Klaus Stahmer

Mit neuen Leitbildern

Luc Ferrari: Interrupteur, Tautologies 3 (EMI) u. a.

Melos 4/1974, S. 242-244

© Schott Music, Mainz, Germany

merkung des Komponisten hervorgeht) an die Vertonung von „ein Schädelbohrer" in „Gemeinheit" (Nr. 16 des „Pierrot Lunaire") – und beides im Zusammenhang gesehen, durchaus ein Volltreffer. Im vorhergehenden Gesang (Nr. 7) wird ein starker Kontrast spürbar zwischen dem rhythmischen Gemurmel des Vokalisten (zur Begleitung eines Rührtrommel-Rhythmus), seinem Röhren und Herumstolzieren auf dem Bühnenraum wie ein rasender Hitler und seiner schließlichen Entspannung in dem schönen lyrischen „Deutschen Lied", dem einzigen Abschnitt des Werkes, in dem er wirklich singt. Mit seiner ruhigen Einleitung und seiner geradezu nonchalanten Wiedergabe (der Vokalist dreht sich in aller Ruhe eine Zigarette) hebt es sich ab als ein kleiner Fleck „wirklicher" Musik, aus dem Werk heraus gezeugt wie ein Produkt marxistischer Dialektik.

Henze sieht eine Reihe von Spieltechniken vor, von fest notierten Abschnitten bis zur Anwendung ausschließlich grafischer Symbole, deren Flexibilität in der Ausführung dem Bühnengeschehen angepaßt ist. Diese Gegensätzlichkeit von zwei Extremen in der Ausführung erzeugt auch eine Spannung im harmonischen Gesamtplan, wobei die Kraft, die von der genau festgelegten harmonischen Rhythmik ausgeht, in den freieren Abschnitten reduziert wird, um sich dann in den als Überleitungen fungierenden Kodas, welche die elf Gesänge voneinander trennen, wieder zu regenerieren. Henze nennt die Nummern 6, 7 und 8 „Rückkehrversuche in die Bourgeoisie" (unter Bezugnahme auf 1, 2 und 3), und diese zum Scheitern verurteilten Versuche (natürlich als Parallele gedacht zum Geschick der Zentralfigur, die niemals eine völlige Kehrtwendung auf ihrem Wege zustande bringt (offenbaren sich als breit angelegte Vorbereitung des „Deutschen Liedes" – dem Kristallisationspunkt des melodischen Materials des Werkes. Die „Rückkehrversuche" lösen sich mehrmals im entscheidenden Augenblick auf, und an einer Stelle erwächst ihnen ein Extrastück in der Form eines wilden „break" für einen der Jazzsolisten.

Und in der Tat, der „linke Bourgeois" kommt nie in Nataschas Wohnung an. Er weist nicht nur die beiden Alternativen zurück, die sie ihm anzubieten hat, sondern indem er das tut, wird er sich eines fundamentalen Denkfehlers in seiner bürgerlichen Verhaltensweise bewußt. Er muß von vorne anfangen. Die Logik des Werkes ist jedoch nicht ganz so destruktiv, wie dieses Fazit erwarten lassen könnte. Wenn jemandem der Boden unter den Füßen entzogen werden soll, dann dem Selbstzufriedenen (Salvatore nennt ihn den „Unbeweglichen"): denen, die nicht bereit sind zur Selbstanalyse und notfalls zur Verleugnung ihrer existentiellen Situation. Monteverdi wendet für seine Zentralfigur in „Orfeo" einen ähnlichen Trick an. Erst wenn Orpheus seinen musikalischen Hochmut gesühnt hat, ist ihm Unsterblichkeit beschieden; und wie Eurydike, so fällt auch Natascha Ungeheuer lediglich die Rolle des Katalysators zu.

