

Formen der Bewegung : über "stagnierende" Musik in Werken von Webern, Cage und Mashayekhi

Autor(en): **Busch, Regina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 63

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927974>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FORMEN DER BEWEGUNG VON REGINA BUSCH

Über «stagnierende» Musik in Werken von Webern, Cage und Mashayekhi

Christoph Prégardien

als Gesangsklasse (Aufbaustadium)

Zulassungsprüfung für die Aufnahmeprüfung

Die Aufnahmeprüfung besteht aus zwei Teilen: einem Vorgesang und einem

Instrumentalstück. Der Vorgesang ist ein Lied von Franz Schubert, das

in der Originalsprache (Deutsch) gesungen werden muss. Das Instrumentalstück

ist ein Stück von Johann Sebastian Bach, das in der Originalsprache (Deutsch)

gespielt werden muss. Die Aufnahmeprüfung wird am 15. März 2015 um 10:00

Uhr im Musiksaal der Universität zu Köln abgehalten. Die Aufnahmeprüfung

ist kostenlos. Die Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der Universität

zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der

Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der

Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung

wird von der Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die

Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der Universität zu Köln

durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der

Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der

Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung

wird von der Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die

Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der Universität zu Köln

durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der

Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der

Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung

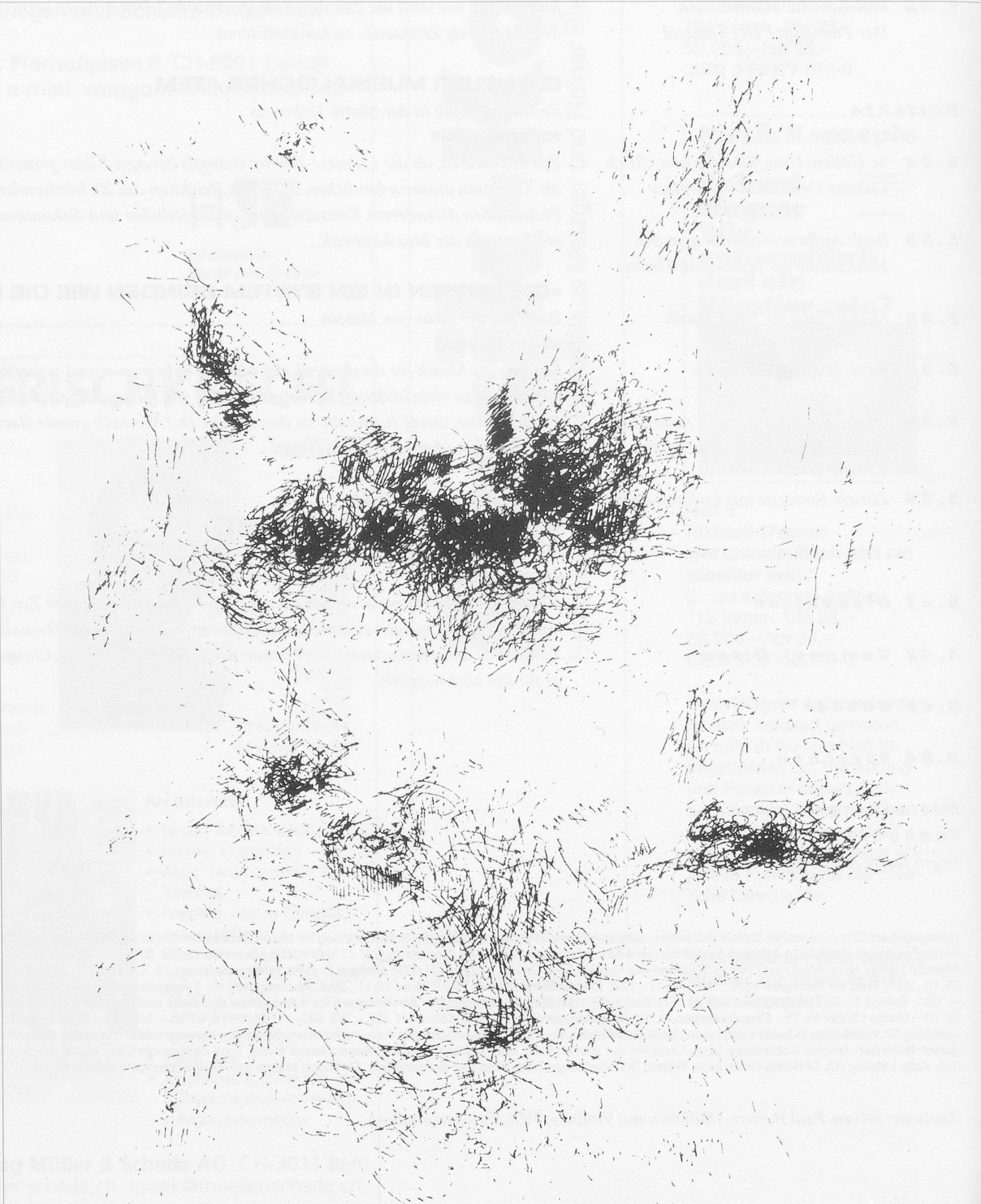
wird von der Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die

Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der Universität zu Köln

durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der Musikschule der

Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung wird von der

Musikschule der Universität zu Köln durchgeführt. Die Aufnahmeprüfung



Helmut
Berninger:
Rapidographen-
zeichnung
(1970)

Im vorliegenden Text werden Themen aufgegriffen, die in einem früheren über die *Artikulation der Zeit durch Form* schon angeklungen sind.¹ In beiden Arbeiten geht es darum, die selbstverständliche, fast banale Aussage von der «Musik als Zeitkunst» zu konkretisieren. Dass in jeder denkbaren Existenzweise von Musik Zeit eine Rolle spielt und bei jeder Beschäftigung mit ihr Zeit vergeht, ist offensichtlich; viel schwieriger ist es, die kompositorischen, die musikalisch-technischen Äquivalente zu erkennen und zu beschreiben, in denen das Verhältnis der Musik zur Zeit, zu Zeit, greifbar wird.

In einer ersten Einschränkung stehen «Formen» und «Bewegung» für «Raum» und «Zeit». Die Mehrdeutigkeit des Titels, *Formen der Bewegung*, ist beabsichtigt.² Gedacht war an eine Untersuchung der Formen von Kompositionen in Verbindung damit, wie sich die Musik in diesen Stücken bewegt, und es sollte die Koordination von Bewegungsänderung und Gliederung der Form zur Diskussion stehen. Der Titel kann aber auch Bewegungs-Formen meinen, d.h. die Art, wie Bewegung stattfindet. Im weiteren sollte es darum gehen, wie die Zeit durch die verschiedenen Bewegungsarten strukturiert wird, wie das zu bewerkstelligen sei, so dass «Form» daraus entsteht, und welche Formen das sein mögen. Dies alles war natürlich viel zu weit und hoch gegriffen.

Bei den Versuchen, das Thema zu präzisieren, wird man auf eine Frage stossen, die ich weder umgehen noch beantworten kann. Man könnte sie die Frage nach dem Subjekt der Musik nennen: Wie wird Bewegung hergestellt, wer ist es, der bewegt, was wird bewegt? Betreffend *Geschwindigkeit, Tempo, Dauer und Länge*: Wie lassen sich Bewegungsarten, z.B. *schnell, langsam, ruhig, schleppend, hastig, übereilt* beschreiben, wie werden sie unterschieden? Die Bewegungsarten stehen in Verbindung mit Charakteren von Sätzen und Satzteilen: Man denke an die Kombination von Durchführung und Scherzo, an vorwärts drängende, auf der Stelle tretende, kreisende, meditierende Stücke, an Bewegungsformen, die uns die Zeit vergessen lassen oder aber sie uns penetrant vorrechnen. Die Form eines Stückes kann darüber bestimmen, wie lange in welcher Weise an welcher Stelle Bewegung stattfindet, also Zeit verstreicht. August Halm sprach von «Zeiten der Form» und meinte etwa den Ort der Durchführung, oder dass die Exposition der Themen in logischer, unumkehrbarer Reihenfolge geschehe und jede Abweichung davon Konsequenzen fürs Ganze habe. Die Begriffe Logik, Zusammenhang, Gliederung, Fasslichkeit, Darstellung musikalischer Gedanken aus der Lehre der Wiener Schule sprechen dasselbe an. Dem stelle ich John Cages Definitionen

von *structure, form, method, continuity* in der Version der *Lecture on nothing* gegenüber, die er 1949/50 zum ersten Mal vorgetragen hat (siehe Abb. S. 6).³

WEBERN

Dem Verweilen im Augenblick den Vorzug zu geben vor der Entwicklung auf ein Ziel hin – eine Möglichkeit, «Stillstand» und «Bewegung» einander gegenüberzustellen, wohl zu unterscheiden vom postmodernen «Der Weg ist das Ziel» – diesen Gedanken vertritt zur gleichen Zeit wie Cage auch Pierre Boulez. Ich beziehe mich auf Thomas Bösches Aufsatz über *Livre pour quatuor*,⁴ das im Juli 1949 fertiggestellt wurde, einen Monat bevor Cage, noch in Paris, mit der Komposition seines *string quartet in four parts* begann. Bei beiden Komponisten können wir Kenntnisse von Weberns Werken voraussetzen; beide scheinen damals schwer zugängliche Partituren abgeschrieben zu haben, Cage z.B. die *Symphonie op. 21*.⁵ Möglicherweise kannten sie auch, etwa vermittelt durch René Leibowitz, das *Streichquartett op. 28*. Bösche verfolgt einige Linien von Boulez' *Livre* zurück zu Webern. Den Zustand des Komponierens im *Livre* selbst charakterisiert er mit *Aufgelöstheit der Klangtextur* und «mobile[r]» *Satzarchitektur*. Cage zufolge hatte Boulez ihn beeinflusst *with his concept of mobility; my influence on him is that he accepts my idea of aggregates*.⁶ Im *Livre*, so Bösche, zeige sich die Mobilität, die zirkuläre Formkonzeption bereits darin, dass Boulez den im Entwurf *von ihm selbst als «Exposition» bezeichneten Formteil in der Druckfassung [...] an das Ende der [...] «Durchführungsabschnitte»* stelle.⁷ Boulez wolle nicht prozesshaft auf ein Ende zu komponieren, sondern einen maximal ausgefüllten Augenblick musikalisch gestalten; das sei der grösstmögliche Eingriff in den Fluss der Zeit: *On vit dans l'instant comprimé*. Die Komponenten dieser mobilen Formkonzeption beschreibt Bösche als *an der Oberfläche unendlich bewegt, zugleich aber statisch, weil kaleidoskopartig in sich kreisend*.

