

Hans Kellers *Functional Analysis* und die Voraussetzungen des differentiellen Hörens¹

THOMAS KABISCH

I. Differentielles Lernen

Der Erfolg des »differentiellen Lernens«, das von Münsteraner Sportwissenschaftlern entwickelt und von Martin Widmaier auf seine Tauglichkeit für die Instrumentalpädagogik hin untersucht wurde², beruht auf drei Kern-Eigenschaften. Erstens verhält sich der so Übende aktiv und produktiv, nicht rezeptiv und passiv. Zweitens kommen die individuellen Voraussetzungen, Interessen und Absichten des Übenden zum Tragen; er wird nicht sub specie des »Durchschnitts« oder als Angehöriger einer Gruppe behandelt. Drittens bestimmt sich das Optimum, das der Übende sucht, nicht generell und ein für allemal, sondern in Abhängigkeit von den aktuellen Umständen. Kurz: Der differentiell Übende sucht eine für den zu erreichenden Zweck, die eigene Person und die jeweilige Situation passende Lösung. Das Konzept des differentiellen Lernens mißtraut der trügerischen Konstanz und Sicherheit des Generellen und stellt sich statt dessen der Offenheit des Handelns und den Unwägbarkeiten des zeitlichen Verlaufs.

II. Differentielles Üben

Im Bereich des Musikalischen betrifft das Prinzip des Differentiellen nicht nur den Vorgang des Übens, sondern auch das Resultat, den, wie man sagen könnte, »Vorgang des Resultats«. Nicht nur die Technik des Übens, das Musikmachen insgesamt in all seinen Ausprägungen ist seinem Wesen nach differentiell. Das Prinzip des Differentiellen entspringt der Logik der Sache, nicht dem Einfallsreichtum raffinierter Didaktiker. Elementares Üben und virtuose Darstellung sind im Kern voneinander nicht verschieden.³

1 Hans Keller, geb. 1919 in Wien, gest. 1985 in London, war »einer der führenden Musikwissenschaftler Englands nach 1945« (MGG, 2. Ausg., Suppl., Sp. 385). Er nahm nach dem Abitur ein Violinstudium auf, wurde im Zuge des »Anschlusses« von Österreich inhaftiert und emigrierte 1939 nach London. Neben der musikalischen Praxis als Geiger in verschiedenen Quartetten und Orchestern befaßte er sich intensiv mit Psychoanalyse. Keller wirkte am *British Film Institute*, war Mitarbeiter der *Music Review* und Mitherausgeber von *Music Survey*. Von 1959 bis 1979 war er in unterschiedlichen Positionen in der BBC tätig.

2 Martin Widmaier, *Differenzielles Lernen. Sachgemäßes Üben im Randbereich des Lösungsraums*, in: *Üben & Musizieren* 3 (2007), S. 48-51; Wolfgang Schöllhorn, *Differenzielles Lehren und Lernen von Bewegung. Durch veränderte Annahmen zu neuen Konsequenzen*, in: Hartmut Gabler/Ulrich Göhner/Frank Schiebl (Hg.), *Zur Vernetzung von Forschung und Lehre in Biomechanik, Sportmotorik und Trainingswissenschaft*, Hamburg 2005, S. 125-135.

3 Vgl. Linde Großmann, *Der geborene Virtuose? Gedanken zur Erlernbarkeit von Virtuosität*, in: Heinz von Loesch/Ulrich Mahlert/Peter Rummenhöller (Hg.), *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2004, S. 197-204.

Im differentiellen musikalischen Üben und in der musikalischen Ausführung geschieht die Verknüpfung von Ziel, Person und Situation nicht additiv, sondern funktional. Die wechselseitige Abhängigkeit der drei Teilaspekte realisiert sich im Modus der Aufgabenstellung.⁴ Das Musikwerk wird hörbar allein durch die Verknüpfung dreier je eigengesetzlicher Ordnungen: des Zeichensystems der Partitur, in dem nur Beziehungen zwischen Klängen zur Darstellung kommen; des Instruments, auf dem nur je einzelne Töne zu realisieren sind, sowie des Bewegungs- und Empfindungsapparats der ausführenden, musizierenden Person, der im täglichen individuellen Leben geformt ist. Die Verknüpfung der drei Ordnungen ist stets aufs neue zu leisten. Dem Aspekt der Situation kommt dabei entscheidende Bedeutung zu: wegen der Materialität des Instruments, das dem Musizierenden als »organe-obstacle« entgegentritt⁵, und wegen des Performanz-Gebots – nur das ist »da« in der Musik, was tatsächlich klingt.