Bruce Cole

Aus dem Englischen von Ken W. Bartlett

Mit neuen Leitbildern

Christian Wolff: For Piano I, For Pianist, Burdocks. David Behrmann, Gordon Mumma, John Nash, Frederic Rzewski, David Tudor, Christian Wolff (WERGO 60 063)
Luc Ferrari: Interrupteur, Tautologos 3. Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, Konstantin Simonovitsch (EMI C 0 63-11 133)
Iannis Xenakis: Atrées, Morsima-Amorsima, ST 4, Nomos Alpha. Pierre Penassou – Violoncello, Bernède-Quartett, Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, Konstantin Simonovitsch (EMI C 063-10 075)

Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, Kagel und Penderecki sind die sechs Komponisten, denen Ulrich Siegele 1971 in Darmstadt als einzigen einen „eigenständigen Rang" zuerkannte. Sucht man nach den Bewertungsmaßstäben, die ihn zu dieser Aufstellung geführt haben, kann man unschwer erkennen, daß er geschichtlichen Rang mit Popularität verwechselt hat. Gewiß, für den Versuch, eine Musikgeschichte der sechziger Jahre zu entwerfen, eignen diese Komponisten sich weitaus besser als all die anderen, die sich in den weiten Maschen seines Netzes nicht einfangen lassen. Ihr Schaffen in eine gewisse Folgerichtigkeit zu bringen und damit eine Stimmigkeit des Geschichtsbildes vorzutäuschen, das konnte weit eher gelingen, als eine grundlegende Bestandsaufnahme zu starten und diese dann systematisch und kritisch zu sichten. Aber eines steht fest: Weitaus mehr Stränge ziehen sich durch die eben erst zur Geschichte gewordene Gegenwart, als eine zu eng gefaßte Systematik wahrhaben möchte, und vieles verschwindet hinter einer Fassade wohlgeordneter Kausalitäten, wenn man sich in seinen Vorstellungen vom musikalischen Kunstwerk allzu sehr versteift. Vereinfachungen erfolgen meist auf Kosten der Wirklichkeitstreue. Und das Gefährliche daran ist, daß sie oft durch einen Rückkoppelungseffekt den weiteren Verlauf geschichtlicher Entwicklungen beeinflussen, denen sie sich beschreibend und interpretierend anzunähern versuchen.

Drei neue Schallplatten demonstrieren das ganz deutlich. Iannis Xenakis, Luc Ferrari und Christian Wolff sind Komponisten, die ein weitgestrecktes Œuvre von markanter „Eigenständigkeit" aufzuweisen haben (wenn man den Ausdruck noch einmal gebrauchen darf). Die Information über sie fließt aber hierzulande äußerst spärlich. Lediglich die allgemeine Flaute hat es wohl begünstigt, daß man jetzt – reichlich spät – auf sie aufmerksam wird. Der Zeitpunkt des allgemeinen Verstehens ihrer Musik ist aber noch längst nicht gekommen. Dafür ist in erster Linie ein Umstand verantwortlich zu machen, dem man nicht von heute auf morgen abhelfen kann. Mit herkömmlichen Gewohnheiten nämlich kommt man den Werken von Xenakis, Ferrari und Wolff nicht bei. Diese sperren sich gegen jene Kategorien der Gestaltung, die mittlerweile zum Allgemeingut geworden sind. Formerwartungen des Hörers, die sich an den Werken Ligetis oder Pendereckis im Laufe der Jahre herauskristallisiert und orientiert haben, werden hier nicht recht erfüllt. Das hängt damit zusammen, daß den Werken von Xenakis, Ferrari und Wolff generell Konzeptionen und Leitbilder zugrunde liegen, die sich kaum in Ein-

© Schott Music, Mainz, Germany

K. Stahmer: Mit neuen Leitbildern, Melos 4/1974

klang bringen lassen mit den formalästhetischen Einstellungen der von Siegele herausgestellten Komponisten. Nicht zuletzt umgreifen diese Leitbilder auch gesellschaftspolitische Vorstellungen, die man ebenfalls realisieren muß, will man der Musik gerecht werden.

„Musikalische Form kann als eine Länge der Programmzeit aufgefaßt werden ... sie ist ein Aufführungsvorgang von einer gewissen Dauer, die ihrerseits unvorhersehbar sein mag", formulierte Christian Wolff in den fünfziger Jahren seine Absage an herkömmliche Vorstellungen von der musikalischen Form. Dem liegt ein Denken zugrunde, das aus dem engsten Kreis um Cage stammt und das keinen prinzipiellen Unterschied zwischen den Klängen eines „Werks" und Tönen überhaupt macht, „Tönen, die dem Werk vorausgehen, es begleiten oder ihm folgen" (Wolff). Der Einzelton wird aus den Bindungen organisierter Zusammenhänge befreit und soll nun in seiner Isolation das leisten, was vorher die Konfiguration vieler aufeinander bezogener Töne vollbrachte. Durch den Verzicht auf die komplette Dimension musikalischer Syntax und die sprachähnlichen Gesetzmäßigkeiten musikeigener Logik glaubt Wolff, etwas aufwerten zu können, was sonst nicht zur Entfaltung kam, das Klangereignis des Tons an sich.