Schon in späten Werken von Berg und Schönberg hatte Adorno beobachtet, dass kein Unterschied zwischen *Exposition und Verdichtung* mehr gemacht werde. Alles sei durchführungsähnlich; jeder Takt *gleich nahe zum Zentrum*.⁸ Ähnlich in der *Philosophie der neuen Musik* (1947), die Zwölftonmusik betreffend, und in einem Beethoven-Fragment von 1950/51 auf die Neue Musik generell bezogen: *In dem Gleich nah zum Mittelpunkt, das ich für die Neue Musik behauptet habe, liegt ein Zum-Stillstand-Kommen der Dialektik*.⁹ Mittel zur Verdichtung waren die überall hin sich aus-

1. «Über die Artikulation der Zeit durch Form», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1998*, hg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 1998, 225–244. Auf die im Thema begründeten Überschneidungen wurde schon dort hingewiesen.

2. Dem Text liegen zwei Vorträge zugrunde, die auf der Phren-Jahrestagung «Metaphorik und Funktion des Begriffs», München, 25.–28.2.1999, und auf dem Symposium *Weberns Zeit*, Institut für neue Musik der HdK Berlin, 24.–26.10.1997, gehalten wurden; in Berlin ergänzt durch «Taktgruppen bei Leopold Spinner», eine Untersuchung von über Taktordnungen hinausgehenden rhythmischen und Zeitdispositionen, die Spinner schliesslich zu seriellen Kompositionsverfahren führten.

3. «Lecture on Nothing», in John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961, S. 110f. Vgl. auch die «Definitions» von März 1949, in: John Cage, *Silence*, a.a.O., *Forerunners of Modern Music*, S. 62–66. Ausführlicher, z.T. wörtlich identisch schon in «Defense of Satie», 1948, Black Mountain College; erstmals gedruckt in: Richard Kostelanetz (Hg.), *John Cage*, New York 1970. Die entsprechenden Passagen nimmt Michael Erdmann als Ausgangspunkt für seine

(Fortsetzung S. 6)

dehnenden, sozusagen alles ergreifenden Beziehungen, die Reihentechnik und kontrapunktische Verfahren mit sich bringen; ein anderes sind symmetrische Bildungen und Spiegelformen. Sie erzeugen zwar Zusammenhang, aber sie stören auch die Ordnung von Vorher und Nachher, indem sie den Anfang zum Ende machen und umgekehrt: *Die Prioritäten sind aufgehoben*.¹⁰ Symmetrische Formen basieren auf der Fähigkeit ihrer Konstituenten, auch in umgekehrter Reihenfolge schlüssig und sinnvoll zu sein – das bedeutet jedoch nicht unbedingt, dass sie neutralisiert, gesichtslos, a-motivisch bzw. a-thematisch, oder wie es heute heisst: «multivalent» sein müssen.

Zusammenhang und Logik sind auch in Frage gestellt, wenn rückläufige und vorwärtsschreitende Prozesse, die womöglich auch noch auf ein Ende hinzielen, gleichzeitig verlaufen. Alle Ereignisfolgen, für die das Vorher-nachher-Verhältnis von Bedeutung, vielleicht sogar konstitutiv ist, sind davon betroffen. Sollen die Ereignisse nicht nur gleichzeitig ab- und parallel nebeneinander herlaufen, werden sie aufeinander reagieren, Berührungen und Eingriffe ermöglichen, durchlässig sein müssen. Bergs *Kammerkonzert* ist eins von Adornos Paradebeispielen für die Überlagerung von Formen, vor allem der 3. Satz, der ein teilweise krebsgängiges Adagio mit einem Variationensatz verbindet – und wegen der additiven und montageähnlichen Kombinationsverfahren ein Referenzstück für Boulez' *Livre* wurde.¹¹ Adorno findet in der *bis zur Undurchdringlichkeit in sich verwachsene[n] Struktur* des Kammerkonzerts dennoch *nach eigenem Trieb sich auslaufende Details* und ein ausgewogenes Verhältnis von Einzelnem und Ganzen: *es resultiert aus dieser Kombinatorik nicht etwa starre Polyphonie, sondern gerade eine kühne Beweglichkeit des musikalisch Einzelnen, wie sie der Zufall kaum je zu gewinnen vermöchte*.¹² Hingegen bemerkte er im 2. Satz der *Symphonie* von Webern nur *starre Wiederholungen*¹³ und dass *vor lauter Reihenbeziehungen schliesslich dieselbe Gruppe bloss noch herumgewürfelt* werde; das *Streichquartett op. 28* habe einen *sonderbar wiederholsamen, auf der Stelle tretenden Anfang*. Nur bei Webern kommt ihm der *Verdacht des Mechanischen* und der *Simplizität*, bei Berg akzentuiert Adorno anders: wie Schönberg sei es ihm *um etwas wie Einheit von Statik und Dynamik zu tun* gewesen. Und noch in den sechziger Jahren (im genannten Beitrag über *Form in*

