



UdK Berlin

Sommersemester 2012

Diplomarbeit

Analyse von *I Wonder Who's Kissing Her Now* (2009 – Noah Creshevsky)

angefertigt an der Universität der Künste Berlin

Fakultät Musik

Studiengang Komposition

vorgelegt von :

Grégory d'Hoop

Pfarrstraße 108, 10317 Berlin

E-Mail : gregorydhoop@gmail.com

Matrikelnummer : 360337

angefertigt bei :

Prof. Dr. Hartmut Fladt

Eingereicht am : 20. Juni 2012

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
Einleitung	3
1. Der Weg zur Analyse	13
1.1 Die Musik in ihrem Kontext.....	13
1.2 Die zwei Mechanismen.....	15
1.2.1 Die Interpretationshinweise.....	16
1.2.2 Die Verwendung der Analyse.....	18
1.3 Die Beobachtungsfelder.....	21
1.3.1 Die Reflexivität.....	21
1.3.2 Die materiellen Gegebenheiten.....	23
2. Die Analyse	25
2.1 Der erste Mechanismus.....	25
2.2 Der zweite Mechanismus.....	28
Fazit	32

Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Analyse des Musikstücks *I Wonder Who's Kissing Her Now* (2009 - Noah Creshevsky)¹. Das Stück wurde in einem Studio für elektronische Musik geschaffen und ist in seiner endgültigen Form als CD erhältlich. Als ich das Stück zum ersten Mal hörte, war ich sofort begeistert. Ich war zugleich neugierig, fasziniert, amüsiert und stark absorbiert von dem, was ich da hörte. Es war mir klar, dass ich diese Musik nicht nur lediglich gehört hatte, sondern eine musikalische Erfahrung gemacht hatte.

Das Anhören des Stücks bereitete mir jedoch keine vollkommene Befriedigung. Zeitweise kam mir der Gedanke, dass ich, „wenn ich dieses Stück geschrieben hätte“, es an manchen Stellen „anders gemacht hätte“. Ich war mitgerissen von der Musik, eingenommen, von dem was ich hörte, doch dort, an genau dieser Stelle, hätte ich das Oboensolo ein wenig länger dauern lassen. Oder ich hätte die Violinen nicht mit den Sängern spielen lassen. Diese Erfahrung, die alle Komponisten früher oder später machen, lässt mich über den Akt der Komposition auf eine neue Weise nachdenken, was ich im Rahmen dieser Arbeit gerne vertiefen würde.

Denn mein Verhalten in dem Moment, in dem ich, basierend auf dem Hörerlebnis des Stücks von Creshevsky, dieses beginne zu überarbeiten, scheint mir dem Verhalten sehr ähnlich, das ich an den Tag lege, wenn ich selbst ein Stück schreibe. In beiden Fällen muss ich mir Töne/Noten *anhören* und die von mir dabei empfundene Begeisterung registrieren, um dann, sollte ich den Wunsch verspüren, das umzuschreiben, was ich gehört hatte. Letzten Endes scheint mir die Tatsache, dass ich selbst die Töne/Noten geschrieben habe, die ich während der Komposition eines Stückes höre, keinen Einfluss auf das Hörverhalten zu haben, das nötig ist, um diese Töne/Noten zu erschaffen. Mein Hörverhalten ist vor allem das eines Zuhörers, der sich von Klängen begeistern lässt, die er entdeckt und erschafft.

Somit räume ich dem Hören von Klängen und der Begeisterung, die damit verbunden sein kann, einen nicht zu vernachlässigenden Stellenwert im musikalischen Schaffensakt ein. Sei es im Studio beim Erschaffen eines neuen Stücks oder vor einem Blatt Papier, auf dem man eine komplexe harmonische Struktur festhält, die man sich ausgedacht hat: Musik zu

¹ Vgl. Creshevsky. *The Twilight Of The Gods*. Tzadik-8069, New York, 2009.

komponieren bedeutet vor allem zu leben und somit die Töne und die Ideen, die geschaffen wurden, zu hören. Ein Komponist wird häufig reduziert auf jemanden, der Musik schreibt, der Noten auf Papier oder einem digitalen Format festhält. Dabei ist ein Komponist vor allem eine Person, die für Klänge, die Entdeckung neuer Strukturen oder für eine herausragende Orchestrierung lebt und sich für sie begeistert.

Hiervon ausgehend möchte ich den Kompositionsakt Creshevskys neu überdenken, indem ich ihn mir als den ersten Hörer dessen vorstelle, was er gerade erschafft. Der Moment, in dem Creshevsky sich während der Schaffung seines Stücks begeistert hat für das, was er da gerade hörte, ist für mich eine Grundvoraussetzung dafür, dass dieses Stück überhaupt existiert. Aus diesem Grund werde ich genau den Augenblick in den Mittelpunkt meiner Arbeit stellen, in dem Creshevsky mit seinem Stück noch unzufrieden war, etwas suchte, anpasste und plötzlich erlebte, das ihn schließlich dazu brachte, es in dieser Form auf einem Träger festzuhalten (in diesem Fall auf einem digitalen, auf Papier im Falle eines „traditionellen“ Komponisten).

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werde ich eine methodologische Strategie erarbeiten, die es mir im zweiten Schritt erlauben wird, diesen Moment der Hörbegeisterung besser zu verstehen.

Die zwei Hauptstränge dieser Strategie bestehen zum einen aus der Erarbeitung von Mechanismen, die die Übertragung einer erlebten Hörbegeisterung auf einen materiellen Träger, in geschriebener und fixierter Form, erlauben (Punkt 1.2 „Die zwei Mechanismen“) und zum anderen aus der Untersuchung der Bereiche, in denen diese Mechanismen sinnvollerweise beobachtet werden können (Punkt 1.3 „Die Beobachtungsfelder“).

Erster Teil: Der Weg zur Analyse

Die zwei Mechanismen

Zunächst einmal muss ich festhalten, dass die Untersuchung von auf einer Partitur oder einem digitalen Format fixierten Noten/Tönen mir keine Auskunft über eine wie auch immer geartete Hörbegeisterung gibt. Die Morphologie, die Gestaltung und der zeitliche Aufbau, den man im Rahmen der Analyse eines Stücks erarbeiten kann, sind nur von geringem Nutzen, wenn es darum geht, zu verstehen, wie man sich für das Hören von Tönen/Noten begeistern

kann, aus denen das Stück besteht.

Hierin unterscheidet sich die meine von den üblichen Analysemethoden, die sich, zumindest in der akademische Musikwissenschaft, in erster Linie der Untersuchung eines geschriebenen Notentextes widmen und dabei schlicht den Gedanken außer Acht lassen, dass Musik auch anders verstanden werden kann. Das Ziel meiner Arbeit ist es, die Hörbegeisterung zu untersuchen und nicht einen Text. Ebenso distanzieren sich die neuen, im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgekommenen Analysemethoden, die elektronisch produzierte Musik als ein reines Klangerlebnis analysieren wollen und dabei ebenfalls die Musik als unveränderliches und analysierbares Objekt ansehen. Um diese musikalische Begeisterung zu untersuchen, muss ich mich ganz klar von der Vorstellung lösen, dass die Musik eine beliebige klangliche Anordnung von Tönen ist.

Das Ziel meiner Arbeit ist es vielmehr, die Hörbegeisterung eines Komponisten als eine erlebte Realität zu verstehen, die schließlich ihre Fixierung in Form von Noten/Tönen auf einer Partitur oder auf einem digitalen Format nach sich zieht.

Ich betrachte also diesen Träger und die Noten/Töne, die auf ihm festgehalten sind, nicht einfach nur als solche und noch weniger als ein eigenständiges Gefüge, sondern vielmehr als materielle Transformation einer real erlebten Begeisterung. Eine Partitur oder eine CD stellen in meinen Augen keine unveränderlichen Zustände der Musik dar – als seien *sie selbst* die Musik – sondern vielmehr Musik in einer geschriebenen oder materiellen Form, die aus der Erfahrung dieser Musik entstehen kann. Dies ist die Grundlage, auf der ich diese Objekte hier analysiere: als Zeugnisse einer musikalischen Erfahrung, einer Begeisterung für Klänge, die erst in der Folge die Gestalt einer Partitur oder eines digitalen Formats angenommen hat. Dadurch nähere ich mich der musikalischen Erfahrung an, die ihrer Fixierung auf einem Träger vorausgegangen ist.

Im ersten Teil dieser Arbeit werde ich die Prozesse untersuchen, die eine solche Transformation erlauben. Wie kann die Begeisterung für einen Ton schriftlich festgehalten werden? Welche erlebte Realität geht dem Aufschreiben eines bestimmten Symbols voraus? Beeinflusst dieses Aufschreiben nicht im Grunde genommen die Art der Hörbegeisterung selbst und die Vorstellung des Komponisten davon, wie er sie im Laufe des Stücks weiterentwickeln kann?

Beginnen wir also damit, die zwei Mechanismen aufzuführen, die ich als bedeutend erachte für die Metamorphose einer erlebten Hörbegeisterung in einen festen Träger (eine Partitur oder einen Tonträger) und mit der Frage, wie wir diese Mechanismen untersuchen müssen, um uns der Erforschung der musikalischen Begeisterung annähern zu können. Damit lege ich die zwei Phasen meiner Arbeit fest, deren Relevanz ich unter den Punkten 1.2.1 („Die Interpretationshinweise“) und 1.2.2 („Die Anwendung der Analyse“) erörtern werde.

