

EINLEITUNG

SYSTEMATISCHE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MUSIK UND WELT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Ebenda.

6 Ebenda, S. 120.

7 Ebenda, S. 124.

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

AUFBAU UND KONZEPTION DER ARBEIT

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

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

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

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

9 Vgl. Kap. 1.3.7.

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

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

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

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

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

12 Ebenda, S. 3.

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

ZUM FORSCHUNGSSTAND

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

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

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

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

ZUR AUSWAHL DER WERKE

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

17 Vgl. Kap. 1.1.

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

19 Vgl. Kap. 1.2.

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

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

22 Vgl. Kap. 3.8.

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

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

METHODISCHE PROBLEME

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

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

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

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

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

ZUM STELLENWERT DER KOMPOSITIONSSKIZZEN

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

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

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

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

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

ZUR METHODE DER ANALYSE

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

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

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

28 Vgl. Kap. 3.2.2.

29 Vgl. Kap. 1.2.

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

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

32 Vgl. ebenda, S. 12.

33 Ebenda, S. 26.

34 Ebenda, S. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Ebenda, S. 279.

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

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

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

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

41 Vgl. ebenda, S. 289.

42 Vgl. dazu auch Kap. 1.3.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Ebenda.

47 Vgl. Kap. 1.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Ebenda, S. 191.

50 Vgl. ebenda, S. 182.

51 Vgl. ebenda, S. 193.

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

53 Ebenda, S. 195.

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

55 Ebenda, S. 63.

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

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

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

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

56 Vgl. ebenda, S. 64.

57 Ebenda, S. 66.

58 Vgl. ebenda, S. 65.

59 Vgl. ebenda, S. 68 f.

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

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

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