der Neuen Musik) gelingt ihm der Klimmzug, mit durchaus ähnlichen Vokabeln wie bei Webern die Verhältnisse bei Berg etwas anders zu sehen: *Der handfeste Realismus der Addition sei nicht zu leugnen; der [...] Eindruck einer neuen Form werde durchs Würfeln mit traditionellen erreicht. Das frappierende Resultat jedoch sei eine bis zur Undurchdringlichkeit in sich verwachsene Struktur, von der gleichwohl, ob auch durch einigermassen mechanische Mittel, etwas wie Zwang ausgehe*.¹⁴

In Weberns Symphoniesatz sind zwar Variationenfolge und Spiegelform nicht explizit addiert oder miteinander verwoben, aber die Idee einer Verbindung von symmetrischem Bau und vorwärtsgerichteter Variationenfolge ist realisiert, sie ist nicht nur im Bau der Reihe und im reihentechnischen Untergrund präsent.

Jede Variation ist 11 Takte lang, an den Anschlussstellen kleine Abweichungen, koordiniert mit Abweichungen von der internen Symmetrie. Immer 2/4-Takt; mehrere Tempostufen zwischen Halbe = 40 bis 84. Der rhythmische Grundwert jeder Variation ist einheitlich und durchgehend, also geeignet, sie «motivisch» zu charakterisieren. Die Variationenfolge insgesamt ist symmetrisch, jedoch nur den Reihen, d.h. den Tönen und Zusammenklängen nach. Nicht in der Instrumentation, nicht in den Bewegungsformen (Tempi, Charaktere), nicht in der Abfolge der rhythmischen Grundwerte, sie werden immer kleiner und komplizierter. Mittels Symmetrie, Kanon oder Krebs Tonwiederholungen und Verdopplungen zu erreichen, ist eine der kompositorischen Ideen des Stückes. Dass schon zu Anfang in der Formulierung des Variationenthemas Tonrepetitionen erscheinen, trägt zwar diesem Umstand Rechnung, ist aber kein Resultat dieser Verfahren, sondern der motivische Überschuss, um den das Variationenthema über die hier exponierte Zwölftonreihe hinausgeht.

Adorno dürfte in seiner Kritik – wenn nicht überhaupt den ganzen Satz – vornehmlich die V. Variation bemängelt haben, nicht die mittlere IV., als Symmetrieachse fungierende. Dass hier nicht wie bei Berg mit 12 tiefen Glockenschlägen des Klaviers der Ablauf der Zeit gemessen wird, während die Musik sich zu verlangsamten scheint, sondern die Musik auf der Stelle verharrt, *quasi stationary*, anscheinend Gleich-

Untersuchung des Verhältnisses von Webern und Cage, in: «Webern und Cage. Zur Genese der Cageschen Losigkeit», in: Musik-Konzepte, Sonderband John Cage II, München, Mai 1990, S. 237–259, bes. S. 240ff.

4. Thomas Bösch, «A propos du Livre pour quatuor», in: Musik-Konzepte 89/90, Pierre Boulez, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1995, S. 91–111.

5. Cage hörte das Werk Anfang 1950 in New York und schrieb an Boulez, mit dem er damals zu korrespondieren begonnen hatte, für ihn sei sie das wichtigste Stück der Saison gewesen. *I was deeply moved. Also I copied it since it was nowhere to be bought.*, s. Pierre Boulez – John Cage, *Correspondance et documents*, hg. von J.-J. Nattiez unter Mitwirkung von F. Davoine u.a. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Band 1), Basel 1990 (Brief Nr.9, vor April 1950), S. 92.

6. vgl. Erdmann, «Webern und Cage», a.a.O. S. 246.

7. Bösch, a.a.O. S. 107, die folgenden Zitate S. 107f.

8. Th.W. Adorno, Unbetitelter Beitrag zu Form in der Neuen Musik, in: *Form in der Neuen Musik*. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik X, Mainz 1966, S. 9–21; die Zitate S. 19; = *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (im

John Cage:
«Lecture On
Nothing»,
Ausschnitt
aus S. 110f.