Erster Mechanismus

(a) Ein Komponist vermittelt den Effekt, den die Begeisterung auf ihn hat, durch die Transkription der Interpretationshinweise (Artikulation, Nuancen und Tempo) auf einer Partitur. Diese zeugen davon, wie ein Komponist die Töne/Noten selbst erlebt, die er aufschreibt.

Der erste Teil unserer Untersuchung wird also die erlebte Realität erforschen müssen, auf die sich diese Hinweise beziehen.

Zweiter Mechanismus

(b) Ein Komponist kann diese Begeisterung auf einem Träger dauerhaft fixieren (in Papier- oder digitaler Form), indem er analytische Konzepte anwendet, die er durch das Studium von Analysen anderer Werke als der seinen kennengelernt hat.

Im zweiten Teil unserer Untersuchung wird es also darum gehen, festzustellen, welche analytischen Verfahren Creshevsky wie angewendet haben könnte, um so seine musikalische Begeisterung für die Noten/Töne besser verstehen zu können, aufgrund derer sie entstanden ist.

Die Beobachtungsfelder

Um diese Übersicht zu vervollständigen möchte ich im zweiten Schritt kurz die zwei Beobachtungsfelder vorstellen, in denen diese Mechanismen meiner Meinung nach sinnvoll zu beobachten sind: (I) die Schriften Creshevskys und (II) die materiellen Gegebenheiten in deren Rahmen er seine Musik erschafft.

Die Analysemethoden, die ich hier anwenden werde, sind hauptsächlich von der Arbeit des französischen Soziologen A. Hennion und seiner Forschung über die Geschmacksgepflogenheiten im Milieu der Liebhaber² klassischer Musik inspiriert. Antoine Hennion begann seine Laufbahn mit einer Studie über die Musik als Mediation³. Seine verschiedenen Forschungsprojekte (über die Musikindustrie, die Wiederentdeckung des barocken Repertoires, den musikalischen Lernprozess und die Kunstsoziologie) haben unter anderem sehr stark die *Akteur-Netzwerk-Theorie*⁴ beeinflusst. In seinen jüngsten Veröffentlichungen konzentriert er sich jedoch auf eine pragmatische Analyse des Geschmacks, in der er versucht, die Begeisterung von Musikliebhabern und ihr damit verbundenes Verhalten zu beschreiben. Hennion hat in diesem Rahmen das Verhalten von Hörern klassischer Musik beobachtet und untersucht, und damit die Beobachtungsfelder aufgezeigt, in denen dieses Verhalten auf sinnvolle Weise erforscht werden kann.

² Hennion selbst liefert eine präzisere Definition dieser Musikliebhaber: „[die Musikliebhaber] werden [im Allgemeinen] in einem stark eingegrenzten Sinne als solche verstanden: diejenigen, die weder Profis, noch lediglich, wie man sagt, einfach gestrickte Musikliebhaber oder Publikum sind; diejenigen, die ein wenig aktiv sind: die sonntags Gedichte schreiben, die Theater machen, die tanzen, ohne dies professionell zu betreiben. Dies passt sehr gut zu meinen Theorien, vorausgesetzt dass man den Begriff etwas weiter fasst: Musikliebhaber sind diejenigen, die Musik machen, die Musik lieben, aber im Sinne derer, ohne die man nicht wüsste, was Musik ist, die sie als Objekt nehmen, aus dem sie etwas machen.“ Vgl. Foulx&Schinz. „Engager son propre goût“, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion. Ethnographiques.org n. 3, April 2003 [online], <http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz,Floux> (eingesehen am 31.05.2012) oder Hennion. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratique de l'amour de la musique aujourd'hui* (avec S. Maisonneuve et E. Gomart), Paris, La Documentation française, 2000.

³ Vgl. Hennion. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié, 1993 & Hennion. *L'histoire de l'art : leçons sur la médiation*. in: *Réseaux*, 1993, volume 11 n°60, 9-38.

⁴ Vgl. Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M., 2007.

Da meine Arbeit von dem Postulat ausgeht, dass ein Komponist vor allem als erster Hörer seiner eigenen Arbeit betrachtet werden muss, scheint es sinnvoll, die Verfahrensweisen und Methoden, die Hennion auf das Verhalten der Hörer angewendet hat, auch auf das Verhalten Creshevskys anzuwenden. Dies jedoch nicht, wie Hennion es tun würde, bezogen auf Musik, die ihm als Musikliebhaber gefällt, sondern auf die Töne/Noten, die er gerade selbst auf einem materiellen Träger fixiert.

(I) Die Beschreibungen Creshevskys seiner eigenen Arbeit in seinen Veröffentlichungen

Hennion zufolge ist die Tatsache, dass eine Musikbegeisterung beschrieben wird, eine Grundvoraussetzung dafür, dass sie in der Welt existiert. Die Prägnanz, mit der unsere Begeisterung die Welt durchdringt, kann erst existieren, wenn sie beschrieben, anerkannt, identifiziert und vom anderen mitgeteilt worden ist. Dieses Konzept entlehnt Hennion den grundsteinlegenden ethnomethodologischen Studien des Soziologen H. Garfinkel, der diese deskriptiven Praktiken als Bedingung für die Existenz und die Repetitivität der gewohnten Aktivitäten des täglichen Lebens definiert:

[...] I mean to call attention to „reflexive“ practices such as the following: that by his accounting practices the member makes familiar, commonplace activities of everyday life recognizable *as* familiar, commonplace activities; that on each occasion that an account of common activities is used, that they be recognized for „another first time“; that the member treat (sic) the processes and attainments of „imagination“ as continuous with the *other* observable features of the settings in which they occur; and of proceeding in such a way that at the same time the member „in the midst“ of witnessed actual settings recognizes that witnessed settings have *accomplished* sense, an accomplished facticity, an accomplished objectivity, an accomplished familiarity, an accomplished accountability, for the member the organizational hows of these accomplishments are unproblematic, are known vaguely, and are known only in the doing which is done skillfully, reliably, uniformly, with enormous standardization and as an unaccountable matter.⁵

Hennion entwickelt dieses Konzept weiter, indem er feststellt, dass die deskriptive Praxis bereits in einem früheren Stadium der gewohnten Aktivitäten des täglichen Lebens und, bezogen auf seine Studien, in einem früheren Stadium der musikalischen Begeisterung einsetzen muss. Ihm zufolge ist es die plötzliche Fähigkeit zur individuellen Selbstbeschreibung im Moment der Musikbegeisterung, durch die ein „Begeisterter“ als solcher überhaupt erst existiert. In diesem flüchtigen Augenblick, in dem der „Begeisterte“ sich selbst beobachtet und sich als solcher erkennt, wird seine Begeisterung real. Hennion

⁵ Vgl. Garfinkel. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs/NJ, Prentice Hall, 1967.

unterscheidet dabei zwischen einer lokalen Reflexivität, ohne die ein Akt der Begeisterung nicht als solcher erkannt werden würde, und einer globalen Reflexivität, innerhalb derer diese flüchtige Selbstbeobachtung durch Beschreibungen und in Schriften verbreitet wird.

Im Falle Creshevskys ist diese Beschreibung, also seine globale Reflexivität bezüglich seiner Hörbegeisterung, in meinen Augen untrennbar mit seiner Beschreibung der zwei Transformationsmechanismen verbunden, die ich bereits aufgeführt habe (den Beschreibungen seiner Interpretationshinweise und seines Analyseverständnisses). Denn, wie ich aufzeigen werde, erlauben diese Mechanismen die Übertragung einer erlebten musikalischen Begeisterung auf einen materiellen Träger. Gezielt zu untersuchen, wie Creshevsky diese Mechanismen in seinen Schriften nachvollzieht, bedeutet demnach auch, zu untersuchen, wie er die Hörbegeisterung erlebt hat, die mit ihnen einhergeht.

(II) Die materiellen Gegebenheiten in deren Rahmen Creshevsky seine Musik komponiert

An zweiter Stelle werde ich die Spuren beleuchten, die Creshevsky auf den materiellen Vorrichtungen hinterlässt, welche seine musikalische Begeisterung begleiten. Dafür ziehe ich erneut die Forschungen Hennions heran, in dessen Augen die Begeisterung der Musikliebhaber für die Musik ein Vorgang ist, der sich nur mithilfe einer materiellen Ausstattung realisieren lässt. Ihm zufolge kommt die Musik nie „aus dem Nichts“ zu uns, sondern wird vor allem durch den Einsatz von Objekten möglich (von der Geige, über die Hi-Fi-Anlage, bis hin zum Konzertsaal), durch welche die geeigneten materiellen Gegebenheiten geschaffen werden, mit denen die Begeisterung für die Musik entstehen kann.

Diese materiellen Gegebenheiten spielen eine große Rolle bei der Untersuchung der Hörbegeisterung, die Creshevsky gespürt haben muss, während er sein Stück schrieb. Sie (eine CD und ein Abspielgerät) bezeugen einerseits die „reine“ Hörbegeisterung Creshevskys, welche nur mithilfe dieser Vorrichtung entstehen kann, und andererseits die Übertragung dieser Begeisterung auf einen materiellen Träger, denn dieser Träger *selbst* ist eine materielle Voraussetzung dafür, dass sich Creshevsky während der Komposition seines Stücks für die Klänge begeistern kann.

Die Transformation dieses Trägers zu untersuchen – das heißt wie Creshevsky ihn benutzt und wie er ihn durch seine Präsenz verändert – bedeutet also die zwei Mechanismen des

Übergangs einer erlebten Begeisterung auf einen Träger zu untersuchen, wobei dieser Träger *zugleich* die Begeisterung selbst und ihre gleichzeitige Umwandlung in Materie bezeugt.