Damit opfert er zugleich den Anspruch, als Komponist über die Werkgestalt in nur einer möglichen Ausprägung verfügen zu wollen. Vielmehr gesteht er den Tönen, die er aus ihrem Verband entlassen hat, ein Eigenleben zu. Seine Musik ist demnach der Verlauf, innerhalb dessen dieses Eigenleben sich entfalten kann. Er hält die Spielanweisungen so, daß zum Beispiel der Spieler einen Laut „so leise wie möglich" spielen soll. „Im Moment des Spielens wird er es auf dieselbe Weise tun oder lauter, oder der Klang wird unhörbar sein. Je nach dem Resultat ergeben sich Alternativen von Entwicklungen, denen er zu folgen hat." Damit bestimmt der Spieler weitgehend „selbst die Entwicklung, indem er versucht, seine Wahl bei jedem Spiel zu variieren. Die Musik ist das Resultat einer Wechselwirkung zwischen den bestimmten Angaben der Partitur und den Entscheidungen des Spielers" (Wolff).

So wie in diesem Stück „For Pianist" (1959) ein einzelner Spieler zu reagieren hat, und zwar auf das, was er selbst soeben erst hervorgebracht hat, sind in „Burdocks" (1971) Situationen komponiert worden, in denen eine Gruppe von beliebig vielen Instrumentalisten gegenseitigen Reaktionen der Spieler untereinander ausgesetzt wird. Dazu können sie irgendwelche beliebigen Mittel zur Erzeugung von Tönen verwenden. Die zehn Teile des Stücks können gleichzeitig gespielt werden oder so, daß sie sich überschneiden. Natürlich bedingt das, daß man Spieler findet, die derartige Entscheidungen zu fällen imstande sind. Bei der Aufnahme, die unter der Leitung und Mitwirkung des Komponisten in Amerika entstand, ist dieser Punkt erfüllt. Schließlich sind die berufensten Interpreten daran beteiligt: David Tudor, David Behrmann, Gordon Mumma, John Nash und Frederic Rzewski. Dadurch wird dem Hörer die optimale aller möglichen Lösungen präsentiert. Sie ist sogar so perfekt geraten, daß sie sich den Anschein eines restlos auskomponierten Organismus gibt. Und das gerade ist der kritische Punkt, der auch dem Komponisten selbst bewußt ist. Die Zuordnung der Töne — Wolff nennt sie eine Hierarchie und verbindet damit klassenkämpferische Vorstellungen —, die der Komponist zu vermeiden suchte, stellt sich wieder ein, nur mit dem Unterschied, daß nicht er als Komponist allein, sondern ein Kollektiv sie geschaffen hat. Sie wird auch jedesmal anders ausfallen, was aber am Prinzip kaum etwas ändert. Was sich aber geändert hat, ist das Hörerlebnis. Den Verzicht des Komponisten auf umfassenden, ordnenden Zugriff bezahlt hier letzten Endes der Hörer.

Darin aber unterscheidet sich Wolff grundlegend von Luc Ferrari, dem gerade der unmittelbare Kontakt mit dem Hörer ein echtes Anliegen ist. Ferraris Musik will „Konversation" sein und das Publikum dahin bringen, daß es auf die vom Komponisten ausgehenden Impulse reagiert. Bei ihm wird die Komponente der gesellschaftlichen Vermittlung von Musik ein wesentlicher Teil des Erklingenden. Zum einen faßt er das tönende Material seiner Musik als etwas von der Umwelt bereits Vorgeformtes auf und hat das Gefühl daß die Gesellschaft es ihm lediglich zur weiteren Verarbeitung in die Hand gegeben hat. Zum anderen strebt er in der Darbietung solchen Materials eine Form an, welche die Konversation mit dem Publikum in Gang setzt und die Hörer zu Akteuren macht. Nicht umsonst nennt er einige der letzten Werke „Société". Seine Auseinandersetzung mit den Massenmedien und den Erscheinungen der Trivialität führt ihn zu Brüchen in seiner Tonsprache und äußerst originellen Musikformen.