.	We need not destroy the	past:	it is gone;
at any moment,	it might reappear and	seem to be	and be the present
.	Would it be a	repetition?	Only if we thought we
owned it,	but since we don't,	it is free	and so are we
.		Most anybody knows a-bout the future	
	and how un-certain it is	.	
		¶	
What I am calling	poetry	is often called	content.
I myself	have called	it form	. It is the conti-
nunity	of a piece of music.	Continuity	today,
when it is necessary	,	is a demonstration	of dis-
interestedness.	That is,	it is a proof	that our delight
lies in not	pos-sessing anything	.	Each moment
presents what happens	.		How different
this form sense is		from that	which is bound up with
memory:	themes	and secondary themes;	their struggle;
their development;	the climax;	the recapitulation	(which is the belief
that one may	own one's own home)	.	But actually,
unlike the snail	,	we carry our homes	within us,

Gemächlich poco rit. tempo, etw. fließender poco rit. wieder gemächlich

19-36: (Trio)

x rückläufig X rückläufig x rückläufig Y rückläufig y rückläufig

wieder gemächlich poco rit. tempo, etw. fließender poco rit. wieder gemächlich

50b: sehr rasch

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50a 50b 51a 51b 52 53

förmigkeit und Stillstand darstellend, während die Zeit vergeht, scheint ihm unbehaglich zu sein.

Im Streichquartett op. 28 fällt es schwer, Adornos Eindruck des *sonderbar wiederholbaren, auf der Stelle tretenden Anfangs* zu verifizieren. Gemeint ist offenbar der heutige 2. Satz,¹⁵ ein kurzes, dreiteiliges Scherzo mit kontrastierendem Trio (ABA', Coda), dessen Scherzo-Charakter durch gleichmäßige Viertelbewegung vorwiegend im *pizzicato* bestimmt ist.

A und A' (siehe Abb. oben): Jeder der 4 Streicher spielt einen Reihenzug, je 2 bilden ein Paar. Die Grundelemente des Satzes sind nicht «einstimmige» Motive, Phrasen, Themen und Begleitfiguren, sondern Folgen von Einzeltönen und 2- bis 4tönigen Zusammenklängen, die aus der kanonischen Führung der 4 Stimmen resultieren und zu Folgen bzw. formalen Komplexen zusammenzufassen sind: Weberns Vorstellung von der «horizontalen Darstellung des musikalischen Gedankens». Die gewählten Reihenformen lassen ein Gebilde entstehen, das durch planvoll gesetzte Wiederholungen, Varianten und «Umkehrungen» von Akkorden gegliedert ist. Keine Wiederholung ist zufällig entstanden oder eine Folge permutativer Verfahren.

A': Aufbau, Abschnittsbildung, Tempi und Charaktere wie A (*Gemächlich – etw. fließender*); dieselben Reihenformen, anders verteilt. Die Akkorde aus dem A-Teil kehren z.T. unverändert, z.T. variiert, in umgekehrter Reihenfolge wieder. Die Symmetrie ist jedoch unvollständig und die gespiegelten Abschnitte überlappen einander.

Unendliche Kanons, Symmetrien oder regelmässige Wiederholungen von Zusammenklängen führen also nicht unbedingt zu «unendlicher» oder unübersehbarer Länge bzw. Dauer, und rhythmische Gleichförmigkeit erzeugt nicht automatisch einen gleichförmigen Ablauf der Musik. Mittel zur Artikulation von Details und Form sind Dynamik, Phrasierung, Agogik. Dass Ritardandi vorhanden und bemerkbar sind, weist auf eine Bewegung, die angehalten werden kann, auf eine (Trägheits-)Kraft in der Musik, der etwas entgegengesetzt werden kann. Auch bei «auf der Stelle tretenden» Bewegungen; hier bewirken Ritardandi eine Verlangsamung der Schrittfolge.

Entsteht der Eindruck des Nicht-von-der-Stelle-Kommens nur bei eifriger Betätigung, bei heftiger Bewegung, die im Einzelnen nicht verfolgt werden kann? Stellt er sich auch ein, wenn z.B. die Tonhöhen sich kaum ändern? *Wiederholbar* mag sich auf eine auskalkulierte, vielleicht vorhersehbare Wiederkehr von Tönen und Zusammenklängen beziehen, aber dieses ist in Kompositionen normal und alltäglich. Was könnte es dann sein, das auf der Stelle tritt?