Zweiter Teil: Die Analyse

Die tatsächliche Untersuchung der Begeisterung werde ich im zweiten Teil meiner Arbeit vornehmen. Diese wird aus einer Untersuchung der zwei Mechanismen der „Transformation“ der von Creshevsky erlebten musikalischen Begeisterung in einen beschriebenen und materiellen Träger bestehen (Punkt 3.1 „Erster Mechanismus“, Punkt 3.2 „Zweiter Mechanismus“). Diese Mechanismen werde ich nacheinander in den oben beschriebenen Beobachtungsfeldern untersuchen.

Während dieses Prozesses wird die Untersuchung der materiellen Gegebenheiten ein perfektes Gegengewicht zu den Beschreibungen Creshevskys bieten. Letztere erlauben es uns, zu verstehen, wie Creshevsky selbst seine Arbeit beschreibt, das heißt was seine Auffassung bezüglich der Anwendung dieser Mechanismen ist. Die Untersuchung der materiellen Gegebenheiten wird es mir hingegen erlauben, diese Beschreibungen in Zweifel zu ziehen und zu präzisieren, denn da sie immer gegenwärtig sind, werden sie leicht vergessen und zu einem reinem Hintergrund, vor dem die Beschreibung Gestalt annimmt.

Und schließlich wird die Betrachtung dieser Gegebenheiten mir Gelegenheit geben, auf die Begeisterung zurückzukommen, die ich persönlich beim Anhören von Creshevskys Musik empfunden und zu Beginn meiner Einleitung erwähnt habe. Ich hatte sie zunächst außer Acht gelassen, um mich nur mit der Begeisterung Creshevskys während der Erschaffung seiner Musik zu befassen.

Denn diese materiellen Gegebenheiten beeinflussen die einzigartige Weise, in der die Musik uns begeistert. Jeder Epoche sind gewisse Gegebenheiten zuzuordnen, die eine bestimmte Art und Weise prägen, wie wir uns für Musik begeistern. So zeigt der Historiker W. Weber auf, dass die materiellen Hörbedingungen des 18. Jahrhunderts eine andersartige Form der Aufmerksamkeit nach sich zogen, die, obgleich sie ihre eigene Berechtigung hatte, sich stark von dem unterscheiden konnte, was wir heute als übliches Hörverhalten und Begeisterung für Musik ansehen:

„Eighteenth-century musical life adhered to a social etiquette that tolerated forms of behavior more diverse than those generally permitted today. But that does not mean people did not listen at all or they had no serious interest in the music. They paid attention to it in ways different from our own, and they wrote about it from a perspective that, though seemingly strange to us, had musical and intellectual integrity. [...] I shall examine [...] contexts in 18th-century courts and churches where serious listening did go on in conjunction with many other activities.“⁶

Im Falle Creshevskys habe ich es mit Musik zu tun, die dank einer heute sehr weit verbreiteten materiellen Vorrichtung zu uns gelangt: der CD. Dieses Objekt ist in unserem Alltag permanent präsent. Die Art und Weise, in der die Musik über dieses Objekt zu uns gelangt, hat somit eine allgemein verbreitete Form der Begeisterung für die Musik, die wir hören, geprägt. Die Einzigartigkeit und die Art, wie wir – alle – eine musikalische Erfahrung erleben, wird stark beeinflusst und geformt durch diese materiellen Modalitäten, da sie von der großen Mehrheit so erfahren und erlebt wird. Und da beide Hörbegeisterungen (die meine, ebenso wie die Creshevskys) mittels dieser identischen materiellen Gegebenheiten (einer CD und einem Abspielgerät) entstehen, kann ich demnach davon ausgehen, dass beide auf vergleichbare Art und Weise untersucht werden können.

Dabei muss ich jedoch die Gemeinsamkeiten in der Beschaffenheit dieser Begeisterungen fein differenzieren, wenn ich daraus eine sinnvolle Definition ableiten möchte:

- Die gemeinsame Begeisterung kann nicht die musikalische Hörerfahrung und das musikalische Hörverhalten aufheben, die jedem Menschen eigen sind und die bewirken, dass jeder die Musik auf einzigartige Weise erlebt. (Denn dies würde bedeuten, in einen nicht sachdienlichen ästhetischen Absolutismus zu verfallen).

- Ebenso wenig kann diese Begeisterung einzig durch ihren materiellen Träger bestimmt werden, was die unterschiedliche Art und Weise außer Acht lassen würde, in der jeder einzelne sie erlebt. (Denn dies würde bedeuten, in einen technischen Determinismus à la McLuhan – *the medium is the message* – zu verfallen, der genauso wenig sachdienlich wäre).

Dementsprechend werde ich im Rahmen meiner Untersuchung diese Begeisterung als das Resultat einer persönlichen Erfahrung (abhängig von der Hörgeschichte jedes einzelnen) und einer kollektiv geteilten materiellen Erfahrung (abhängig von der materiellen Vorrichtung, durch welche die Musik zu uns kommt) betrachten, also dem Resultat einer

⁶ Vlg. Weber. Did people listen in the 18th century? in: Early music Nov. 1997, 678-691.

Wechselbeziehung zwischen einer Musik, die man hört – ob man sie nun kennt oder nicht – und der materiellen Form, die sie annimmt.

Das Ziel meiner Untersuchung wird also sein, darzulegen, was meine Begeisterung für die Musik Creshevskys und seine, bei der Komposition derselben, empfundene Begeisterung gemeinsam haben – denn in beiden Fällen ist die Begeisterung mithilfe der gleichen materiellen Gegebenheiten entstanden – und den individuellen Eigenanteil festzustellen, der die Erfahrung dieser Musik für jeden einzigartig machen.

Durch die Gegenüberstellung dieser individuellen/materiellen Wechselbeziehung, versuche ich mich so weit wie möglich der Qualität des Moments anzunähern, in dem von Objekten produzierte Klänge die Menschen begeistern, die sie hören oder die sie komponieren.

1. Der Weg zur Analyse

1.1 Die Musik in ihrem Kontext

I Wonder Who's Kissing Her Now ist eines der repräsentativsten Werke der Arbeit Noah Creshevskys. Geboren 1945 in New York/Rochester, studiert Creshevsky zunächst bei Nadia Boulanger in Paris und anschließend an der Julliard School bei Luciano Berio. 1966 kehrt er nach New York zurück und schreibt 1971 das Stück *Circuit*⁷, in dem die wesentlichen Merkmale seiner Arbeit bereits zu erkennen sind: das Stück besteht ausschließlich aus überarbeiteten Aufzeichnungen von Musikinstrumenten – in diesem Fall dem Cembalo. Seitdem ist die Überarbeitung von Aufnahmen im Studio das Hauptattribut der Arbeit Creshevskys.⁸

Zwei Merkmale kennzeichnen seinen musikalischen Stil:

Zum einen nimmt seine Musik Bezug auf das Erbe der *Musique concrète*. Diese Strömung der französischen elektronischen Musik basierte in erster Linie auf der Verarbeitung einer wiedererkennbaren aufgezeichneten Realität (z.B. Alltagsgeräusche oder eine menschliche Stimme). Insofern unterschied sie sich von der in den fünfziger Jahren von Stockhausen begründeten Kölner Schule, die mehr mit der Erschaffung und der Manipulation von im Studio produzierten Klängen arbeitete.

Diese ästhetische Spaltung wurde später durch die Entwicklung der *akusmatischen Musik* aufgehoben. Creshevsky bezieht sich trotzdem auf diese beiden Strömungen:

Mechanical generation and manipulation of electronic sounds have never been significant elements in my work. What has the potential to move me is the inhuman manipulation of natural sounds.⁹

⁷ Vgl. CD im Anhang oder Creshevsky. The tape music of Noah Creschevsky. 1971-1992, EM 1042CD , Japan, 1992.

⁸ Z.B. in den Werken *Momento Mori* (Man & Superman, Centaur Records CRC 2126) und *Who* (Who, Centaur Records CRC 2476)

⁹Vgl. Creshevsky. Borrowed Time. in : Contemporary Music Review, Routledge, 2001 , Vol.30, Part. 4, 91-98, 96.

Essential to [my music] is that its sounds are generally of natural origin, and that they remain sufficiently unprocessed so that their origin is perceived by the listener as being „natural“. [...] [That work] has precursors, most notably the tradition of *musique concrète*.¹⁰

Zum anderen entlehnt Creshevsky den Begriff *Hyperrealism* aus der Malerei um seine musikalische Sprache zu erklären. Die Idee des Hyperrealismus tauchte zum ersten Mal in den sechziger Jahren in der amerikanischen Kunstrichtung des *Fotorealismus* auf. Das Ziel dieser Maler war es, Gemälde zu erschaffen, die, mithilfe der zu der Zeit neu aufgekommenen fotografischen Techniken, wie echte Fotografien wirkten.

Diese Art der Arbeit inspirierte Anfang der 2000er Jahre die amerikanischen hyperrealistischen Maler. Das Aufkommen der digitalen Fotografie und der hochauflösenden Bilder haben diese Künstler dazu angetrieben, die Illusion einer Fotografie auf einem Gemälde noch präziser darzustellen.