Instrumentale Technik als Ergebnis des Übens ist kein geschlossenes System von Bewegungsabläufen, kein Vorrat fixierter Abläufe, die für die Wiedergabe eines Musikwerks abgerufen und in der durch die Partitur vorgeschriebenen Weise aneinandergesetzt werden, sondern organisierte Offenheit. Kammermusik, so sagt ein Mitglied des Kolisch-Quartetts im Gespräch mit Károlyi Csipak, erfordert »sehr schnelle Reflexe«.⁶

III. Differentielles Hören

Die *Functional Analysis* von Hans Keller – komponierte Vor-, Zwischen- und Nachspiele, die zusammen mit der originalen Komposition aufgeführt werden – ist eine Anleitung/Verführung zum differentiellen Hören. Kellers Prämissen, nicht mehrheitsfähig unter Musikern und Musikdenkern des 20. Jahrhunderts, entstammen dem 18. Jahrhundert: Musik sei Sprache⁷, die ohne Begriffe funktioniert – Sulzer sagt, um diesen Punkt klar zu machen: »Sprache der Empfindungen«. Musik spricht zu allen Menschen, die »empfindungsfähig« (Sulzer), »not unmusical« (Keller) sind. Deshalb kommt das Urteil über Musik nicht nur den Kennern zu, sondern auch den Liebhabern⁸ – um von denen zu schweigen, die lediglich die Kunst(fertigkeit) einzuschät-

4 Vgl. Thomas Kabisch, *Autonomie und gesellschaftliche Funktion der Musik*, in: *De musica disserenda* 2 (2006), H. 2, S. 29-41; ders., *Cortots Chopin mit Tovey und Czerny oder Wann entsteht beim Etüdenspielen Musik?*, in: *Musiktheorie* 19 (2004), S. 123-140.

5 Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Bd. 2: *La méconnaissance*, Seuil 1980, S. 72 ff.

6 Károly Csipak, »Sehr schnelle Reflexe«. *Erinnerungen an das Kolisch-Quartett*, in: *Musica* 40 (1986), S. 518-524.

7 »»Language« can be a useful metaphor with which to describe music in certain well-definable respects ... But in the last analysis ... »language« remains an illogical term.« (Hans Keller, *Essays on music*, hg. v. Christopher Winkle, Cambridge 1994, S. 253, Anm. 9). Keller bevorzugt im allgemeinen, Musik als Form von »communication« zu bezeichnen oder als »mode of thought« (a. a. O.).

8 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 3. Teil, Leipzig 1793², Artikel »Kenner«. Sulzer hatte seit 1750 den Vorsitz im berühmten Berliner Montags-Club, dem auch Lessing und Quantz angehörten.

zen vermögen, den Künstlern, soweit sie nur Künstler und nicht zugleich Kenner sind.

Kellers Kritik an begrifflich fundierter musikalischer Analyse hat hierin ihre Voraussetzungen. Er ist ein musikalischer Aufklärer und wendet sich gegen die Herrschaft der Experten. »Alles begriffliche Denken über Musik ist ein Umweg, von Musik über Begriffe zu Musik, wohingegen *functional analysis* direkt von Musik über Musik zu Musik fortschreitet.«⁹ Das Wörtchen »direkt« gibt, wenn das Zitat aus dem Argumentationsgang des Aufsatzes gelöst und flüchtig gelesen wird, Anlaß zu Mißverständnissen. Unmittelbarkeit, intuitives Erfassen des Ganzen ist nicht gemeint.¹⁰ Die Kritik am Diskursiven mündet nicht in ganzheitlichem Lobpreis des intuitiven Zugriffs. Denn die FA schreitet zwar nicht wie gewöhnliche Analyse fort von einem Medium in ein anderes und zurück (Musik-Begriff-Musik). Aber sie legt einen Weg zurück (»über/via«), und die Stationen dieses Weges liegen keineswegs auf derselben Ebene. Man kann zwar – im Gegensatz auch zu Schenkers *Graphic Analyses*, die in Noten aufgeschrieben, gleichwohl begrifflichen Charakters, also nicht hörbar zu machen sind – alle Teilschritte einer FA hören. Doch es handelt sich jeweils um Teilaspekte von Musik, die erst im Gesamt oder im Ergebnis des Prozesses, den die FA anstoßen will, den Grund legen für Musikhören im eigentlichen, umfänglichen Sinn. Auch die FA ist in diesem Sinne Analyse, also nicht »direkt« die Sache selbst.

Damit musikalische »communication«¹¹ zustande kommt, bedarf es einiger »Bezugspunkte, die der Komponist und seine Rezipienten vor Beginn der Komposition gemeinsam haben«.¹² Das sieht Keller als Voraussetzung. Das Verhältnis von »Hintergrund« und »Vordergrund«¹³ zielt jedoch nicht auf diese musiksprachlichen Gemeinsamkeiten, auch nicht auf eine Differenz von Stil und einzelner Werk dergestalt, daß das Allgemeine des Stils einzelne Werke trägt und zugleich durch sie bestimmt wird. Kellers Modell ist geprägt durch »Konflikt«, durch »Spannung«, »Widerspruch« (»conflict«, »tension«, »contradiction«), durch nicht-erfüllte Erwartungen (»un-

9 »All conceptual thought about music is a detour, from music via terms to music, whereas functional analysis proceeds direct from music via music to music.« (Keller, *The Musical Analysis of Music*, in: *Essays on music* [Anm. 7], S. 127)

10 Auch diesen Zug teilt Keller mit den Denkern des 18. Jahrhunderts. »Sprache der Empfindungen« bei Sulzer oder Koch ist auf Darstellung angewiesen, auf Zeichen. Die Spannung zwischen der Realität der Empfindung, die von Zuhörern, Spielern und Komponisten gleichermaßen verlangt wird, und der Indirektheit und Zeichenhaftigkeit der Darstellung ist Quell oder Motor der musikästhetischen Überlegungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das literarische Genre der musikalischen Vortragslehren (vgl. J. J. Quantz, Leopold Mozart, C. Ph. E. Bach, die den Vortrag betreffenden Artikel bei Sulzer) hat hier seinen Kern.

