Tonhöhenmaterial	
IX ■ 7	Themen, Melodien usw. ■ 2	
	Figuren, Gestalten usw. ■ 2	
	Harmonik ■ 2	
	Textur ■ 2	
	Notation	
	Tempo	
	Notenwerte	
	Metrum, Rhythmus ■ 3	
	Dynamik	
	Kompositionstechnik ■ 20	

<p>RÄTSEL (55)</p> <p>analysierbar, analytisch erhellen, aura of mystery, chicken-and-egg question, Chiffren, chiffriert, Chiffrierung, concealed, dechiffriert, Dechiffrierung, disguised, dunkel, Durchdringung, elucidation, enigmatic, enigmatisch, énigme, entdeckt, entschlüsseln, Esoterik, esoterisch, Geheimnis, hermetic, hermetisch, hermétisme, hidden, key, Kreuzworträtsel, Kreuzworträtsellösen, Lösung, magic, mysterious, mystery, mystifizieren, mystifiziert, nachspüren, not divulged, obscured, opacity, opaque, rätselhaft, Rätselhaftigkeit, Rebus, schattenhaft-rätselhaft, Schlüssel, sich verbergen, to obscure, to uncover, to untangle, to veil, unanalyzable, Unkenntlichkeit, veiled, verborgen, verschleiern, verschlüsselt</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* ■ 1 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* ■ 2 1959 Kaufmann Aus.* ■ 1 1959 Kaufmann Brief* ■ 1 1959 Ligeti 1961 Hodeir ■ 1 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* ■ 1 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele ■ 3 1980 Machlis* ■ 2 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick ■ 3 1987 Gagnard 1987 Stacey ■ 1 1988 Floros* 1988 Lerdahl* ■ 2 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi ■ 1 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch ■ 2 1990 Bösche ■ 4</p>	<p>1990 Gable* ■ 2 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wentzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* ■ 1 1995 Hirsbrunner* ■ 1 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 6 1997 Gotwald* ■ 1 1997 Hoffman ■ 1 1997 Tsaregradskaya ■ 3 1998 Boehmer* 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht ■ 2 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 1 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet ■ 4 2005 Decroupet Faks. ■ 1 2005 Fink ■ 1 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer ■ 2 2010 Hiekel* ■ 2 2011 Wikipedia engl. ■ 1</p>
--	---	--



<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat ■ 2 Boureaux ■ 1 Bel édifice ■ 1</p> <p>I ■ 1 II ■ 1 III ■ 2 IV ■ 1 V ■ 7 VI ■ 2 VII VIII IX ■ 1</p>	<p>Dichtung ■ 2 Bez. Musik-Dichtung ■ 6 Bez. Stimme-Dichtung ■ 1 Besetzung Bez. Stimme-Instrumente ■ 2 Stimme div. Klang Gesamtstruktur ■ 4 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 3 Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 1 Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. Harmonik ■ 1 Textur ■ 3 Notation Tempo ■ 4 Notenwerte ■ 1 Metrum, Rhythmus ■ 1 Dynamik Kompositionstechnik ■ 21</p>	<p>Assoziationen, Evokationen Vergleiche Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3 Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 2 Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 3 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 5 Vorder- & Hintergrund ■ 3 Verstehen ■ 14 Hören ■ 4</p>
---	--	--

<p>INEINANDER (48)</p> <p>Beziehungsgeflecht, dicht gewoben, dichtes Geflecht, dichtes Gewebe, dovetailed, eingewoben, eng eingebunden, enge Verflochtenheit, entrecroisé, entrecroisement, Entzerrung (denouement), Fäden laufen komplex ineinander, Gewebe in entzerrtem Zustand, imbrication, imbriqué, Ineinander, ineinander verschachtelt, ineinander verschlungen, ineinander verwobene Strukturen, ineinander verzahnt, ineinandergeschachtelt, ineinandergewoben, ineinanderknoten, Ineinanderlaufen verschiedener Strukturstränge, Ineinanderschlingen, inter-lock together, interpolierte Einschießel, intersect one another, intertwine, inter-twined, miteinander vernetzen, miteinander verquickt, miteinander verschachtelt, miteinander verschränkt, miteinander verwoben, reliées par une sorte de filet, sich durchdringen, sich durchkreuzen, sich verflechten, s'interpénétrer, verflechten, Verflochtenheit, Verklammerung, verschachtelt, verschlungen, verschmelzen, verschränken, Verschränkung, verweben, verwoben, Verzahnung, vielschichtiges Geflecht, woven criss-cross into the overall fabric of the piece</p>	<p>1956 Souvtchinsky ■ 1 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Axi* ■ 3 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. ■ 1 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. ■ 1 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* ■ 1 1989 Petazzi* ■ 1 1990 Hirsbrunner* ■ 2 1990 Mosch 1990 Bösch</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch ■ 1 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller ■ 4 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* ■ 1 1996 Decroupet* ■ 1 1997 Andersson 1997 Fink ■ 8 1997 Gotwald* ■ 1 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines ■ 1 2000 Pienickowski 2001 Aguila ■ 1 2001 Bacht 2001 Danuser* ■ 1 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Pienickowski ■ 2 2004 Mosch Kap.1 ■ 2 2004 Mosch Kap.6* ■ 6 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. ■ 4 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 4 2006 Losada 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	--	---

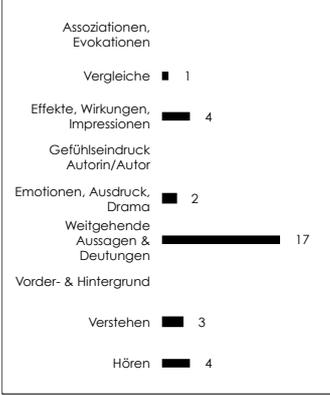
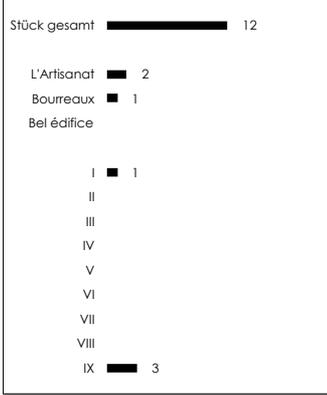
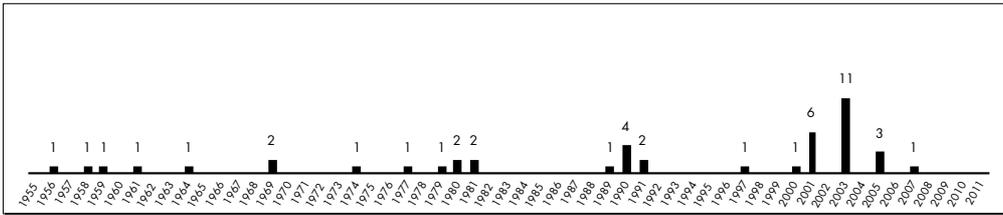


<p>Stück gesamt ■ 3</p> <p>L'Artisanat Boureaux ■ 3 Bel édifice</p> <p>I ■ 3 II ■ 4 III ■ 8 IV ■ 9 V ■ 2 VI ■ 1 VII ■ 1 VIII ■ 1 IX ■ 1</p>	<p>Dichtung ■ 2</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 10</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang ■ 3</p> <p>Gesamtstruktur ■ 13</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 6</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 13</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 2</p> <p>Dynamik ■ 2</p> <p>Kompositionstechnik ■ 13</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1</p> <p>Vergleiche ■ 2</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weilgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 5</p> <p>Hören ■ 5</p>
---	--	---

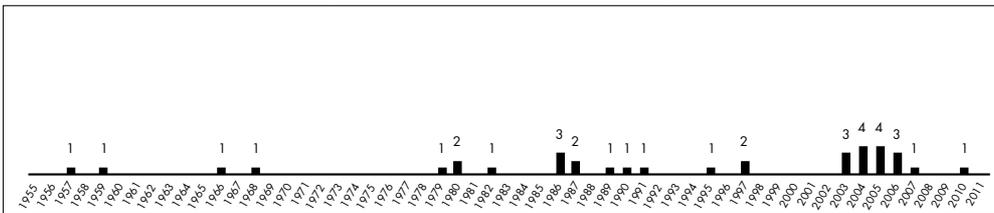
WELT (44)
 auratic world, Bilderwelt der Char'schen
 Poesie, both worlds, coherent self-contained
 musical world, deux mondes, ethereal
 sound-universe, Feenwelt, harmonic world
 of Marteau, high serialist world, Katzenwelt,
 Klangwelt, komplexe Welt, Le marteau's
 ethereal sound-universe, les deux mondes,
 l'univers du Marteau sans maître, l'univers
 sonore, macrocosme, microcosm, microcosme,
 microcosmique, monde, monde neuf,
 monde réel, monde social, musical world,
 new soundworld, new world, postmodernist
 world, post-Webern world, relatives Uni-
 versum, Schoenberg's atonal world,
 Schoenberg's expressionistic world, serialist
 universe, sound world, soundworld, sound-
 world, the serial multiplication world, the
 world of *Le marteau sans maître*, un
 microcosme à l'image du monde, univers
 multipolaire, Universum, Welt, world, world
 of sound

- 1956 Souvtchinsky ■ 1
- 1956 Souvtchinsky LP
- 1957 Saathen*
- 1958 Craft*
- 1958 Ligeti* ■ 1
- 1958 Stockhausen*
- 1959 Kaufmann Aus.*
- 1959 Kaufmann Brief*
- 1959 Ligeti ■ 1
- 1961 Hodeir ■ 1
- 1962 Eloy
- 1962 Samuel*
- 1964 Rostand* ■ 1
- 1964 Tomek frz.
- 1966 Dibelius
- 1968 Borris*
- 1968 Mellers*
- 1968 Tomek engl.
- 1969 Häusler*
- 1971 Epley* ■ 2
- 1974 Budde*
- 1974 Hirsbrunner ■ 1
- 1974 Kneif*
- 1977 Koblyakov ■ 1
- 1977 Peyser*
- 1979 Siegele ■ 1
- 1980 Machlis* ■ 1
- 1980 Piencikowski ■ 1
- 1981 Worton* ■ 2
- 1982 Vogt*
- 1986 Simms*
- 1986 Winick
- 1987 Gagnard
- 1987 Stacey
- 1988 Floros*
- 1988 Lerdahl*
- 1989 Jameux
- 1989 Ligeti*
- 1989 Petazzi ■ 1
- 1990 Hirsbrunner* ■ 1
- 1990 Mosch
- 1990 Bösche

- 1990 Gable* ■ 1
- 1990 Koblyakov ■ 2
- 1990 Oesch
- 1991 Jameux ■ 2
- 1991 Wenzel
- 1992 Sannemüller
- 1993 Platz
- 1995 Decroupet*
- 1995 Hirsbrunner*
- 1995 Leeuw*
- 1996 Decroupet*
- 1997 Andersson
- 1997 Fink
- 1997 Gotwald*
- 1997 Hoffman ■ 1
- 1997 Tsaregradskaya
- 1998 Boehmer*
- 1998 Heinemann
- 2000 Fein ■ 1
- 2000 Grandines
- 2000 Piencikowski
- 2001 Aguila ■ 5
- 2001 Bacht
- 2001 Danuser* ■ 1
- 2002 Piencikowski
- 2003 McCalla ■ 2
- 2003 Savage ■ 9
- 2003 Piencikowski
- 2004 Mosch Kap.1
- 2004 Mosch Kap.6*
- 2005 Decroupet*
- 2005 Decroupet Faks. ■ 3
- 2005 Fink
- 2005 Knappik*
- 2006 anonym
- 2006 Decroupet/Leleu
- 2006 Losada
- 2007 Moser* ■ 1
- 2007 Ross*
- 2009 Dreyer
- 2010 Hiekel*
- 2011 Wikipedia engl.

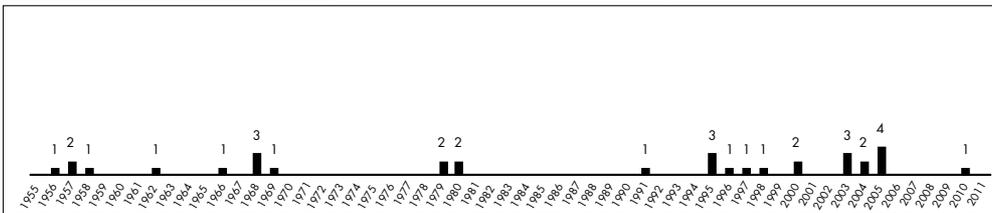


<p>LICHT (35)</p> <p>assombrissement, auffichten, Auslichtung, ausstrahlen, blinkende Reflexe, bright, brilliance, brilliant, dark hue, dunkel schattiert, durchschimmern, düster, éclairage, elucidation, erhellen, Erleuchtung, erstrahlen, fade, glimmer, glisten, guiding light, in halluzinatorischem Glanze, erstrahlen, Licht, light, limpid, luminosité, luminous, lurid, obfuscate, ombre, recondite, schattenhaft, Schattierungen, schillernd, schimmern, s'épanouir, sheen, shimmer, shine, to eclipse</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 1 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 1 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele ■ 1 1980 Machlis* ■ 2 1980 Pienickowski 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* ■ 2 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard ■ 2 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi ■ 1 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux ■ 1 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* ■ 1 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 2 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 3 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 4 2005 Decroupet ■ 1 2005 Decroupet Faks. ■ 1 2005 Fink 2005 Knappik* ■ 2 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 2 2006 Losada ■ 1 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2009 Dreyer 2010 Hiekel* ■ 1 2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



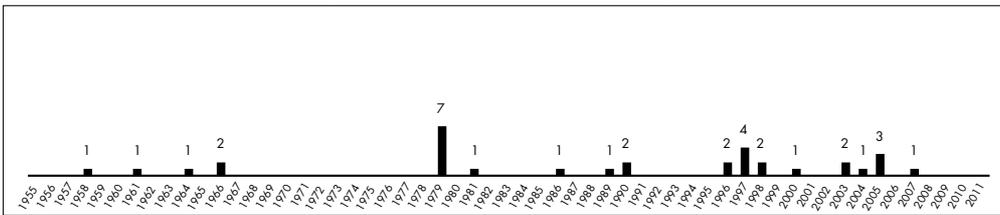
<p>Stück gesamt ■ 6</p> <p>L'Artisanat ■ 1</p> <p>Boureaux</p> <p>Bel édifice</p> <p>I ■ 3</p> <p>II ■ 1</p> <p>III ■ 3</p> <p>IV</p> <p>V ■ 3</p> <p>VI ■ 4</p> <p>VII ■ 2</p> <p>VIII</p> <p>IX ■ 2</p>	<p>Dichtung ■ 2</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div. ■ 2</p> <p>Klang ■ 7</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form ■ 2</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 3</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik ■ 3</p> <p>Textur ■ 4</p> <p>Notation ■ 1</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 2</p> <p>Kompositionstechnik ■ 10</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 22</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 3</p>
---	---	--

<p>FREIHEIT (33)</p> <p>ausbrechen, autonom, Autonomie, autonomie, befreit, emancipate, entrinnen, Entscheidungsfreiheit, escape, flexibility, flexible, free, freedom, frei (und Steigerungsformen), Freiheit, Freiraum, indépendance, liberated, liberté, losgelöst, release, sich befreien, sich entziehen, to free, to make a clean sweep</p>	<p>1956 Souvtchinsky ■ 1</p> <p>1956 Souvtchinsky LP ■ 2</p> <p>1957 Saathen* ■ 1</p> <p>1958 Craft* ■ 1</p> <p>1958 Ligeti* ■ 1</p> <p>1958 Stockhausen* ■ 1</p> <p>1959 Kaufmann Aus* ■ 1</p> <p>1959 Kaufmann Brief* ■ 1</p> <p>1959 Ligeti ■ 1</p> <p>1961 Hodeir ■ 1</p> <p>1962 Eloy ■ 1</p> <p>1962 Samuel* ■ 1</p> <p>1964 Rostand* ■ 1</p> <p>1964 Tomek frz. ■ 1</p> <p>1966 Dibelius ■ 1</p> <p>1968 Borris* ■ 3</p> <p>1968 Mellers* ■ 3</p> <p>1968 Tomek engl. ■ 1</p> <p>1969 Häusler* ■ 1</p> <p>1971 Epley* ■ 1</p> <p>1974 Budde* ■ 1</p> <p>1974 Hirsbrunner ■ 1</p> <p>1974 Kneif* ■ 1</p> <p>1977 Koblyakov ■ 1</p> <p>1977 Peyser* ■ 2</p> <p>1979 Siegele ■ 2</p> <p>1980 Machlis* ■ 1</p> <p>1980 Piencikowski ■ 1</p> <p>1981 Worton* ■ 1</p> <p>1982 Vogt* ■ 1</p> <p>1986 Simms* ■ 1</p> <p>1986 Winick ■ 1</p> <p>1987 Gagnard ■ 1</p> <p>1987 Stacey ■ 1</p> <p>1988 Floros* ■ 1</p> <p>1988 Lerdahl* ■ 1</p> <p>1989 Jameux ■ 1</p> <p>1989 Ligeti* ■ 1</p> <p>1989 Petazzi ■ 1</p> <p>1990 Hirsbrunner* ■ 1</p> <p>1990 Mosch ■ 1</p> <p>1990 Bösche ■ 1</p>	<p>1990 Gable* ■ 1</p> <p>1990 Koblyakov ■ 1</p> <p>1990 Oesch ■ 1</p> <p>1991 Jameux ■ 1</p> <p>1991 Wenzel ■ 1</p> <p>1992 Sannemüller ■ 1</p> <p>1993 Platz ■ 1</p> <p>1995 Decroupet* ■ 1</p> <p>1995 Hirsbrunner* ■ 3</p> <p>1995 Leeuw* ■ 1</p> <p>1996 Decroupet* ■ 1</p> <p>1997 Andersson ■ 1</p> <p>1997 Fink ■ 1</p> <p>1997 Gottwald* ■ 1</p> <p>1997 Hoffman ■ 1</p> <p>1997 Tsaregradskaya ■ 1</p> <p>1998 Boehmer* ■ 1</p> <p>1998 Heinemann ■ 1</p> <p>2000 Fein ■ 1</p> <p>2000 Grandines ■ 1</p> <p>2000 Piencikowski ■ 1</p> <p>2001 Aguila ■ 1</p> <p>2001 Bacht ■ 1</p> <p>2001 Danuser* ■ 1</p> <p>2002 Piencikowski ■ 1</p> <p>2003 McCalla ■ 1</p> <p>2003 Savage ■ 3</p> <p>2003 Piencikowski ■ 1</p> <p>2004 Mosch Kap.1 ■ 2</p> <p>2004 Mosch Kap.6* ■ 1</p> <p>2005 Decroupet ■ 2</p> <p>2005 Decroupet Faks. ■ 2</p> <p>2005 Fink ■ 1</p> <p>2005 Knappik* ■ 1</p> <p>2006 anonym ■ 1</p> <p>2006 Decroupet/Leleu ■ 1</p> <p>2006 Losada ■ 1</p> <p>2007 Moser* ■ 1</p> <p>2007 Ross* ■ 1</p> <p>2009 Dreyer ■ 1</p> <p>2010 Hiekel* ■ 1</p> <p>2011 Wikipedia engl. ■ 1</p>
---	---	---



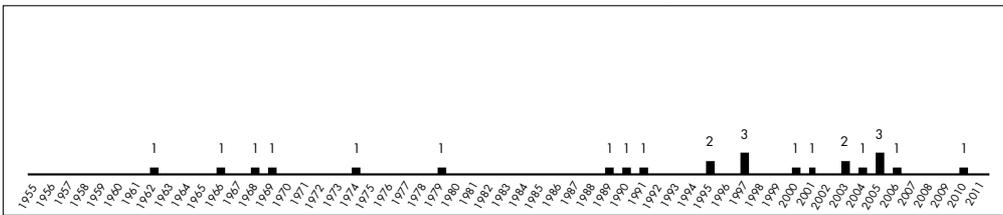
<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat ■ 3</p> <p>Bourreaux ■ 1</p> <p>Bel édifice ■ 1</p> <p>I ■ 1</p> <p>II ■ 1</p> <p>III ■ 2</p> <p>IV ■ 1</p> <p>V ■ 2</p> <p>VI ■ 1</p> <p>VII ■ 1</p> <p>VIII ■ 1</p> <p>IX ■ 3</p>	<p>Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 7</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung ■ 1</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div. ■ 1</p> <p>Klang ■ 3</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern ■ 1</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik ■ 1</p> <p>Textur ■ 2</p> <p>Notation ■ 1</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 2</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 12</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 10</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 4</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 1</p>
--	---	--

<p>ORDNUNG/FORMUNG (33)</p> <p>agir sur, Bildung und Zuordnung, control, coordination, das ordnende Bewußtsein, der Plan, eingreifen, Eingriff, Eingriff von außen, Einwirkung, elaborate, Kontrolle, kontrolliert, operand, operate, operation, ordered, ordered operations, ordering, Ordnungsvorstellung, ordonnance, Organisation, Organisationsplan, organisatorisch, organisé, organization, regulativ, regulieren, strict clear structural conception</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* ■ 1 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Apat* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir ■ 1 1962 Eloy 1962 Samuel* ■ 1 1964 Rostand* ■ 1 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 2 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele ■ 7 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* ■ 1 1989 Petazzi ■ 1 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch ■ 1 1990 Bösche ■ 1</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* ■ 2 1996 Decroupet* ■ 2 1997 Andersson ■ 4 1997 Fink 1997 Gottwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 2 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski ■ 1 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 2 2003 Savage ■ 2 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 ■ 1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet ■ 1 2005 Decroupet Faks. ■ 2 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	--



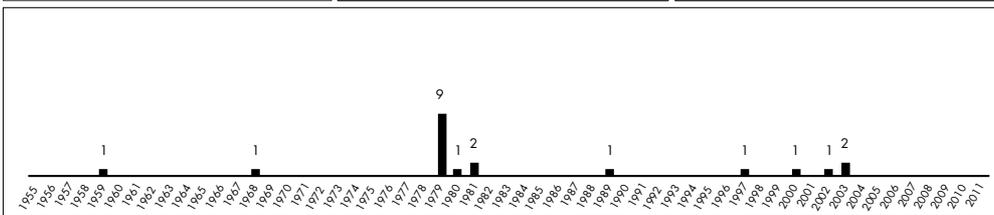
<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat ■ 1 Boureaux ■ 1 Bel édifice ■ 1</p> <p>I II III IV V ■ 4 VI ■ 2 VII ■ 1 VIII IX ■ 1</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung ■ 1</p> <p>Besetzung ■ 4 Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang ■ 1 Gesamtstruktur ■ 5 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 3 Form Satz- und Abschnittsdauern ■ 1 Tonhöhenmaterial ■ 2</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik Textur ■ 2 Notation Tempo ■ 1 Notenwerte ■ 4 Metrum, Rhythmus ■ 2 Dynamik ■ 2 Kompositionstechnik ■ 14</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 5</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 2 Hören ■ 3</p>
---	---	--

<p>STRENGE/DISZIPLIN (24)</p> <p>art of discipline, asketisch, Disziplin, exakt, rigid rules, rigidité, rigueur, streng, Strenge, strict, strikt, strikteste Direktiven</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy ■ 1 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 1 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner ■ 1 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele ■ 1 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi ■ 1 1990 Hirsbrunner* ■ 1 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel ■ 1 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* ■ 2 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 3 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines ■ 1 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht ■ 1 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 2 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. ■ 2 2005 Fink ■ 1 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* ■ 1 2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



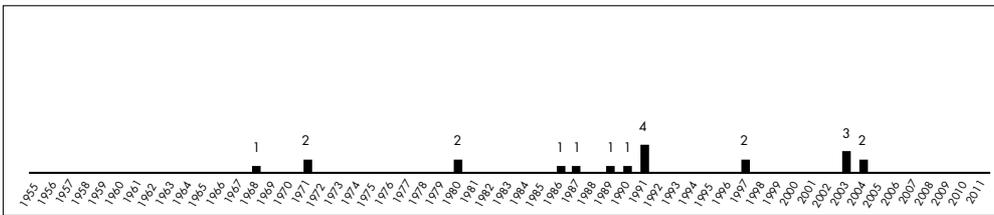
<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat ■ 2 Boureaux ■ 3 Bel édifice ■ 2</p> <p>I II III ■ 2 IV V ■ 3 VI ■ 1 VII VIII IX ■ 3</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung ■ 2</p> <p>Besetzung ■ 1 Bez. Stimme-Instrumente ■ 1 Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik Textur Notation</p> <p>Tempo ■ 3 Notenwerte ■ 2</p> <p>Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 14</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2 Weilgehende Aussagen & Deutungen ■ 3</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1 Hören ■ 2</p>
---	---	--

<p>LABYRINTH (20)</p> <p>Labyrinth, labyrinthartig, labyrinthhe, labyrinthine, labyrinthique, labyrinthisch</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 1 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele ■ 9 1980 Machlis* ■ 1 1981 Worton* ■ 2 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* ■ 1 1989 Petazzi* ■ 1 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wentzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski ■ 1 2003 McCalla ■ 1 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski ■ 1 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	--	--



<p>Stück gesamt ■ 3</p> <p>L'Artisanat Boureaux Bel édifice ■ 1</p> <p>I II ■ 1 III IV V VI ■ 1 VII VIII IX ■ 3</p>	<p>Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur ■ 8</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 2</p>
---	--	--

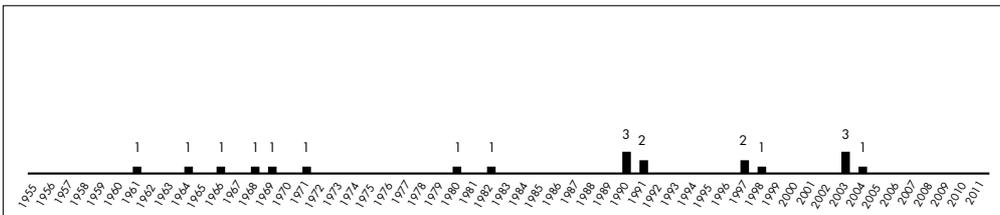
<p>TRANSPARENZ/KLARHEIT (20)</p> <p>clarity, clear, glassy, klar, transparency, transparent, Transparenz</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. ■ 1 1969 Häusler* 1971 Epley* ■ 2 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 2 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard ■ 1 1987 Stacey 1988 Floras* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi ■ 1 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov ■ 1 1990 Oesch ■ 2 1991 Jameux ■ 2 1991 Wenzel ■ 2 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 2 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 2 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 ■ 1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