Der *Hyperrealism* unterscheidet sich jedoch vom *Photorealism*. Sein Ziel ist es nicht nur, sich der Darstellung eines fotografischen Bildes anzunähern, sondern auch, mithilfe von Lichteffekten und einer speziellen Farbtextur, eine emotionsgeladene Interpretation eines Sujets und damit eine überzeugende Illusion der Realität zu schaffen. Indem sie sich von dem Konzept der höchstmöglichen Wirklichkeitstreue im Sinne einer Fotografie entfernen, erschaffen die hyperrealistischen Künstler reale Szenen, in denen die Formen und Konturen des Sujets eines Gemäldes, aufgrund ihrer expressiven Gestaltung, als beinahe lebendig wahrgenommen werden können.

Creshevskys Verständnis des Hyperrealismus unterscheidet sich nicht wesentlich von diesem Konzept:

Hyperrealism is an electroacoustic musical language constructed from sounds that are found in our shared environment („realism“), handled in ways that are somehow exaggerated or excessive („hyper“).¹¹

Die Idee ist die Folgende: eine auf der Basis einer Aufzeichnung („sounds *that are found* in

¹⁰Vgl. Creshevsky. *Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette*. in: *Arcana II*, hg. von Hips Road / Granary Books, 2005.

¹¹Ebd.

our shared environment“) mit dem Ziel entwickelte Musik, eine simulierte klangliche Realität zu produzieren.

Creshevsky teilt dabei seine Auffassung der hyperrealistischen Musik in zwei Kategorien ein:

Zum einen die Bearbeitung von traditionellen Instrumentalklängen durch elektronische Manipulation mit dem Ziel, den Eindruck zu vermitteln, man höre hier *superperformers*, das heißt Musiker, die instrumentale Fähigkeiten besitzen, welche menschlich nicht möglich sind.

[...] The first [genre] uses the sounds of traditional instruments that are pushed beyond the capacities of human performers in order to create superperformers –hypothetical virtuosos who transcend the limitations of individual performance capabilities.¹²

Zum anderen die Erweiterung des Rohmaterials der Musik:

Fundamental to the second genre of hyperrealism is the expansion of the sound palettes from which music is made.¹³

Dieses wird durch die Verwendung einer großen Anzahl von Tönen erweitert, die so differenziert wie möglich und frei von jeglichen ethnischen oder nationalen Merkmalen sind:

This is a language whose vocabulary is an inclusive, limitless sonic compendium, free of ethnic and national particularity.

Hyperrealism [...] aims to integrate vast and diverse sonic elements to produce an expressive and versatile musical language. Its vocabulary is an inclusive, limitless sonic compendium, free of ethnic and national particularity.¹⁴

1.2 Die zwei Mechanismen

Ich möchte nun mein Augenmerk genauer auf die zwei in der Einleitung genannten Mechanismen richten, die es einem Komponisten ermöglichen, seine während der Komposition eines Stücks empfundene Hörbegeisterung auf einen materiellen Träger zu übertragen.

¹²Ebd.

¹³Ebd.

¹⁴Ebd.

1.2.1 Die Interpretationshinweise

Erster Mechanismus

(a) Ein Komponist vermittelt den Effekt, den die Begeisterung auf ihn hat, durch die Transkription der Interpretationshinweise (Artikulation, Nuancen und Tempo) auf einer Partitur. Diese zeugen davon, wie ein Komponist die Töne/Noten selbst erlebt, die er aufschreibt.

Wenn ich mich an meinen Kompositionstisch setze und beginne, Musiknoten zu schreiben, erscheint es mir ganz normal, sie mit Hinweisen zu Tempo, Nuancen und Artikulation zu versehen, welche die Musiker darüber informieren, wie die Noten, die ich geschrieben habe, gespielt werden müssen. Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass mein Stück von Musikern gespielt werden könnte, die ich nicht kenne und die meine Musik noch nie gespielt haben. Ich kann also einem mir unbekanntem Musiker auf meiner Partitur genaue Angaben dazu machen, wie die Noten auf dieser Partitur gespielt werden sollen. Ich kann natürlich auch entscheiden, meine Partitur ohne diese Hinweise zu belassen. In dem Fall muss ich die Tatsache akzeptieren, dass der unbekanntete Musiker meine Noten so spielt, wie er es will.

Es ist zu vermuten, dass diese Praxis mit dem Verschwinden einer gewissen Tradition der mündlichen Überlieferung zusammenhängt, die es den Musikern erlaubte, sich Hinweise darüber weiterzugeben, wie die Noten zu spielen waren, die sie vor Augen hatten. Vergleicht man eine Partitur aus dem 17. Jahrhundert mit einer zeitgenössischen, stellt man fest, dass die zeitgenössische Partitur sehr viel mehr Hinweise darauf enthält, wie die Musik zu spielen ist, als die Partitur des 17. Jahrhunderts, die zu einer Zeit geschrieben wurde, in der die Größe der europäischen Population eine mündliche Überlieferung zuließ.

Das Auftauchen des Konzepts des Urtextes ist ebenfalls eine Konsequenz des Verschwindens dieser mündlichen Tradition. So beklagte der deutsche Musiktheoretiker und -analytiker Heinrich Schenker bereits 1912 die Uneinheitlichkeit der verschiedenen Ausgaben von Beethovens Werken, deren Herausgeber „nichts von [dem originalen Autograph] gesehen haben“, und mit ihrer Arbeit „blos ihrer Natur [nachgingen].“¹⁵

¹⁵Handwritten letter from Schenker to Hertzka (UE), dated November 27, 1912, in: Schenkers Documents online, http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_143_112712.html (eingesehen am 21.04.2012).

Liegt es nicht also auf der Hand, daß die paar Bearbeiter¹⁶ aus Eitelkeit u. Frechheit sich putzig machen mit ihren „Phrasierungen“¹⁷, die das volle Gegenteil von *Beeth'schen* Phrasierungen sind? [...] [D]iese niederträchtige Protzerei ließ natürlich den zweiten, dritten Bearbeiter nicht ruhen, u. So phrasieren sie um die Wette [...].¹⁸

Der Notentext Beethovens war also, den unterschiedlichen Wünschen der Interpreten und Herausgeber entsprechend, um zusätzliche Phrasierungsbögen und Oktaven ergänzt oder sogar in einer anderen Taktart neu geschrieben worden, weshalb der Wunsch nach einer Ausgabe des ursprünglichen Werks Beethovens immer lauter wurde. Und so widmete sich Schenker der Herausgabe der Originalwerke Beethovens, in Form einer Erläuterungsausgabe der Sonaten op. 109, 110, 111 und 101, in der er erklärt:

Die vorliegende Ausgabe stütze ich *in erster Linie* auf das vollständige Autograph des Meisters [...]. Nach dem handschriftlichen Material kam *in erster Reihe* die Originalausgabe (Steiner) in Betracht.¹⁹

Dieses Phänomen ist also ebenfalls eng mit dem Verschwinden einer gewissen gemeinschaftlichen mündlichen Tradition verbunden: der Mangel an Hinweisen war der Grund für eine deutliche Disparität der Interpretationen eines gegebenen musikalischen Textes. In diesem Zusammenhang entstand das Konzept des Urtextes, das sich schließlich durchgesetzt hat.

Diese Beobachtungen bringen mich zu einer entscheidenden Schlussfolgerung: Wenn das Verschwinden der mündlichen Tradition uns dazu brachte, einen Notentext und seine Interpretation immer genauer zu notieren (in Form des Urtextes oder einer hypergenauen zeitgenössischen Notierung), bedeutet dies, dass diese Hinweise gleichzeitig ein rein „mündliches“ Leben haben, das genauso intensiv sein kann wie das ihrer Notation. Bevor sie die schriftliche Form eines *p*, eines **Adagio** oder eines **legato** annehmen, sind diese Hinweise Tatsachen, die jeder weiß, ohne dass sie je ausgesprochen werden müssen, denn sie werden

¹⁶Hier sind Herausgeber gemeint.

¹⁷Wortspiel zwischen „frisieren“ und „Phrasierung“.

¹⁸Handwritten letter from Schenker to Hertzka (UE), dated April 17, 1918, in: Schenkers Documents online, http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_298_4-17-18.html#fn10 (eingesehen am 21.04.2012)

¹⁹ Vgl. Schenker, Die letzten Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe der Sonate A-Dur op.101 von L.v. Beethoven, Wien 1921.

von allen erlebt, gespielt und imitiert. Diese schriftlichen Hinweise haben also ihren Ursprung in Gesten und Konventionen. Denn was ist ein **staccato**, wenn nicht die hüpfende Geste des rechten Arms eines Violonisten? Was ist ein **p**, wenn nicht der Blickwechsel zwischen zwei Sängern während einer leisen Passage? Was ist ein **Andante**, wenn nicht das Heben des Kopfes eines Organisten, der dem Chor das Tempo eines Chorals vorgibt?

In genau diesem Sinne müssen wir heutzutage die Hinweise auf der Partitur eines Komponisten lesen, wenn wir uns mehr seiner musikalischen Erfahrung annähern wollen als dem Notentext, den er aufgeschrieben hat. Seine Gesten und seine Haltung, die diese Hinweise darstellen, bilden Situationen nach, die ein Komponist während eines Konzerts oder dem Anhören einer Aufnahme erlebt haben muss. Ein **ppp** existiert nicht per se, sondern wird zunächst einmal gesehen und gehört, ja erlebt wie ein **ppp**. Denn es ist wohl klar, dass wir Komponisten nie ein *piano* schreiben würden, ohne an den Flötisten zu denken, der, um es auszuführen, sein Instrument leicht anheben und dabei die Lippen zusammenpressen wird. Diese Hinweise sind entscheidende Spuren der Art und Weise, wie ein Komponist heutzutage die Musik erlebt, bevor er sich dazu entschließt, sie niederzuschreiben.