11 Keller, *Towards a Theory of Music*, in: *Essays* (Anm. 7), S. 123.

12 »terms of reference which the composer and his recipients have in common before the composition starts« (Keller, *Essays on music* [Anm. 7], S. 124)

13 »I have pinched two terms from Heinrich Schenker ... at the same time lavishly changing their connotations ... : background and foreground.« (A. a. O., S. 123)

born fulfillments«¹⁴). »Der Vordergrund ist schlicht das, was er [sc. der Komponist] stattdessen macht.«¹⁵ Die (erste) Topik der Freud'schen Psychoanalyse, die Differenz von Bewußtem und Unbewußtem, wird als Vergleich herangezogen, um das Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund in der Musik und um Wirkung und Rolle der *Functional Analysis* zu verdeutlichen. FAs bringen den verdrängten Hintergrund zum Klingen und ins hörende Bewußtsein: »Der Hintergrund ist das, was ich in meinen wortlosen analytischen Partituren an die Oberfläche bringe: der Vordergrund ist das, was den Hintergrund unterdrückt – oft gar verdrängt in dem dynamischen, psychoanalytischen Sinn, so daß der Komponist sich dessen, was geschehen ist, nicht bewußt ist und die analytische Enthüllung wie eine Offenbarung erfährt.«¹⁶ Eine Komposition wird verständlich, indem der Hörer die Verlockungen und Möglichkeiten mit-hört, denen der Komponist widerstanden hat.

Durch die martialische Wortwahl (unterdrücken/verdrängen) stellt Keller den Primat der Differenz heraus und relativiert die Einheit der Momente. Das Differentielle ist nicht als »positive« Komplementarität oder friedliche Koexistenz unterschiedlicher Aspekte zu verstehen, die in ihrer Summe das Musikwerk ausmachen. Differenz verlangt nicht nach Hinzufügung weiterer Aspekte, sondern nach Balance widerstreitender Tendenzen. Wenn Musik zustande kommt nur, wenn der Hörer im Kellerschen Sinne differentiell hört, dann ist sie nicht stabil und »da«, sondern stets gefährdet und muß stets aufs neue konstituiert werden.

IV. Mozart-Keller, *Functional Analysis* der Klaviersonate a-Moll KV 310

Die »Analytic introduction« nimmt Elemente des Mozartschen Hauptsatzes vorweg und eröffnet mit diesen Elementen ein Differenzenfeld aus Fortschreitungen und Vorhalten, Niedertaktigkeit und Auftaktigkeit. Ton-Differenzen (*gis/g*) deuten sich an. So formuliert die analytische Einleitung, quasi improvisando, das strukturelle Thema des Satzes. Wenn anschließend der Hauptsatz im Original erklingt, wird er als bestimmte Form innerhalb des Differenzenfeldes wahrgenommen und also zugleich bestimmt und relativiert (Bsp. 1).

¹⁴ A. a. O., S. 123.

¹⁵ »The foreground is, simply, what he [sc. the composer] does instead.« (A. a. O.)

¹⁶ »The background is what I bring to the fore in my wordless analytic scores: the foreground is that which suppresses the background – often even represses it in the dynamic, psychoanalytic sense, so that the composer is unaware of what has happened and receives the analytic disclosure like a revelation.« (A. a. O.)

Bsp. 1: Keller, »Analytic introduction«¹⁷ und Mozart T 1-9

Tempo di primo movimento, ma un poco meno mosso poco accel. ...

(Piano) *pp* u. c. ... al tempo di **Allegro maestoso**
distinto

f etc.: play 1st mvt. with repeat of exposition
 i. c.

Allegro maestoso
f

p

Der Anhang zum ersten Satz konfrontiert den Schluß mit dem Anfang, vor allem aber bringt er, rückgreifend auf die Analytic introduction, Auftaktigkeit und Vorhaltsbildungen in Erinnerung, die in der Coda des Satzes mit viel Lärm zum Schweigen gebracht worden waren (Bsp. 2).

Bsp. 2: Keller, T 6-20

attacca **Listesso tempo**

pp *cresc.* *mf*

mp *cresc.* *f*

p

f *pp* *p*

¹⁷ Die FA der Klaviersonate a-Moll von Mozart wird in der Edition von Christopher Wintle (Keller, *Essays on music* [Anm. 7], Kap. 29) zitiert. Die Ausgabe sämtlicher FAs, die Gerold W. Gruber im Verlag Peter Lang publiziert hat, legt bedauerlicherweise nicht den von Keller benutzten Notentext, sondern neuere, meist Gesamtausgaben zugrunde. So werden manche Varianten in Kellers FAs unverständlich. Leider gibt aber auch Wintle keinerlei Hinweis, welche Mozart-Ausgabe Keller hier benutzt hat.