Dabei legt Ferrari es oftmals bewußt auf Provokationen an. Die Konfrontation des Hörers mit abgegriffenen Bildern aus seiner vertrauten Umwelt in der Verfremdung will schockieren, jedoch niemals brutal, sondern stets mit einem ästhetischen Reiz verbunden. Damit versucht er, die Neue Musik aus der Isolation zu befreien, in die sie sich durch formale Esoterik selbst hineingebracht hat. Sein akustisches Baumaterial ist das, was seine Hörer bereits kennen. Aber in einem unterscheidet er sich grundsätzlich von allen übrigen Komponisten, die — sei es in der Musique concrète oder sei es in Collagen — ebenfalls auf Umweltklänge zurückgreifen: Er läßt den Klängen ihre Realitätsbezogenheit. Anstatt sie so weit zu verfremden, daß ihre Herkunft kaum noch zu ahnen ist, reiht er sie wie Rohmaterial zu Anekdoten aneinander. „Meine anekdotische Musik bringt dem Publikum die Bilder seiner eigenen Realität und seiner eigenen Imagination, damit es mit ihnen zu spielen beginne", sagt er dazu. So ist diese Musik, die er selbst als „une chose" bezeichnet, d. h. ein Ding, vorgefundenes Material, klangliches Abbild einer konkreten Situation, auch kaum noch als „Werk" anzusprechen. „Realisable", d. h. schlicht „Ausführbares", nennt er den „Tautologos 3" (1969), eine akustische Rückkoppelung banaler Klangeindrücke mit sich selbst, die so lange stattfindet, bis die Überlagerung so komplex geworden ist, daß das Original sich selbst aufhebt.

In Konstantin Simonovitsch und dessen „Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris" hat

© Schott Music, Mainz, Germany

Ferrari einen Interpreten gefunden, der dieses in Form einer Textpartitur, d. h. ohne Noten, aufgeschriebene Stück sehr lebendig und subtil durchgehört entstehen läßt. Auch im „Interrupteur" für neun Instrumente (1967) bewährt sich das Ensemble hervorragend, wenngleich eine Reihe von klanglichen Konstellationen nicht immer eindeutig erkennen läßt, ob sie vom Komponisten stammen und absichtlich vulgär sein wollen oder ob sie improvisiert sind. Falls es von Ferrari beabsichtigte Brüche in der Sprachebene sein sollten, so wurde diese Idee in der Wiedergabe nicht genügend deutlich. Die eigentliche Idee des Stücks jedoch, die mit einem Schlüsselwerk Ferraris aus den fünfziger Jahren zusammenhängt, seiner „Visage V" für Tonband, kommt vorzüglich heraus.

Ebenso engagiert wie in diesen beiden Stücken setzt sich Simonovitsch ein für „Atrées" und „Morsima-Amorsima" von Xenakis. Zusammen mit der bemerkenswerten und eindrucksvollen Einspielung des „Nomos Alpha" durch Pierre Penassou (Violoncello) und der einfühlsamen Wiedergabe des „ST 4" durch das Bernède-Streichquartett entstand eine repräsentative Anthologie mit wichtigen Werken des Komponisten Xenakis.

„Atrées", „Morsima-Amorsima" und „ST 4" bilden eine zentrale Gruppe im Schaffen des Wahlfranzosen, der noch heute einen großen Teil seiner Zeit an der Indiana University/USA mit der Weiterentwicklung computergesteuerter Kompositionsvorgänge beschäftigt ist. Mit diesen Kompositionen ist eine Barriere überwunden und der Beweis erbracht, daß der Computer auch auf dem Gebiet des Ästhetischen sinnvolle und wichtige Aufgaben wahrnehmen kann, wenn man ihn nur richtig einzusetzen weiß. Während noch vor kurzem einer der führenden Apologeten der Computerkunst, Herbert W. Franke, seine Überzeugung äußern mochte, daß die Beschäftigung mit Computerkunst in erster Linie als Beitrag zur ästhetischen Forschung gewertet werden müsse — „dieser Aspekt ist derzeit vielleicht der beachtlichste an der Computerkunst" (Franke) —, wird sich bei diesen Werken von Xenakis keiner dem Eindruck entziehen können, daß hier im künstlerischen Sinn vollgültige Musik entstanden ist, die weit über die Methoden ihres Zustandekommens hinausreicht. Das liegt in erster Linie daran, daß der Computer nicht zum Abgott gemacht wurde, dessen Produkte, zu denen er auch ohne sonderliche Vorarbeit seitens eines Programmierers fähig ist, man bedingungslos zu übernehmen hätte.