1.2.2 Die Verwendung der Analyse

Zweiter Mechanismus

Ein Komponist kann diese Begeisterung auf einem materiellen Träger (in Papier- oder digitaler Form) dauerhaft fixieren, indem er analytische Konzepte anwendet, die er durch das Studium von Analysen anderer Werke als der seinen kennengelernt hat.

Seit dem 14. Jahrhundert hat die in Europa komponierte Musik eine bestimmte Art nach sich gezogen, sie zu verstehen und zu analysieren. Ich möchte nun zunächst kurz die unterschiedlichen analytischen Ansätze vorstellen, die der materielle Träger mit sich gebracht hat.

Die Möglichkeit, ein Musikstück zu analysieren, wurde bereits im Jahr 1537 von Heinrich Listenius angeregt. Dieser definierte die Musik als eine *musica poetica*:

Ausgedrückt wird damit eine Anlehnung der Musik an Kategorien, die der Poetik und

Rhetorik entnommen wurden, speziell den Traktaten von Aristoteles oder Quintilian.²⁰

Die Musik wird hier also wie die musikalische Entsprechung eines rhetorischen Diskurses analysiert. Diese Vorstellung bestand fort bis zum Jahr 1739, als Mattheson sie in *Der vollkommene Kapellmeister* neu definierte als „die Form eines Satzes nach dem Modell einer Gerichtsrede“²¹.

Im 19. Jahrhundert kam dann eine neue Art des Musikverständnisses auf: „das organozistische Modell“, das „von der Vorstellung von Keimen oder Zellen geleitet wird, die die innere Kohärenz des Werkes garantieren [...]. Der Organizismus deutet sich bereits am Ende des 18. Jahrhunderts [in] Goethes Morphologie an“²².

Der Musiktheoretiker Heinrich Schenker (1869-1935) ist besonders repräsentativ für diese Geisteshaltung. Er entwickelte eine analytische Theorie, die unter anderem stark von Goethes Pflanzenmorphologie beeinflusst war, und definierte dabei

eine „Urlinie“ als den tieferen Kern eines klassischen Werks, der es von innen wie ein Magnet zusammenhält. In jedem Werk unterscheidet Schenker einen Vordergrund, wie er in der Partitur festgehalten ist, einen Mittelgrund, der das Schema der harmonischen Verbindungen und das Geflecht der hauptsächlichsten Linien des Satzes wiedergibt, sowie einen Hintergrund, der als endgültige Reduktion die Urlinie mit dem dazugehörigen Bass darstellt.²³

Diese analytische Methode hatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts signifikante Auswirkungen in den USA, wo sie im Rahmen der *set theory* von Milton Babbitt, George Perle und David Lewin weiterentwickelt wurde. Ihr Konzept basiert auf dem organischen Modell Schenkers, vernachlässigt jedoch die Idee der *Urlinie*. Ihr Ansatz beschränkt sich vielmehr auf eine strenge und gründliche Analyse der harmonischen Reduktion der Komposition:

It should be apparent that Schenker's major concept is not that of the Ursatz, as is sometimes maintained, but that of structural levels, a far more inclusive idea.²⁴

In der *set theory*, die jeden Akkord als Menge von Intervallen begreift und auf diese Weise den

²⁰Vgl. Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: Musitheorie 2007, Heft 3. 97-221, 198.

²¹Ebd., 198.

²²Ebd., 206.

²³Ebd., 206.

²⁴Vgl. Forte. „Schenker's Conception of Musical structure“. Journal of Music Theory 3, (1959), 1-30, 9; in : Kaltnecker. Hören als Analyse? in: Musitheorie 2007, Heft 3., 97-221, 209.

harmonischen Verlauf mit Identitäten, Segmentierungen, Schnittmengen und Inklusionen beschreibt, spaltet sich die Komposition in extremer Weise in zwei „Existenzformen“, da Tonhöhen unabhängig von Registerlagen festgestellt werden [...].²⁵

Die Musik in ihrer geschriebenen Form hat also eine ganze Reihe von Ansätzen hervorgebracht, sie als solche zu begreifen und zu analysieren. Die musikalische Analyse ist dabei in engster Weise mit dem mit Noten beschriebenen Träger verbunden, insofern, als dass sie Noten auf Papier und die Beziehung untersucht, in der diese miteinander stehen können.

Wenn ich als Komponist mit diesem Träger in Papierform – oder letztendlich mit jedem anderen Träger, der die Musik materiell fixiert – konfrontiert bin, bin ich also unweigerlich auch mit der diesem Träger zugrunde liegenden *Struktur* und den verschiedenen analytischen Ansätzen konfrontiert, die mit ihr verbunden sind. Das *Schreiben* eines Stückes, d.h. die Übertragung einer Musikbegeisterung auf Papier, ist immer mit Fragen der folgenden Art verbunden: „Muss ich all diese Noten einer gewissen Struktur folgend aufschreiben? Müsste ich eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen ihnen herstellen?“

Allein schon die Existenz dieser Fragen bedeutet, dass ich als Komponist weiß, dass ich, wenn ich die Begeisterung für eine musikalische Idee auf Papier bringen und weiterentwickeln will, die unterschiedlichen Analyseansätze – sollte ich das Bedürfnis verspüren – nutzen kann, um diese Arbeit zu vollenden. Die Analyse ist also letztlich auch ein Hilfsmittel, um das weiterzuentwickeln, was wir schreiben.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass jeder Komponist, der mit einem beschriebenen oder materiellen Träger konfrontiert ist, beim Schreiben ein bestimmtes analytisches System im Kopf hat. Dies ginge natürlich gegen die Natur der Kunst. Doch Komponisten sind nicht naiv und kennen alle die analytischen Ansätze, die sie, wenn sie es wünschen, als Hilfsmittel verwenden können, um eine für eine musikalische Idee, einen Klang oder einen Rhythmus empfundene und erlebte Begeisterung weiterzuentwickeln und ihr Gestalt zu verleihen.

Mein Ziel wird nun zunächst einmal sein, zu verstehen, welches analytische System Creshevsky in seinem Stück verwendet haben könnte, um dann das Stück von diesen Methoden zu bereinigen, in dem Versuch, den Moment wiederzufinden, in dem Creshevsky sich für Klänge begeistert hat und eine Musik wirklich erlebt hat, bevor er sich dazu

²⁵Vgl. Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: Musitheorie 2007, Heft 3. 97-221, 210.

entschlossen hat, sie in Form von Noten zusammenzufügen.

1.3 Die Beobachtungsfelder

Im Folgenden werde ich die zwei Beobachtungsfelder vorstellen, in denen diese zwei Mechanismen meiner Meinung nach auf sinnvolle Weise zu beobachten sind.

1.3.1 Die Reflexivität

Laut Hennion ist der Vorgang der Beschreibung einer musikalischen Hörbegeisterung eine Existenzbedingung für die Begeisterung als solche. Ihm zufolge ist diese Reflexivität auf lokaler sowie auf globaler Ebene anzutreffen. Die lokale Reflexivität entspricht der Selbstbeobachtung in genau dem Augenblick, in dem die Begeisterung eines Musikliebhabers auftritt. Sie wird von Hennion als ein „Gründungsakt“ der Begeisterung des Musikliebhabers angesehen:

[The] reflexive nature of taste is almost a definition, a founding act, that of attention, suspension, a pause on what is happening [...]. If one drinks a glass casually while thinking about something else, one is not an amateur. [...] But if one stops even just for a fraction of a second and observes oneself tasting, the act is established.²⁶

Diese lokale Reflexivität verbreitet sich durch die schriftliche Aufzeichnung auf globaler Ebene. Durch detaillierte Beschreibungen kann der Akt der Begeisterung in gleicher Weise von einer größeren Zahl von Musikliebhabern geteilt werden:

The [local] reflexivity [...] is equally present at the more global level of a domain of taste or form of amateurism, like music or the love of wine. As the domain becomes more general we see it held or strained by critiques, guides, accounts, prescriptions, norms, debates on what must or must not be done, and various types of self descriptive discourse.

[...] Reflexivity as a tool tends to take the more classic form of writing and, characteristically, each domain spawns its own jargon that slots in between the physiological or technical description of objects and the literary account of the amateur's emotion: in this regard opera lovers' rich magazines are not so different from heavy metal or house music fanzines. Through these over-coded self-expressions, for example of the taste of wine (red berries, roots,

²⁶Vgl. Hennion, Pragmatics of Taste, in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 134. Hennion bezieht sich dazu auf: Ulrich Beck, Anthony Giddens, & al. (1994), Reflexive Modernization, Cambridge, Polity Press.

mushrooms, truffle, wood, etc.) neither purely technical nor only imagery, taste is identified, equipped, and can be shared with others.²⁷

Das Konzept der Reflexivität auf zweifacher Ebene findet sich im Akt der Hörbegeisterung während der musikalischen Komposition wieder. Zunächst einmal die lokale Reflexivität: jeder Kompositionsakt verlangt vom Komponisten den Blick auf sich selbst und seine Arbeit, damit er diese tun kann. Denn Musik zu komponieren bedeutet vor allem eine Auswahl zu treffen, aus all dem, was man hören, sich ausdenken und vorstellen kann. Aus dieser Auswahl resultiert ein Notentext, von dem man behaupten kann, ihn komponiert zu haben. Dabei geht es nicht darum, eine schöpferische Urheberschaft dieses Textes für sich in Anspruch zu nehmen und sich als sein „Autor“ zu definieren, sondern vielmehr um ein früheres Stadium, in dem man sich als Schöpfer dieses Textes erkennt.