Mozarts Seitensatz benutzt das Nebennoten-Element als Wechselnote in einem figurativen Satz. Keller führt den originalen Übergang breiter aus, ohne die Ausgangstonart und das Tongeschlecht zu verlassen. Aber er läßt auch den Seitensatz-Schluß in den Nachsatz des Hauptgedankens weitergehen – ein Anschluß, der die Logik des Geschehens bei Mozart, die Spannung zwischen den differenten strukturellen Zuständen zuspitzt. Strukturelle Gleichzeitigkeit, die in begrifflicher Analyse indifferent ist gegen die Zeit, wird von Keller realisiert in Form sukzessiver Varianten (Bsp. 3).

Bsp. 3: Keller, T 28-37 und T 44-54

The image displays a musical score for Example 3, consisting of five systems of piano and bass staves. The score is marked with various dynamics and articulations:

- System 1 (Measures 28-32):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a steady accompaniment of chords.
- System 2 (Measures 33-37):** Features a piano (*p*) dynamic. The piano part has a more melodic line with some rests, while the bass part continues with chords. A *pp* (pianissimo) dynamic is indicated in the bass.
- System 3 (Measures 44-47):** The piano part shows a *cresc.* (crescendo) marking. The bass part remains chordal.
- System 4 (Measures 47-50):** Includes a *tr* (trill) in the piano part and a *ben p* (benzando piano) marking in the bass. Dynamics range from *f* to *p*.
- System 5 (Measures 51-54):** The piano part features a *sf* (sforzando) dynamic, while the bass part has a *p* dynamic. The piano part concludes with a series of chords.

Substanzgemeinschaft über Satzgrenzen hinweg aufzudecken, gehört zu den schwer erträglichen Sportarten musiktheoretischer Dilettanten. Bei Keller äußert motivische Verwandtschaft zwischen unterschiedlichen Sätzen sich in Übergängen und Verknüpfungen (Bsp. 4).

Bsp. 4: Keller, T 107-116

* Ideally, a very slightly slower tempo than andante should be reached with the upbeat in bar 106, so that bar 107 is a little faster again – an implied a tempo
 † [Luftpause – ed.]

Nachdem der zweite Teil der FA das Hauptthema des ersten mit dem Hauptthema des zweiten Satzes in Verbindung gebracht hat, wird im folgenden Teil in rascher Folge zunächst das Thema aus der Mittelpartie des *Andante cantabile* an das Hauptthema des ersten Satzes zurückgebunden, dann die Finale-Thematik aus der Rahmenpartie des langsamen Satzes hergeleitet. Auch dieser Übergang wird des Scheins von »Notwendigkeit« oder »Zwangsläufigkeit« entkleidet, indem er kurze Zeit später in umgekehrter Richtung abläuft: auf langsamer Satz / Finale folgt Finale / langsamer Satz. Im Anschluß an das originale Finale schließlich werden Materialien aus Kopfsatz und Finale verwirbelt und durch eine Doppel-Coda mit vereinten Kräften beschlossen.

Neben den Bezügen, die in Kellers FAs aufgedeckt oder hergestellt werden, gibt es solche, die auf der Hand liegen, aber in den FAs mit Fleiß übergangen werden. Der landläufigen thematischen Analyse wäre der Bezug zur Hauptsatzthematik (vgl. Bsp. 1) in T 37 ff. des *Andante cantabile* weit wichtiger als der von Keller strapazierte in T 32 ff. (Bsp. 5).

Bsp. 5: Keller T 117-127; Mozart, II, T 32-41

117 *Tempo di secondo movimento*

121 *poco accel.*

124 *Tempo di primo movimento*

32 33

37 *tr*

40 *tr* *cre - - -*

Daß Keller den offenkundigen Bezug ignoriert, läßt sich aus der Zielsetzung der FAs verstehen. Sie sollen erklärtermaßen den »Hintergrund« zum Klängen bringen, um das tatsächlich Komponierte als das hören zu lassen, was der Komponist »anstatt« geschrieben hat.¹⁸ FAs sollen dem Hören qualitative Beweglichkeit gewinnen, nicht offenkundige Hörwege festklopfen. Im zweiten Thema des langsamen Satzes (T 32 ff.; Keller, T 119 ff.) wird die struktu-

¹⁸ Keller, *Essays on music* (Anm. 7), S. 123.

relle Differenz von Dreiklangselement und Skalenelement vordergründig. Die beiden Pole sind auf engem Raum gegeneinandergestellt. Diese Passage analysiert sich durch Konfrontation mit dem Hauptthema des Kopfsatzes, so wie umgekehrt dessen struktureller Grund durch die Begegnung mit der neuen Gestalt weitere analytische Erhellung erfährt. In T 37 ff. des zweiten Satzes hingegen wird Bekanntes motivisch abgewandelt, ohne daß dadurch das Verhältnis von »Hintergrund« und »Vordergrund« berührt würde.