<p>Stück gesamt ■ 5</p> <p>L'Artisanat ■ 2 Boureaux ■ 1 Bel édifice</p> <p>I ■ 1 II III IV V ■ 2 VI ■ 2 VII ■ 1 VIII ■ 2 IX ■ 1</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 1 Bez. Stimme-Instrumente Stimme div. ■ 1</p> <p>Klang ■ 3 Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik ■ 1 Textur ■ 3 Notation Tempo ■ 2 Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 1 Kompositionstechnik ■ 5</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 10 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 2 Hören ■ 2</p>
---	--	---

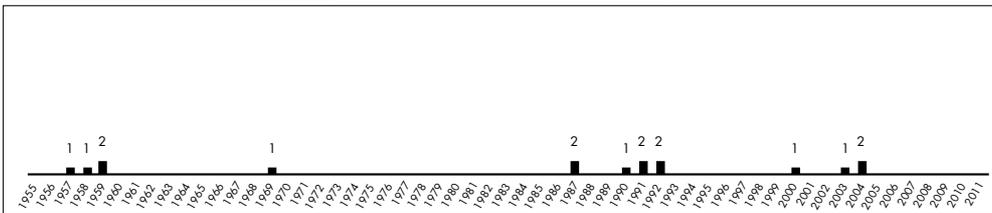
LE MARTEAU SANS MAÎTRE ZUSTÄNDE/FESTKÖRPEREIGENSCHAFTEN 239

<p>ZUSTÄNDE/FESTKÖRPEREIGENSCHAFTEN (20)</p> <p>acide, airy, alacrity, dry, ethereal, geschärft, geschmeidig, Geschmeidigkeit, Härte, jagged, piercing, rigidité, sharp, soft, soften, souplesse, spiky, thickened, thorny, toughness, Weichheit, zerklüftet</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aus.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir ■ 1 1962 Eloy 1962 Samuel* ■ 1 1964 Rostand* ■ 1 1964 Tomek frz. ■ 1 1966 Dibelius ■ 1 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1971 Epley* ■ 1 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 1 1980 Piencikowski ■ 1 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey* 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* ■ 3 1990 Koblyakov ■ 2 1990 Oesch ■ 2 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gottwald* ■ 1 1997 Hoffman ■ 1 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 1 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Piencikowski 2001 Aquila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Piencikowski 2003 McCalla ■ 2 2003 Savage ■ 1 2003 Piencikowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knoppik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	--	--



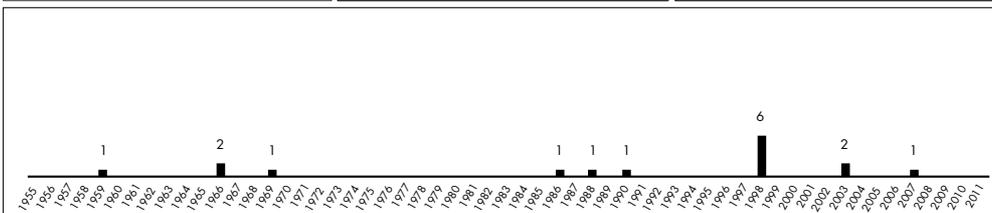
<p>Stück gesamt ■ 3</p> <p>L'Artisanat ■ 3</p> <p>Bourreaux ■ 1</p> <p>Bel édifice ■ 1</p> <p>I</p> <p>II</p> <p>III</p> <p>IV ■ 1</p> <p>V ■ 1</p> <p>VI</p> <p>VII ■ 1</p> <p>VIII</p> <p>IX ■ 2</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang ■ 5</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik ■ 3</p> <p>Textur ■ 3</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 2</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 8</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 3</p>
--	--	--

<p>FARBE (16)</p> <p>Altfarben, brightly colored, bunt-sinnlich, colorful, colour, couleur, Farbe, farbenreich, Farbfontäne, Farbschattierung, Färbung, kolorisieren, mächtig-bunt, to color, zart-farbig, Zeitfärbungen</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* 1958 Ligeti* ■ 1 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aus.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 2 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler ■ 1 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard ■ 2 1987 Stacey* 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov 1990 Oesch ■ 2 1991 Jameux 1991 Wenzel ■ 2 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 1 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 2 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat ■ 1 Bourreaux Bel édifice</p> <p>I II III ■ 1 IV V VI ■ 1 VII ■ 2 VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 4 Bez. Stimme-Instrumente ■ 2 Stimme div. ■ 1</p> <p>Klang ■ 6</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 1 Textur ■ 1 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus ■ 1 Dynamik Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1 Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen Hören</p>
--	--	---

<p>SCHÖNHEIT (16)</p> <p>beautiful, beauty, elegance, elegant, inelegance, schön, Schönheit, sensuous beauty, unique beauty, well-formed</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 1 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 2 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* ■ 1 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* ■ 1 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* ■ 1 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wentzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 6 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 2 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	--



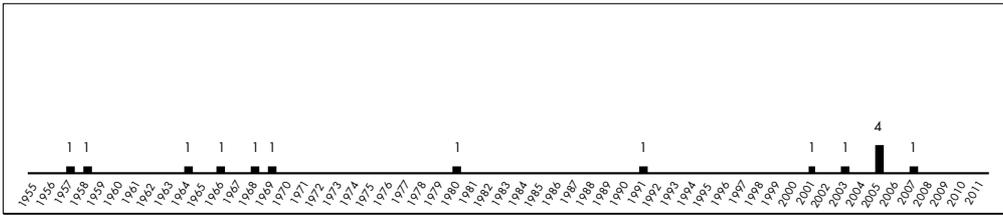
<p>Stück gesamt ■ 2</p> <p>L'Artisanat Boureaux Bel édifice</p> <p>I II III IV V VI ■ 1 VII VIII IX</p>	<p>Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang ■ 3</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 2</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 6</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 4</p> <p>Hören ■ 5</p>
---	--	---

THEOLOGISCHGEPRÄGTESVOKABULAR/
GOTTESANALOGIEN (15)

a mere guide towards a real understanding,
die Anwesenheit eines großen Unbekannten,
donner vie à un monde neuf, expanding
the serialist universe, foundation of a new
soundworld, God's will, immaculate
Boulezian apocalypse, Klangwelt seines
Schöpfers, maîtriser l'univers sonore,
Omega zum Alpha, permeated by a new
spirit, so schuf er die ... Katzenwelt,
Teufelsaustreibung, the path to, triptych

- 1956 Souvtchinsky
- 1956 Souvtchinsky LP
- 1957 Saathen* ■ 1
- 1958 Craft* ■ 1
- 1958 Ligeti* ■ 1
- 1958 Stockhausen*
- 1959 Kaufmann Aut.*
- 1959 Kaufmann Brief*
- 1959 Ligeti
- 1961 Hodeir
- 1962 Eloy
- 1962 Samuel*
- 1964 Rostand* ■ 1
- 1964 Tomek frz.
- 1966 Dibelius
- 1968 Barris* ■ 1
- 1968 Mellers* ■ 1
- 1968 Tomek engl.
- 1969 Häusler*
- 1971 Epley* ■ 1
- 1974 Budde*
- 1974 Hirsbrunner
- 1974 Kneif*
- 1977 Koblyakov
- 1977 Peyser*
- 1979 Siegele
- 1980 Machlis* ■ 1
- 1980 Piencikowski
- 1981 Worton*
- 1982 Vogt*
- 1986 Simms*
- 1986 Winick
- 1987 Gagnard
- 1987 Stacey
- 1988 Floros*
- 1988 Lerdahl*
- 1989 Jameux
- 1989 Ligeti*
- 1989 Petazzi
- 1990 Hirsbrunner*
- 1990 Mosch
- 1990 Bösche

- 1990 Gable*
- 1990 Koblyakov
- 1990 Oesch
- 1991 Jameux ■ 1
- 1991 Wentzel
- 1992 Sannemüller
- 1993 Platz
- 1995 Decroupet*
- 1995 Hirsbrunner*
- 1995 Leeuw*
- 1996 Decroupet*
- 1997 Andersson
- 1997 Fink
- 1997 Gotwald*
- 1997 Hoffman
- 1997 Tsaregradskaya
- 1998 Boehmer*
- 1998 Heinemann
- 2000 Fein
- 2000 Grounides
- 2000 Piencikowski
- 2001 Aguila ■ 1
- 2001 Bacht
- 2001 Danuser*
- 2002 Piencikowski
- 2003 McCalla
- 2003 Savage ■ 1
- 2003 Piencikowski
- 2004 Mosch Kap.1
- 2004 Mosch Kap.6* ■ 1
- 2005 Decroupet ■ 3
- 2005 Decroupet Faks.
- 2005 Fink
- 2005 Knappik*
- 2006 anonym
- 2006 Decroupet/Leleu
- 2006 Losada
- 2007 Moser*
- 2007 Ross* ■ 1
- 2009 Dreyer
- 2010 Hiekel*
- 2011 Wikipedia engl.

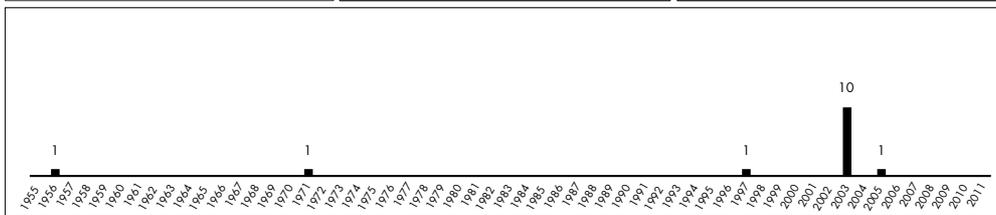


- Stück gesamt ■ 6
- L'Artisanat ■ 1
 - Bourreaux
 - Bel édifice
 - I
 - II
 - III
 - IV
 - V
 - VI
 - VII
 - VIII
 - IX ■ 2

- Dichtung
- Bez. Musik-Dichtung
- Bez. Stimme-Dichtung
- Besetzung ■ 1
- Bez. Stimme-Instrumente
- Stimme div.
- Klang
- Gesamtstruktur ■ 1
- Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1
- Form
- Satz- und Abschnittsdauern
- Tonhöhenmaterial
- Themen, Melodien usw.
- Figuren, Gestalten usw.
- Harmonik
- Textur
- Notation
- Tempo
- Notenwerte
- Metrum, Rhythmus
- Dynamik
- Kompositionstechnik ■ 2

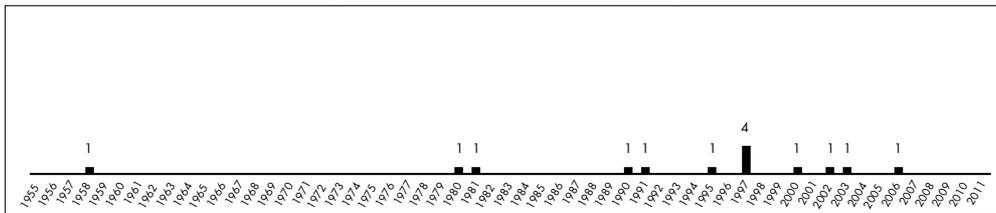
- Assoziationen, Evokationen
- Vergleiche ■ 1
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4
- Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1
- Emotionen, Ausdruck, Drama
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 6
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen ■ 1
- Hören

<p>AURA (14) Aura, aura, auratic</p>	<p>1956 Souvtchinsky ■ 1 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* ■ 1 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienckowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienckowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienckowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 10 2003 Pienckowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. ■ 1 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	--	---



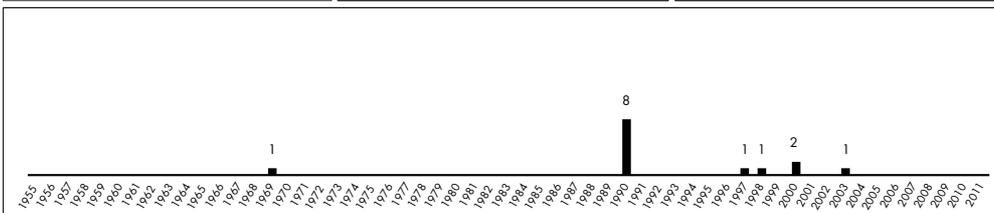
<p>Stück gesamt ■ 7</p> <p>L'Artisanat Boureaux Bel édifice</p> <p>I II III IV V ■ 1 VI ■ 1 VII VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2 Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik Textur Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 5 Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
---	---	--

<p>ECHO (14)</p> <p>Echo, echo, écho, Echoraum, Nachhall, to echo, Vorausecho</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* ■ 1 1958 Ligeti* ■ 1 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 1 1980 Pienickowski ■ 1 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov ■ 1 1990 Oesch ■ 1 1991 Jameux ■ 1 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* ■ 1 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 3 1997 Gotwald* 1997 Hoffman ■ 1 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski ■ 1 2003 McCalla 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



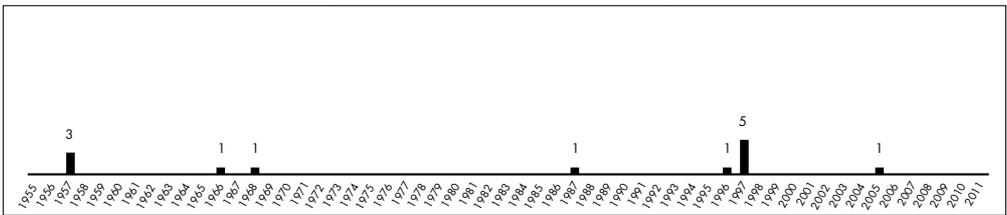
<p>Stück gesamt</p> <p>L'Artisanat Boureaux Bel édifice</p> <p>I II ■ 1 III ■ 2 IV V ■ 3 VI VII VIII IX ■ 4</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 3 Bez. Stimme-Dichtung ■ 1 Besetzung ■ 1 Bez. Stimme-Instrumente ■ 1 Stimme div. Klang ■ 1 Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. ■ 2 Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur Notation Tempo Notenwerte ■ 1 Metrum, Rhythmus ■ 1 Dynamik ■ 1 Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 2 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weilgehende Aussagen & Deutungen ■ 2 Vorder- & Hintergrund Verstehen Hören</p>
---	--	--

<p>NATUR (14)</p> <p>aufblühen, efflorescence, natural outgrowth, natural process, naturalistisch, ocean, proliferate, proliferations, river, sea, water, wuchernd</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Akt.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* ■ 1 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov ■ 8 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* ■ 1 1998 Heinemann ■ 1 2000 Fein ■ 1 2000 Grandines ■ 1 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla ■ 1 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



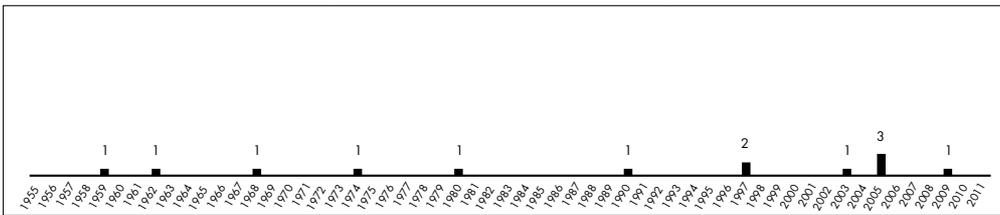
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>L'Artisanat Bourreaux Bel édifice</p> <p>I ■ 1 II ■ 1 III IV ■ 1 V ■ 1 VI VII ■ 1 VIII ■ 1 IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung ■ 1</p> <p>Besetzung</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 7 Textur Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 7</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühleindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen Hören</p>
--	--	---

<p>SPIEL (13)</p> <p>Spiel, durchspielen, ins Spiel kommen, ins Spiel bringen, interplay, playful, Spiel, spielerisch, Spiel der Kontraste, Spiel mit hundert Bällen, jeu, Wechselspiel</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 3 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 1 1968 Barris* 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Piencikowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard 1987 Stacey* 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* ■ 1 1997 Andersson 1997 Fink ■ 2 1997 Gotwald* 1997 Hoffman ■ 3 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Piencikowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Piencikowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Piencikowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink ■ 1 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



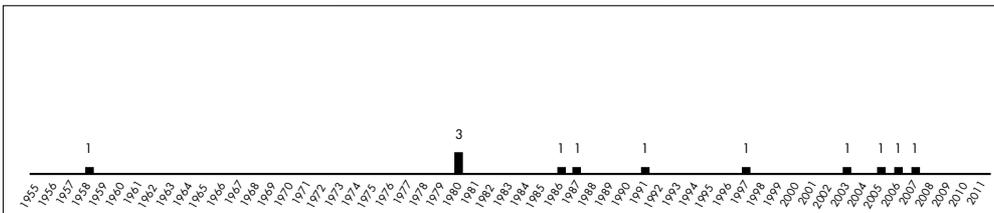
<p>Stück gesamt ■ 3</p> <p>L'Artisanat Boureaux Bel édifice ■ 1</p> <p>I II III ■ 2 IV V ■ 2 VI VII ■ 1 VIII IX ■ 2</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 1 Bez. Stimme-Dichtung ■ 2 Besetzung ■ 1 Bez. Stimme-Instrumente ■ 3 Stimme div. Klang ■ 1 Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 1 Themen, Melodien usw. ■ 2 Figuren, Gestalten usw. Harmonik ■ 2 Textur ■ 2 Notation Tempo ■ 1 Notenwerte Metrum, Rhythmus ■ 2 Dynamik Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6 Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1 Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 1 Hören ■ 2</p>
---	--	--

<p>FLIESSEN (13)</p> <p>Fließen, fließend, float, flow, fluctuation, Fluidität, fluidity, Fluß</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti ■ 1 1961 Hodeir 1962 Eloy ■ 1 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner ■ 1 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 1 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch ■ 1 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman ■ 2 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet ■ 2 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* ■ 1 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>L'Artisanat ■ 2</p> <p>Bourreaux ■ 2</p> <p>Bel édifice</p> <p>I</p> <p>II ■ 1</p> <p>III ■ 3</p> <p>IV ■ 1</p> <p>V</p> <p>VI ■ 1</p> <p>VII</p> <p>VIII ■ 1</p> <p>IX ■ 1</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 2</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 4</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 4</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 10</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
--	--	---

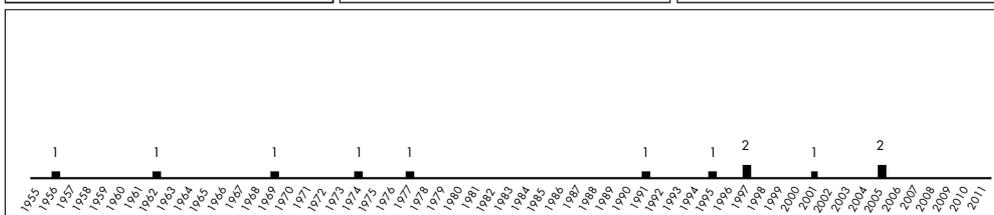
<p>EINHÜLLEN (12)</p> <p>Außenhülle, einhüllen, to engulf, enserrer, entourer, to envelop, envelopper, weave around</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* ■ 1</p> <p>1958 Stockhausen* ■ 1 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 3 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* ■ 1 1986 Winick 1987 Gagnard ■ 1 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux ■ 1 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Læue* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gottwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 1 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink ■ 1 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	--	---



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>L'Artisanat ■ 1 Bourreaux ■ 1 Bel édifice ■ 1</p> <p>I II III ■ 2 IV V ■ 1 VI ■ 1 VII ■ 1 VIII ■ 1 IX ■ 3</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 4 Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2 Bez. Stimme-Instrumente ■ 5 Stimme div. ■ 1</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik Textur Notation Tempo ■ 1 Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 2 Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 11 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen Hören</p>
--	---	--

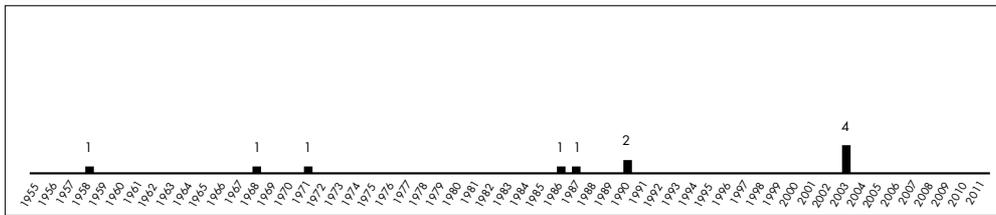
LE MARTEAU SANS MAÎTRE GLEICHGEWICHT/SCHWANKUNG 249

<p>GLEICHGEWICHT/SCHWANKUNG (12)</p> <p>ausbalancieren, balance, Balance, équilibre, fluctuation, fluktuieren, labiles Gleichgewicht, stabilize, statische Pendelbewegung, Wanken</p>	<p>1956 Souvtchinsky ■ 1</p> <p>1956 Souvtchinsky LP</p> <p>1957 Saathen*</p> <p>1958 Craft*</p> <p>1958 Ligeti*</p> <p>1958 Stockhausen*</p> <p>1959 Kaufmann Aut.*</p> <p>1959 Kaufmann Brief*</p> <p>1959 Ligeti</p> <p>1961 Hodeir</p> <p>1962 Eloy ■ 1</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1964 Rostand*</p> <p>1964 Tomek frz.</p> <p>1966 Dibelius</p> <p>1968 Borris*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1968 Tomek engl.</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1971 Epley*</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1974 Hirsbrunner</p> <p>1974 Kneif*</p> <p>1977 Koblyakov</p> <p>1977 Peyser* ■ 1</p> <p>1979 Siegele</p> <p>1980 Machlis*</p> <p>1980 Pienickowski</p> <p>1981 Worton*</p> <p>1982 Vogt*</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1986 Winick</p> <p>1987 Gagnard</p> <p>1987 Stacey*</p> <p>1988 Floros*</p> <p>1988 Lerdahl*</p> <p>1989 Jameux</p> <p>1989 Ligeti*</p> <p>1989 Petazzi</p> <p>1990 Hirsbrunner*</p> <p>1990 Mosch</p> <p>1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable*</p> <p>1990 Koblyakov</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1991 Jameux</p> <p>1991 Wenzel ■ 1</p> <p>1992 Sannemüller</p> <p>1993 Platz</p> <p>1995 Decroupet*</p> <p>1995 Hirsbrunner*</p> <p>1995 Leeuw* ■ 1</p> <p>1996 Decroupet*</p> <p>1997 Andersson</p> <p>1997 Fink ■ 2</p> <p>1997 Gotwald*</p> <p>1997 Hoffman</p> <p>1997 Tsaregradskaya</p> <p>1998 Boehmer*</p> <p>1998 Heinemann</p> <p>2000 Grandin</p> <p>2000 Pienickowski</p> <p>2001 Aguila ■ 1</p> <p>2001 Bacht</p> <p>2001 Danuser*</p> <p>2002 Pienickowski</p> <p>2003 McCalla</p> <p>2003 Savage</p> <p>2003 Pienickowski</p> <p>2004 Mosch Kap.1</p> <p>2004 Mosch Kap.6*</p> <p>2005 Decroupet</p> <p>2005 Decroupet Faks.</p> <p>2005 Fink ■ 2</p> <p>2005 Knappik*</p> <p>2006 anonym</p> <p>2006 Decroupet/Leleu</p> <p>2006 Losada</p> <p>2007 Moser*</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2009 Dreyer</p> <p>2010 Hiekel*</p> <p>2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>L'Artisanat</p> <p>Boureaux</p> <p>Bel édifice ■ 1</p> <p>I</p> <p>II ■ 1</p> <p>III ■ 1</p> <p>IV</p> <p>V ■ 2</p> <p>VI</p> <p>VII</p> <p>VIII</p> <p>IX ■ 1</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung ■ 1</p> <p>Besetzung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 2</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 2</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 1</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 8</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p>
---	--	--

<p>KALEIDOSKOP (11)</p> <p>kaleidoscope, kaléidoscope, kaleidoscopic</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* ■ 1 1958 Ligeti* ■ 1 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler 1971 Epley* ■ 1 1974 Budde* ■ 1 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Piencikowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms ■ 1 1986 Winick ■ 1 1987 Gagnard ■ 1 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* ■ 1 1990 Koblyakov ■ 1 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wentzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Piencikowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Piencikowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 4 2003 Piencikowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	--	---



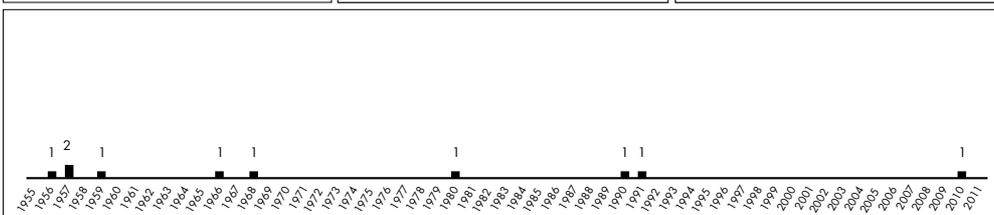
<p>Stück gesamt ■ 8</p> <p>L'Artisanat Bourreaux Bel édifice</p> <p>I II III IV V VI VII VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 2 Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik Textur ■ 1</p> <p>Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik ■ 4</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama Weißgehende Aussagen & Deutungen ■ 3</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
--	--	--

GEWICHT/SCHWEBEN (10)

airy, disembodied, flottant, Leichtigkeit, light, lightness, Schweben, schweben, Schwebeszustand

- 1956 Souvtchinsky ■ 1
- 1956 Souvtchinsky LP ■ 2
- 1957 Saathen* ■ 2
- 1958 Craft*
- 1958 Ligeti*
- 1958 Stockhausen*
- 1959 Kaufmann Art.*
- 1959 Kaufmann Brief*
- 1959 Ligeti ■ 1
- 1961 Hodeir
- 1962 Eloy
- 1962 Samuel*
- 1964 Rostand*
- 1964 Tomek frz.
- 1966 Dibelius ■ 1
- 1968 Borris* ■ 1
- 1968 Mellers* ■ 1
- 1968 Tomek engl.
- 1969 Häusler*
- 1971 Epley*
- 1974 Budde*
- 1974 Hirsbrunner
- 1974 Kneif*
- 1977 Koblyakov
- 1977 Peyser*
- 1979 Siegele
- 1980 Machlis* ■ 1
- 1980 Pienickowski
- 1981 Worton*
- 1982 Vogt*
- 1986 Simms*
- 1986 Winick
- 1987 Gagnard
- 1987 Stacey
- 1988 Floras*
- 1988 Lerdahl*
- 1989 Jameux
- 1989 Ligeti*
- 1989 Petazzi
- 1990 Hirsbrunner*
- 1990 Mosch
- 1990 Bösche

- 1990 Gable* ■ 1
- 1990 Koblyakov ■ 1
- 1990 Oesch ■ 1
- 1991 Jameux ■ 1
- 1991 Wenzel
- 1992 Sannemüller
- 1993 Platz
- 1995 Decroupet*
- 1995 Hirsbrunner*
- 1995 Leeuw*
- 1996 Decroupet*
- 1997 Andersson
- 1997 Fink
- 1997 Gotwald*
- 1997 Hoffman
- 1997 Tsaregradskaya
- 1998 Boehmer*
- 1998 Heinemann
- 2000 Fein
- 2000 Grandines
- 2000 Pienickowski
- 2001 Aguila
- 2001 Bacht
- 2001 Danuser*
- 2002 Pienickowski
- 2003 McCalla
- 2003 Savage
- 2003 Pienickowski
- 2004 Mosch Kap.1
- 2004 Mosch Kap.6*
- 2005 Decroupet
- 2005 Decroupet Faks.
- 2005 Fink
- 2005 Knappik*
- 2006 anonym
- 2006 Decroupet/Leleu
- 2006 Losada
- 2007 Moser*
- 2007 Ross*
- 2009 Dreyer
- 2010 Hiekel* ■ 1
- 2011 Wikipedia engl.