Dieser Prozess verlangt ebenfalls einen gewissen Abstand, einen Blick auf das, was während des Kompositionsakts passiert, sowie die Akzeptanz dieses Selbstbildes von sich als Schöpfer eines Notentextes. Ohne diesen kleinen Moment der reflektierten Selbstakzeptanz kann ein Stück als solches nicht erschaffen werden.

Dieser flüchtige Moment der Reflexion findet sich im Falle Creshevskys auch auf globalerer Ebene. Die verschiedenen von Creshevsky verfassten Artikel über seine Arbeit als Komponist sind als ein Mittel zu sehen, diesen flüchtigen stiftenden Augenblick der Selbstbeobachtung, der lokalen Reflexivität, in Worte zu fassen. Die Hörbegeisterung, die dieser kurze Moment der Reflexion auslöst – welcher gleichzeitig selbst wiederum durch die Hörbegeisterung ausgelöst wird – wird dabei erweitert und von der lokalen auf die globale Ebene gehoben, wodurch sie von anderen erkannt, identifiziert und geteilt werden kann.

Diese Erweiterung und Fixierung einer Hörbegeisterung entspricht, im Rahmen meiner Analyse, der Beschreibung, die Creshevsky von der Übertragung der Hörbegeisterung auf einen materiellen Träger gibt. Wie ich es detailliert bezüglich der Mechanismen beschrieben habe, die diese materielle Transformation erlauben, sind die Transformation und die Mechanismen, im Falle der Hörbegeisterung des Komponisten selbst, untrennbare Bestandteile der Begeisterung. Ein Komponist, der ein Stück schreibt, ist unweigerlich ein Komponist, der sich für Klänge begeistert. Diese erlebte Begeisterung kann nur

²⁷Vgl. Hennion. Pragmatics of Taste. in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 135.

nachvollzogen werden weil sie eine materielle Gestalt annimmt. Die Analyse der Begeisterung muss also zwangsläufig über die Untersuchung ihrer „Niederkunft“ auf einem materiellen Träger laufen.

Es wird somit erforderlich sein, durch die aufmerksame Lektüre der Schriften Creshevskys, seine Vorstellung der zwei Mechanismen der Transformation – von einer Hörbegeisterung zu einem materiellen Träger – nachzuvollziehen, die ich im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben habe.

1.3.2 Die materiellen Gegebenheiten

Um dieses zweite Beobachtungsfeld zu erforschen, orientiere ich mich erneut an Hennion. Ihm zufolge kann eine Hörbegeisterung nur mithilfe von Objekten, also materiellen Gegebenheiten entstehen, ohne die die Begeisterung nicht ausgedrückt werden könnte. Diese materiellen Gegebenheiten müssen vom „Begeisterten“ eingesetzt werden, um sich auf die Hörbegeisterung desselben auswirken zu können:

Taste closely depends on its situations and material devices: time and space frame, tools, circumstances, rules, ways of doing things. It involves a meticulous temporal organization, collective arrangements, objects and instruments of all kinds, and a wide range of techniques to manage all that.²⁸

Das Komponieren von Musik kann auf die gleiche Art verstanden werden: verschiedene materielle Gegebenheiten (ein Klavier, Noten, ein Konzertsaal, eine Studioaufnahme, eine Schallwelle) produzieren einen musikalischen Effekt, sobald sie vom Komponisten in diesem Sinne eingerichtet und arrangiert werden. Bei einem Klavierkonzert zum Beispiel, werden verschiedene Gegebenheiten vom Komponisten zum Einsatz gebracht (das Klavier, das Orchester, ein Konzertsaal und ein Publikum), damit die Musik entstehen kann.

[Nota bene: Die verschiedenen Vorrichtungen müssen jedoch nicht von vornherein mit einer musikalischen Potentialität aufgeladen sein. Ein weniger klassisches Beispiel wären kubanische Rhythmen, die ich meiner Großmutter in meinem Keller auf einem Pappkarton vorspiele. In dieser Situation setze ich verschiedene materielle Gegebenheiten ein (einen Rhythmus, einen Pappkarton, meine Großmutter und meinen Keller), die man zunächst

²⁸Ebd., 136.

einmal nicht unbedingt mit Musik in Verbindung bringen würde.]

Die nähere Untersuchung dieser Gegebenheiten hat drei wesentliche Vorteile, die ich in dieser Arbeit bereits verschiedentlich genannt habe und die ich, bevor ich mit der Analyse beginne, hier noch einmal zusammenfassen möchte:

- die materiellen Gegebenheiten werden von Creshevsky in seinen Schilderungen in der Regel nicht dahingehend berücksichtigt, dass sie eine Rolle im Entstehen der Art seiner Hörbegeisterung spielen können. Wie in der Einleitung beschrieben, bestimmen diese Objekte jedoch tatsächlich eine gewisse materielle *Anordnung*, in deren Rahmen eine Hörbegeisterung, abhängig von den durch diese materielle Gegebenheiten bestimmten Bedingungen, entstehen kann. Diese Gegebenheiten – die Creshevsky in dieser Form bei der Beschreibung seiner Arbeit außer Acht lässt, die seine Arbeitsweise jedoch beeinflussen – bieten in dieser Hinsicht ein perfektes Werkzeug um meine Analyse der Hörbegeisterung zu vertiefen, die andernfalls nur eine reine Wiederholung der Ideen und Konzepte Creshevskys wäre.
- die Untersuchung der materiellen Gegebenheiten ermöglicht zudem die Untersuchung der Art der Hörbegeisterung eines Komponisten. Denn diese ist unweigerlich mit der Umwandlung einer erlebten Hörbegeisterung in einen materiellen, beschriebenen Träger verbunden. Doch da dieser Träger diese materielle Transformation bezeugt und *gleichzeitig* eine Gegebenheit ist, die die Hörbegeisterung beeinflusst, ist die Untersuchung dieses Trägers folglich die Untersuchung einer Hörbegeisterung und die seiner materiellen Transformation *zugleich*, und somit eine Untersuchung dieser so charakteristischen „Hörbegeisterung des Komponisten“.
- darüber hinaus begünstigen die materiellen Gegebenheiten eine gewisse kollektive Neigung, sich von der Musik begeistern zu lassen. Diese Neigung, die genauso verbreitet ist wie die materielle Vorrichtung selbst, wird mir im Rahmen meiner Analyse helfen, festzustellen, inwiefern die Auswirkungen der Hörbegeisterung einerseits von dieser kollektiven Fähigkeit und andererseits von unserer individuellen Veranlagung abhängen.

2. Die Analyse

2.1 Der erste Mechanismus

(a) Ein Komponist vermittelt den Effekt, den die Begeisterung auf ihn hat, durch die Transkription der Interpretationshinweise (Artikulation, Nuancen und Tempo) auf einer Partitur. Diese zeugen davon, wie ein Komponist die Töne/Noten selbst erlebt, die er aufschreibt.

Der erste Teil unserer Untersuchung wird also die erlebte Realität erforschen müssen, auf die sich diese Hinweise beziehen.

Der erste Mechanismus scheint auf den ersten Blick keine Relevanz für die Analyse von Creshevskys Arbeit zu haben. Diese findet, wie bereits dargestellt, ausschließlich im Studio statt und ist in ihrer endgültigen Form als CD erhältlich. Es gibt hier also keine Partitur, ganz zu schweigen von Interpretationshinweisen, die mir Aufschluss darüber geben könnten, wie der Komponist selbst die Töne/Noten erlebt hat, die er aufschreibt.

Dennoch kann die Musik Creshevskys von einer großen Zahl von Hörern „abgespielt“ und „interpretiert“ werden.²⁹ Denn eine CD abzuspielen ist nichts anderes als eine stark interpretative Handlung: Soll ich die Lautstärke bis zum Anschlag aufdrehen? Oder, im Gegenteil, auf kaum hörbar stellen? Soll ich die CD auf einer topmodernen Hifi-Anlage abspielen oder reicht der Lautsprecher meines Handys?

Wenn seine Musik interpretiert werden kann, bedeutet dies, dass Creshevsky selbst sie während ihrer Erschaffung auf eine bestimmte Art und Weise erlebt hat. Und auch wenn es keine Interpretationshinweise gibt, die über dieses Erleben Aufschluss geben – da Creshevsky sie nicht aufgeschrieben hat –, so hat es dennoch Spuren in den Schriften unseres Komponisten hinterlassen.