Mozarts Tonartenplan umfaßt a-moll mit seiner Paralleltonart C-Dur im ersten Satz, F-Dur mit seiner Dominante C-Dur im *Andante cantabile*, schließlich a-moll mit seiner Variante A-Dur im Finale. Das erste FA-Zwischenspiel, das vom 1. zum 2. Satz führt, verharrt über 100 Takte in a-moll, wendet sich 10 Takte vor Schluß nach F-Dur, der Tonart des *Andante*. Das folgende Zwischenspiel beginnt wie der Mittelteil des 2. Satzes in C-Dur, hebt also an wie ein weiterer kontrastierender Teil zum *Andante*; der Vorgriff auf das Finalthema erfolgt in d-moll (das so im Finale nicht vorkommt); das Zwischenspiel schließt, wie es begonnen hat, in C-Dur. Das Nachspiel bewegt sich in a-moll und C-Dur, setzt die doppelte Coda ein, um die Grundtonart zweifelsfrei festzustellen.

Zweimal wird der Abstand a-moll/F-Dur von Keller gedämpft: Im Verhältnis vom zweiten zum ersten Satz wird er als bruchloser Übergang innerhalb des ersten Zwischenspiels vermittelt, respektive beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz durch das extensive C-Dur des zweiten Zwischenspiels suspendiert. Dafür tritt vor und nach dem Finale der Tonartenkontrast des Hauptsatzes, das Parallelverhältnis a-moll/C-Dur, hervor, das damit in der Hierarchie der Tonarten durch die FA den ersten Rang zugewiesen bekommt. Diese harmonische Hierarchie ist offenkundig verknüpft mit der »Einheit kontrastierender Themen«. Kellers FA zielt, wie fundierte begriffliche Analysen auch, nicht einseitig auf Themen als lineare diastematisch-rhythmische Gestalten, sondern auf den komplexen thematisch-harmonischen Prozeß.

Die an der Oberfläche herrschende harmonische Vielfalt aus Parallel-, Dominant- und Variant-Tonart verdeckt – so wäre die hörbare These der FA dieser Sonate versuchsweise zu verbalisieren – das konfliktuöse Verhältnis a-moll/C-Dur, die Gefährdung, die die Grundtonart in der Konfrontation mit ihrer Dur-Parallele zu bestehen hat. Mozart hat die bunte tonartliche Landschaft »anstatt« komponiert, und so soll sie gehört werden.

FAs sind, wiewohl für Hörer konzipiert, von klärender und wohlthuender Wirkung auch für die Ausführenden. Auf eine praktische Konsequenz, die aus der Beschäftigung mit Kellers FA der Sonate KV 310 entspringt, sei kurz verwiesen. Indem Keller, auch satzübergreifend, Gestalten in veränderter zeitlicher Folge verwendet, nötigt er den Ausführenden, Tempo-Relationen zu finden. Strukturelle Gemeinsamkeiten avancieren zum Mittel der

Tempo-Bestimmung. Das Tempo des Finale ist ins Verhältnis zu setzen zum Tempo des ersten Satzes (vgl. Nachspiel) wie des zweiten Satzes (Zwischenspiel vor Finale). Ebenfalls im Zwischenspiel vor dem Finale stellt sich die Aufgabe, die Tempi des Hauptthemas des ersten und des mittleren Themas des zweiten Satzes abzugleichen. Die FA ermöglicht, das Netz der Tempo-Differenzen spielend und hörend in zahlreichen Varianten zu erproben.

V. Mehrdeutigkeit des Details

»Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind.«¹⁹ Kellers FAs geben dem, was aktuell klingt, die Mehrdimensionalität, die es braucht, um Musik zu werden. Musikalische Vielfalt entsteht, indem Kontraste und temporale Sukzession auf einen einheitlichen Grund bezogen werden. Die Buntheit der klingenden Oberfläche wird durch Bezug auf den Hintergrund zur musikalischen Vielfalt bestimmt. Im Wechselverhältnis der zeitlosen »oneness« und der »temporal succession« als ihrer »necessary experience« wird Verschiedenheit produziert.²⁰

Um die klingende Oberfläche durchlässig zu machen für die Erfahrung des Hintergrunds, praktizieren FAs ein konsequent funktionales Verständnis musikalischer Form. Fixierungen auf thematische und harmonische Buchstäblichkeit werden aufgebrochen zugunsten der Erfahrung des »symphonischen Urkontrasts«, den Keller in der Verschränkung stabiler und instabiler Partien erkennt.²¹ Die Nähe zur Formauffassung der Schönberg-Schule, zur »funktionalen Formenlehre« von Erwin Ratz, in der klassische Form aus dem Gegensatz »fest gefügt/locker gefügt« entwickelt wird²², ist evident.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als breche Kellers funktionale Differenz »stabil/instabil« weniger radikal mit dem Fetisch Thema als Ratz. In Kellers Deutung der Sonatensatzform stehen Durchführung und »Überleitungen« für das Instabile, die beiden Themen für das Stabile. Ratz hingegen bestimmt gerade den Seitensatz als Repräsentanz des »locker Gefügten«, der ohne deutliche Zäsur in die »Fortführung des Seitensatzes« weitergeht und erst in der Schlußgruppe ein »fest gefügtes« Gegenstück bekommt. Doch der Unterschied zu Kellers Praxis der FAs ist geringer, als seine theoretischen Darlegungen vermuten lassen. Im ersten Satz der Mozart-Sonate wird der Hauptsatz, oft nur der charakteristische Themenkopf, als stabiler Ausgangspunkt für motivische Zerlegungen, Auflösungsfelder benutzt, er

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1997, S. 488.