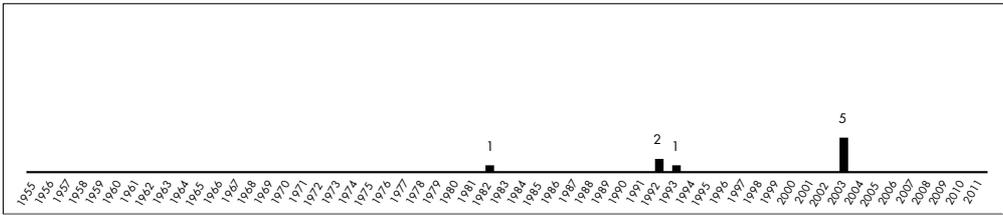


- Stück gesamt ■ 4
- L'Artisanat ■ 2
- Boureaux
- Bel édifice
- I ■ 1
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX

- Dichtung
- Bez. Musik-Dichtung ■ 2
- Bez. Stimme-Dichtung
- Besetzung
- Bez. Stimme-Instrumente ■ 1
- Stimme div.
- Klang ■ 3
- Gesamtstruktur
- Struktur Sätze & Abschnitte
- Form
- Satz- und Abschnittsdauern
- Tonhöhenmaterial
- Themen, Melodien usw.
- Figuren, Gestalten usw. ■ 1
- Harmonik ■ 1
- Textur ■ 1
- Notation
- Tempo
- Notenwerte
- Metrum, Rhythmus
- Dynamik
- Kompositionstechnik ■ 1

- Assoziationen, Evokationen
- Vergleiche
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7
- Gefühlseindruck
- Autorin/Autor
- Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen
- Hören ■ 1

<p>EMANZIPATION (9)</p> <p>emancipate, emancipated, emancipation, gleichberechtigt, Gleichberechtigung, unequal</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienckowski 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller ■ 2 1993 Platz ■ 1 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienckowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienckowski 2003 McCalla ■ 1 2003 Savage ■ 4 2003 Pienckowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	---	---



Stück gesamt ■ 5

L'Artisanat ■ 1
 Bourreaux
 Bel édifice

I
 II ■ 1
 III ■ 1
 IV ■ 1
 V
 VI
 VII
 VIII
 IX

Dichtung

Bez. Musik-Dichtung ■ 2
 Bez. Stimme-Dichtung

Besetzung ■ 1
 Bez. Stimme-Instrumente ■ 2
 Stimme div.

Klang

Gesamtstruktur
 Struktur Sätze & Abschnitte
 Form

Satz- und Abschnittsdauern
 Tonhöhenmaterial

Themen, Melodien usw.
 Figuren, Gestalten usw.

Harmonik
 Textur

Notation

Tempo ■ 1

Notenwerte

Metrum, Rhythmus ■ 1

Dynamik

Kompositionstechnik ■ 3

Assoziationen, Evokationen ■ 1

Vergleiche

Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1

Gefühlseindruck
 Autorin/Autor

Emotionen, Ausdruck, Drama

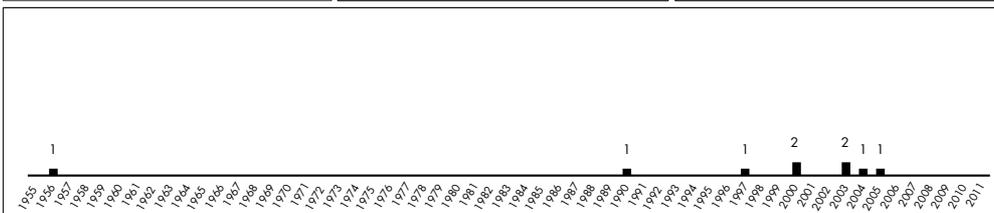
Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3

Vorder- & Hintergrund

Verstehen

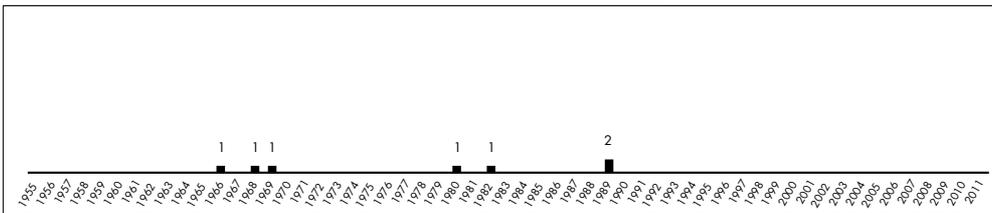
Hören

<p>ONTOGENESE (9)</p> <p>child of, embryonic stage, Entwicklungsstadien, fertile generating seed, fertilizing, gestation and the beginning of its public life, mother, Mutterbindung (relation utérine), naissance</p>	<ul style="list-style-type: none"> 1956 Souvtchinsky ■ 1 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Piencikowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floras* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche 	<ul style="list-style-type: none"> 1990 Gable* 1990 Koblyakov ■ 1 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 1 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines ■ 1 2000 Piencikowski ■ 1 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Piencikowski 2003 McCalla ■ 2 2003 Savage 2003 Piencikowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. ■ 1 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.
--	---	---



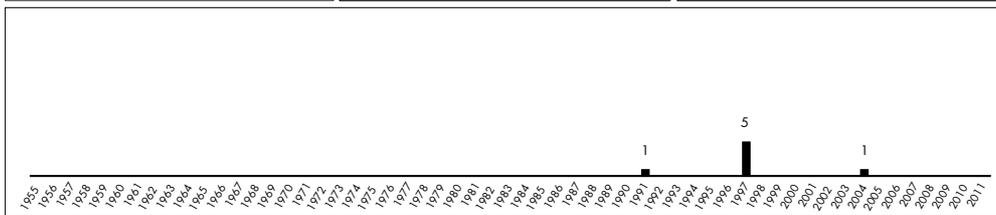
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>L'Artisanat</p> <p>Boureaux</p> <p>Bel édifice</p> <p>I</p> <p>II</p> <p>III</p> <p>IV</p> <p>V ■ 1</p> <p>VI</p> <p>VII ■ 1</p> <p>VIII</p> <p>IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente ■ 1</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
---	--	--

<p>MAGIE (7)</p> <p>enchanted, magic, Magie, touch of magic, verzaubernd, zauberisch, Zauberwerk</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius ■ 1 1968 Borris* ■ 1 1968 Mellers* ■ 1 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* ■ 1 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 1 1980 Pienickowski 1981 Worton* ■ 1 1982 Vogt* ■ 1 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi ■ 2 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



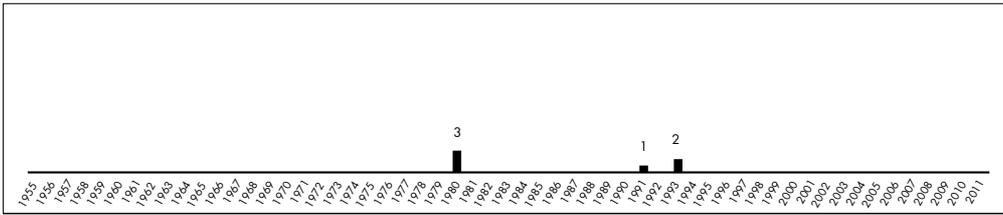
<p>Stück gesamt ■ 3</p> <p>L'Artisanat</p> <p>Bourreaux ■ 1</p> <p>Bel édifice</p> <p>I</p> <p>II</p> <p>III</p> <p>IV</p> <p>V</p> <p>VI</p> <p>VII</p> <p>VIII</p> <p>IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang ■ 4</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
--	--	--

<p>ARCHITEKTUR (7)</p> <p>Agraffe, frieze, Schlußstein in einem Gewölbe</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Art.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux ■ 1 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 5 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* ■ 1 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
---	--	---



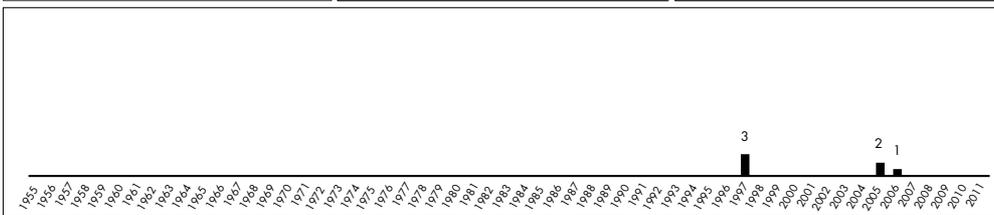
<p>Stück gesamt</p> <p>L'Artisanat Bourreaux ■ 1 Bel édifice</p> <p>I II III IV V ■ 5 VI ■ 1 VII VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung Bez. Stimme-Instrumente ■ 1 Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte ■ 3 Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. ■ 2</p> <p>Harmonik Textur ■ 1 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus ■ 1 Dynamik Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama Weilgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1 Hören ■ 2</p>
--	--	---

<p>EVOLUTION (6)</p> <p>Erbgut, evolution, évolution, evolutionär, évolutive, Mutation, vererben</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Borris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* ■ 3 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux ■ 1 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz ■ 2 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



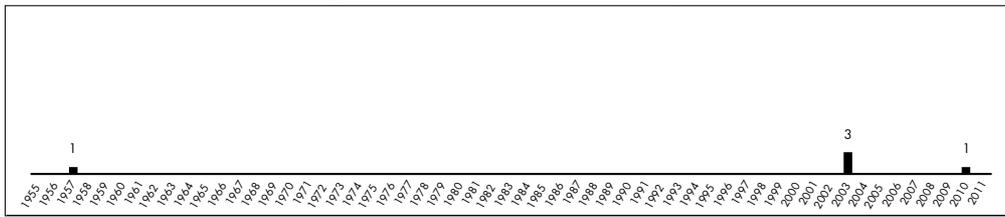
<p>Stück gesamt</p> <p>L'Artisanat Bourreaux ■ 1 Bel édifice</p> <p>I II III IV V VI ■ 1 VII ■ 1 VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung ■ 1 Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik Textur Notation Tempo ■ 1 Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 1 Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2 Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen Hören</p>
--	--	---

<p>KÖRPERTEILE (6)</p> <p>heart, physionomie, subcutaneous, subkutan</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Avt.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winnick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink ■ 3 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. ■ 2 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu ■ 1 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* 2011 Wikipedia engl.</p>
--	---	---



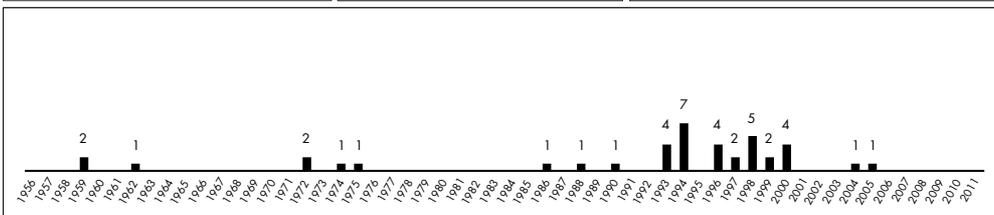
<p>Stück gesamt</p> <p>L'Artisanat Bourreaux ■ 2 Bel édifice</p> <p>I II III ■ 1 IV V ■ 3 VI VII VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung</p> <p>Bez. Stimme-Instrumente</p> <p>Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 2</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 2</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p>
--	--	--

<p>ERHABENHEIT (5) sublime, sublimieren</p>	<p>1956 Souvtchinsky 1956 Souvtchinsky LP 1957 Saathen* ■ 1 1958 Craft* 1958 Ligeti* 1958 Stockhausen* 1959 Kaufmann Aut.* 1959 Kaufmann Brief* 1959 Ligeti 1961 Hodeir 1962 Eloy 1962 Samuel* 1964 Rostand* 1964 Tomek frz. 1966 Dibelius 1968 Barris* 1968 Mellers* 1968 Tomek engl. 1969 Häusler* 1971 Epley* 1974 Budde* 1974 Hirsbrunner 1974 Kneif* 1977 Koblyakov 1977 Peyser* 1979 Siegele 1980 Machlis* 1980 Pienickowski 1981 Worton* 1982 Vogt* 1986 Simms* 1986 Winnick 1987 Gagnard 1987 Stacey 1988 Floros* 1988 Lerdahl* 1989 Jameux 1989 Ligeti* 1989 Petazzi 1990 Hirsbrunner* 1990 Mosch 1990 Bösche</p>	<p>1990 Gable* 1990 Koblyakov 1990 Oesch 1991 Jameux 1991 Wenzel 1992 Sannemüller 1993 Platz 1995 Decroupet* 1995 Hirsbrunner* 1995 Leeuw* 1996 Decroupet* 1997 Andersson 1997 Fink 1997 Gotwald* 1997 Hoffman 1997 Tsaregradskaya 1998 Boehmer* 1998 Heinemann 2000 Fein 2000 Grandines 2000 Pienickowski 2001 Aguila 2001 Bacht 2001 Danuser* 2002 Pienickowski 2003 McCalla 2003 Savage ■ 3 2003 Pienickowski 2004 Mosch Kap.1 2004 Mosch Kap.6* 2005 Decroupet 2005 Decroupet Faks. 2005 Fink 2005 Knappik* 2006 anonym 2006 Decroupet/Leleu 2006 Losada 2007 Moser* 2007 Ross* 2009 Dreyer 2010 Hiekel* ■ 1 2011 Wikipedia engl.</p>
---	--	---



<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>L'Artisanat Bourreaux Bel édifice</p> <p>I II III IV V VI VII VIII IX</p>	<p>Dichtung</p> <p>Bez. Musik-Dichtung ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Dichtung</p> <p>Besetzung Bez. Stimme-Instrumente Stimme div.</p> <p>Klang</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik Textur Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p>
--	---	---

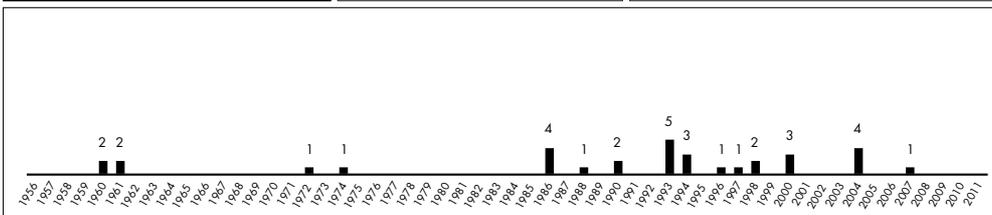
<p>KOMPLEXITÄT (40)</p> <p>complexité, complexity, complicated, differenziert, diffizil, hochdifferenziert, komplex, Komplexität, kompliziert, simple et complexe</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* ■ 2 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* ■ 1 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo ■ 2 1974 Budde* ■ 1 1975 Borris* ■ 1 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti ■ 1 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz ■ 1 1989 Bridger* 1990 Oesch ■ 1 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 4 1994 Decroupet ■ 7 1996 Frisius* ■ 1 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* ■ 1 1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 2 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* ■ 2 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 5 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* ■ 2 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley ■ 4 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* ■ 1 2005 Maconie ■ 1 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
---	--	--



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I ■ 1</p> <p>Struktur II ■ 3</p> <p>Struktur III ■ 1</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V ■ 4</p> <p>Struktur VI ■ 3</p>	<p>Text ■ 2</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 3</p> <p>Material, Klangelemente ■ 10</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 6</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 3</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 5</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 16</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 4</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 2</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 2</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 2</p>
--	--	---

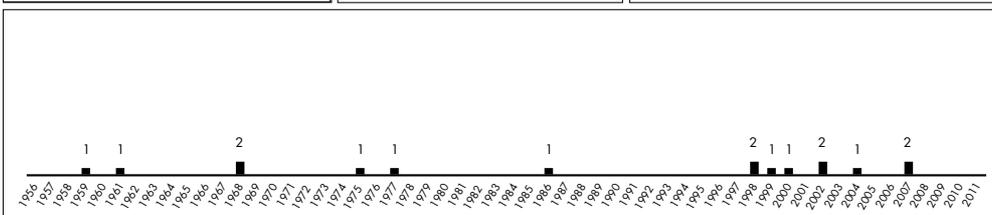
260 GESANG DER JÜNGLINGE SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES

SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES(33)		
außerordentlich, äußerst, besonders..., Extreme, extrême, Extremwert, far from..., highly..., la plus..., most..., quantum leap, radical, radicale, radicaliser, starkly..., streng..., supérieur, terribly..., total, & diverse Superlative	1958 Goléa*	1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 5
	1959 Kaufmann*	1994 Decroupet ■ 3
	1960 Prieberg* ■ 2	1996 Frisius* ■ 1
	1961 Gerhard* ■ 2	1996 Khittl Holocaustis*
	1962 Samuel*	1996 Khittl Notwendigkeit*
	1966 Dibelius*	1996 Ungeheuer*
	1968 Mellers*	1996 Decroupet&Ungeheuer*
	1969 Häusler*	1997 Decroupet* ■ 1
	1972 Heikinheimo ■ 1	1997 Ungeheuer Geburt*
	1974 Budde* ■ 1	1997 Ungeheuer Statistical*
	1975 Borris*	1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 2
	1975 Harvey *	1998 Feß
	1977 Borris*	1998 Heike*
	1978 Feil*	1998 Rigoni*
	1985 Manning*	1999 Andraschke*
	1985 Toop	1999 Howard*
	1986 Bozzetti ■ 3	1999 Khittl*
	1986 Dahlhaus	1999 Peters (dt. 2003)*
	1986 Simms* ■ 1	2000 Smalley ■ 3
	1988 Kurtz ■ 1	2002 Uske*
	1989 Bridger*	2004 Lehmann*
	1990 Oesch ■ 2	2004 Sinfelt* ■ 4
	1990 Ruschkowski*	2005 Maconie
	1993 Blumröder*	2005 Ungeheuer
	1993 Decroupet	2007 Ross* ■ 1
		2008 Frisius



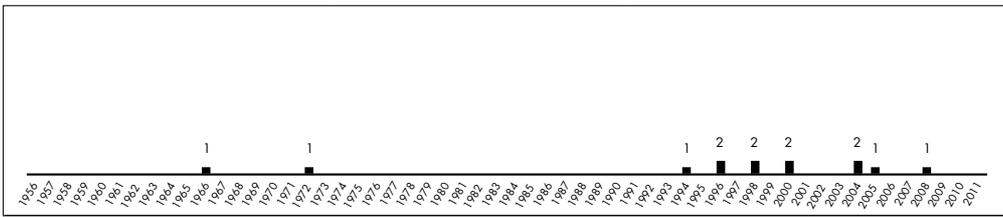
Stück gesamt ■ 2	Text ■ 2	Assoziationen, Evokationen
Struktur I	Bez. Musik-Text ■ 5	Vergleiche
Struktur II	Material, Klangelemente ■ 7	Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3
Struktur III ■ 1	Gesang ■ 3	Gefühlseindruck Autorin/Autor
Struktur IV ■ 1	Bez. Stimme-Elektronik ■ 3	Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2
Struktur V ■ 1	Klang ■ 1	Weitgehende Aussagen & ■ 1
Struktur VI ■ 3	Raum ■ 1	Vorder- & Hintergrund
	Gesamtsstruktur	Verstehen ■ 1
	Struktur Sätze & Abschnitte	Hören ■ 2
	Form ■ 1	Geistlich-Religiöses ■ 4
	Satz- und Abschnittsdauern	
	Tonhöhenmaterial ■ 4	
	Themen, Melodien usw.	
	Figuren, Gestalten usw.	
	Harmonik	
	Textur	
	Notation	
	Tempo	
	Notenwerte ■ 1	
	Metrum, Rhythmus	
	Dynamik	
	Kompositionstechnik ■ 13	

<p>GEWALT/ZERSTÖRUNG (16)</p> <p>almost hellish cruelty, cruelty, destroy, Destruktionsvorgänge, disintegrated, elimination, eplisiv zerstäubt, eruptions, explode, explosion, fierce, herausgebrochen, swallowed up in the roar, Verstümmelung, violent, vollständige Perforierung und Zerlegung, zersägt, Zerstörungsvorgang</p>	<p>1958 Goléa*</p> <p>1959 Kaufmann* ■ 1</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard* ■ 1</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers* ■ 2</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey* ■ 1</p> <p>1977 Borris* ■ 1</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus ■ 1</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 2</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl* ■ 1</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 1</p> <p>2002 Uske* ■ 2</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt* ■ 1</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross* ■ 2</p> <p>2008 Frisius</p>
--	--	--



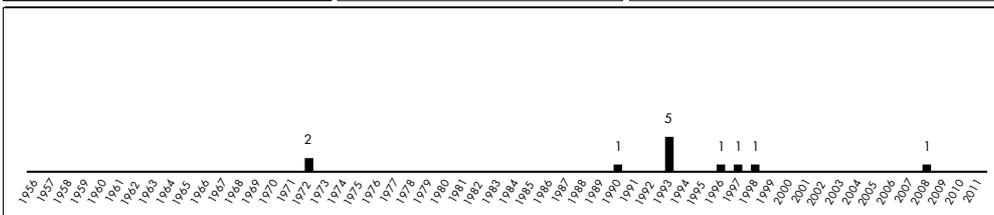
<p>Stück gesamt ■ 4</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 2</p>	<p>Text ■ 3</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 3</p> <p>Material, Klangelemente ■ 3</p> <p>Gesang ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo ■ 1</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 5</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 7</p>
--	--	---

<p>RÄTSEL (13)</p> <p>aufschlüsseln, agents of the keypoints, Chiffre, cryptic, cryptique, enigmatic, énigme, geheim, heimliche Zeichen, keys to the understanding, mysterious, number mysticism, obscure, Rätselhaftigkeit, verdeckt, verschleiern, Verschleierung, verschlüsselt</p>	<p>1958 Goléo*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius* ■ 1</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo ■ 1</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet ■ 1</p> <p>1996 Frisius* ■ 1</p> <p>1996 Kihitl Holocaustis* ■ 1</p> <p>1996 Kihitl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 2</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Kihitl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 2</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann* ■ 2</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie ■ 1</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius ■ 1</p>
--	---	--



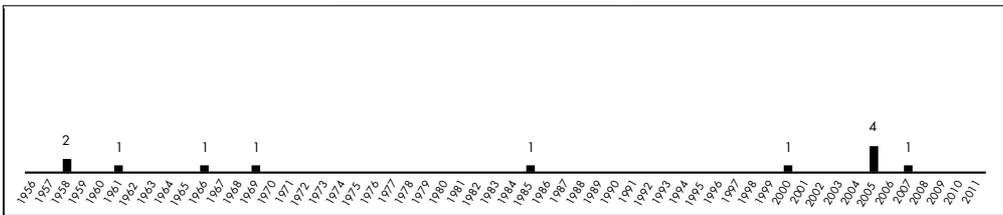
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 2</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 1</p> <p>Material, Klangelemente ■ 3</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 1</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 4</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 2</p>
--	--	---

<p>MACHT/AUTORITÄT (12)</p> <p>compete, dominieren, donner le ton, être régis par, guide, be guided, opposition, primer sur, subordinate, subordinate position, unterworfen werden, il faut suivre, Zwang, zwingen</p>	<p>1958 Goléo* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo ■ 2 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski ■ 1 1993 Blumröder* ■ 1 1993 Decroupet ■ 2</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 2 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* ■ 1 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* ■ 1 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius ■ 1</p>
--	---	--



<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III ■ 1</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 1</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 2</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang ■ 3</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 5</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 4</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

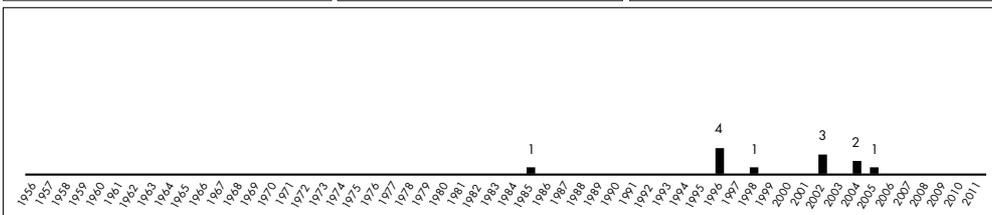
<p>SYNTHESE (12)</p> <p>Synthese, synthèse, synthesis, synthesize, synthetic, synthetisch</p>	<p>1958 Goléo* ■ 2</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard* ■ 1</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius* ■ 1</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler* ■ 1</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning* ■ 1</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 1</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie ■ 4</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross* ■ 1</p> <p>2008 Frisius</p>
---	---	---