²⁹ Bezüglich detaillierterer Forschungen zur Hörerkultur Vgl. Maisonneuve. The history of the record. The collective production of listening, music and taste. Third WTNC/CSI Workshop, Maastricht, 17-18, 1999. & Maisonneuve. L'invention du disque 1877-1949, éditions des Archives contemporaines, Paris, 2009 & Sterne. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

So fällt bei der Lektüre von Creshevskys Beschreibungen auf, dass er bei der Erstellung eines Stücks ausschließlich „natürliche Klänge“ verwendet:

Mechanical generation and manipulation of electronic sounds have never been significant elements in my work. What has the potential to move me is the inhuman manipulation of natural sounds.³⁰

Als „natürliche Klänge“ betrachtet er aufgezeichnete Klänge, die roh genug sind – also nicht im Studio bearbeitet –, als dass sie vom Hörer als natürlich erkannt werden könnten, das heißt als „*familiar to nearly all of us*“:

Essential to the concept of hyperrealism is that its sounds are generally of natural origin, and that they remain sufficiently unprocessed so that their origin is perceived by the listener as being „natural“. Since the sounds of our environment vary from year to year, generation to generation, and culture to culture, it is impossible to isolate a definitive encyclopedia of „natural“ sounds, but there are a great many sounds that are familiar to nearly all of us.³¹

Da diese Klänge von Creshevsky als „*familiar to nearly all of us*“ angesehen werden, scheint es logisch, dass dies auch auf die Interpretation derselben zutrifft. In der Tat kennen wir, die Hörer-Interpreten der Musik Creshevskys, die Klänge, aus denen er seine Musik erschafft, und erkennen sie wieder. Wir sind also folglich in der Lage, die Töne gemäß der Vorstellung, die wir alle von ihnen haben, zu interpretieren – gemäß der Art und Weise, wie sie in einer hypothetischen Realität klingen müssten. Im Fall eines Klaviers zum Beispiel handelt es sich um einen Klang, den jeder kennt, da er ihn hier und da schon gehört und erlebt hat. Wir können also, wenn wir eine Klavieraufnahme hören, diese so interpretieren, dass sie sich unserer Vorstellung davon annähert, wie ein Klavier „klingt“. Die Art, wie wir die Klänge interpretieren und wie Creshevsky selbst die Töne interpretiert, die er hört und erschafft, wird also durch die Musik selbst vorgegeben – aufgrund der Tatsache, dass wir ihr Rohmaterial wiedererkennen.

Soweit die Erkenntnisse, die ich zunächst einmal aus der Lektüre von Creshevskys Schriften gewinnen kann. Nun wird es interessant, dieses Phänomen in meinem zweiten Beobachtungsfeld zu untersuchen: den materiellen Gegebenheiten.

³⁰Vgl. Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

³¹Ebd.

Denn die Aufnahme eines Klaviers kann nur mit der entsprechenden materiellen Ausrüstung bewerkstelligt werden. So verwendet ein Toningenieur eine bestimmte Auswahl an Mikrofonen und ordnet diese auf eine ganz bestimmte Art und Weise in dem Raum an, in dem die Aufnahme stattfindet. Er kann z.B. ein Mikrofon sehr nah am Klavier aufstellen und ein anderes – ein wenig größeres, das dementsprechend ganz anders aufnimmt – in den hinteren Teil des Saals, wo der Klang des Klaviers besonders gut zur Geltung kommt. Diese verschiedenen Tonspuren wird er anschließend in einem Studio abmischen und so ein wirklichkeitstreues Tonbild der Instrumente produzieren, die er aufgenommen hat. Dies zeigt deutlich, dass die Tonaufnahme alles andere als eine simple und gleichförmige klangliche Reproduktion ist, sondern eine künstlerische Produktion, die von Anfang an auch als solche verstanden wurde:

From the very beginning, recorded sound was a studio art. From before the technology was commercially available, users were aware of the special conditions of sound production accompanying reproduction.

[...] The studio was a necessary framing device for the performance of both performer and apparatus: the room isolated the performer from the outside world, while crude soundproofing and physical separation optimized the room to the needs of the [...] machine and ensured the unity and distinctness of the sound event being produced for reproduction. [...] sound engineers quickly learned to prefer studio recording to on-location recording because the studio allowed them to control the acoustic environment much better—and thereby to control the actual sound of the recording.

[...] The physical placement of performers during the recording process is different from that during live performance [...]. This is the salient point for all reproduced music: it is not just eavesdropping on live performance; it is a studio art.³²

Die Betrachtung dieser materiellen Gegebenheiten gibt mir also Aufschluss darüber, dass, wenn wir (virtuosen Hörer) die Klänge der von Creshevsky aufgenommenen Musik wiedererkennen und interpretieren, dabei vor allem die vom Toningenieur geleistete Arbeit zur Kenntnis nehmen müssen, das heißt eine bestimmte Anordnung der Instrumente, bei der es darum geht

“ein Optimum an Wohlklang, an Deutlichkeit und passender Räumlichkeit anzustreben, neben der Forderung, Balanceunterschiede zwischen verschiedenen Instrumenten auszugleichen“³³

Die Interpretation der Musik Creshevskys, die gleichzeitig bezeugt, wie wir als Hörer und er

³²Vgl. Sterne. Media or Instruments? Yes. In: Offscreen, Vol. AA, Nos. 8-9, Aug/Spet 2007. Diesbezüglich : Sterne. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

³³Matthes. Skript zu den Vorlesungen zur Aufnahmepraxis. Band 1 (nicht erschienen)

als ihr Komponist, diese erleben und uns für sie begeistern, kann also als abhängig von folgenden Faktoren definiert werden:

- von einer klanglichen Darstellung der Klänge und Instrumente, die wir bereits kennen und deren Aufzeichnung wir entsprechend der Erinnerung interpretieren, die wir von ihnen haben. Diese Darstellung ist für jeden von uns vermutlich sehr verschieden und hängt stark von den unterschiedlichen Erfahrungen ab, die wir mit diesen Klängen und Instrumenten gemacht haben

- von der Arbeit des Toningenieurs, die wir zur Kenntnis nehmen müssen, um ein aufgenommenes Instrument zu erkennen und es sinnvoll interpretieren zu können. Wie wir gesehen haben, kann diese Arbeit auf sehr vielfältige Weise geschehen und somit wahrscheinlich auch auf sehr unterschiedliche Art interpretiert werden. Die Anerkennung dieser Arbeit ist eine Grundvoraussetzung dafür, dass diese Musik erlebt und interpretiert werden kann

2.2 Der zweite Mechanismus

(b) Ein Komponist kann diese Begeisterung auf einem Träger dauerhaft fixieren (in Papier- oder digitaler Form), indem er analytische Konzepte anwendet, die er durch das Studium von Analysen anderer Werke als der seinen kennengelernt hat.

Im zweiten Teil unserer Untersuchung wird es also darum gehen, festzustellen, welche analytischen Verfahren Creshevsky wie angewendet haben könnte, um so seine musikalische Begeisterung für die Noten/Töne besser verstehen zu können, aufgrund derer sie entstanden ist.

Die Lektüre der Schriften Creshevskys zeigt recht klar die analytischen Konzepte auf, derer er sich bedient hat, um seine Musik zu komponieren:

Hyperrealism is an electroacoustic musical language constructed from sounds that are found in our shared environment („realism“), handled in ways that are somehow exaggerated or excessive („hyper“).

[...] Hyperrealist music [...] uses the sounds of traditional instruments that are pushed beyond

the capacities of human performers in order to create superperformers – hypothetical virtuosos who transcend the limitations of individual performance capabilities.³⁴

Diese Konzepte sind beim Anhören von *I Wonder Who's Kissing Her Now* leicht zu erkennen: das Stück besteht aus „*sounds of traditional instruments*“ (hauptsächlich Orchester, Stimme, Oboe und Violinensolo), die, nachdem sie im Studio elektronisch bearbeitet wurden, den Eindruck vermitteln, man höre hier Musiker, die übermenschliche instrumentale Fähigkeiten besitzen: *superperformers*, hypothetische Virtuosen.

Wie ich es bereits mit dem ersten Mechanismus getan habe, werde ich nun untersuchen, wie die analytischen Konzepte im Rahmen der materiellen Gegebenheiten beobachtet werden können, die die Erschaffung der *superperformers* begleiten. Creshevsky verwendet in seinem Studio eine sehr spezielle Technik, um sie erschaffen zu können: er reiht verschiedene Aufnahmen aneinander. Diese Aneinanderreihung kann unterschiedliche Formen annehmen, welche ich hier gerne aufführen würde:

- Aufnahmen, die sich auf ein einziges Instrument oder eine Gruppe von Instrumenten (Orchester, Stimme, Oboe oder Violinsolo) beschränken und in solcher Geschwindigkeit aufeinanderfolgen, dass sie den Eindruck vermitteln, die sie produzierenden Musiker besäßen übermenschliche Fähigkeiten.
- Aufnahmen, die sich ebenfalls auf ein einziges Instrument oder eine Gruppe von Instrumenten beschränken, jedoch in vernünftiger Geschwindigkeit aufeinanderfolgen, was den Eindruck vermittelt, Musik zu hören, die von Musikern gespielt wird, welche normale menschliche Fähigkeiten besitzen. Jede dieser verschiedenen Aufnahmen ist hingegen auf unterschiedliche Weise realisiert worden, abhängig von der jeweils speziellen Anordnung der Mikrofone im Saal in Bezug auf die Instrumente. Die Solokadenz der Violine (ab 8'10“) ist ein bemerkenswertes Beispiel für diese Technik. Alle Aufnahmen in dieser Passage wurden von einem einzigen Instrument in ein und demselben Raum eingespielt. Die Perspektive der Mikrofone ist jedoch bei jeder Aufnahme eine andere. Einem tiefen Geigenton, der eine gewisse Präsenz im Raum hat und somit ein bestimmtes Klangbild auf einer Aufnahme abgibt, folgt übergangslos eine Abfolge sehr hoher Geigentöne, die wiederum eine gänzlich andere

³⁴Vgl. Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

Wirkung auf die im Raum platzierten Mikrofone haben.