²⁰ Keller, *Essays on music* (Anm. 7), S. 252 f. Wiederholt hat Keller die FAs in dieser Hinsicht mit Schopenhauer und Freud in Verbindung gebracht.

²¹ Keller, *Der symphonische Urkontrast*, in: Österreichische Musikzeitschrift 39 (1984), S. 579-585.

²² Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973³.

fungiert als Setzung. Der figurativ geprägte Seitensatz hingegen erscheint einerseits als thematische Ableitung, als rhythmisch vermittelte Konsequenz oder Fortführung des Hauptsatzes, als Abhängiges. Zugleich werden immer wieder die sequenzierenden Partien des Seitensatzes herausgestellt, wird die figurative Reduktion thematischer Prägnanz im Seitensatz in demonstrativer Weise verbunden mit harmonischer Instabilität.²³

Das Ziel der FA liegt, wie beispielhaft an Kellers Kommentar zu der Mozart-Sonate zu studieren, jenseits der Opposition von zeitloser Einheit und temporaler Verschiedenheit. Auch die »Einheit« der »kontrastierenden Themen« ist nur Mittel zum Zweck, das ist: die innere Mehrdeutigkeit der Einzelheit erfahrbar zu machen. In der FA der Mozart-Sonate geschieht das im ersten Satz sinnfällig durch das strukturelle Spiel mit den Differenzen Niedertaktigkeit/Auftaktigkeit, Vorhalt/Fortschreitung, *gis/g*. In Anlehnung an den modischen literaturwissenschaftlichen Terminus des »unzuverlässigen Erzählers« könnte man von der unzuverlässigen Einzelheit sprechen, die sich in jedem Augenblick neu, unter anderen Gesichtspunkten und in unerwartete Richtungen verknüpft und entwickelt. Die ungewöhnliche Beweglichkeit des musikalischen Details betrifft Ereignisse unterschiedlicher Größenordnung, rhythmische oder diastematische Motive ebenso wie ganze Phrasen.

Am drastischsten ist Mehrdeutigkeit in der doppelten Coda realisiert, die den Kommentar zum Finale beschließt. Durch den Kurzschluß der Code aus dem ersten und dem letzten Satz wird die Differenz thematischen und nicht-thematischen Materials und die Differenz harmonischer Bekräftigung und thematischer Prägnanz erneut aufgerufen. So dringt Mehrdeutigkeit selbst in die Bekräftigung der Schluß-Tonika ein, das Urbild formaler Stabilität.

VI. Ist das Musikwerk ein Organismus?

Auch Keller hat, um den Immanenzzusammenhang des musikalischen Kunstwerks zu betonen, die Organismus-Metapher bemüht und die FA definiert als Versuch, »die einheitsstiftenden Funktionen des lebenden Organismus zu erklären, mit dem das musikalische Kunstwerk gleichzusetzen ist«. ²⁴ Doch die bekannten unliebsamen Folgen der »organic fallacy« ²⁵, einschließlich der Identifizierung von Analyse und Ästhetik, gar der Ersetzung

²³ Auch in geschriebenen Analysen läßt Keller ein Verständnis von der Funktion des Seitensatzes erkennen, das der Theorie von Ratz kompatibel ist. Vgl. Keller, *A Slip of Mozart's. Its Analytical Significance*, in: *Essays on music* (Anm. 7), S. 140 f.

²⁴ Stephen Hinton, *Analyse statt Ästhetik*, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert (Hg.), *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002, S. 1035.

²⁵ Stephen Hinton, *Musikwissenschaft und Musiktheorie oder Die Frage nach der phänomenologischen Jungfräulichkeit*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 195-204, hier S. 204.

von Ästhetik durch Analyse, werden bei ihm durch mehrere gegenläufige Tendenzen neutralisiert.

Erstens bestreitet Keller der Analyse die Fähigkeit, musikalisches Verständnis zu fördern. Das Kunstschöne verlangt, um genossen werden zu können, Verstehen.²⁶ Doch es geht Keller gerade darum, das Verstehen von der Bevormundung durch Analyse zu lösen. Mit »Hören als Analyse«²⁷ hat Keller nichts zu tun. Geschriebene Analysen helfen verstehen, was und wie man verstanden hat. Legitime Analysen werden geschrieben, »um dem Rezipienten seine eigene musikalische Erfahrung verständlich zu machen.«²⁸ Das Verstehen ist aber je individuell und hat vorher schon stattgefunden.

Zweitens verhindert schon die Diversität des Repertoires, an dem Keller arbeitet, einen Kurzschluß von Analyse und Ästhetik. Wer für Britten und für Schönberg eintritt (und zugleich sogar dem Violinkonzert von Glazunow Anerkennung zu zollen vermag²⁹), macht sich überall verdächtig, gewinnt aber den Vorteil, Verständnis zu haben für unterschiedliche Arten von Musik. Die Anhänger des Organischen in der Musik hingegen pflegen den emphatischen Singular »die Musik« mit einer sehr bestimmten Richtung, mit bestimmten Werken zu verbinden und andere auszuschließen. Schenker hat zum Verständnis der Musik Debussys nichts beizutragen; aus der Sicht von Schönbergs *Brahms the Progressive* ist über das Violinkonzert von Tschai-kowski kaum etwas zu sagen.