<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text ■ 1</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente, Gesang ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 6</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 2</p>
--	--	--

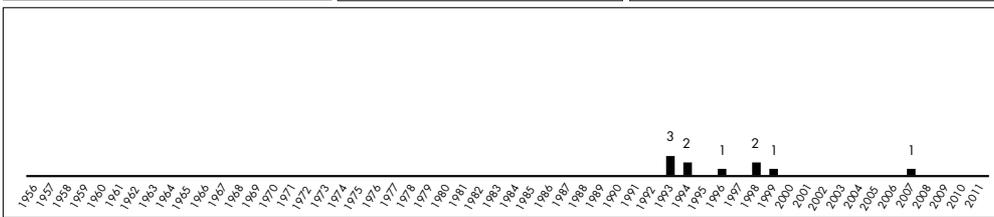
GESANG DER JÜNGLICHE THEOLOGISCH GEPRÄGTES VOKABULAR 265

<p>THEOLOGISCHGEPRÄGTES VOKABULAR (12)</p> <p>Am Anfang war das Wort, All ye electronic works, religiöse Botschaft in die Welt tragen, der akustischen Schöpfung musikalisch Rechnung tragen, ein allumfassendes Material, revelatory power, übernatürliche Qualität, Makro-Performance des Heiligen, die Ordnung aller musikalischen Parameter empfang vom seriellen Geist..., childhood's informal communion with humankind's innate spirit..., The end is the beginning, the beginning the end</p>	<p>1958 Goléo*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey*</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop ■ 1</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit* ■ 1</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 3</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley</p> <p>2002 Uske* ■ 3</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt* ■ 2</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer ■ 1</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius</p>
---	--	--



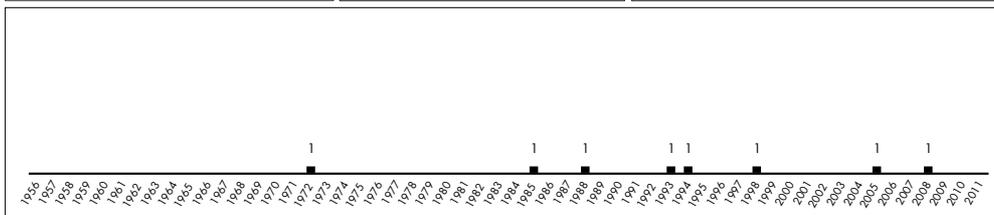
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I ■ 1</p> <p>Struktur II ■ 1</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text ■ 3</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 1</p> <p>Material, Klangelemente ■ 2</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 6</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 8</p>
--	--	---

<p>WELT/UNIVERSUM (10)</p> <p>dimensions in the serial univers, the full extent of the world of impulse variation, Klangwelt, natural and artificial worlds, univers, univers compositionnel, l'univers de variation, l'univers de variation de l'impulsion dans toute son étendue, l'univers sonore électronique, Welt, world of impulse variation</p>	<p>1958 Goléo*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey*</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet ■ 1</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 2</p> <p>1994 Decroupet ■ 2</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 1</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 2</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke* ■ 1</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross* ■ 1</p> <p>2008 Frisius</p>
---	--	--



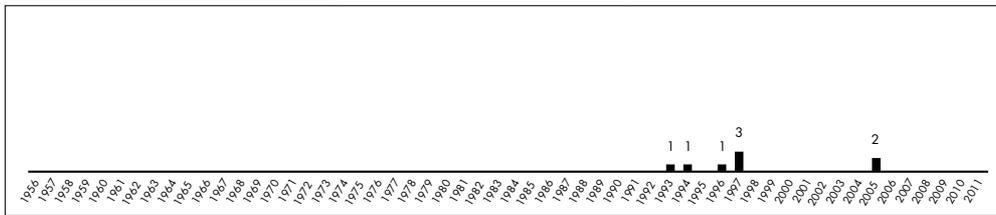
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III ■ 2</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 1</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 1</p> <p>Material, Klangelemente ■ 3</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 1</p>
--	--	--

<p>BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (8)</p> <p>agrandissement, approach, aufwärts-schießen, compress, durch den Raum bewegen, enlargen, étendue, recede, rotieren, sweep around, wandern</p>	<p>1958 Goléo*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo ■ 1</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop ■ 1</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz ■ 1</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet ■ 1</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet ■ 1</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß ■ 1</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie ■ 1</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius ■ 1</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III ■ 1</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 1</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang ■ 2</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 1</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 2</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 2</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

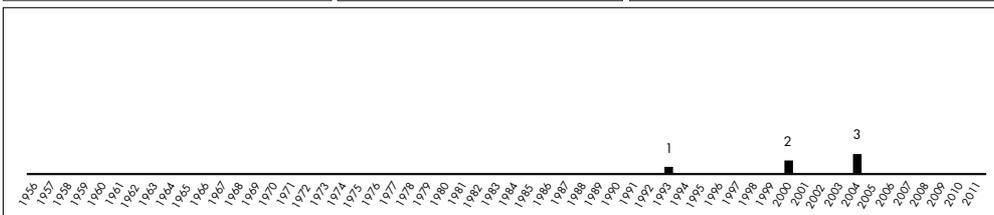
<p>MOSAIK (8)</p> <p>mosaic sounds, Mosaik, mosaikartig, Mosaikklänge, mosaïque</p>	<p>1958 Goléa*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 1</p> <p>1994 Decroupet ■ 1</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer* ■ 1</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt* ■ 1</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical* ■ 2</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer ■ 2</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 4</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang ■ 4</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 2</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 1</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 4</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

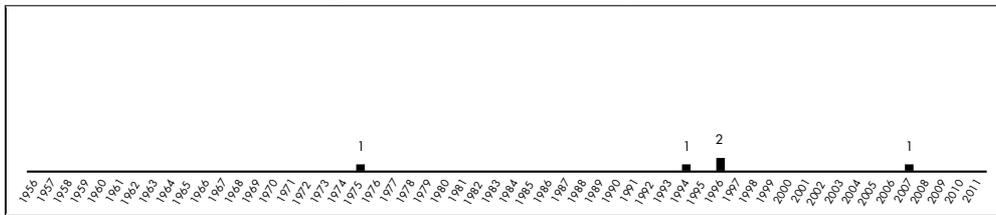
GESANG DER JÜNGLICHE VERSCHWINDEN/WIEDER AUFTAUCHEN 269

<p>VERSCHWINDEN/WIEDERAUFTAUCHEN (6)</p> <p>approach and recede, disparaissier, fade in and out, flicker in and out of existence, hervorkommend und wieder verschwindend, rise to and fade from, stand still or zoom away, vanish into the deafening silence of nothingness</p>	<p>1958 Goléa*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey*</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 1</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khitlil Holocaustis*</p> <p>1996 Khitlil Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khitlil*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 2</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann* ■ 1</p> <p>2004 Sinfelt* ■ 2</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius</p>
---	--	---



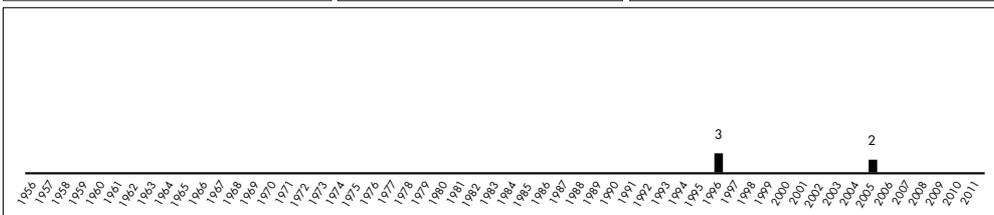
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I ■ 1</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 2</p> <p>Material, Klangelemente ■ 2</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 1</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 2</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

<p>AUTOMATIK/MASCHINE (5) Automatik, Automatisierung, machine, Maschine, les mécanismes</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* ■ 1 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet ■ 1 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* ■ 1 1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 1 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* ■ 1 2008 Frisius</p>
---	--	---



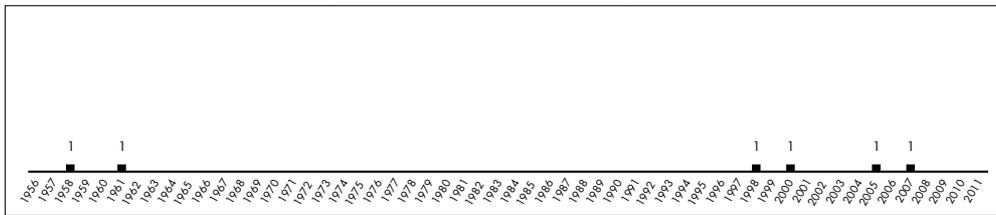
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI ■ 1</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>INEINANDER/GEWEBE (5)</p> <p>eng verzahnt, Geflecht, gegenseitig einschließen, ineinander verschachtelt, mehrschichtiges Netzwerk, netzwerkartig, vielschichtiges Geflecht</p>	<p>1958 Goléa*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer* ■ 2</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 1</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie</p> <p>2005 Ungeheuer ■ 2</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius</p>
---	---	--



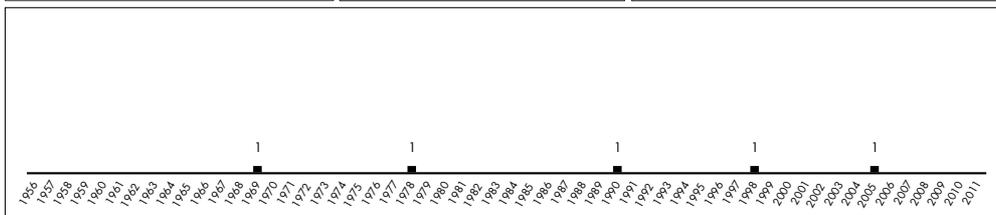
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente ■ 2</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 1</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>LICHT (6)</p> <p>blink, coruscate, flash, flicker, en pleine lumière, sonic fireworks, splendide</p>	<p>1958 Goléa* ■ 1</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard* ■ 1</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni* ■ 1</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 1</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie ■ 1</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross* ■ 1</p> <p>2008 Frisius</p>
---	---	--



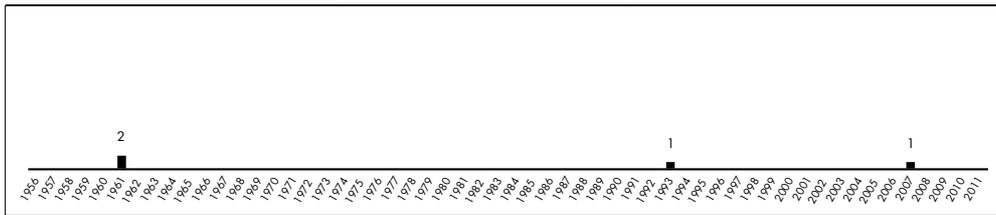
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 2</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 3</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 1</p>
--	--	---

<p>VERSCHMELZEN (5) einschmelzen, verschmelzen, Verschmelzung</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* ■ 1 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* ■ 1 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch ■ 1 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß ■ 1 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer ■ 1 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
---	--	---



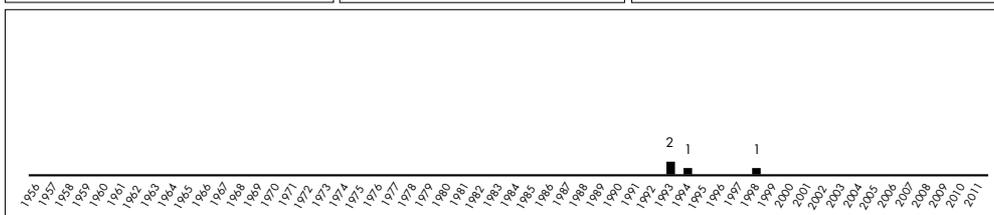
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text ■ 1</p> <p>Bez. Musik-Text Material, Klangelemente Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

<p>NATUR (4) natural, nature, la nature même</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* ■ 2 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* ■ 1 2008 Frisius</p>
--	--	---



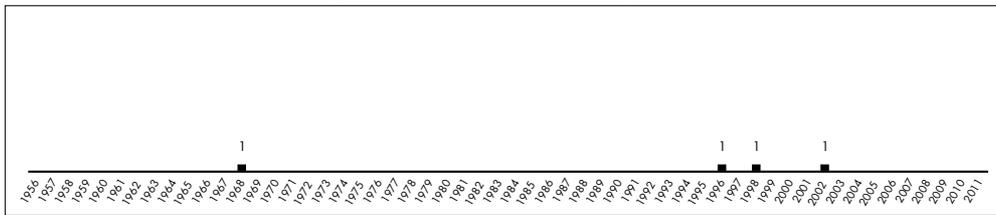
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text ■ 1</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

<p>UTOPIE (4) avenir utopique, l'utopie, visionary Utopia</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer ■ 2 1994 Decroupet ■ 1 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
---	--	---



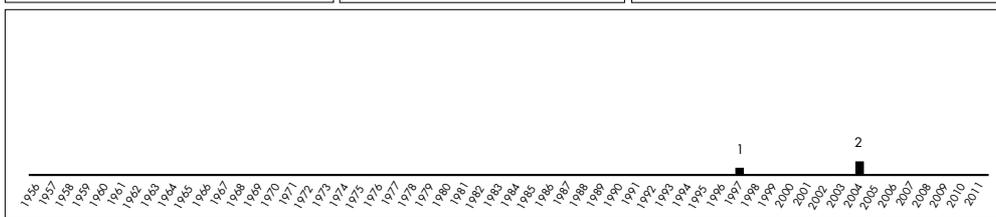
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>VERWANDLUNG (4) permutation, Permutation, Transformation, transmute, verwandeln</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* ■ 1 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* ■ 1 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* ■ 1 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



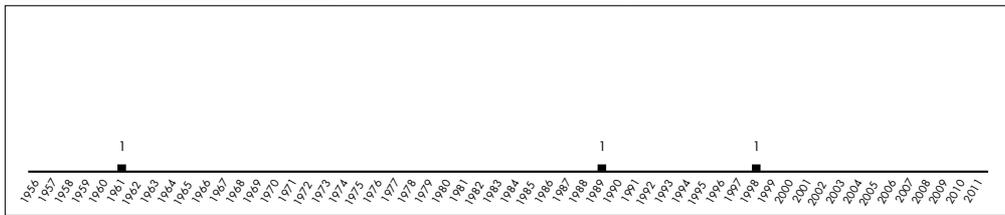
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 1</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 1</p>
--	--	--

<p>EVOLUTION (3) evolution, evolutionary</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* ■ 1 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* ■ 2 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



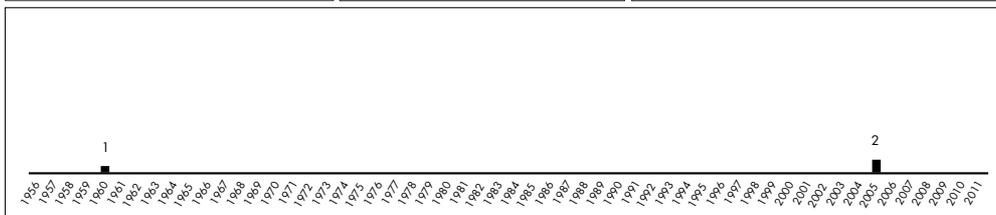
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>KRAFT/ENERGIE (3) explode, forceful, power</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* ■ 1 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* ■ 1 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
---	--	---



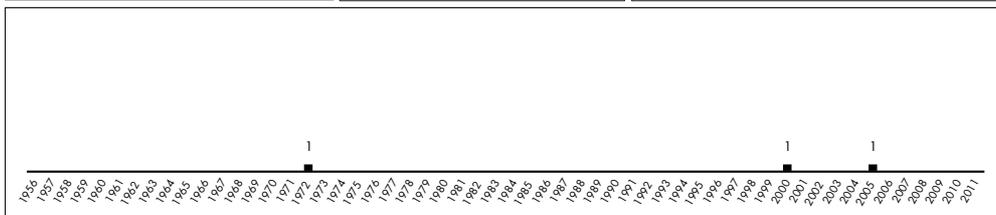
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I ■ 1</p> <p>Struktur II ■ 1</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>MAGIE (3) magic, magical, magisch</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* ■ 1 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie ■ 2 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



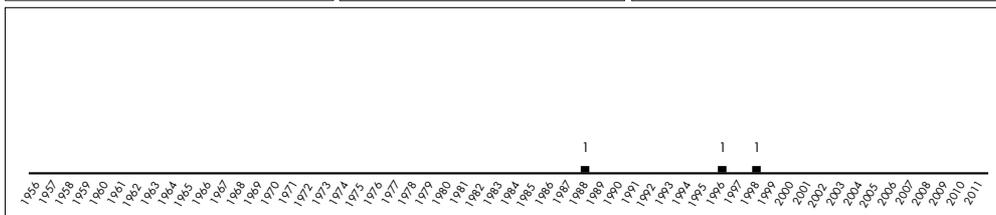
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	---

<p>MATERIALEIGENSCHAFT (3)</p> <p>crystalline, density, metallic, ragged, smooth, tattered</p>	<p>1958 Goléa*</p> <p>1959 Kaufmann*</p> <p>1960 Prieberg*</p> <p>1961 Gerhard*</p> <p>1962 Samuel*</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1968 Mellers*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1972 Heikinheimo ■ 1</p> <p>1974 Budde*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Harvey *</p> <p>1977 Borris*</p> <p>1978 Feil*</p> <p>1985 Manning*</p> <p>1985 Toop</p> <p>1986 Bozzetti</p> <p>1986 Dahlhaus</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1988 Kurtz</p> <p>1989 Bridger*</p> <p>1990 Oesch</p> <p>1990 Ruschkowski*</p> <p>1993 Blumröder*</p> <p>1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1994 Decroupet</p> <p>1996 Frisius*</p> <p>1996 Khittl Holocaustis*</p> <p>1996 Khittl Notwendigkeit*</p> <p>1996 Ungeheuer*</p> <p>1996 Decroupet&Ungeheuer*</p> <p>1997 Decroupet*</p> <p>1997 Ungeheuer Geburt*</p> <p>1997 Ungeheuer Statistical*</p> <p>1998 Decroupet&Ungeheuer</p> <p>1998 Feß</p> <p>1998 Heike*</p> <p>1998 Rigoni*</p> <p>1999 Andraschke*</p> <p>1999 Howard*</p> <p>1999 Khittl*</p> <p>1999 Peters (dt. 2003)*</p> <p>2000 Smalley ■ 1</p> <p>2002 Uske*</p> <p>2004 Lehmann*</p> <p>2004 Sinfelt*</p> <p>2005 Maconie ■ 1</p> <p>2005 Ungeheuer</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 Frisius</p>
--	---	--



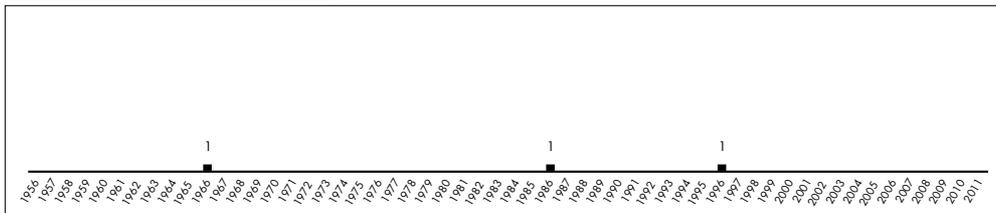
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente ■ 1</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 1</p>
--	--	---

<p>PLASTIK/SKULPTUR (3) carve the blocks, figurenreich, Musikplastik, Plastik, plastisch</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz ■ 1 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* ■ 1 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer ■ 1 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



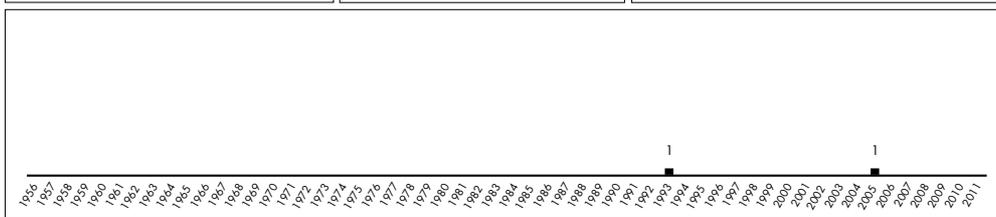
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang ■ 1</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte ■ 1</p> <p>Metrum, Rhythmus ■ 1</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 2</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Geistlich-Religiöses</p>
--	--	--

<p>STRENGE (3) streng, Strenge</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* ■ 1 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti ■ 1 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* ■ 1 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik</p> <p>Klang</p> <p>Raum ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 2</p>
--	--	--

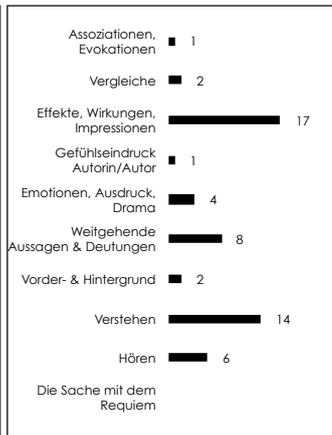
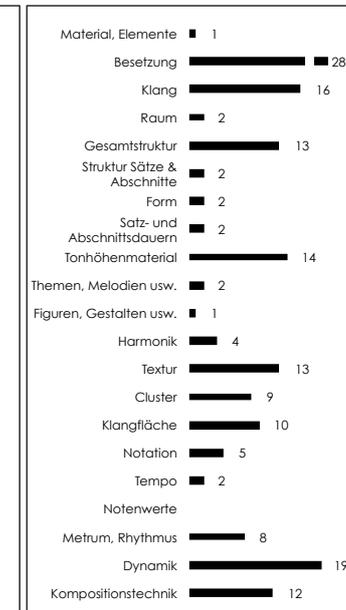
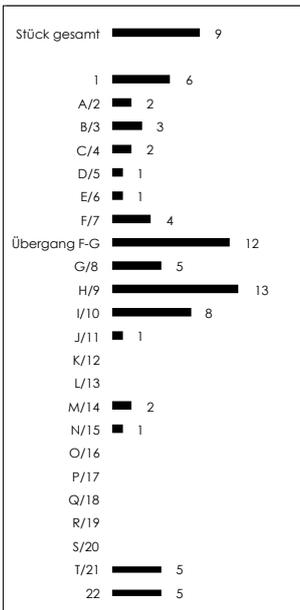
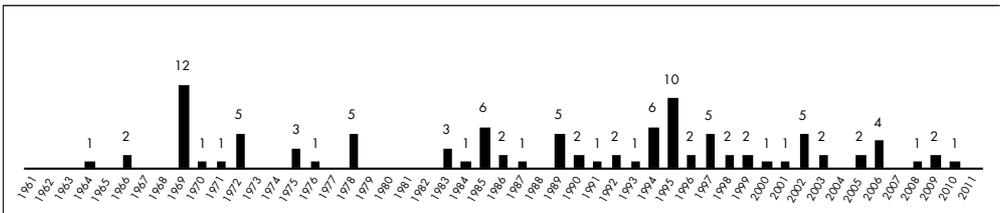
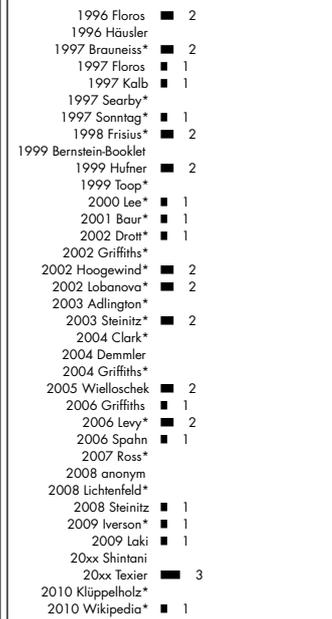
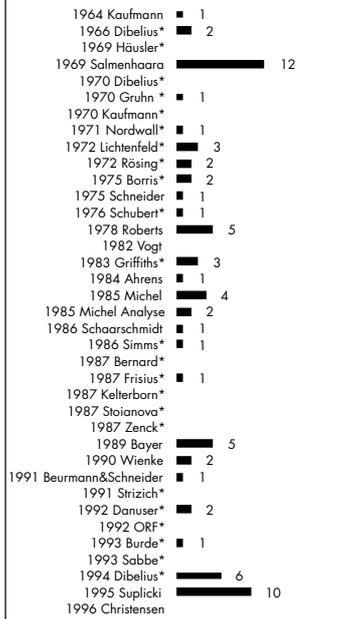
<p>SCHÖNHEIT (2) ästhetisch schön, beautiful</p>	<p>1958 Goléa* 1959 Kaufmann* 1960 Prieberg* 1961 Gerhard* 1962 Samuel* 1966 Dibelius* 1968 Mellers* 1969 Häusler* 1972 Heikinheimo 1974 Budde* 1975 Borris* 1975 Harvey* 1977 Borris* 1978 Feil* 1985 Manning* 1985 Toop 1986 Bozzetti 1986 Dahlhaus 1986 Simms* 1988 Kurtz 1989 Bridger* 1990 Oesch 1990 Ruschkowski* 1993 Blumröder* ■ 1 1993 Decroupet</p>	<p>1993 Decroupet&Ungeheuer 1994 Decroupet 1996 Frisius* 1996 Khittl Holocaustis* 1996 Khittl Notwendigkeit* 1996 Ungeheuer* 1996 Decroupet&Ungeheuer* 1997 Decroupet* 1997 Ungeheuer Geburt* 1997 Ungeheuer Statistical* 1998 Decroupet&Ungeheuer 1998 Feß 1998 Heike* 1998 Rigoni* 1999 Andraschke* 1999 Howard* 1999 Khittl* 1999 Peters (dt. 2003)* 2000 Smalley 2002 Uske* 2004 Lehmann* 2004 Sinfelt* 2005 Maconie ■ 1 2005 Ungeheuer 2007 Ross* 2008 Frisius</p>
--	--	---