Martin Erdmann hat Adornos Charakterisierung der beiden Sätze aus op. 21 und op. 28 in die Liste der Analogien zwischen Webern und Cage aufgenommen, mit denen er begründen möchte, welche Rolle Webern in den Jahren 1949–1952 für die tiefgreifenden *Veränderungen in Cages Komponieren* gespielt habe, die *zur Verwendung von Zufallsoperationen und damit zur Aufhebung des kompositorischen Zusammenhangs, zur Losigkeit führten*.¹⁶ Für Erdmann, mit gehöriger Distanz zu Adornos Vorbehalten, sind dessen Verdikte *bloss noch herumgewürfelt* und *sonderbar wiederholbar, auf der Stelle tretend* Grund genug, einen Vergleich mit dem 3. Satz aus Cages *string quartet in four parts*, «Nearly stationary» vorzuschlagen. Der Vergleich selbst soll hier nicht zur Diskussion stehen; ich nehme Erdmanns Überlegungen zum Ausgangspunkt, eine spezielle Form von Bewegung zu untersuchen, die eigentlich keine mehr ist: Bewegungslosigkeit, Stillstand. Einige Stichworte sind schon gefallen: verharren, verlangsamen, auf der Stelle treten, wiederholbar, unendliche Wiederholungen, unendliche Länge; Perpetuum mobile; *stationary* (zu übersetzen mit stillstehend, gleichbleibend, unveränderlich, unbewegt); Augenblick, Moment/Momentform; Statik; zusammenhanglos; formlos; ohne Entwicklung/Ereignisse/Höhepunkte, ziellos; rückläufig, zeitenthooben. Die Frage nach dem Subjekt, die eingangs gestellt wurde, lautet auf diese Situation angewendet: Wessen Bewegungslosigkeit wird dargestellt? Wer oder was steht still? Die «Zeit» ist es jedenfalls nicht.

CAGE

In einer Hinsicht sind Weberns Quartettsatz und Cages *quartet in four parts* tatsächlich vergleichbar: Was sich aus der Aufeinanderfolge der musikalischen Ereignisse ergibt, sind keine einstimmigen, linearen Tonfolgen, sondern mehrschichtige Gebilde aus Tönen und Zusammenklängen, bei denen die Kontur der Oberfläche melodieähnlich erscheinen kann. Cage bezeichnet seine Komposition, und zwar das Stück in seiner Gesamtheit, als *melodic line without accompaniment*. Das kommt dem nahe, was Webern «horizontale Darstellung musikalischer Gedanken» genannt hat.

4 Sätze: *Quietly flowing along – Slowly Rocking – Nearly stationary – Quodlibet*. Thema (*subject*) des Stückes laut Cage: die 4 Jahreszeiten beginnend mit dem Sommer; einzelnen Sätzen sind Länder zugeordnet. Eigene Titelseiten für jeden Satz; die Takte sind aber vom Anfang des Werkes bis zum Ende durchgezählt. Einerseits also ein viersätziges Stück mit gegeneinander abgegrenzten, im Charakter bzw. *subject* verschiedenen Sätzen, andererseits ein von Anfang bis Ende durchgehendes Stück.

Folgenden abgekürzt GS), Band 16, = Musikalische Schriften I-III, Frankfurt a.M. 1978, S. 623.

9. Th.W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1993, Fragment Nr. 31, S. 38. Vgl. ebenda, Anm. 49, die Verweise auf die *Philosophie der neuen Musik*, sowie Böschke, a.a.O. S. 108, Anm. 33.

10. Erdmann, «Webern und Cage», a.a.O. S. 256.

11. Im *Livre* allerdings wirken diese Kombinationsverfahren als «Zerstörungsmechanismen». Böschke, a.a.O., S. 109f.

12. Th.W. Adorno, «Die stabilisierte Musik», in: GS 19 (= Musikalische Schriften VI), Frankfurt a.M. 1984, S. 100–112; Kammerkonzert S. 103–105, die Zitate S. 104.

13. Th.W. Adorno, «Anton von Webern», in: GS 16 (s. Anm. 8), S. 110–125; dieses und die folgenden Zitate S. 122f.

14. Adorno, «Form in der Neuen Musik», GS 16, a.a.O. S. 622.

15. In der ersten Partiturreinschrift waren die ersten beiden Sätze vertauscht, der heutige zweite stand am Anfang. Adorno könnte von dieser Reihenfolge der drei Sätze durch René Leibowitz oder Rudolf Kolisch erfahren, das Manuskript vielleicht auch gesehen haben. Webern hatte jedoch noch vor der Uraufführung und vor dem Druck die Reihenfolge geändert und die heute bekannte Anordnung für definiert.

(Fortsetzung S. 8)

Immer 2/2-Takt, trotz der unterschiedlichen Charaktere immer Tempo Halbe = 54 und immer *non vibrato*. Der rhythmischen Struktur $2\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ – 2, 3 – 6, 5 – $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$ korrespondiert die Gesamtdisposition: Jeder Satz besteht aus 22taktigen Abschnitten; insgesamt 22, aufgeteilt in 4+5+11+2. Ein Arsenal von Tönen ist vorne in der Partitur angegeben; andere als diese kommen nicht vor. Instrument, Saite und Griff für jeden Ton sind festgelegt; d.i. quasi die Definition einer Klaviatur. Für jeden Satz gilt nur eine bestimmte Auswahl der Töne. Manche einzeln, andere einzeln und in Kombination mit Tönen anderer Instrumente, also in zwei- und mehrtönigen Zusammenklängen: aus diesen Bausteinen, nicht aus den Elementen im Arsenal sind die Stücke montiert. Cage nennt sie «Aggregate» und meint die Einzeltöne bis hin zu allen unverändert bleibenden Zusammenklängen.