Drittens ist der »lebende Organismus« bei Keller bestimmt durch Verdrängungsmechanismen (»Bis jetzt war es mir freilich unmöglich, die verdrängende Instanz zu finden«³⁰). Der Organismus wird als gefährdet und unter dem Primat innerer Konflikte gedacht, nicht als friedvolle Entfaltung eines selbst-identischen Kerns. Der Rekurs auf Natur, der mit dem Organismus-Modell verbunden ist³¹, ändert seine Bedeutung, wenn Natur nicht nach dem Modell der Pflanze vorgestellt wird, vielmehr mit einer inneren Widersprüchlichkeit, die durch Freud und Nietzsche angestoßen ist.

Viertens gibt es bei Keller keinen Kurzschluß von Innen und Außen der Musik³², keinen Ausschluß der Perspektive des Subjekts durch einen allmächtigen Immanenzzusammenhang der Komposition. FAs disponieren das Hören für die Eigengesetzlichkeit der Komposition, für den, wenn man

26 »The feeling of beauty in view of a work of art, then, is a function of understanding.« (Keller, *Sport and Art*, in: *Essays on music* [Anm. 7], S. 26)

27 So der mit einem Fragezeichen versehene Titel eines Aufsatzes, in dem Martin Kaltenecker eine neue Form musikalischer Wahrnehmung proklamiert, indem er der vorangehenden Ära unterstellt, dem Ideal »Hören als Analyse« gehuldigt zu haben, in: *Musiktheorie* 22 (2007), S. 197-221.

28 »to explain the recipient's own musical experience to himself«. (Keller, *Essays on music* [Anm. 7], S. 255)

29 *The Sentimental Violin*, in: *Essays on music* (Anm. 7), S. 71ff.

30 »So far, however, I have been unable to find the repressive agency«, a. a. O., S. 123 f.

31 Hinton, *Analyse statt Ästhetik* (Anm. 24), S. 1035 ff.

32 Vgl. a. a. O., S. 1020 ff., S. 1047.

will, »Organismus«, die »inevitability«³³ der Komposition, zugleich aber rufen sie vielfältige individuelle Reaktionsweisen wach, die aus dem Stück hinausführen oder das Stück mit Kontexten verbinden. Manche dieser Reaktionsweisen enthalten begriffliche Momente: »Woher stammt diese Stelle?« »Ist das jetzt Mozart oder Keller?« »Jetzt geht Keller, gerade umgekehrt wie Mozart, vom Seitensatz in den Hauptsatz über ...« Der Spieler der FA befindet sich in einer Position ähnlich der des Virtuosen, der eine Kadenz improvisiert und im Rahmen des Werks auf das Werk reflektiert. Der Hörer der FA begegnet, indem er versucht, sich einen Reim auf die Ebenen des zu Hörenden zu machen, dem ästhetischen Objekt, einem Horizont von Varianten und den verschlungenen Pfaden des eigenen Hörens.

VII. The crisis of modern life

Die Erfindung der FAs hat Kellers Kritik der begrifflichen Analyse und seine Kritik an bestimmten Spiel- und Hörweisen zur Voraussetzung. Diese Kritik wiederum ist Teil der psychoanalytisch fundierten Diagnose einer »Krise des modernen Lebens«. Keller findet den »Wert harter Arbeit« überschätzt. »Wir befriedigen unseren primitiven Hang zu Bestrafung und Selbstbestrafung, indem wir andere und uns selbst zum Arbeiten bringen.«³⁵ »Unsere moralische Befriedigung hängt mehr vom Grad der Mühe ab, die wir aufwenden mußten, als vom sachlichen Wert des Erreichten.«³⁶

Mangel an Verantwortlichkeit für das eigene Handeln, Suche nach Autoritäten, um nicht für die eigenen Handlungen einstehen zu müssen – so äußert sich die generelle pathologische Struktur auch in der Musik. »An die Stelle eines einfallsreichen Intellekts, der sich erfolgreich um einen bezifferten Baß bemüht, tritt eine leere, aber überaus eifrige Intelligenz, die sich mit den Ziffern von Fingersätzen beschäftigt – wohlgerne, nicht mit den eigenen des Spielers, sondern denen eines ›Herausgebers‹.«³⁷ Diese Kritik trifft auch anerkannte Künstler: »Menuhins Interpretationen, in denen stets der Einfluß einer Elternfigur, eines (nicht notwendig tatsächlichen) Lehrers zu finden ist, zeigen auch prächtig den unstillbaren Durst des modernen Künstlers nach den vorgeblich heilenden, tatsächlich entmutigenden Wassern, die der Inspiration anderer Leute entspringen.«³⁸ Die Figur des

³³ Keller, *Essays on music* (Anm. 7), S. 125.