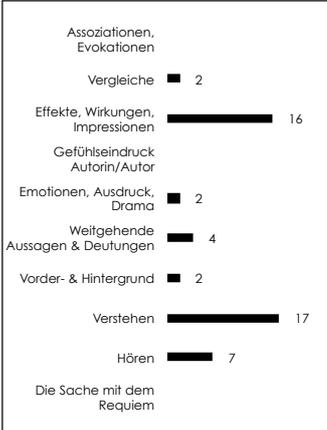
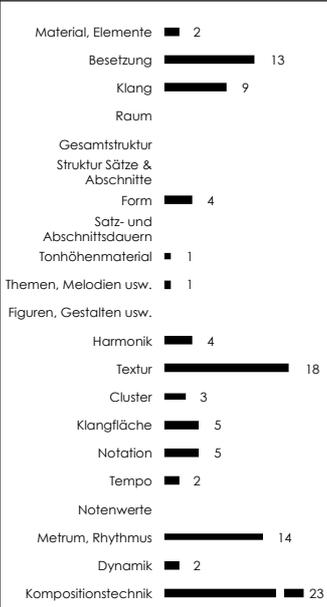
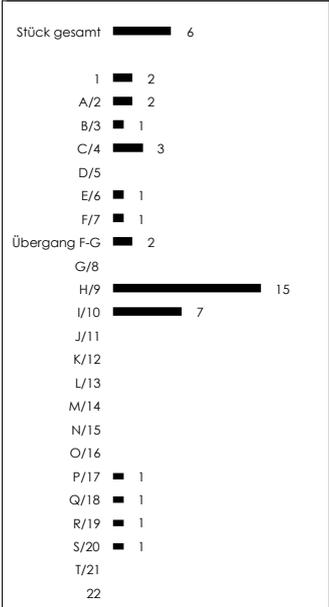
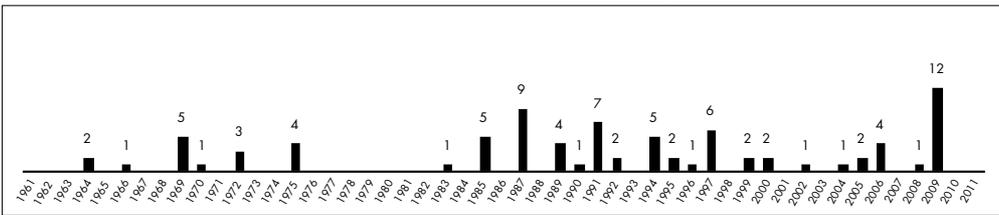
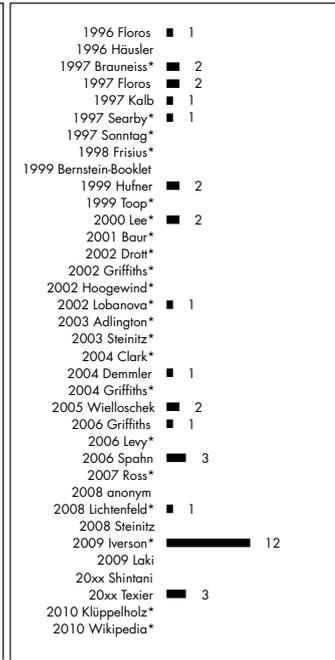
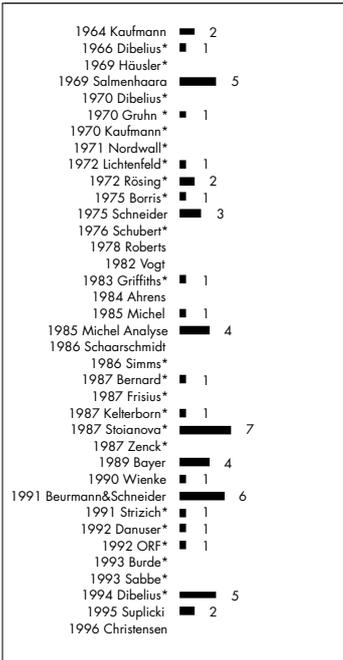
<p>Stück gesamt</p> <p>Struktur I</p> <p>Struktur II</p> <p>Struktur III</p> <p>Struktur IV</p> <p>Struktur V</p> <p>Struktur VI</p>	<p>Text</p> <p>Bez. Musik-Text</p> <p>Material, Klangelemente</p> <p>Gesang</p> <p>Bez. Stimme-Elektronik ■ 1</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen &</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Geistlich-Religiöses ■ 1</p>
--	--	--

SUPERLATIVE/EXTREME/RADIKALES (104)

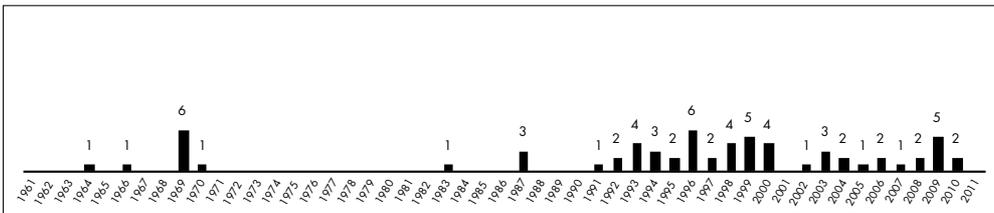
absolut, auf die Spitze treiben, äußerst, besonders..., complete, das Äußerste, diesen Grad von..., Drastik, endgültig, exceptionnelle, excessive, extrem, Extreme, extrême, Extremposition, extremste, gigantesque, hoch..., höchst..., huge, immens, incroyable, innombrables, jeder Beschreibung spotten, l'absurde, most..., outstanding, perverse, radical, radicale, radikal, radikalisieren, Radikalität, supremely, total, Totale, Totalität, unendlich..., ungeheuer, unglaublich, urplötzlich, völlig, vollkommen, von nicht bekanntem Ausmaß



KOMPLEXITÄT (87)
 Ausdifferenzierung, complex, complexification, complexité, complexity, differenziert, komplex, Komplexität, kompliziert, Kompliziertheit, Leichtfaßlichkeit, simple, simplification, vielschichtig



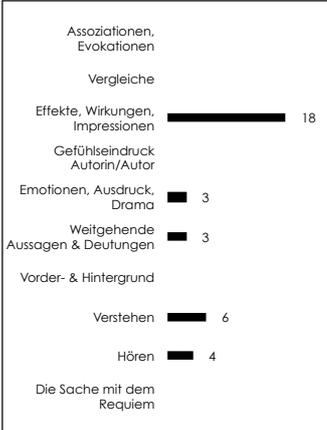
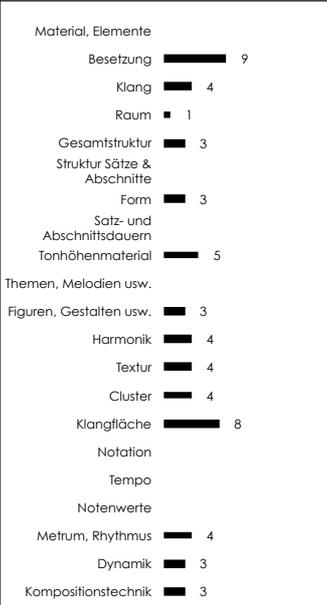
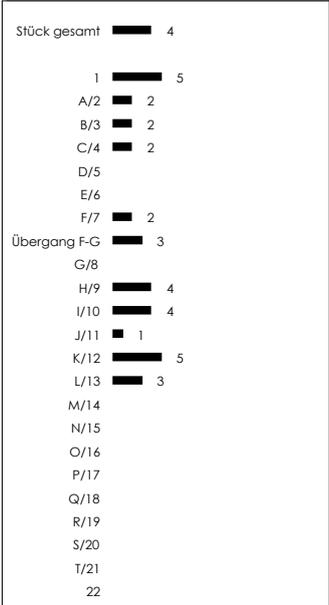
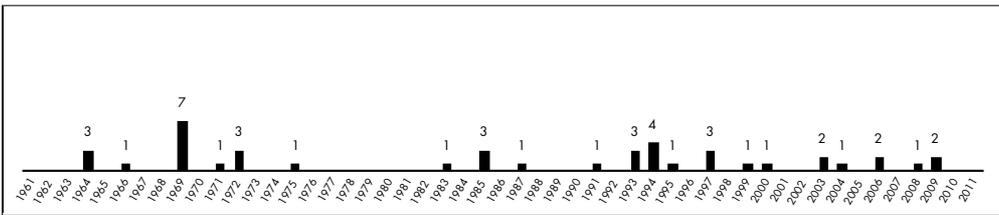
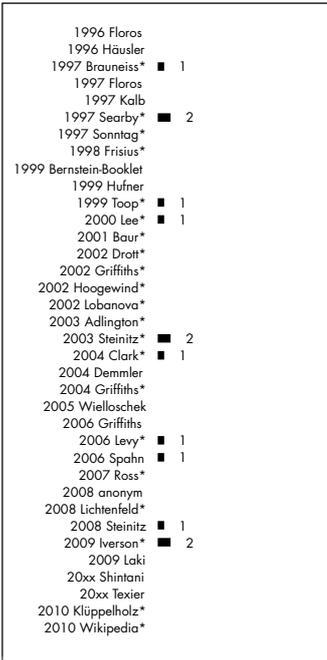
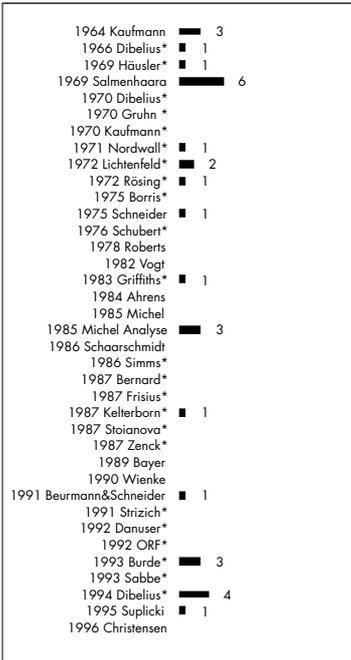
BEWEGUNG/AUSDEHNUNG (65)		
abnehmen, absinken, absteigen, Absturz, abstürzen, anschwellen, ansteigen, anwachsen, ascend, Aufstieg, ausdehnen, Bewegung, decay, downward sweep, emporsteigen, Erweiterung, fall, Fort- schritt, gleiten, glide, grow, growth, hinabkippen, Höllensturz, in extreme Tiefe kippen, ins Unendliche erstrecken, motion, move, movement, moving along, oben, oszillierende Bewegung, pencil thick, plunge, Richtung, rise, rotate, schieben, sich hochschrauben, sich zusammenziehen, soar, Sturz, stürzen, twist, umkippen, unten, upwards, ver- dickt, verengen, Verengung, vorwölben, wachsen, wandern, wölben, Wölbung, zusammendrängen, Zusammenpressung, zusammenrücken	1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1969 Salmenhaara ■ 5 1970 Dibelius* ■ 1 1970 Gruhn* ■ 1 1970 Kaufmann* ■ 1 1971 Nordwall* ■ 1 1972 Lichtenfeld* ■ 1 1972 Rösing* ■ 1 1975 Barris* ■ 1 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* ■ 1 1978 Roberts ■ 1 1982 Vogt ■ 1 1983 Griffiths* ■ 1 1984 Ahrens ■ 1 1985 Michel ■ 1 1985 Michel Analyse ■ 1 1986 Schaarschmidt ■ 1 1986 Simms* ■ 1 1987 Bernard* ■ 1 1987 Frisius* ■ 1 1987 Kellerborn* ■ 1 1987 Stoianova* ■ 1 1987 Zenck* ■ 1 1989 Bayer ■ 1 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider ■ 1 1991 Strizich* ■ 1 1992 Danuser* ■ 1 1992 ORF* ■ 1 1993 Burde* ■ 4 1993 Sabbe* ■ 1 1994 Dibelius* ■ 3 1995 Suplicki ■ 2 1996 Christensen ■ 5	1996 Floros ■ 1 1996 Häusler ■ 1 1997 Brauneiss* ■ 2 1997 Floros ■ 1 1997 Kalb ■ 1 1997 Searby* ■ 1 1997 Sonntag* ■ 1 1998 Frisius* ■ 4 1999 Bernstein-Booklet ■ 1 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* ■ 3 2000 Lee* ■ 4 2001 Baur* ■ 1 2002 Drott* ■ 1 2002 Griffiths* ■ 1 2002 Hoogewind* ■ 1 2002 Lobanova* ■ 1 2003 Adlington* ■ 1 2003 Steinitz* ■ 2 2004 Clark* ■ 1 2004 Demmler ■ 1 2004 Griffiths* ■ 1 2005 Wieloschek ■ 1 2006 Griffiths ■ 1 2006 Levy* ■ 1 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2008 anonym ■ 1 2008 Lichtenfeld* ■ 1 2008 Steinitz ■ 2 2009 Iverson* ■ 5 2009 Laki ■ 1 20xx Shintani ■ 1 20xx Texier ■ 1 2010 Klüppelholz* ■ 1 2010 Wikipedia* ■ 1



Stück gesamt ■ 5 1 ■ 2 A/2 ■ 2 B/3 ■ 1 C/4 ■ 4 D/5 ■ 1 E/6 ■ 3 F/7 ■ 9 Übergang F-G ■ 18 G/8 ■ 1 H/9 ■ 5 I/10 ■ 5 J/11 ■ 2 K/12 ■ 1 L/13 ■ 1 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 ■ 1 22	Material, Elemente ■ 1 Besetzung ■ 9 Klang ■ 10 Raum ■ 2 Gesamtstruktur ■ 17 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1 Form ■ 4 Satz- und Abschnittsdauern ■ 1 Tonhöhenmaterial ■ 7 Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. ■ 13 Harmonik Textur ■ 5 Cluster ■ 12 Klangfläche ■ 7 Notation Tempo ■ 2 Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 8 Kompositionstechnik ■ 5	Assoziationen, Evokationen ■ 1 Vergleiche ■ 3 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 40 Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1 Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 5 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 8 Vorder- & Hintergrund ■ 1 Verstehen ■ 4 Hören ■ 4 Die Sache mit dem Requiem ■ 1
--	--	--

GEWALT (43)

abstürzen, anéantir, aufgesaugt, ausgemerzt, ausgelitgt, Austreibung, berstend, compressed, conflict, destroyed, destruction, détruite, Drangsalkompression, drangvolle Pression, ear-splitting, elimination, eliminieren, eliminiert, erase, hineingepresst, Höllensturz, in Konflikt geraten, konfrontieren, Konventionstrümmer, razing to the ground, Riss, s'écrouler, sich zusammenpressen, Sturz, stürzen, surge, tilgen, weitbrodelnd, wild violence, zerbrechen, Zerstäubungsprozess, zerstört, Zertrümmerung, Zusammenpressung, zusammenstoßen

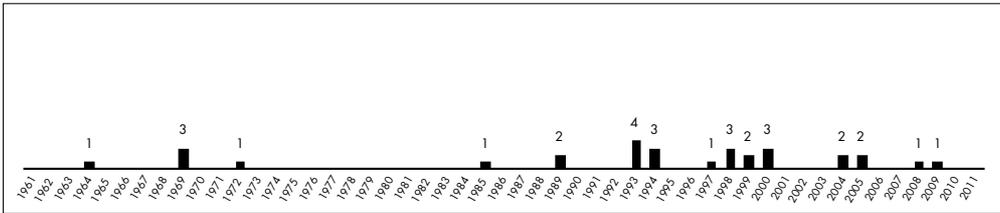


FLIESSEN/STRÖMUNG/TURBULENZ/STRUDEL (31)

dahinfließen, écoulement, eddy, einmünden, fleuve, fließen, Fluss, flux, fortströmen, Klangfluss, Klangstrom, Klangstrudel, move liquidly, Strom, strömen, Strömung, Strudel, surge, turbulence, turbulent flux, weiterfließen, whirlpool, zurückströmen

1964 Kaufmann	■	1
1966 Dibelius*	■	1
1969 Häusler*	■	1
1969 Salmenhaara	■	3
1970 Dibelius*	■	1
1970 Gruhn *	■	1
1970 Kaufmann*	■	1
1971 Nordwall*	■	1
1972 Lichtenfeld*	■	1
1972 Rösing*	■	1
1975 Borris*	■	1
1975 Schneider	■	1
1976 Schubert*	■	1
1978 Roberts	■	1
1982 Vogt	■	1
1983 Griffiths*	■	1
1984 Altners	■	1
1985 Michel	■	1
1985 Michel Analyse	■	1
1986 Schaarschmidt	■	1
1986 Simms*	■	1
1987 Bernard*	■	1
1987 Frisius*	■	1
1987 Kellerborn*	■	1
1987 Stoianova*	■	1
1987 Zenck*	■	1
1989 Bayer	■	2
1990 Wienke	■	2
1991 Beurmann&Schneider	■	2
1991 Strizich*	■	2
1992 Danuser*	■	2
1992 ORF*	■	2
1993 Burde*	■	4
1993 Sabbe*	■	4
1994 Dibelius*	■	3
1995 Suplicki	■	3
1996 Christensen	■	3

1996 Floros	■	1
1996 Häusler	■	1
1997 Brauneiss*	■	1
1997 Floros	■	1
1997 Kalb	■	1
1997 Searby*	■	1
1997 Sonntag*	■	1
1998 Frisius*	■	3
1999 Bernstein-Booklet	■	3
1999 Hufner	■	2
1999 Toop*	■	2
2000 Lee*	■	3
2001 Baur*	■	1
2002 Drött*	■	1
2002 Griffiths*	■	1
2002 Hoogewind*	■	1
2002 Lobanova*	■	1
2003 Adlington*	■	1
2003 Steinitz*	■	1
2004 Clark*	■	1
2004 Demmler	■	1
2004 Griffiths*	■	1
2005 Wlloschek	■	2
2006 Griffiths	■	2
2006 Levy*	■	2
2006 Spahn	■	2
2007 Ross*	■	2
2008 anonym	■	1
2008 Lichtenfeld*	■	1
2008 Steinitz	■	1
2009 Iverson*	■	1
2009 Laki	■	1
20xx Shintani	■	1
20xx Texier	■	1
2010 Klüppelholz*	■	1
2010 Wikipedia*	■	1



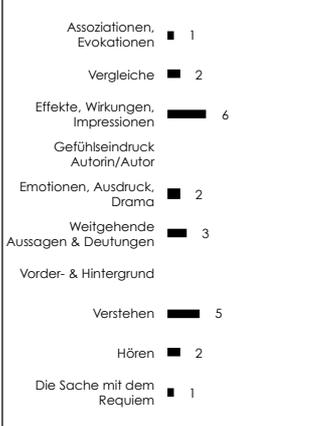
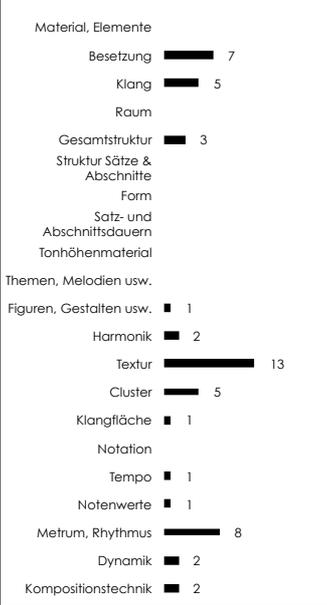
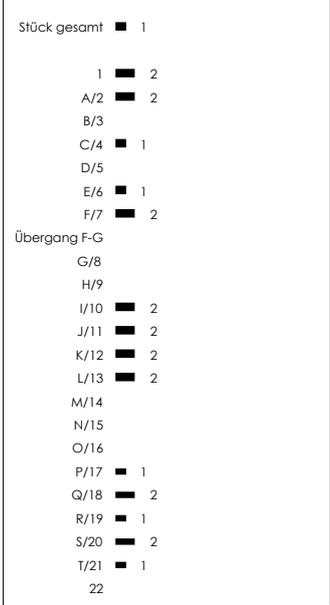
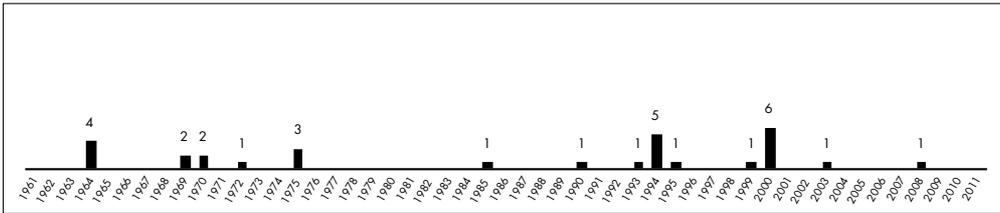
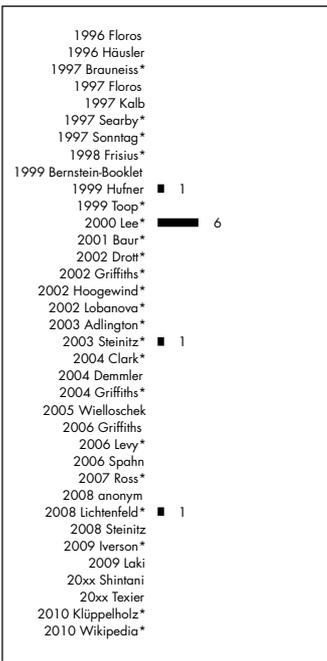
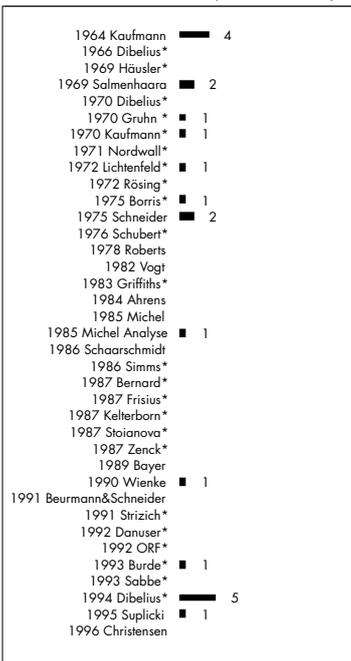
Stück gesamt ■ 6

1	■	1
A/2	■	1
B/3	■	1
C/4	■	1
D/5	■	1
E/6	■	1
F/7	■	1
Übergang F-G	■	2
G/8	■	1
H/9	■	2
I/10	■	2
J/11	■	1
K/12	■	2
L/13	■	2
M/14	■	1
N/15	■	1
O/16	■	1
P/17	■	1
Q/18	■	1
R/19	■	1
S/20	■	1
T/21	■	1
22	■	1

Material, Elemente	■	1
Besetzung	■	2
Klang	■	3
Raum	■	1
Gesamtstruktur	■	8
Struktur Sätze & Abschnitte	■	1
Form	■	4
Satz- und Abschnittsdauern	■	2
Tonhöhenmaterial	■	2
Themen, Melodien usw.	■	2
Figuren, Gestalten usw.	■	2
Harmonik	■	1
Textur	■	1
Cluster	■	1
Klangfläche	■	4
Notation	■	1
Tempo	■	1
Notenwerte	■	1
Metrum, Rhythmus	■	1
Dynamik	■	4
Kompositionstechnik	■	3

Assoziationen, Evokationen	■	1
Vergleiche	■	3
Effekte, Wirkungen, Impressionen	■	18
Gefühlseindruck Autorin/Autor	■	1
Emotionen, Ausdruck, Drama	■	4
Weitgehende Aussagen & Deutungen	■	9
Vorder- & Hintergrund	■	1
Verstehen	■	1
Hören	■	3
Die Sache mit dem Requiem	■	1

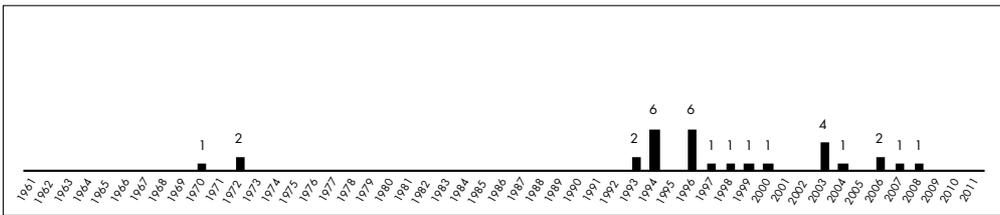
GEWEBE/TEXTIL/INEINANDER (30)
 dense knot, eingewebt, engmaschig, feinfasrig, Flechtwerk, Geflecht, Gewebe, imbriqué, Ineinander, ineinander verklammert, ineinander verzahnen, ineinandergehend, Klangfarbengewebe, Klanggewebe, Muster, net, netzartig, verwoben, Netzgebilde, Netzgewebe, sich gegenseitig durchdringen, stofflich, verweben, Verwebung, Verzahnung, Webart



LICHT (30)
 afterglow, aufleuchten, brighten, brightness, dark, darken, darkness, direktes Licht, dunkel, Durchleuchtung, fahl, glänzen, Gleißen, glitter, glitzern, glow, hell, Helligkeitsgrade, illuminated, Lichteinfall, lichtschwach, light, Nachtmondlicht, pallid, schattenhaft, Schattenhaftigkeit, schillern, shade, shadow, shimmer, sich aufhellen, strands of light, Tagessonnenlicht, Widerscheinlicht

1964 Kaufmann	
1966 Dibelius*	
1969 Häusler*	
1969 Salmenhaara	
1970 Dibelius*	
1970 Gruhn *	■ 1
1970 Kaufmann*	
1971 Nordwall*	
1972 Lichtenfeld*	■ 1
1972 Rösing*	■ 1
1975 Barris*	
1975 Schneider	
1976 Schubert*	
1978 Roberts	
1982 Vogt	
1983 Griffiths*	
1984 Althens	
1985 Michel	
1985 Michel Analyse	
1986 Schaarschmidt	
1986 Simms*	
1987 Bernard*	
1987 Frisius*	
1987 Kellerborn*	
1987 Stoianova*	
1987 Zenck*	
1989 Bayer	
1990 Wienke	
1991 Beumann&Schneider	
1991 Strizich*	
1992 Danuser*	
1992 ORF*	
1993 Burde*	■ 1
1993 Sabbe*	■ 1
1994 Dibelius*	■ 6
1995 Suplicki	
1996 Christensen	■ 6