Der 3. Satz, *Nearly stationary*, reicht von T. 199 bis T. 440. Nur er ist durchgehend und auf allen Ebenen symmetrisch gebaut und aus Spiegelbildern zusammengesetzt. Die anderen Sätze arbeiten zwar auch mit Wiederholungen, aber unregelmässig, und sie stammen nicht aus Symmetrien. Der 3. Satz ist bei weitem der längste: er umfasst 11 von den 22 Abschnitten, d.h. ist ebenso lang wie die drei anderen zusammen. (In sich symmetrisch die Abschnitte 2, 3, 6, 9, 10, wobei 2 = 10, 3 = 9; die spiegelsymmetrischen Paare 1–11, 4–5, 7–8 ihrerseits symmetrisch um 6 gruppiert.)

Selbst mit der Einschränkung *nearly* bleibt die Frage bestehen, was in diesem Satz stillsteht oder, wenn wir *stationary* nicht so wörtlich auffassen dürfen, warum er diesen Titel eher verdient als die anderen Sätze. Er hat im Klang, wohl vom *non vibrato*, etwas Gebremstes, aber das haben die anderen Sätze auch – ebenso wie die Schwerfälligkeit und die Sperrigkeit, die die Montage von Tönen und Klängen mit sich bringt. Allerdings ist fraglich, ob (*nearly*) *stationary* überhaupt einen Satzcharakter bezeichnet, der musikalisch realisiert wurde. Der 3. Satz handelt laut Cage vom Winter, das entspricht der vertrauten Assoziation von Kälte mit Unbeweglichkeit, Stagnieren, Starre, Stillstand. Sobald man vor schnell Spiegelungen und Symmetrien als musikalisch-technische Analogien des Festgefrorenen interpretiert, sind auch *leblos – mechanisch – Maschine – festgefahren – auf der Stelle treten – wiederholsam* usw. auf den Plan gerufen.

Zudem ist wie erwähnt der 3. Satz bei weitem der längste, und so stellt sich die Frage, ob und wie seine Länge mit den Spiegelformen in Zusammenhang steht. Wenn einmal mit einer symmetrischen Konfiguration begonnen wird, muss sie natürlich zu Ende geführt werden – wodurch eine gewisse Ausdehnung schon garantiert ist. Aber nichts im Wesen der Symmetrie zwingt einen Komponisten, mehrere hintereinander und auf mehreren satztechnischen Ebenen schliesslich auch noch formal abzuspielen. Weberns symmetrisch gebaute Stücke sind kurz, die seines Schülers Spinner verschieden kurz oder lang; symmetrisch gebaut sind ganze Sätze oder nur Teile.¹⁷ Cages Quartettsatz könnte gerade der Symmetrien wegen nicht unendlich lang sein, er ist durch die Konstruktion, die nicht auf ewige Wiederholungen angelegt ist, genau begrenzt. Dennoch ist es möglich, mit Wiederholungen, Sequenzen und Symmetrien zumindest der Idee nach Perpetuum mobiles zu erzeugen. (Wenn Webern von seinen unendlichen Kanons sprach, standen sie natürlich in Anführungszeichen.)

Adornos Verdacht, übermässiger Beziehungsreichtum ende unübersichtlich im Herumwürfeln, und die dahinterliegende Furcht, das (musikalische) Individuum, seine Eigenart, seine Autonomie seien bedroht, wenn es in der neutralisierten uncharakteristischen Masse verschwinde, haben in den sechziger Jahren gewissermassen ein aus der Gegenrichtung kommendes Pendant gefunden. Heinz-Klaus Metzger bricht

in seinem Aufsatz *Zur Krise der Figur* (1965)¹⁸ eine Lanze für die *Nonfigurative Musik*, die Jan Morthenson inauguriert habe.¹⁹ Problematisch seien nicht bloss bestimmte Figuren, sondern figuratives musikalisches Denken überhaupt geworden. In seiner Schilderung der Musik der sechziger Jahre malt er ein ähnliches Schreckensbild wie Adorno von Webern, nur endet es hier nicht in äusserst kurzen, sondern in sehr langen Stücken. Ich fasse, zum grossen Teil in Metzgers eigenen Worten, zusammen:

In der Musik der sechziger Jahre sei es üblich, die Figuren zu verstecken, aus denen die musikalische Faktur sich konstituiere. Die Komponisten schämten sich ihrer Melodien, daher überlagerten sie so viele, dass keine mehr gut und plastisch zu hören sei. Multiplikation der Figuren solle garantieren, dass sie einander mehr oder weniger cachieren. Die Folge sei, dass die einzelnen Figuren um so hemmungsloser zur Banalität gravitierten, sie müssten nämlich, wenn immer mehr figurative Formationen übereinander geschichtet werden, der sorgfältigen Durchbildung entraten. Weitere Schichten müssten hinzugefügt werden, um sie noch besser zu verstecken. Bei dieser Technik sei Expansion unvermeidlich, ein kumulativer *Circulus vitiosus*. Es müsste also alles nonfigurativ werden, dann würden *Grossform* und *Grossfigur* in einem einzigen *Moment* zusammenkommen. Metzger lässt keinen Zweifel daran, dass nonfigurative Musik nicht für den *Verlust von Syntax, Vokabular, musikalischer «Sprache» insgesamt* Ersatz zu bieten habe.