³⁴ Hans Keller, *Kyla Greenbaum and the Psychology of the Modern Artist*, in: ders., *Music and Psychology. From Vienna to London, 1939-52*, hg. v. Christopher Wintle, London 2003, S. 186.

³⁵ »We satisfy, that is, our primitive punitive and self-punitive tendencies by making others and ourselves work.« (Keller, *Music and Psychology* [Anm. 34], S. 186)

³⁶ »Our moral satisfactions depend on the degree of trouble we have taken to achieve something rather than on the objective value of the achievement.« (A. a. O.)

³⁷ »Instead of an imaginative intellect being able to tackle a figured bass, an empty though highly diligent intelligence busies itself with figured fingerings – not, to be sure, the player's own, but those of an ›editor‹.« (A. a. O., S. 187)

³⁸ »Menuhin's interpretations, in which you can always detect the influence of a parent figure, a (not

»educator« gewinnt beängstigende Dimensionen. Die Auseinandersetzung mit der Musik wird ebenso ruiniert wie die Verbindung zur »spontanen Musikalität« des Ausführenden.³⁹ Der ausübende Musiker »lernt eine Menge« von jedermann, außer von den Komponisten, die er spielt; er versieht diesen Salat mit einer Überdosis Pfeffer als eigenem Beitrag und reicht ihn weiter an den Hörer, der, ähnlich konditioniert, darin die Offenbarung sucht, die er unfähig ist zu empfangen.«⁴⁰

Keller sieht durch die Krise des modernen Lebens primär nicht kulturelle Überlieferung oder Kunstwerke gefährdet, sondern die Freiheit des Handelns und der Person. Entsprechend gilt seine Erfindung der FA nicht der Rettung von Werken oder der Propaganda für Werke, sondern der Wiedergewinnung von »taste and feeling«⁴¹ für das Hören und Spielen von Musik. Keller teilt die Überzeugung des 18. Jahrhunderts, daß Geschmack bildbar sei. »Spontane Musikalität« wird nicht zum Gegenstand einer Metaphysik der Unmittelbarkeit. Sie wird durch differentielles Hören und Spielen geweckt.

FAs muß man (mehrfach) hören oder selbst spielen, um ihre Wirkung zu erfahren. Man kann sie nicht, d. h. man kann sie allzu leicht lesen. Denn das, worauf es ankommt, sind nicht die Klanggebilde für sich, vielmehr ihre Folge, Verknüpfung, Proportionierung in der Zeit. Was man die Eigenzeit der Musik nennt und von der Einbettung des Musikstücks in die Zeit zu unterscheiden pflegt – in den FAs wird sie erlebbar.

FAs befreien vom Terror der Meisterwerke⁴², indem sie die Werke mit Varianten umgeben, Varianten, die dem Original in bestimmter Weise »widersprechen«, den Status beliebiger Paraphrase also vermeiden. Sie machen das Aufgeschriebene als musikalische Entscheidung durchsichtig; nehmen ihm die Schein-Autorität des Ewigen-Unwandelbaren.

FAs erliegen nicht der Versuchung, der die meisten begrifflich fundierten Analysen nachgeben, die »Notwendigkeit« einer musikalischen Konstruktion zu zeigen.⁴³ Durch strukturelle, figurative und durch Varianten, die aus der Umgruppierung des Materials entstehen, setzen sie den Hörer in stand, kleinste Details in ihrem spezifischen Gewicht und im Netz ihrer Wechsel-

necessarily actual) teacher, also illustrates splendidly the modern artist's unquenchable thirst for the supposedly healing, actually chilling waters that spring from the fountains of other people's inspirations.« (Keller, *Music and Psychology* [Anm. 34], S.187) Menuhin pflegte in seinem Unterricht Fingersätzen Autorität dadurch zu verleihen, daß er erklärte, sie stammten von seinem »master« George Enescu (mündliche Mitteilung von Lory Wallfisch beim Enescu-Symposium Bukarest 2007). Die Erklärung wiederholte sich, die Fingersätze wechselten.

39 »Spontaneous musicality« (*Music and Psychology* [Anm. 34], S.188).

40 »learning a lot from everybody except the composers he is interpreting, and passing on this salad, with nothing but an overdose of pepper as his own contribution, to the listener who, having been similarly conditioned, tried to find in it the revelation he is incapable of receiving.« (A. a. O., S.187)

41 A. a. O., S.188.

42 Gleichwohl benutzt Keller gelegentlich diesen problematischen Terminus.

43 Vgl. Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca und London 1995, S.162 ff.

wirkungen mit anderen Details abzuschätzen. Sie versuchen nicht, zu beweisen, »warum« etwas ist, wie es ist. Sie zeigen, was es ist.

Summary

Hans Kellers Functional Analysis and the Preconditions for Differential Listening – For Hans Keller, musical works are the »foreground« written by the composer »instead of« repressed possibilities. His practice of Functional Analysis – preludes, interludes and postludes that are performed together with an original work – is intended to make the »background«, what has been repressed, audible. Each FA supplements listening with a field of variants within which it moves around, comparing and establishing connections. This essay takes a closer look at the FA of Mozart's A minor piano sonata, the status of the musical detail, the »organism« model of traditional analysis and the relationship between musical listening and the »crisis of modern life« as Keller views it.