1996 Floros	
1996 Häusler	
1997 Brauneiss*	
1997 Floros	
1997 Kalb	■ 1
1997 Searby*	
1997 Sonntag*	
1998 Frisius*	■ 1
1999 Bernstein-Booklet	
1999 Hufner	■ 1
1999 Toop*	
2000 Lee*	■ 1
2001 Baur*	
2002 Drött*	
2002 Griffiths*	
2002 Hoogewind*	
2002 Lobanova*	
2003 Adlington*	
2003 Steinitz*	■ 4
2004 Clark*	
2004 Demmler	■ 1
2004 Griffiths*	
2005 Wielloschek	
2006 Griffiths	
2006 Levy*	
2006 Spahn	■ 2
2007 Ross*	■ 1
2008 anonym	
2008 Lichtenfeld*	
2008 Steinitz	■ 1
2009 Iverson*	
2009 Laki	
20xx Shintani	
20xx Texier	
2010 Klüppelholz*	
2010 Wikipedia*	



Stück gesamt

1	■ 1
A/2	■ 2
B/3	■ 1
C/4	■ 1
D/5	
E/6	
F/7	■ 1
Übergang F-G	■ 3
G/8	■ 1
H/9	
I/10	
J/11	
K/12	
L/13	
M/14	
N/15	■ 1
O/16	
P/17	
Q/18	■ 1
R/19	
S/20	■ 1
T/21	■ 3
22	■ 1

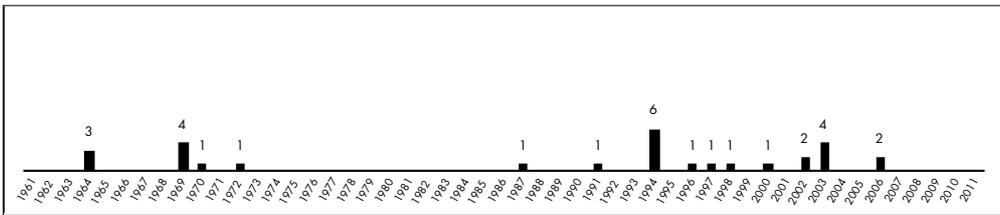
Material, Elemente

Besetzung	■ 5
Klang	■ 10
Raum	
Gesamtstruktur	■ 5
Struktur Sätze & Abschnitte	■ 1
Form	
Satz- und Abschnittsdauern	
Tonhöhenmaterial	■ 1
Themen, Melodien usw.	■ 1
Figuren, Gestalten usw.	■ 5
Harmonik	■ 2
Textur	■ 2
Cluster	■ 4
Klangfläche	■ 3
Notation	
Tempo	
Notenwerte	
Metrum, Rhythmus	
Dynamik	■ 8
Kompositionstechnik	■ 1

Assoziationen, Evokationen

Vergleiche	■ 3
Effekte, Wirkungen, Impressionen	■ 22
Gefühlseindruck Autorin/Autor	
Emotionen, Ausdruck, Drama	
Weitgehende Aussagen & Deutungen	■ 4
Vorder- & Hintergrund	
Verstehen	■ 3
Hören	■ 4
Die Sache mit dem Requiem	

<p>MATERIALEIGENSCHAFT/ ZUSTAND (29)</p> <p>breiig dickflüssige, lehmige Konsistenz, breit, cool, earthy, geballt, gekräuselt, gläsern, glatt, homogen, metallic, metallisch, nahtlos, Permeabilität, poröse Oberflächenstruktur, satt, schärfste, schmal, schneidend, schrill, sharp, smooth, starr, undurchdringlich dicht, vapid, verdickt, vom Irdenen zum Gläsernen, zum Wolkig-Luftigen, zum Gewebehaften, weich, weichbogig, weichwattiert, zart</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 3 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 3 1970 Dibelius* ■ 1 1970 Gruhn* ■ 1 1970 Kaufmann* ■ 1 1971 Nordvall* ■ 1 1972 Lichtenfeld* ■ 1 1972 Rösing* ■ 1 1975 Borris* ■ 1 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* ■ 1 1978 Roberts ■ 1 1982 Vogt ■ 1 1983 Griffiths* ■ 1 1984 Ahrens ■ 1 1985 Michel ■ 1 1985 Michel Analyse ■ 1 1986 Schaarschmidt ■ 1 1986 Simms* ■ 1 1987 Bernard* ■ 1 1987 Frisius* ■ 1 1987 Kellerborn* ■ 1 1987 Stoianova* ■ 1 1987 Zenck* ■ 1 1989 Bayer ■ 1 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider ■ 1 1991 Strizich* ■ 1 1992 Danuser* ■ 1 1992 ORF* ■ 1 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* ■ 1 1994 Dibelius* ■ 6 1995 Suplicki ■ 1 1996 Christensen ■ 1</p>	<p>1996 Floros ■ 1 1996 Häusler ■ 1 1997 Brauneiss* ■ 1 1997 Floros ■ 1 1997 Kalb ■ 1 1997 Searby* ■ 1 1997 Sonntag* ■ 1 1998 Frisius* ■ 1 1999 Bernstein-Booklet ■ 1 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* ■ 1 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* ■ 1 2002 Drott* ■ 2 2002 Griffiths* ■ 1 2002 Hoogewind* ■ 1 2002 Lobanova* ■ 1 2003 Adlington* ■ 1 2003 Steinitz* ■ 3 2004 Clark* ■ 1 2004 Demmler ■ 1 2004 Griffiths* ■ 1 2005 Wjelloschek ■ 1 2006 Griffiths ■ 1 2006 Levy* ■ 1 2006 Spahn ■ 2 2007 Ross* ■ 1 2008 anonym ■ 1 2008 Lichtenfeld* ■ 1 2008 Steinitz ■ 1 2009 Iverson* ■ 1 2009 Laki ■ 1 20xx Shintani ■ 1 20xx Texier ■ 1 2010 Klüppelholz* ■ 1 2010 Wikipedia* ■ 1</p>
---	---	---

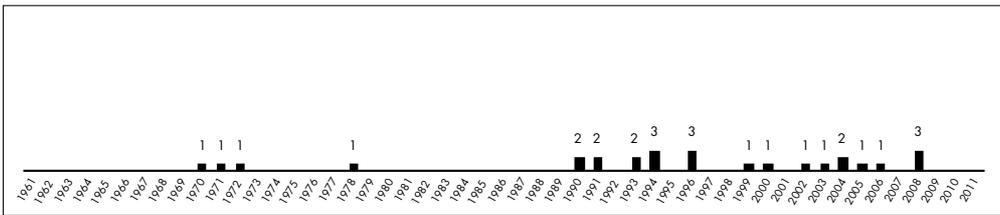


<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>1 ■ 1 A/2 ■ 2 B/3 ■ 1 C/4 D/5 E/6 F/7 ■ 2 Übergang F-G ■ 3 G/8 ■ 1 H/9 ■ 1 I/10 J/11 K/12 ■ 1 L/13 ■ 1 M/14 ■ 1 N/15 ■ 3 O/16 ■ 1 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente ■ 1 Besetzung ■ 6 Klang ■ 9 Raum ■ 1 Gesamtstruktur ■ 4 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1 Form ■ 2 Satz- und Abschnittsdauern ■ 1 Tonhöhenmaterial ■ 6 Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. ■ 1 Harmonik ■ 1 Textur ■ 2 Cluster ■ 7 Klangfläche ■ 1 Notation Tempo Notenwerte ■ 1 Metrum, Rhythmus ■ 1 Dynamik ■ 4 Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1 Vergleiche ■ 3 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 24 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 4 Hören ■ 3 Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

FARBE (27)
 Bewegungsfarbe, color, coloured, Farbe, farbig, Farbigkeit, Farbintensität, farblich, Farbverschiebungen, gold, irisierend, irisierendes Pastellkolorit, many-hued, metallisch, metallisch-silbrig, monochrom, orange-braun, Regenbogenfarben-Musik, schwarz, verschiedenfarbig, vielfarbig, weiß

- 1964 Kaufmann
- 1966 Dibelius*
- 1969 Häusler*
- 1969 Salmenhaara
- 1970 Dibelius*
- 1970 Gruhn *
- 1970 Kaufmann* ■ 1
- 1971 Nordwall* ■ 1
- 1972 Lichtenfeld* ■ 1
- 1972 Rösing*
- 1975 Borris*
- 1975 Schneider
- 1976 Schubert*
- 1978 Roberts ■ 1
- 1982 Vogt
- 1983 Griffiths*
- 1984 Altnes
- 1985 Michel
- 1985 Michel Analyse
- 1986 Schaarschmidt
- 1986 Simms*
- 1987 Bernard*
- 1987 Frisius*
- 1987 Kellerborn*
- 1987 Stoianova*
- 1987 Zenck*
- 1989 Bayer
- 1990 Wienke ■ 2
- 1991 Beurmann&Schneider ■ 2
- 1991 Strizich*
- 1992 Danuser*
- 1992 ORF*
- 1993 Burde* ■ 2
- 1993 Sabbe*
- 1994 Dibelius* ■ 3
- 1995 Suplicki
- 1996 Christensen ■ 2

- 1996 Floros ■ 1
- 1996 Häusler
- 1997 Brauneiss*
- 1997 Floros
- 1997 Kalb
- 1997 Searby*
- 1997 Sonntag*
- 1998 Frisius*
- 1999 Bernstein-Booklet
- 1999 Hufner ■ 1
- 1999 Toop*
- 2000 Lee* ■ 1
- 2001 Baur*
- 2002 Drött*
- 2002 Griffiths*
- 2002 Hoogewind*
- 2002 Lobanova* ■ 1
- 2003 Adlington*
- 2003 Steinitz* ■ 1
- 2004 Clark*
- 2004 Demmler ■ 2
- 2004 Griffiths*
- 2005 Wieloschek ■ 1
- 2006 Griffiths
- 2006 Levy*
- 2006 Spahn ■ 1
- 2007 Ross*
- 2008 anonym
- 2008 Lichtenfeld* ■ 1
- 2008 Steinitz ■ 2
- 2009 Iverson*
- 2009 Laki
- 20xx Shintani
- 20xx Texier
- 2010 Klüppelholz*
- 2010 Wikipedia*



- Stück gesamt ■ 1
- 1 ■ 2
- A/2
- B/3
- C/4
- D/5
- E/6
- F/7
- Übergang F-G ■ 1
- G/8
- H/9
- I/10
- J/11
- K/12
- L/13
- M/14
- N/15
- O/16
- P/17
- Q/18 ■ 1
- R/19
- S/20
- T/21
- 22

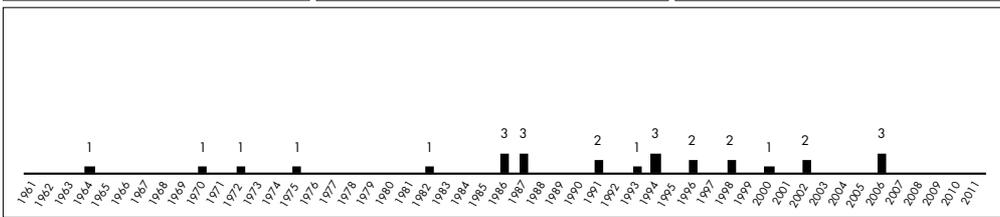
- Material, Elemente
- Besetzung ■ 6
- Klang ■ 17
- Raum
- Gesamtstruktur ■ 4
- Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1
- Form
- Satz- und Abschnittsdauern
- Tonhöhenmaterial ■ 3
- Themen, Melodien usw.
- Figuren, Gestalten usw. ■ 1
- Harmonik
- Textur ■ 7
- Cluster ■ 2
- Klangfläche ■ 2
- Notation
- Tempo ■ 1
- Notenwerte
- Metrum, Rhythmus
- Dynamik ■ 3
- Kompositionstechnik ■ 3

- Assoziationen, Evokationen ■ 1
- Vergleiche ■ 1
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 17
- Gefühlseindruck Autorin/Autor
- Emotionen, Ausdruck, Drama
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen ■ 3
- Hören ■ 3
- Die Sache mit dem Requiem ■ 1

SCHAUKELN/WELLEN/
SCHWINGUNG (27)
an- und abschwellen, Auf- und Ab-
Schwanken, einschwingen, fluktuieren,
fortschwingen, schwanken, waves,
Wellen

1964 Kaufmann	■	1
1966 Dibelius*	■	1
1969 Häusler*	■	1
1969 Salmenhaara	■	1
1970 Dibelius*	■	1
1970 Gruhn*	■	1
1970 Kaufmann*	■	1
1971 Nordwall*	■	1
1972 Lichtenfeld*	■	1
1972 Rösing*	■	1
1975 Borris*	■	1
1975 Schneider*	■	1
1976 Schubert*	■	1
1978 Roberts	■	1
1982 Vogt	■	1
1983 Griffiths*	■	1
1984 Ahrens	■	1
1985 Michel	■	1
1985 Michel Analyse	■	1
1986 Schaarschmidt	■	3
1986 Simms*	■	2
1987 Bernard*	■	2
1987 Frisius*	■	2
1987 Kellerborn*	■	1
1987 Stoianova*	■	1
1987 Zenck*	■	1
1989 Bayer	■	1
1990 Wienke	■	1
1991 Beurmann&Schneider	■	2
1991 Strizich*	■	2
1992 Danuser*	■	2
1992 ORF*	■	1
1993 Burde*	■	1
1993 Sabbe*	■	1
1994 Dibelius*	■	3
1995 Suplicki	■	2
1996 Christensen	■	2

1996 Floros	■	1
1996 Häusler	■	1
1997 Brauneiss*	■	1
1997 Floros	■	1
1997 Kalb	■	1
1997 Searby*	■	1
1997 Sonntag*	■	1
1998 Frisius*	■	2
1999 Bernstein-Booklet	■	2
1999 Hufner	■	1
1999 Toop*	■	1
2000 Lee*	■	1
2001 Baur*	■	1
2002 Drott*	■	1
2002 Griffiths*	■	1
2002 Hoogewind*	■	1
2002 Lobanova*	■	1
2003 Adlington*	■	1
2003 Steinitz*	■	1
2004 Clark*	■	1
2004 Demmler	■	1
2004 Griffiths*	■	1
2005 Wlloschek	■	1
2006 Griffiths	■	1
2006 Levy*	■	3
2006 Spahn	■	1
2007 Ross*	■	1
2008 anonym	■	1
2008 Lichtenfeld*	■	1
2008 Steinitz	■	1
2009 Iverson*	■	1
2009 Laki	■	1
20xx Shintani	■	1
20xx Texier	■	1
2010 Klüppelholz*	■	1
2010 Wikipedia*	■	1



Stück gesamt

1	■	2
A/2	■	1
B/3	■	2
C/4	■	2
D/5	■	1
E/6	■	1
F/7	■	1
Übergang F-G	■	1
G/8	■	1
H/9	■	1
I/10	■	1
J/11	■	1
K/12	■	1
L/13	■	1
M/14	■	1
N/15	■	1
O/16	■	1
P/17	■	1
Q/18	■	1
R/19	■	1
S/20	■	1
T/21	■	2
22	■	1

Material, Elemente

Besetzung	■	4
Klang	■	5
Raum	■	1
Gesamtstruktur	■	6
Struktur Sätze & Abschnitte	■	6
Form	■	1
Satz- und Abschnittsdauern	■	1
Tonhöhenmaterial	■	1
Themen, Melodien usw.	■	1
Figuren, Gestalten usw.	■	2
Harmonik	■	1
Textur	■	2
Cluster	■	4
Klangfläche	■	6
Notation	■	1
Tempo	■	1
Notenwerte	■	1
Metrum, Rhythmus	■	1
Dynamik	■	9
Kompositionstechnik	■	5

Assoziationen, Evokationen

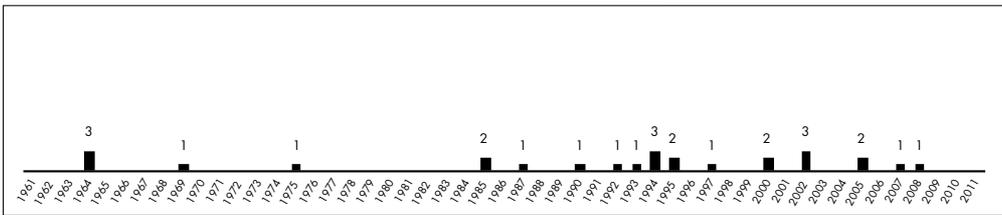
Vergleiche	■	2
Effekte, Wirkungen, Impressionen	■	11
Gefühlseindruck	■	1
Autorin/Autor	■	1
Emotionen, Ausdruck, Drama	■	1
Weitgehende Aussagen & Deutungen	■	2
Vorder- & Hintergrund	■	2
Verstehen	■	5
Hören	■	1
Die Sache mit dem Requiem	■	1

VERWISCHEN/VERBERGEN (26)

concealed, flou, furtive, haze, masked, noyé, Unschärfe, Verschleierung, verschwimmen, verwischt, Verwischungsklang, zerfließen

- 1964 Kaufmann ■ 3
- 1966 Dibelius*
- 1969 Häusler*
- 1969 Salmenhaara ■ 1
- 1970 Dibelius*
- 1970 Gruhn *
- 1970 Kaufmann*
- 1971 Nordwall*
- 1972 Lichtenfeld*
- 1972 Rösing*
- 1975 Borris*
- 1975 Schneider ■ 1
- 1976 Schubert*
- 1978 Roberts
- 1982 Vogt
- 1983 Griffiths*
- 1984 Ahrens
- 1985 Michel ■ 2
- 1985 Michel Analyse
- 1986 Schaarschmidt
- 1986 Simms*
- 1987 Bernard*
- 1987 Frisius* ■ 1
- 1987 Kellerborn*
- 1987 Stoianova*
- 1987 Zenck*
- 1989 Bayer
- 1990 Wienke ■ 1
- 1991 Beurmann&Schneider
- 1991 Strizich*
- 1992 Danuser* ■ 1
- 1992 ORF*
- 1993 Burde* ■ 1
- 1993 Sabbe*
- 1994 Dibelius* ■ 3
- 1995 Suplicki ■ 2
- 1996 Christensen

- 1996 Floros
- 1996 Häusler
- 1997 Brauneis* ■ 1
- 1997 Floros
- 1997 Kalb
- 1997 Seaby*
- 1997 Sonntag*
- 1998 Frisius*
- 1999 Bernstein-Booklet
- 1999 Hufner
- 1999 Toop* ■ 2
- 2000 Lee* ■ 2
- 2001 Baur* ■ 1
- 2002 Drott* ■ 1
- 2002 Griffiths*
- 2002 Hoogewind* ■ 1
- 2002 Lobanova* ■ 1
- 2003 Adlington*
- 2003 Steinitz*
- 2004 Clark*
- 2004 Demmler
- 2004 Griffiths*
- 2005 Wlloschek ■ 2
- 2006 Griffiths
- 2006 Levy*
- 2006 Spahn ■ 1
- 2007 Ross* ■ 1
- 2008 anonym
- 2008 Lichtenfeld*
- 2008 Steinitz ■ 1
- 2009 Iversen*
- 2009 Laki
- 20xx Shintani
- 20xx Texier
- 2010 Klüppelholz*
- 2010 Wikipedia*

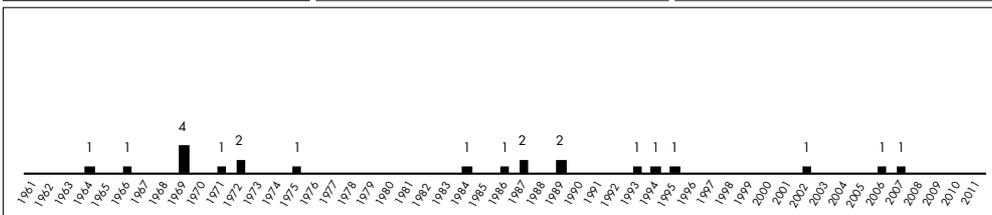


- Stück gesamt ■ 3
- 1 ■ 3
- A/2 ■ 1
- B/3
- C/4 ■ 2
- D/5
- E/6 ■ 1
- F/7 ■ 1
- Übergang F-G
- G/8
- H/9 ■ 4
- I/10 ■ 3
- J/11
- K/12
- L/13
- M/14
- N/15 ■ 1
- O/16
- P/17 ■ 1
- Q/18
- R/19
- S/20
- T/21 ■ 2
- 22

- Material, Elemente
- Besetzung ■ 4
- Klang ■ 7
- Raum ■ 1
- Gesamtstruktur
- Struktur Sätze & Abschnitte
- Form ■ 1
- Satz- und Abschnittsdauern
- Tonhöhenmaterial
- Themen, Melodien usw. ■ 1
- Figuren, Gestalten usw.
- Harmonik ■ 2
- Textur ■ 7
- Cluster ■ 6
- Klangfläche
- Notation
- Tempo ■ 1
- Notenwerte
- Metrum, Rhythmus ■ 4
- Dynamik ■ 1
- Kompositionstechnik ■ 6

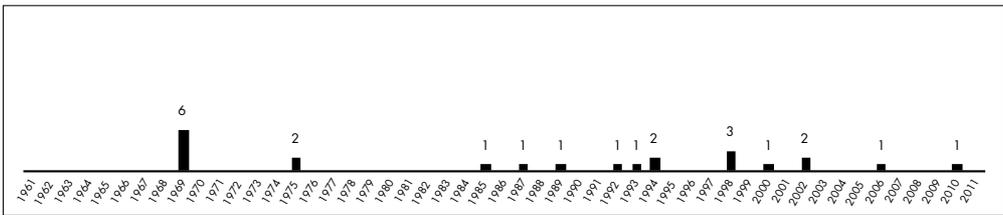
- Assoziationen, Evokationen ■ 1
- Vergleiche ■ 3
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 17
- Gefühlseindruck Autorin/Autor
- Emotionen, Ausdruck, Drama
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen ■ 6
- Hören ■ 7
- Die Sache mit dem Requiem

<p>MACHT/AUTORITÄT (22)</p> <p>beherrscht werden, dominant, dominate, eliminieren, être bannie, herrschen, in den Dienst stellen, in seine Rechte treten, mächtig, Spitze der Parameterhierarchie, Totalität, verbannen, vorherrschen, zwingen</p>	<ul style="list-style-type: none"> 1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1969 Salmenhaara ■ 4 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* ■ 1 1972 Lichtenfeld* ■ 1 1972 Rösing* ■ 1 1975 Borris* 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens ■ 1 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt ■ 1 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* ■ 1 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* ■ 1 1987 Zenck* 1989 Bayer ■ 2 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki ■ 1 1996 Christensen 	<ul style="list-style-type: none"> 1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drott* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* ■ 1 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wliloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*
--	--	--



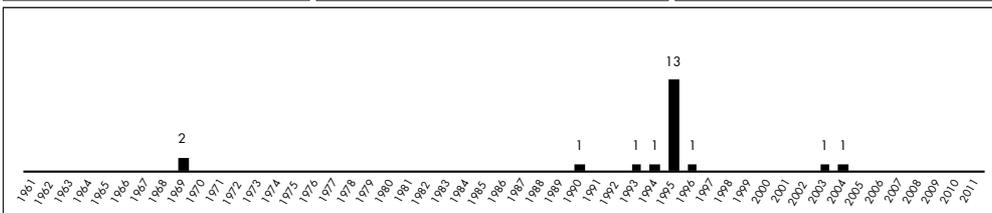
<p>Stück gesamt ■ 4</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 ■ 1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G ■ 1 G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 ■ 1 	<ul style="list-style-type: none"> Material, Elemente ■ 2 Besetzung Klang ■ 3 Raum Gesamtstruktur ■ 1 Struktur Sätze & Abschnitte Form ■ 1 Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. ■ 1 Figuren, Gestalten usw. Harmonik ■ 2 Textur ■ 1 Cluster ■ 3 Klangfläche ■ 3 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus ■ 3 Dynamik ■ 1 Kompositionstechnik 	<ul style="list-style-type: none"> Assoziationen, Evokationen Vergleiche Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3 Vorder- & Hintergrund ■ 1 Verstehen ■ 2 Hören ■ 2 Die Sache mit dem Requiem
---	--	---

<p>ZEIT/ZEITBEGRIFFE (23)</p> <p>Augenblicke, dauernd fließender Strom, der ununterbrochene Strom der Zeit, fließende Zeit, Fortschreitungsprozess der Zeit, Moment, space-time, space-time dimension, temps, unendlich, das Unendliche, Vergangenheit, Zeit, zeitentbunden, zeitrückte Zeit, zeitliche Begrenztheit, Zeitlupentempo, Zukunft</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara ■ 6 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider ■ 2 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel ■ 1 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck ■ 1 1989 Bayer ■ 1 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* ■ 1 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 2 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* ■ 3 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* ■ 2 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia* ■ 1</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt ■ 2</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G ■ 1 G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 ■ 1</p>	<p>Material, Elemente ■ 1</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum ■ 2</p> <p>Gesamtstruktur ■ 4</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 5</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern ■ 1</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche ■ 2</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 3</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 4</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 13</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 3</p> <p>Die Sache mit dem Requiem ■ 1</p>
--	---	---

<p>KRAFT/ENERGIE (22)</p> <p>energetisch, Energie, Energiezunahme, energy, Kräfte, ungeheure Energie</p>	<ul style="list-style-type: none"> 1964 Kaufmann 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1969 Salmenhaara ■ 1 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* ■ 1 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki ■ 13 1996 Christensen ■ 1 	<ul style="list-style-type: none"> 1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* ■ 1 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wielloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier ■ 1 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*
--	---	---