Xenakis geht mit einem fertigen Konzept an den Computer heran. Als Mathematiker und Logiker entwirft er Gesetzmäßigkeiten, deren Nachvollzug lediglich dem Computer übertragen wird. Der entscheidende Schritt, der ihn von der Schule Lejaren A. Hillers weiterbrachte, war das Zerbrechen des Primats seriellen Denkens. Hatte man bis dahin in der Durchorganisation mehrerer Parameter durch computergesteuerte Verknüpfungen die sinnvollste Einsatzmöglichkeit für das Programmieren gesehen — es läßt sich ohne weiteres auf die Verfahrensweisen der seriellen Musik zurückführen —, glaubte Xenakis aus rein musikalischen Gründen heraus nicht länger an den Sinn von solcher Art linear und punktuell entstandener Organismen. Deren Komplexität unterlag letzten Endes keinen spezifischen Gesätzmäßigkeiten, sondern resultierte aus mehr oder weniger willkürlicher Überlagerung ähnlicher Vorgänge: „Was man hört, ist in Wirklichkeit nichts als eine Anhäufung von Tönen in verschiedenen Höhenlagen. Die ungeheure Komplexität macht es dem Hörer unmöglich, die Entwicklung der Linien zu verfolgen und führt zur makroskopischen Wirkung einer willkürlichen und zufälligen Verteilung der Töne über den ganzen Bereich des Klangspektrums." So formulierte er bereits 1955 seine Bedenken in einem Artikel, der ihm viele Gegner geschaffen hat: „Die Krise der seriellen Musik." Damit scherte er sehr frühzeitig aus einem System aus, dessen Unzulänglichkeiten und wunde Punkte er klar erkannte, das seine Faszination besonders in Deutschland aber noch lange nicht einbüßen sollte.

Xenakis fand einen neuen Ansatz auf einem ähnlichen Weg wie Stockhausen. Anstatt die Musik punktuell oder partiell zu organisieren, wurde sie auf Grund von Massen-Ereignissen durchstrukturiert. Gesetze der Gruppierung traten an die Stelle der Lokalisierung von Einzelimpulsen. Während jedoch bei Stockhausen die Formungsprobleme schon kurze Zeit später wieder anders gelagert waren, blieb Xenakis dabei und gelangte zu Lösungen, deren innere Konsequenz immer durchgreifender wurde. Dazu dienten ihm als Grundlage mathematische Berechnungen, deren Logik ihn als Architekten und Mitarbeiter Corbusiers ohnehin seit jeher beschäftigt hatten. Gesetzmäßigkeiten der Stochastik, Wahrscheinlichkeitsrechnungen, Markoffketten etc. stiften einen globalen Zusammenhang innerhalb seiner Tonorganismen und verleihen dem Einzelton eine Funktionalität, die ihn mit sämtlichen übrigen Tönen eines Werks verknüpft. Dem Einzelton wird durch solche Determination immer stärker die Zufälligkeit seines Auftretens genommen; Xenakis spricht deshalb vom Schicksal und findet für seine Werke Titel, die entweder auf den antiken Schicksalsbegriff der Atriden-Tragödie („Atrées") anspielen oder wörtlich übersetzt heißen Schicksalhaft-Schicksallos („Morsima-Amorsima").

Gewiß, die Mathematiker haben Anstoß an seinen Theorien genommen, die er in seinem Buch „Musique Informel" (Englisch: Formalized Music — Thought and Mathematics in Composition, Indiana University Press) geäußert hat, die von ihm allerdings von vornherein nur als Mittel zu einem künstlerischen Zweck verstanden wurden. Schließlich darf man wohl auch als Hörer weitgehend auf die Kenntnis solcher zur Entstehung eines Werks wichtigen Berechnungen verzichten. Als Komponist hat auch Xenakis selbst die letzte Entscheidung über die Verwendbarkeit von Computerergebnissen letztlich seinem künstlerischen Gefühl überlassen. Nur etwa 10 Prozent von dem, was der Computer bereitstellte, fand Verwendung in den Kompositionen. Aber insgesamt gesehen strahlt seine Musik eine Schönheit aus, die auf der Klarheit der Gedanken und der mathematischen Ordnung beruht. Nicht umsonst sind Griechenland, wohin er als Zehnjähriger gelangte, und Frankreich seine Wahlheimat.

Klaus Stahmer

© Schott Music, Mainz, Germany