- Aufnahmen, deren Anfang oder Ende auf ungewöhnliche Weise abgeschnitten wurde. Dabei klingen die Aufnahmen, deren Anfang (also das Einsetzen der Instrumente) gekappt wurde (z.B. beim Gesang und der Oboe ab 30“), sehr laut und abrupt, sehr präsent und gleichzeitig nicht greifbar. Die Aufnahmen, deren Ende (im Allgemeinen nur das Abklingen der Instrumente) abgeschnitten wurde, (z.B. das Orchester ab 1’50“), klingen, als seien sie völlig abrupt in einem akustisch sehr trockenen Raum gemacht worden.

Nachdem ich, zum einen, die von Creshevsky in seinen Aufsätzen beschriebenen analytischen Konzepte aufgezeigt habe und, zum anderen, ihre materielle Umsetzung ausführlich erörtert habe, kann ich also nun davon ihre Anwendung ableiten und besser verstehen, was Creshevsky bei der Schaffung seines Stücks in dem Moment begeistert hat, in dem diese Konzepte zum Einsatz gekommen sind:

- Durch die schnelle Abfolge verschiedener Aufnahmen schafft Creshevsky die Illusion, dass das, was der Hörer/er selbst hört, von Musikern mit übermenschlichen Fähigkeiten gespielt wurde. Diese Illusion hängt vermutlich ab von den Kenntnissen und Erfahrungen jedes einzelnen/Creshevskys bezüglich dieser Instrumente und ihrer technischen Grenzen.
- Durch die Manipulation einer Aufnahme, wie ein Toningenieur sie erstellen würde, schafft Creshevsky Aufnahmen, deren „instabile“ technische Ausführung der Hörer/Creshevsky ununterbrochen gezwungen ist wahrzunehmen. Die Wirkung des Raums, die Aufstellung der Instrumente in diesem, die klangliche Balance zwischen den verschiedenen Instrumenten: all diese Parameter werden dem Hörer/Creshevsky jedes Mal dann deutlich, wenn Creshevsky/er selbst diese manipuliert. Dies hindert den Hörer/Creshevsky auf ungewohnte Weise daran, ein dauerhaftes und regelmäßiges Klangbild eines Instruments oder einer Gruppe von Instrumenten wahrzunehmen. Im Gegensatz zur zuvor genannten Technik ist hier bemerkenswert, dass diese Technik vom Hörer/Creshevsky keine im Vorhinein vorhandene Kenntnis eines Instruments und seiner technischen Grenzen verlangt. Im Gegenteil, sie erlaubt es – wenn das Instrument erst einmal erkannt wurde – sich von der permanenten Umgestaltung der

klanglichen Inszenierung überraschen zu lassen.

Fazit

Abschließend möchte ich die Ergebnisse meiner Analyse wie folgt zusammenfassen:

1. Der Faktor, der eine Musikbegeisterung bei einem Hörer/Komponisten auslöst, scheint nicht davon abzuhängen, was man hört, also von den unmittelbar wahrgenommenen Klängen und Noten. Diese Wahrnehmung ist, wie ich ausgeführt habe, abhängig von der Hörgeschichte jedes einzelnen und seiner durch Erfahrungen erworbenen Fähigkeit, das zu kennen und wiederzuerkennen, was er hört. Die Politur, die Einbettung, die Beleuchtung und die Inszenierung der Klänge und Noten, die wir hören, scheint eine sehr viel entscheidendere Rolle für die Begeisterung zu spielen, die wir ihnen entgegenbringen können. Diese Faktoren hängen nicht von unserer Hörergangigkeit und ihrem Einfluss auf unsere Begeisterung für Klänge und Noten ab, sondern bewirken eine bestimmte räumliche und szenische Wahrnehmung der Musik. Diese Wahrnehmung wird dadurch beeinflusst, wie Objekte – ein Konzertsaal, Instrumente oder, im Falle Creshevskys, Mikrofone und ihre Anordnung in einem Raum – miteinander in Beziehung gesetzt werden und kann, aufgrund ihrer großen Plastizität, von einer großen Zahl von Hörern geteilt werden.

2. Von Anfang habe ich in meiner Analyse die Vorstellung abgelehnt, dass die Untersuchung der Begeisterung für eine bestimmte Musik auf die Untersuchung einer Partitur oder einer Aufzeichnung als stabiles und analysierbares musikalisches Objekt reduziert werden kann. Die Musik wurde, im Rahmen dieser Analyse, schließlich als eine ungewisse Schöpfung betrachtet, deren Erfolg von verschiedenen Parametern abhängt: ihrem Notentext, den Schriften ihres Komponisten, den materiellen Gegebenheiten, mit denen sie umgesetzt wird und ihren Hörern. Aus diesem Grund habe ich im Laufe meiner Analyse einen beliebigen Hörer der Musik Creshevskys und Creshevsky selbst ausdrücklich miteinander vermengt: ihre Rolle bei der Entstehung der Begeisterung, die wir dieser Musik entgegenbringen können, ist sehr ähnlich. Die Tatsache, dass Creshevsky – da er es selbst geschrieben hat – das Stück kennt, das wir hören, scheint nicht die Art und Weise zu beeinflussen, wie wir (Creshevsky und seine Hörer), es *hören*.

3. Das Ziel meiner Analyse ist es also nicht, mich über einen Komponisten, ein Stück, ein materielles Format oder über musikalische Schriften auszulassen, sondern vielmehr die

Mechanismen aufzudecken, die diese verschiedenen Objekte so lange beisammenhalten, bis Begeisterung für eine Musik entsteht. Die Analyse sagt nicht viel über ein Werk aus, aber sie sagt etwas darüber aus, wie es entstanden sein könnte. Ich bin mir dessen vollkommen bewusst, dass ich damit die musikalischen Analysemethoden in Frage stelle. Trotzdem geht es mir nicht darum, die Frage zu erörtern, ob Musik analysiert werden sollte oder nicht. Ich lehne es lediglich ab, diese Analyse auf die Untersuchung eines beschriebenen Formats (einer Partitur oder CD) zu beschränken, indem ich die Musik auf diese Objekte reduziere. Eine Analyse, die sich auf diese Annahme stützt, wäre letztendlich eine Analyse, die mehr über die geschriebene und materielle Metamorphose der Musik aussagt als über die Musik selbst:

[...] bodies, devices, arrangements, duration, an ungraspable object, a passing moment, states that suddenly appear... After all, outside laboratories and schools, what else is music? ³⁵

³⁵Vgl. Hennion. Pragmatics of Taste. in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 137.

Literaturverzeichnis

Creshevsky. The tape music of Noah Creschevsky. 1971-1992, EM 1042CD, Japan, 1992.

Creshevsky. Borrowed Time. in : Contemporary Music Review, Routledge, 2001 , Vol.30, Part. 4.

Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

Creshevsky. The Twilight Of The Gods. Tzadik-8069, New York, 2009.

Foulx&Schinz. „Engager son propre goût“, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion. Ethnographiques.org n. 3, April 2003 [online], <http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz,Floux> (eingesehen am 31.05.2012).

Garfinkel. Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs/NJ, Prentice Hall, 1967.

Hennion. La Passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris, Métailié, 1993.

Hennion. L'histoire de l'art : leçons sur la médiation. in: Réseaux, 1993, volume 11 n°60, 9-38.

Hennion. Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. in: Sociology: Advances and Challenges in the 1990s, ISA Research Council, Stella Quah and Arnaud Sales eds. Sage Publications (Studies in International Sociology Series), 1999

Hennion. L'écoute à la question. in: Revue de musicologie, Tome 88, 2002, Paris.

Hennion. Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité / Remarks on Pragmatics and Reflexivity. in: Sociologie et sociétés, vol. 34 n°2, 2002, 219-222.

Hennion, Pragmatics of Taste, in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. Von

Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004.

Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: Musitheorie 2007, Heft 3.

Latour. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk Theorie. Frankfurt a. M., 2007.

Maisonneuve. The history of the record. The collective production of listening, music and taste. Third WTNC/CSI Workshop, Maastricht, 17-18, 1999.

Maisonneuve. L'invention du disque 1877-1949, editions des Archives contemporaines, Paris, 2009

Marx. Wenn Musik Wissen schafft, Gedanken zum Erkenntnisinteresse einer Wissenschaft zwischen Kultur und Kunst. in: Musiktheorie 2009, Heft 4.

Matthes. Skript zu den Vorlesungen zur Aufnahmepraxis. Band 1 (nicht erschienen)

Schenker. Die letzten Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe der Sonate A-Dur op.101 von L.v. Beethoven. Wien, 1921.

Schenker. Handwritten letter to Hertzka (UE). dated November 27, 1912, in: Schenkers Documents

online, http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_143_112712.html (eingesehen am 21.04.2012).

Schenker. Handwritten letter to Hertzka (UE). dated April 17, 1918, in: Schenkers Documents online,

http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_298_4-17-18.html#fn10 (eingesehen am 21.04.2012)

Schroeder. Die Akustik von Konzertsälen. Physikalische Blätter 55, 1999, 47-50.

Sterne. *The Audible Past: Cultural Origins of Sounds Reproductions*. Durham: Duke University Press, 2003.

Sterne. Media or Instruments? Yes. In: *Offscreen*, Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/Sept 2007.

Weber. Did people listen in the 18th century? in: *Early music* Nov. 1997, 678-691.

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Zuhilfenahme anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Berlin, den 20. Juni 2012

Anhang

Track 1 : *I Wonder Who's Kissing Her Now*³⁶

Track 2 : *Circuit*³⁷

³⁶ Vlg. Creshevsky. *The Twilight Of The Gods*. Tzadik-8069, New York, 2009.

³⁷ Vlg. Creshevsky. *The tape music of Noah Creshevsky. 1971-1992*, EM 1042CD , Japan, 1992.