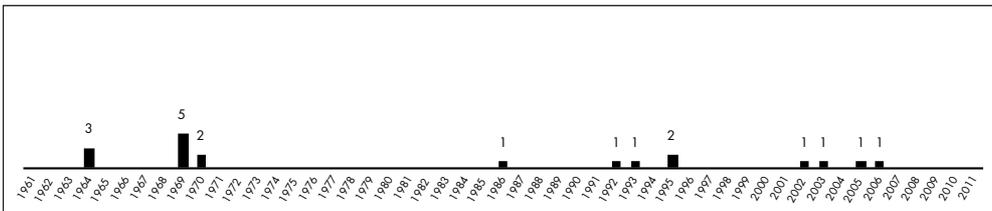


<p>Stück gesamt ■ 1</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 A/2 B/3 C/4 D/5 ■ 1 E/6 F/7 ■ 1 Übergang F-G ■ 2 G/8 H/9 ■ 4 I/10 ■ 1 J/11 ■ 1 K/12 ■ 2 L/13 ■ 1 M/14 ■ 1 N/15 ■ 1 O/16 ■ 2 P/17 ■ 1 Q/18 R/19 S/20 ■ 1 T/21 22 	<p>Material, Elemente</p> <ul style="list-style-type: none"> Besetzung ■ 1 Klang ■ 3 Raum Gesamtstruktur ■ 9 Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1 Form ■ 1 Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. ■ 1 Harmonik ■ 1 Textur ■ 1 Cluster ■ 3 Klangfläche ■ 3 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 2 Kompositionstechnik 	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <ul style="list-style-type: none"> Vergleiche ■ 2 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 6 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1 Vorder- & Hintergrund ■ 1 Verstehen ■ 1 Hören ■ 2 Die Sache mit dem Requiem
---	--	---

STEHEN/STATIK (21)
 stase, stasis, static, Statik, stationär,
 statisch, statisme, stehend, stehen-
 geblieben

- 1964 Kaufmann ■ 3
- 1966 Dibelius* ■ 3
- 1969 Häusler* ■ 5
- 1969 Salmenhaara ■ 1
- 1970 Dibelius* ■ 1
- 1970 Gruhn* ■ 1
- 1970 Kaufmann* ■ 1
- 1971 Nordwall* ■ 1
- 1972 Lichtenfeld* ■ 1
- 1972 Rösing* ■ 1
- 1975 Borris* ■ 1
- 1975 Schneider ■ 1
- 1976 Schubert* ■ 1
- 1978 Roberts ■ 1
- 1982 Vogt ■ 1
- 1983 Griffiths* ■ 1
- 1984 Altrns ■ 1
- 1985 Michel ■ 1
- 1985 Michel Analyse ■ 1
- 1986 Schaarschmidt ■ 1
- 1986 Simms* ■ 1
- 1987 Bernard* ■ 1
- 1987 Frisius* ■ 1
- 1987 Kellerborn* ■ 1
- 1987 Stoianova* ■ 1
- 1987 Zenck* ■ 1
- 1989 Bayer ■ 1
- 1990 Wienke ■ 1
- 1991 Beurmann&Schneider ■ 1
- 1991 Strizich* ■ 1
- 1992 Danuser* ■ 1
- 1992 ORF* ■ 1
- 1993 Burde* ■ 1
- 1993 Sabbe* ■ 1
- 1994 Dibelius* ■ 2
- 1995 Suplicki ■ 2
- 1996 Christensen ■ 2

- 1996 Floros ■ 1
- 1996 Häusler ■ 1
- 1997 Brauneiss* ■ 1
- 1997 Floros ■ 1
- 1997 Kalb ■ 1
- 1997 Searby* ■ 1
- 1997 Sonntag* ■ 1
- 1998 Frisius* ■ 1
- 1999 Bernstein-Booklet ■ 1
- 1999 Hufner ■ 1
- 1999 Toop* ■ 1
- 2000 Lee* ■ 1
- 2001 Baur* ■ 1
- 2002 Drott* ■ 1
- 2002 Griffiths* ■ 1
- 2002 Hoogewind* ■ 1
- 2002 Lobanova* ■ 1
- 2003 Adlington* ■ 1
- 2003 Steinitz* ■ 1
- 2004 Clark* ■ 1
- 2004 Demmler ■ 1
- 2004 Griffiths* ■ 1
- 2005 Wieloschek ■ 1
- 2006 Griffiths ■ 1
- 2006 Levy* ■ 1
- 2006 Spahn ■ 1
- 2007 Ross* ■ 1
- 2008 anonym ■ 1
- 2008 Lichtenfeld* ■ 1
- 2008 Steinitz ■ 1
- 2009 Iverson* ■ 1
- 2009 Laki ■ 1
- 20xx Shintani ■ 2
- 20xx Texier ■ 2
- 2010 Klüppelholz* ■ 2
- 2010 Wikipedia* ■ 2

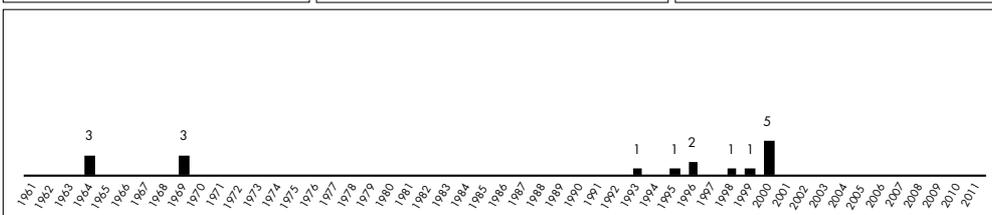


- Stück gesamt ■ 5
- 1 ■ 4
- A/2 ■ 1
- B/3 ■ 1
- C/4 ■ 2
- D/5 ■ 1
- E/6 ■ 1
- F/7 ■ 1
- Übergang F-G ■ 1
- G/8 ■ 1
- H/9 ■ 1
- I/10 ■ 1
- J/11 ■ 1
- K/12 ■ 1
- L/13 ■ 1
- M/14 ■ 1
- N/15 ■ 1
- O/16 ■ 1
- P/17 ■ 1
- Q/18 ■ 1
- R/19 ■ 1
- S/20 ■ 1
- T/21 ■ 1
- 22 ■ 2

- Material, Elemente ■ 1
- Besetzung ■ 3
- Klang ■ 3
- Raum ■ 3
- Gesamtstruktur ■ 3
- Struktur Sätze & Abschnitte ■ 3
- Form ■ 3
- Satz- und Abschnittsdauern ■ 3
- Tonhöhenmaterial ■ 3
- Themen, Melodien usw. ■ 1
- Figuren, Gestalten usw. ■ 1
- Harmonik ■ 1
- Textur ■ 2
- Cluster ■ 3
- Klangfläche ■ 3
- Notation ■ 1
- Tempo ■ 1
- Notenwerte ■ 1
- Metrum, Rhythmus ■ 1
- Dynamik ■ 1
- Kompositionstechnik ■ 2

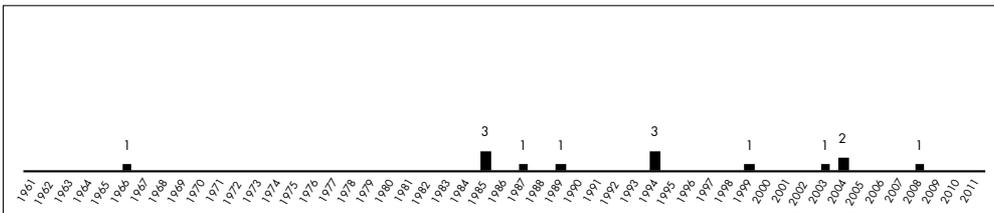
- Assoziationen, Evokationen ■ 1
- Vergleiche ■ 1
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 10
- Gefühlseindruck ■ 2
- Autorin/Autor ■ 2
- Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3
- Vorder- & Hintergrund ■ 1
- Verstehen ■ 3
- Hören ■ 2
- Die Sache mit dem Requiem ■ 1

<p>TRICHTER/VERENGUNG (17)</p> <p>durch Canyon gepreßt, eng, in Trichter hineingepreßt, Trichter, verengen, Verengung, zusammengedrängt, zusammendrücken</p>	<ul style="list-style-type: none"> 1964 Kaufmann ■ 3 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 2 1969 Salmenhaara ■ 2 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki ■ 1 1996 Christensen 	<ul style="list-style-type: none"> 1996 Floros ■ 2 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* ■ 1 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* 2000 Lee* ■ 5 2001 Baur* 2002 Dratt* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wielloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*
--	--	---



<p>Stück gesamt</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 ■ 4 Übergang F-G ■ 1 G/8 H/9 ■ 1 I/10 ■ 2 J/11 ■ 1 K/12 ■ 3 L/13 ■ 2 M/14 ■ 1 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 	<p>Material, Elemente</p> <ul style="list-style-type: none"> Besetzung ■ 3 Klang ■ 1 Raum Gesamtstruktur ■ 6 Struktur Sätze & Abschnitte Form ■ 1 Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 5 Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur Cluster ■ 5 Klangfläche ■ 4 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik 	<ul style="list-style-type: none"> Assoziationen, Evokationen ■ 1 Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 12 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 1 Hören ■ 1 Die Sache mit dem Requiem ■ 3
---	--	--

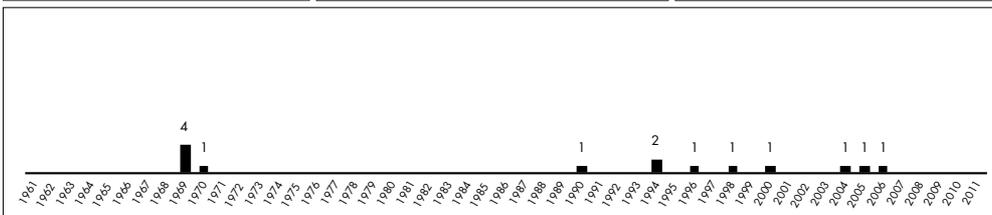
<p>MODELLIERUNG/SKULPTUR (14)</p> <p>Bildhauer, Einbuchtungen, modeler, modellieren, Plastiker, plastisch, plastische Form modellieren, plastische Formung, Relief, Reliefbänder, Reliefbildung, Rundungen, sculpter, sculptural moulding of sound, Skulptur, Wölbungen</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1</p> <p>1966 Dibelius* ■ 1</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Barris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel ■ 3</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn* ■ 1</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer ■ 1</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe* ■ 3</p> <p>1994 Dibelius*</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner ■ 1</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drött*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz* ■ 1</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler ■ 2</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld* ■ 1</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt ■ 2</p> <p>1</p> <p>A/2 ■ 1</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1</p> <p>Klang ■ 4</p> <p>Raum ■ 1</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 2</p> <p>Cluster ■ 1</p> <p>Klangfläche ■ 2</p> <p>Notation ■ 2</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 4</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 3</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 2</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

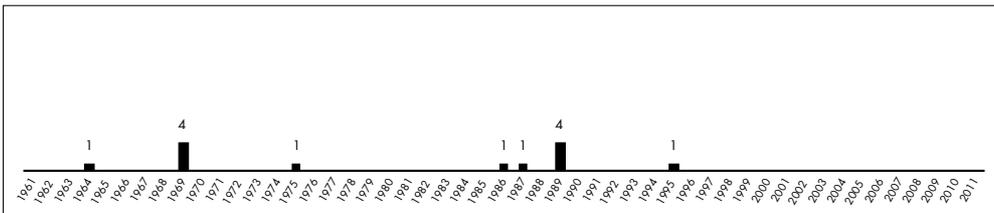
ATMOSPHERES VERWANDLUNG/VERÄNDERUNG/TRANSFORMATION 301

<p>VERWANDLUNG/VERÄNDERUNG/ TRANSFORMATION (14)</p> <p>changieren, Farbe wechseln, Klangfarben- transformation, Metamorphose, sich verändern, Veränderung, sich verwandeln, Verwandlung, Wandlung, Zustands- änderungen</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara ■ 4 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * ■ 1 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Barris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 2 1995 Suplicki 1996 Christensen ■ 1</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* ■ 1 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler ■ 1 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek ■ 1 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G ■ 1 G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente ■ 2 Besetzung ■ 2 Klang ■ 5 Raum Gesamtstruktur ■ 4 Struktur Sätze & Abschnitte Form ■ 2 Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik ■ 1 Textur ■ 1 Cluster Klangfläche ■ 1 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen Vergleiche ■ 5 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 1 Hören ■ 2 Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>STÖRUNG/FEHLER (13)</p> <p>brouillage, diskontinuierlich, disturbance, Fehler, Löcher, microdiscontinuité, Störungsfaktor, Ungenauigkeit</p>	<ul style="list-style-type: none"> 1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* ■ 1 1969 Häusler* ■ 1 1969 Salmenhaara ■ 4 1970 Dibelius* ■ 1 1970 Gruhn* ■ 1 1970 Kaufmann* ■ 1 1971 Nordwall* ■ 1 1972 Lichtenfeld* ■ 1 1972 Rösing* ■ 1 1975 Borris* ■ 1 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* ■ 1 1978 Roberts ■ 1 1982 Vogt ■ 1 1983 Griffiths* ■ 1 1984 Altnes ■ 1 1985 Michel ■ 1 1985 Michel Analyse ■ 1 1986 Schaarschmidt ■ 1 1986 Simms* ■ 1 1987 Bernard* ■ 1 1987 Frisius* ■ 1 1987 Kellerborn* ■ 1 1987 Stoianova* ■ 1 1987 Zenck* ■ 1 1989 Bayer ■ 4 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider ■ 1 1991 Strizich* ■ 1 1992 Danuser* ■ 1 1992 ORF* ■ 1 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* ■ 1 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki ■ 1 1996 Christensen ■ 1 	<ul style="list-style-type: none"> 1996 Floros ■ 1 1996 Häusler ■ 1 1997 Brauneiss* ■ 1 1997 Floros ■ 1 1997 Kalb ■ 1 1997 Searby* ■ 1 1997 Sonntag* ■ 1 1998 Frisius* ■ 1 1999 Bernstein-Booklet ■ 1 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* ■ 1 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* ■ 1 2002 Drött* ■ 1 2002 Griffiths* ■ 1 2002 Hoogewind* ■ 1 2002 Lobanova* ■ 1 2003 Adlington* ■ 1 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* ■ 1 2004 Demmler ■ 1 2004 Griffiths* ■ 1 2005 Wielloschek ■ 1 2006 Griffiths ■ 1 2006 Levy* ■ 1 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* ■ 1 2008 anonym ■ 1 2008 Lichtenfeld* ■ 1 2008 Steinitz ■ 1 2009 Iverson* ■ 1 2009 Laki ■ 1 20xx Shintani ■ 1 20xx Texier ■ 1 2010 Klüppelholz* ■ 1 2010 Wikipedia* ■ 1
---	---	---

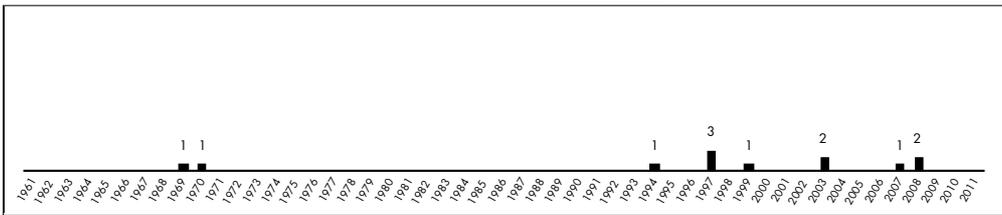


<p>Stück gesamt</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 ■ 1 A/2 ■ 1 B/3 ■ 2 C/4 D/5 E/6 F/7 ■ 2 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 	<p>Material, Elemente</p> <ul style="list-style-type: none"> Besetzung ■ 1 Klang ■ 1 Raum Gesamtstruktur ■ 1 Struktur Sätze & Abschnitte Form ■ 1 Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial ■ 1 Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur ■ 3 Cluster ■ 2 Klangfläche ■ 1 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 3 Kompositionstechnik ■ 6 	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <ul style="list-style-type: none"> Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1 Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1 Vorder- & Hintergrund ■ 1 Verstehen ■ 1 Hören ■ 2 Die Sache mit dem Requiem
---	--	---

RÄTSEL (12)
 entschlüsselbar, geheimnisvoll, mysteriös, rätselhaft, undurchschaubar

- 1964 Kaufmann
- 1966 Dibelius*
- 1969 Häusler*
- 1969 Salmenhaara ■ 1
- 1970 Dibelius*
- 1970 Gruhn *
- 1970 Kaufmann* ■ 1
- 1971 Nordwall*
- 1972 Lichtenfeld*
- 1972 Rösing*
- 1975 Borris*
- 1975 Schneider
- 1976 Schubert*
- 1978 Roberts
- 1982 Vogt
- 1983 Griffiths*
- 1984 Altners
- 1985 Michel
- 1985 Michel Analyse
- 1986 Schaarschmidt
- 1986 Simms*
- 1987 Bernard*
- 1987 Frisius*
- 1987 Kellerborn*
- 1987 Stoianova*
- 1987 Zenck*
- 1989 Bayer
- 1990 Wienke
- 1991 Beurmann&Schneider
- 1991 Strizich*
- 1992 Danuser*
- 1992 ORF*
- 1993 Burde*
- 1993 Sabbe*
- 1994 Dibelius* ■ 1
- 1995 Suplicki
- 1996 Christensen

- 1996 Floros
- 1996 Häusler
- 1997 Brauneiss* ■ 3
- 1997 Floros
- 1997 Kalb
- 1997 Searby*
- 1997 Sonntag*
- 1998 Frisius*
- 1999 Bernstein-Booklet
- 1999 Hufner ■ 1
- 1999 Toop*
- 2000 Lee*
- 2001 Baur*
- 2002 Drött*
- 2002 Griffiths*
- 2002 Hoogewind*
- 2002 Lobanova*
- 2003 Adlington*
- 2003 Steinitz* ■ 2
- 2004 Clark*
- 2004 Demmler
- 2004 Griffiths*
- 2005 Wielloschek
- 2006 Griffiths
- 2006 Levy*
- 2006 Spahn
- 2007 Ross* ■ 1
- 2008 anonym
- 2008 Lichtenfeld* ■ 1
- 2008 Steinitz ■ 1
- 2009 Iverson*
- 2009 Laki
- 20xx Shintani
- 20xx Texier
- 2010 Klüppelholz*
- 2010 Wikipedia*

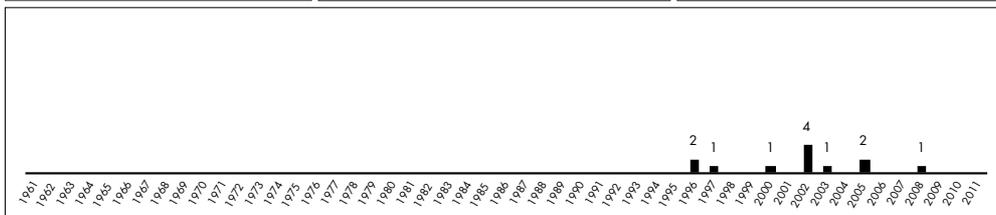


- Stück gesamt
- 1 ■ 1
 - A/2
 - B/3
 - C/4
 - D/5
 - E/6
 - F/7 ■ 1
 - Übergang F-G ■ 1
 - G/8
 - H/9
 - I/10
 - J/11
 - K/12
 - L/13
 - M/14
 - N/15
 - O/16
 - P/17
 - Q/18
 - R/19
 - S/20
 - T/21
 - 22

- Material, Elemente ■ 1
- Besetzung
- Klang
- Raum
- Gesamtstruktur ■ 2
- Struktur Sätze & Abschnitte
- Form
- Satz- und Abschnittsdauern ■ 2
- Tonhöhenmaterial
- Themen, Melodien usw.
- Figuren, Gestalten usw.
- Harmonik
- Textur
- Cluster
- Klangfläche
- Notation
- Tempo
- Notenwerte
- Metrum, Rhythmus ■ 1
- Dynamik
- Kompositionstechnik

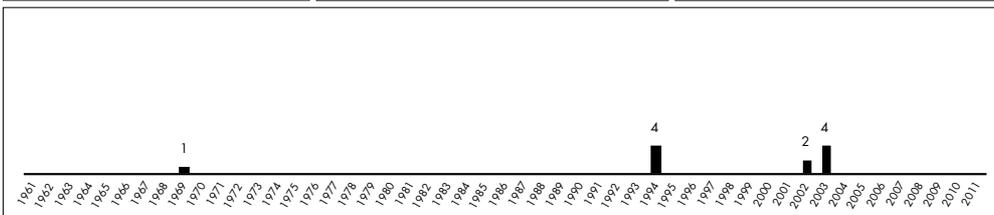
- Assoziationen, Evokationen
- Vergleiche ■ 1
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3
- Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1
- Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 3
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen ■ 1
- Hören ■ 1
- Die Sache mit dem Requiem ■ 1

<p>RAUM/RÄUMLICHES (12) height and depth, Raum, space, void</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Barris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Altnes 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen ■ 2</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* ■ 1 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* 2002 Drott* ■ 1 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* ■ 3 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wialloschek ■ 2 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz ■ 1 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	---	---



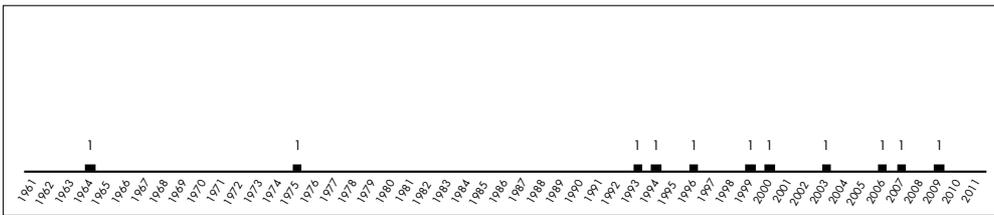
<p>Stück gesamt</p> <p>1 ■ 1 A/2 ■ 1 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 ■ 1</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1 Klang ■ 1 Raum ■ 7 Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern ■ 1 Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur ■ 1 Cluster ■ 1 Klangfläche Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik ■ 1 Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1 Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4 Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 3 Hören ■ 3 Die Sache mit dem Requiem</p>
--	--	---

<p>SPANNUNG (11)</p> <p>entspannen, Entspannung, relaxed, Spannung, tension</p>	<p>1964 Kaufmann</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara ■ 1</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius* ■ 4</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drott ■ 1</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova* ■ 1</p> <p>2003 Adlington* ■ 4</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
---	---	---



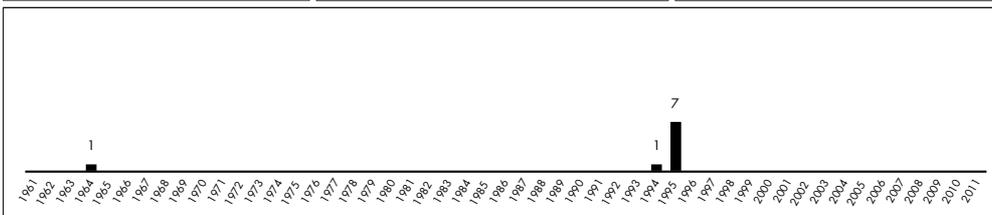
<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2 ■ 1</p> <p>B/3 ■ 1</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6 ■ 1</p> <p>F/7 ■ 1</p> <p>Übergang F-G ■ 1</p> <p>G/8 ■ 1</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12 ■ 1</p> <p>L/13 ■ 1</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20 ■ 1</p> <p>T/21 ■ 1</p> <p>22 ■ 1</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 2</p> <p>Cluster ■ 1</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 7</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 3</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 5</p> <p>Hören ■ 3</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>WELT (11) Klangwelt, otherworldly, urweltlich, Vorstellungswelt, Welt, world</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Barris* 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Althens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki 1996 Christensen ■ 1</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* 2000 Lee* ■ 1 2001 Baur* 2002 Dratt* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths ■ 1 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* ■ 1 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* ■ 1 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	--	--



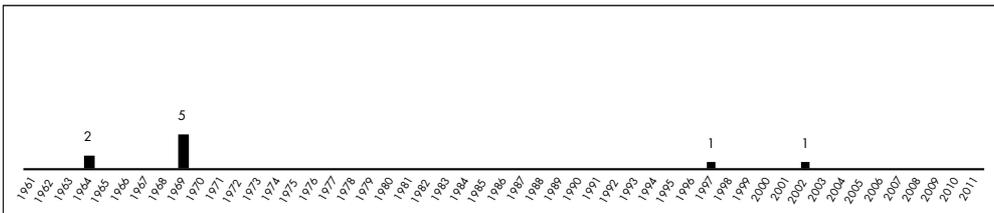
<p>Stück gesamt</p> <p>1 ■ 1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21 ■ 1</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1</p> <p>Klang ■ 2</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 1</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 2</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>KATASTROPHE (9)</p> <p>katastrophal, Katastrophe, Katastrophen- ahnung, katastrophisch</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius* ■ 1</p> <p>1995 Suplicki ■ 7</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drött*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wliloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
---	---	---



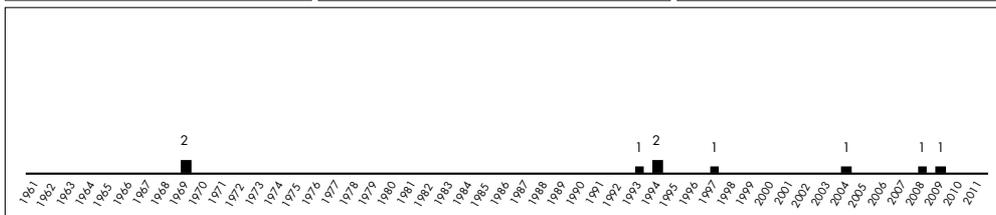
<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7 ■ 1</p> <p>Übergang F-G ■ 2</p> <p>G/8 ■ 1</p> <p>H/9 ■ 3</p> <p>I/10 ■ 1</p> <p>J/11 ■ 1</p> <p>K/12 ■ 1</p> <p>L/13 ■ 1</p> <p>M/14</p> <p>N/15 ■ 1</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 4</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 1</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster ■ 1</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 5</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>MECHANIK (9)</p> <p>engine, Mechanik, mechanisch, Mechanisierung, Mechanismus, mechanistisch, Zahlengetriebe</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 2</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara ■ 5</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Altrons</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius*</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss* ■ 1</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drott* ■ 1</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
---	--	--



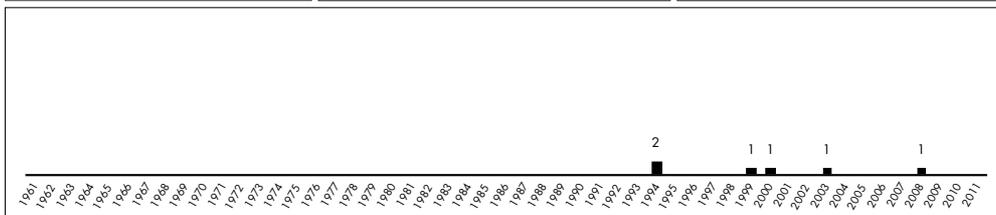
<p>Stück gesamt</p> <p>1 ■ 1</p> <p>A/2 ■ 1</p> <p>B/3 ■ 1</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7 ■ 1</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form ■ 2</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 1</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster ■ 2</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>REVOLUTION (9) Revolution, revolutionär, revolutionary</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara ■ 2 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stioanova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 2 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* ■ 1 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Dröth* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler ■ 1 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* ■ 1 2008 Steinitz 2009 Iverson* ■ 1 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	--	--



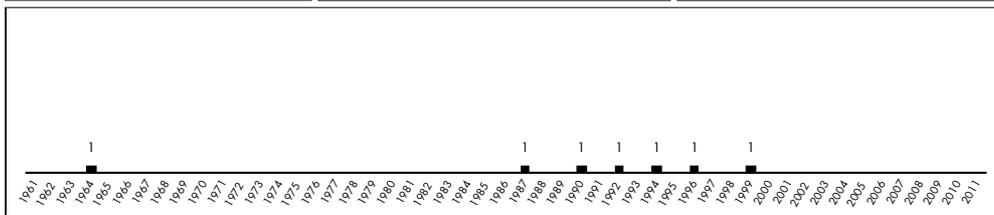
<p>Stück gesamt ■ 2</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 ■ 1 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1 Klang ■ 1 Raum Gesamtstruktur ■ 1 Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur ■ 1 Cluster Klangfläche Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1 Vorder- & Hintergrund Verstehen Hören Die Sache mit dem Requiem</p>
--	--	---

<p>SCHWEBEN (7)</p> <p>float, léviter, schweben, schwebend</p>	<p>1964 Kaufmann</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schoarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius* ■ 2</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner ■ 1</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee* ■ 1</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drott*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz* ■ 1</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wrielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz ■ 1</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier ■ 1</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
--	---	---



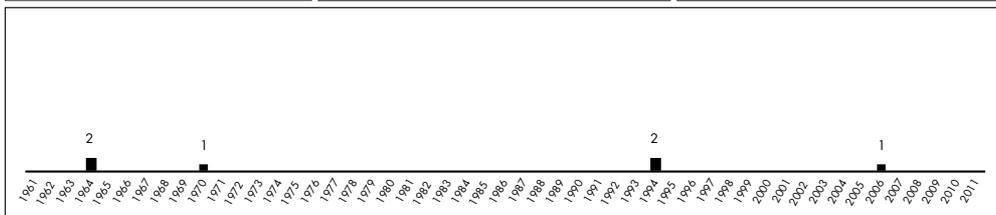
<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2 ■ 1</p> <p>B/3 ■ 1</p> <p>C/4 ■ 1</p> <p>D/5 ■ 1</p> <p>E/6 ■ 1</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18 ■ 1</p> <p>R/19 ■ 1</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 2</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 2</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial ■ 1</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster ■ 2</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 5</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Die Sache mit dem Requiem ■ 1</p>
--	---	--

<p>SPHÄRISCHES (7) atmosphärisch, sphärisch, stratosphere</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Altners 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck ■ 1 1989 Bayer 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* ■ 1 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros ■ 1 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* ■ 1 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wjelloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	--	---



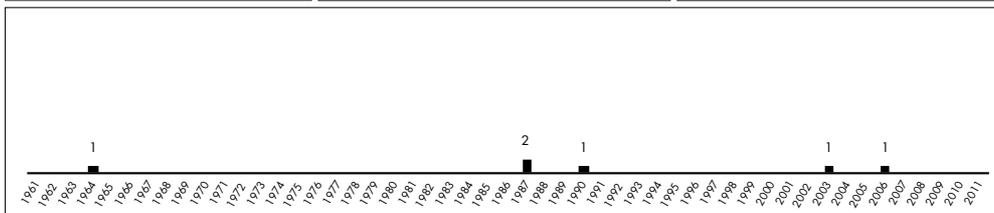
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 ■ 2 22 ■ 2</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 2</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw. ■ 1</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 2</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 4</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>FREIHEIT/ERLÖSUNG (6)</p> <p>erlösen, frei</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 2</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius* ■ 1</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Borris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius* ■ 2</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Drott*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wlloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn ■ 1</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
---	---	--



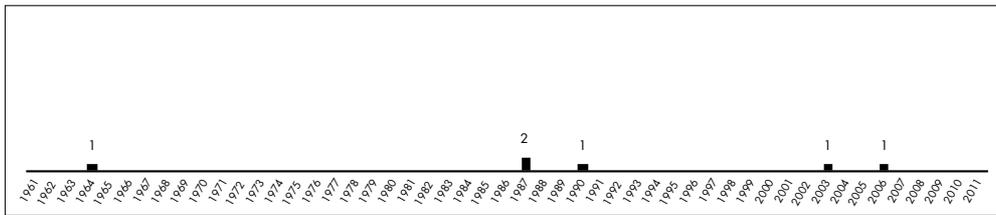
<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14 ■ 1</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 2</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen ■ 1</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 3</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Die Sache mit dem Requiem ■ 2</p>
--	---	--

<p>MIKROSKOP (6) microscopic, Mikroskop, mikroskopisch</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stioanova* ■ 2 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
--	--	--



<p>Stück gesamt ■ 1</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation ■ 1</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 2</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>AURA (5) aura, Aura, auratisch, Ausstrahlung</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 1 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Barris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Althens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* ■ 2 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke ■ 1 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	--	--

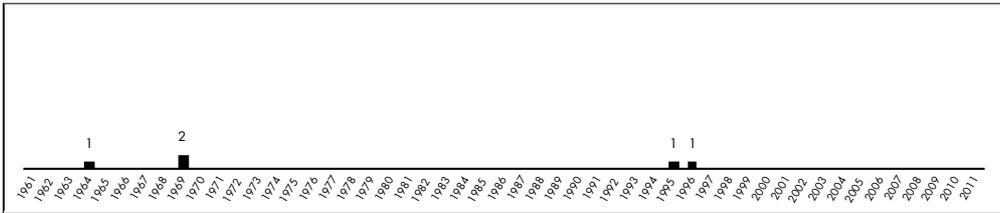


<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

DISTANZ (5)
 distance, Distanz, Entfernung, Ferne,
 hinter den Horizont, trennend, weit
 entfernt

- 1964 Kaufmann ■ 1
- 1966 Dibelius* ■ 1
- 1969 Häusler* ■ 1
- 1969 Salmenhaara ■ 2
- 1970 Dibelius*
- 1970 Gruhn *
- 1970 Kaufmann*
- 1971 Nordwall*
- 1972 Lichtenfeld*
- 1972 Rösing*
- 1975 Borris*
- 1975 Schneider
- 1976 Schubert*
- 1978 Roberts
- 1982 Vogt
- 1983 Griffiths*
- 1984 Ahrens
- 1985 Michel
- 1985 Michel Analyse
- 1986 Schaarschmidt
- 1986 Simms*
- 1987 Bernard*
- 1987 Frisius*
- 1987 Kellerborn*
- 1987 Stoianova*
- 1987 Zenck*
- 1989 Bayer
- 1990 Wienke
- 1991 Beurmann&Schneider
- 1991 Strizich*
- 1992 Danuser*
- 1992 ORF*
- 1993 Burde*
- 1993 Sabbe*
- 1994 Dibelius*
- 1995 Suplicki ■ 1
- 1996 Christensen ■ 1

- 1996 Floros
- 1996 Häusler
- 1997 Brauneiss*
- 1997 Floros
- 1997 Kalb
- 1997 Searby*
- 1997 Sonntag*
- 1998 Frisius*
- 1999 Bernstein-Booklet
- 1999 Hufner
- 1999 Toop*
- 2000 Lee*
- 2001 Baur*
- 2002 Drött*
- 2002 Griffiths*
- 2002 Hoogewind*
- 2002 Lobanova*
- 2003 Adlington*
- 2003 Steinitz*
- 2004 Clark*
- 2004 Demmler
- 2004 Griffiths*
- 2005 Wjelloschek
- 2006 Griffiths
- 2006 Levy*
- 2006 Spahn
- 2007 Ross*
- 2008 anonym
- 2008 Lichtenfeld*
- 2008 Steinitz
- 2009 Iverson*
- 2009 Laki
- 20xx Shintani
- 20xx Texier
- 2010 Klüppelholz*
- 2010 Wikipedia*

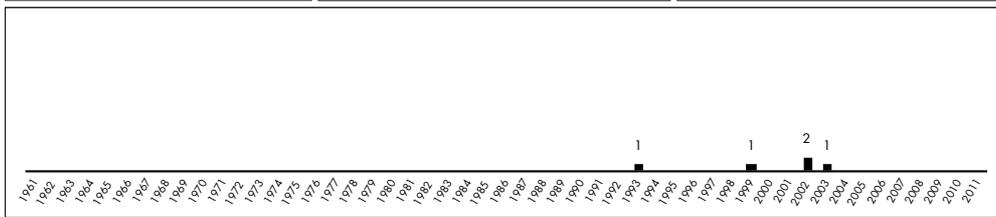


- Stück gesamt
- 1
 - A/2
 - B/3
 - C/4
 - D/5 ■ 1
 - E/6
 - F/7
 - Übergang F-G
 - G/8
 - H/9
 - I/10
 - J/11
 - K/12
 - L/13
 - M/14
 - N/15
 - O/16
 - P/17
 - Q/18
 - R/19
 - S/20
 - T/21 ■ 1
 - 22 ■ 1

- Material, Elemente
- Besetzung ■ 2
 - Klang ■ 1
 - Raum
 - Gesamtstruktur ■ 1
 - Struktur Sätze & Abschnitte
 - Form
 - Satz- und Abschnittsdauern
 - Tonhöhenmaterial
 - Themen, Melodien usw.
 - Figuren, Gestalten usw.
 - Harmonik
 - Textur
 - Cluster ■ 1
 - Klangfläche
 - Notation
 - Tempo
 - Notenwerte
 - Metrum, Rhythmus
 - Dynamik
 - Kompositionstechnik

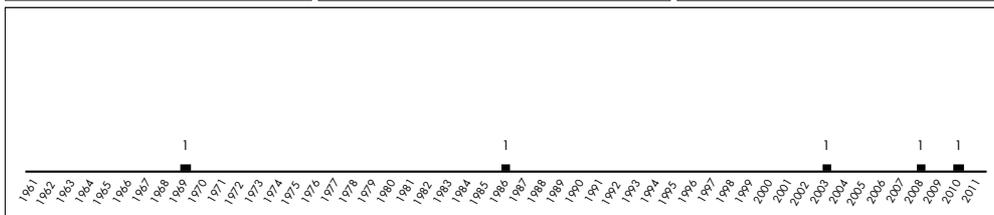
- Assoziationen, Evokationen ■ 1
- Vergleiche ■ 1
- Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 3
- Gefühlseindruck Autorin/Autor
- Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 2
- Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 4
- Vorder- & Hintergrund
- Verstehen ■ 2
- Hören ■ 1
- Die Sache mit dem Requiem

<p>ECHO/NACHHALL (5)</p> <p>Echo, Nachhall</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* ■ 1 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* ■ 1 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drott* ■ 1 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* ■ 1 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wielloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
--	--	--



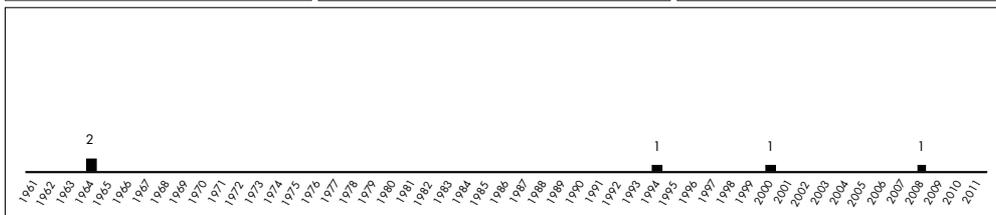
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 ■ 1 B/3 ■ 2 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 ■ 1 Q/18 ■ 1 R/19 ■ 1 S/20 ■ 1 T/21 ■ 2 22 ■ 1</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw. ■ 1</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik ■ 1</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik ■ 1</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 4</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>EVOLUTION (5) Evolution, evolution</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara ■ 1 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* ■ 1 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* ■ 1 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wielloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym ■ 1 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia* ■ 1</p>
---	--	---



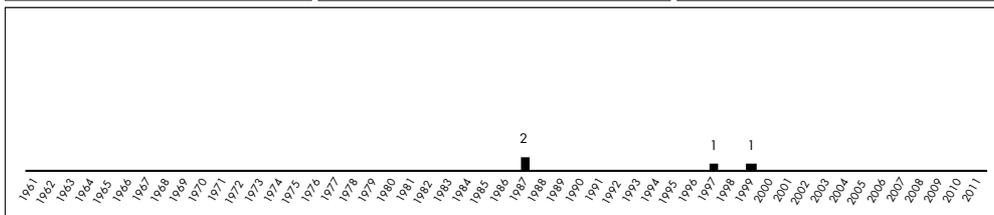
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente ■ 1 Besetzung ■ 1 Klang Raum Gesamtstruktur ■ 2 Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur Cluster Klangfläche ■ 1 Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik ■ 2</p>	<p>Assoziationen, Evokationen Vergleiche Effekte, Wirkungen, Impressionen Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen Vorder- & Hintergrund Verstehen ■ 1 Hören ■ 1 Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>THEOLOGISCHES VOKABULAR (5)</p> <p>erlöst werden, Klangwelt schaffen, matter is created, Requiem-Raunen, wundervolle Erwartung der Erlösung</p>	<p>1964 Kaufmann ■ 2</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Barris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius* ■ 1</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss*</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Seaby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee* ■ 1</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Dratt*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz ■ 1</p> <p>2009 Iverson*</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
--	---	---



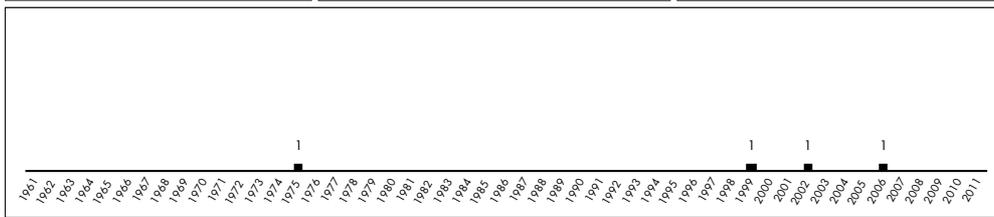
<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>ARCHITEKTUR (4) architektonisch, Bauprinzipien, edifice, foundations, Klangwand, Systemtürme</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* ■ 2 1987 Kellerborn* ■ 2 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* ■ 1 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner ■ 1 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	--	--



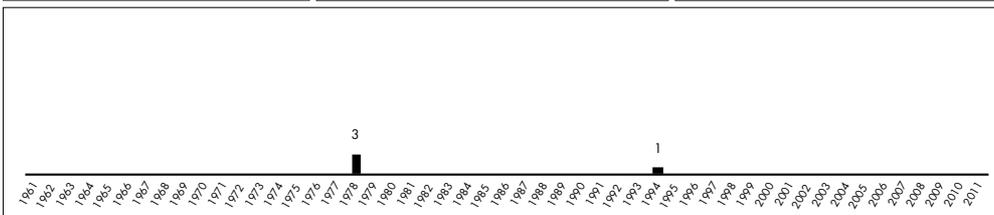
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 ■ 1 O/16 ■ 1 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche ■ 1</p> <p>Notation ■ 1</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund ■ 1</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>LABYRINTH (4) labyrinth, Labyrinth, maze</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* ■ 1 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Seaby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hüfner 1999 Toop* ■ 1 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drott* ■ 1 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wialloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn ■ 1 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	---	--



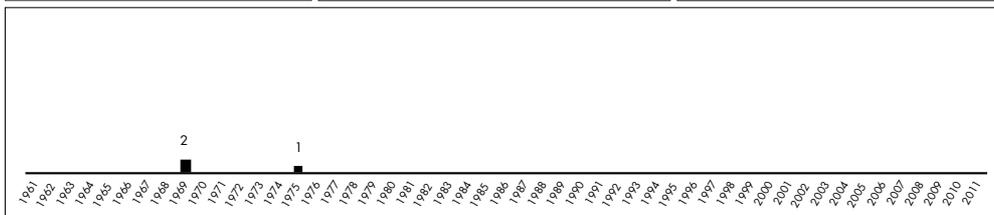
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 ■ 1 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 1 Klang Raum Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik Textur Cluster Klangfläche Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen Vorder- & Hintergrund Verstehen Hören Die Sache mit dem Requiem</p>
--	--	--

<p>MOSAIK (4)</p> <p>mosaic, mosaic-like, mosaikhaft</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts ■ 3 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* ■ 1 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drott* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wialloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
--	--	--



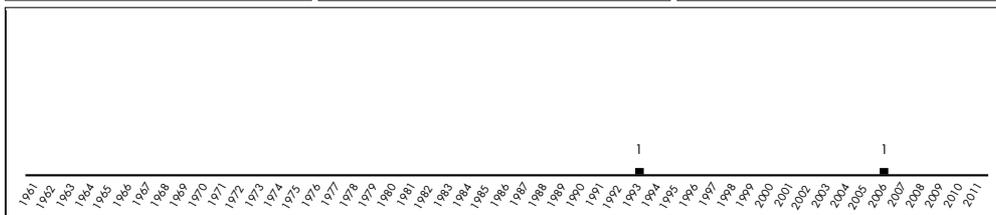
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 ■ 2 R/19 ■ 1 S/20 T/21 ■ 1 22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung ■ 3 Klang ■ 2 Raum Gesamtstruktur Struktur Sätze & Abschnitte ■ 1 Form Satz- und Abschnittsdauern Tonhöhenmaterial Themen, Melodien usw. Figuren, Gestalten usw. Harmonik ■ 1 Textur Cluster ■ 1 Klangfläche Notation Tempo Notenwerte Metrum, Rhythmus Dynamik Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche ■ 1 Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1 Gefühlseindruck Autorin/Autor Emotionen, Ausdruck, Drama Weitgehende Aussagen & Deutungen Vorder- & Hintergrund ■ 1 Verstehen Hören Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>ORGANISCHES (3) organisch, Organismus</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* ■ 2 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn* 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Barris* 1975 Schneider ■ 1 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Althens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* 1993 Burde* 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drött* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wielloschek 2006 Griffiths 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
--	---	---



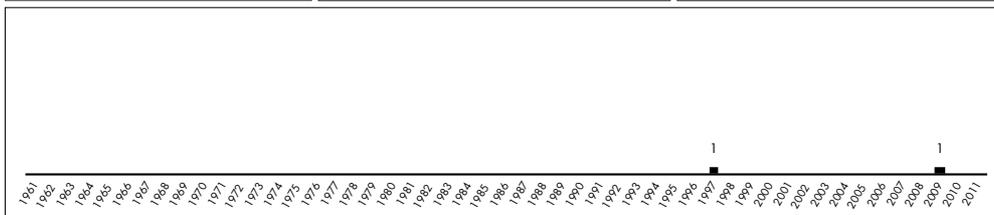
<p>Stück gesamt</p> <p>1 A/2 B/3 C/4 D/5 E/6 F/7 ■ 1 Übergang F-G G/8 H/9 I/10 J/11 K/12 L/13 M/14 N/15 O/16 P/17 Q/18 R/19 S/20 T/21 22 ■ 1</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur ■ 1</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur ■ 1</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor ■ 1</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 2</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--

<p>SCHÖNHEIT (3) beauty, belle, Schönheit</p>	<p>1964 Kaufmann 1966 Dibelius* 1969 Häusler* 1969 Salmenhaara 1970 Dibelius* 1970 Gruhn * 1970 Kaufmann* 1971 Nordwall* 1972 Lichtenfeld* 1972 Rösing* 1975 Borris* 1975 Schneider 1976 Schubert* 1978 Roberts 1982 Vogt 1983 Griffiths* 1984 Ahrens 1985 Michel 1985 Michel Analyse 1986 Schaarschmidt 1986 Simms* 1987 Bernard* 1987 Frisius* 1987 Kellerborn* 1987 Stoianova* 1987 Zenck* 1989 Bayer 1990 Wienke 1991 Beurmann&Schneider 1991 Strizich* 1992 Danuser* 1992 ORF* ■ 1 1993 Burde* ■ 1 1993 Sabbe* 1994 Dibelius* 1995 Suplicki 1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros 1996 Häusler 1997 Brauneiss* 1997 Floros 1997 Kalb 1997 Searby* 1997 Sonntag* 1998 Frisius* 1999 Bernstein-Booklet 1999 Hufner 1999 Toop* 2000 Lee* 2001 Baur* 2002 Drott* 2002 Griffiths* 2002 Hoogewind* 2002 Lobanova* 2003 Adlington* 2003 Steinitz* 2004 Clark* 2004 Demmler 2004 Griffiths* 2005 Wieloschek 2006 Griffiths ■ 1 2006 Levy* 2006 Spahn 2007 Ross* 2008 anonym 2008 Lichtenfeld* 2008 Steinitz 2009 Iverson* 2009 Laki 20xx Shintani 20xx Texier ■ 1 2010 Klüppelholz* 2010 Wikipedia*</p>
---	---	--



<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6</p> <p>F/7</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche ■ 1</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 1</p> <p>Gefühlseindruck</p> <p>Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	---

<p>MAGIE (2)</p> <p>magic, magisch</p>	<p>1964 Kaufmann</p> <p>1966 Dibelius*</p> <p>1969 Häusler*</p> <p>1969 Salmenhaara</p> <p>1970 Dibelius*</p> <p>1970 Gruhn *</p> <p>1970 Kaufmann*</p> <p>1971 Nordwall*</p> <p>1972 Lichtenfeld*</p> <p>1972 Rösing*</p> <p>1975 Barris*</p> <p>1975 Schneider</p> <p>1976 Schubert*</p> <p>1978 Roberts</p> <p>1982 Vogt</p> <p>1983 Griffiths*</p> <p>1984 Ahrens</p> <p>1985 Michel</p> <p>1985 Michel Analyse</p> <p>1986 Schaarschmidt</p> <p>1986 Simms*</p> <p>1987 Bernard*</p> <p>1987 Frisius*</p> <p>1987 Kellerborn*</p> <p>1987 Stoianova*</p> <p>1987 Zenck*</p> <p>1989 Bayer</p> <p>1990 Wienke</p> <p>1991 Beurmann&Schneider</p> <p>1991 Strizich*</p> <p>1992 Danuser*</p> <p>1992 ORF*</p> <p>1993 Burde*</p> <p>1993 Sabbe*</p> <p>1994 Dibelius*</p> <p>1995 Suplicki</p> <p>1996 Christensen</p>	<p>1996 Floros</p> <p>1996 Häusler</p> <p>1997 Brauneiss* ■ 1</p> <p>1997 Floros</p> <p>1997 Kalb</p> <p>1997 Searby*</p> <p>1997 Sonntag*</p> <p>1998 Frisius*</p> <p>1999 Bernstein-Booklet</p> <p>1999 Hufner</p> <p>1999 Toop*</p> <p>2000 Lee*</p> <p>2001 Baur*</p> <p>2002 Dröth*</p> <p>2002 Griffiths*</p> <p>2002 Hoogewind*</p> <p>2002 Lobanova*</p> <p>2003 Adlington*</p> <p>2003 Steinitz*</p> <p>2004 Clark*</p> <p>2004 Demmler</p> <p>2004 Griffiths*</p> <p>2005 Wielloschek</p> <p>2006 Griffiths</p> <p>2006 Levy*</p> <p>2006 Spahn</p> <p>2007 Ross*</p> <p>2008 anonym</p> <p>2008 Lichtenfeld*</p> <p>2008 Steinitz</p> <p>2009 Iverson* ■ 1</p> <p>2009 Laki</p> <p>20xx Shintani</p> <p>20xx Texier</p> <p>2010 Klüppelholz*</p> <p>2010 Wikipedia*</p>
--	---	--



<p>Stück gesamt</p> <p>1</p> <p>A/2</p> <p>B/3</p> <p>C/4</p> <p>D/5</p> <p>E/6 ■ 1</p> <p>F/7 ■ 1</p> <p>Übergang F-G</p> <p>G/8</p> <p>H/9</p> <p>I/10</p> <p>J/11</p> <p>K/12</p> <p>L/13</p> <p>M/14</p> <p>N/15</p> <p>O/16</p> <p>P/17</p> <p>Q/18</p> <p>R/19</p> <p>S/20</p> <p>T/21</p> <p>22</p>	<p>Material, Elemente</p> <p>Besetzung</p> <p>Klang ■ 1</p> <p>Raum</p> <p>Gesamtstruktur</p> <p>Struktur Sätze & Abschnitte</p> <p>Form</p> <p>Satz- und Abschnittsdauern</p> <p>Tonhöhenmaterial</p> <p>Themen, Melodien usw.</p> <p>Figuren, Gestalten usw.</p> <p>Harmonik</p> <p>Textur</p> <p>Cluster</p> <p>Klangfläche</p> <p>Notation</p> <p>Tempo</p> <p>Notenwerte</p> <p>Metrum, Rhythmus</p> <p>Dynamik</p> <p>Kompositionstechnik ■ 1</p>	<p>Assoziationen, Evokationen</p> <p>Vergleiche</p> <p>Effekte, Wirkungen, Impressionen ■ 2</p> <p>Gefühlseindruck Autorin/Autor</p> <p>Emotionen, Ausdruck, Drama ■ 1</p> <p>Weitgehende Aussagen & Deutungen ■ 1</p> <p>Vorder- & Hintergrund</p> <p>Verstehen ■ 1</p> <p>Hören ■ 1</p> <p>Die Sache mit dem Requiem</p>
--	---	--