MASHAYEKHI

In Nader Mashayekhis *I + eine nacht* für Streichquartett (1995) ist das Verhältnis von Figur, Wiederholung, Stagnieren und Länge neuerlich zum Thema gemacht. Das Stück ist zweiseitig; die beiden Sätze sind in zwei unterschiedlichen Partituren notiert; dazu gehören jeweils Spielanweisungen. Die Noten des 1. Satzes (siehe Abb. S. 9) sehen auf den ersten Blick aus wie ein Reservoir von Tönen ähnlich dem von Cage. Tatsächlich ist es eine «richtige», ausgeschriebene Partitur, die nur eins nicht angibt: *wo* man anfangen soll.

10x10 Einheiten; jede Einheit dauert 2 Sekunden, dazwischen je 1 Sek. Pause (die Lücken). Die Noten gelten für die beiden Geigen, die immer gleichzeitig einsetzen. Jede kann ihren Einsatzort frei wählen, muss dann aber in der Reihenfolge des Notierten fortsetzen und alle Einheiten spielen. Bratsche und Cello spielen ein Glissando von d' nach c' bzw. von c' nach d', das ebenso lang dauert wie die 100 Einheiten der Geigen (5 Minuten). Die Tonhöhen der Geigen kreisen um c', den Ausgangs- bzw. Endpunkt der Glissandi.

Die Glissandi sind so langsam, dass man die Tonhöhenänderung nicht bemerkt: der Komponist ist nicht an der Darstellung oder am Nachzeichnen von Prozessen interessiert, ausser sie wären so langsam wie z.B. das biologische Wachsen.²⁰ Nichts bleibt liegen und nichts steht, aber die Bewegung ist, während sie geschieht, nicht zu bemerken. Erst im Zeitraffer würde man den Abstand von Anfang und Ende und den Vorgang als Prozess erkennen. Übrigens liegt dem Stück mit den beiden Glissandi, die im Idealfall einander in der Mitte kreuzen, eine symmetrische Konstruktion zugrunde.

Im 2. Satz vollführen alle vier Instrumente (in 1015 Einheiten von je einer Sekunde) dasselbe wie die Geigen zuvor: immer wieder anzufangen. Diesmal jedoch ohne eine scheinbar unbewegte Bezugsebene, wie sie die Glissandi im 1. Satz geboten hatten. Jede Einheit im 1. und jede im 2. Satz ist ein Anfang; nichts wird zu Ende geführt. Immer wieder anzufangen müsste eigentlich bedeuten, überhaupt nicht fortzukommen. Eine vielfache Wiederholung derselben Situation, ohne

nitiv erklärt. Leibowitz und Adorno mochten wohl die Änderung nicht kommentarlos hinnehmen; s. z.B. René Leibowitz, *L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947, S. 244, Anm. 1 = René Leibowitz, *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*, translated from the French by Dika Newlin, New York 1949, Paperback Printing 1975, S. 241, Anm. 13.

16. Erdmann, «Webern und Cage», a.a.O. (Anm. 2), S. 237. Den von Elmar Tophovens Beckett-Aufsatz übernommenen Begriff *Losigkeit* hatte Erdmann im Sinne von *Negation musikalischen Zusammenhangs* zunächst in die Feldman-Forschung eingeführt. Martin Erdmann: «Zusammenhang und Losigkeit», in: *Musik-Konzepte* 48/49, *Morton Feldman*, München, Mai 1986, S. 67–94, bes. S. 67 und 76.

17. Im Vortrag wurden ausserdem der 2. Satz von Weberns Klaviervariationen op. 27, ein Scherzo (Webern: ein 2stimmiger «unendlicher» Canon, *unendlich innerhalb seiner zwei Teile, aber auch in Bezug auf diese beiden selbst*), sowie der 2. Satz von Spinners Variationen für Violine und Klavier op. 19 (1962) besprochen.

18. Heinz-Klaus Metzger, «Zur Krise der Figur» (1965), in: *Musik wozu*, hg. von Rainer Riehn, Frankfurt a.M. 1980, S. 129–136.

19. In seinen Kompositionen, sowie in: *Nonfigurative Musik*, Stockholm 1966 (Vortrag von H.-K. Metzger).

20. Mündliche Mitteilungen an die Autorin.

Nader
 Mashayekhi:
 «I + eine nacht»
 für Streichquartett,
 1. Satz (dieser Teil
 ist im Altschlüssel
 zu lesen)

dass es weitergeht, und dennoch kann man nicht sagen, es tue sich nichts und es gebe keine Veränderung. Um immer wieder anfangen zu können, so Mashayekhi, muss man von da, wo es einen hingetragen hat, wieder zum Anfang zurück. Selbst wenn man inzwischen, füge ich hinzu, nichts gelernt hätte, sich an nichts erinnerte und immer wieder an derselben Stelle ansetzte, hätte man, um dorthin zu gelangen, einen Weg zurückzulegen – und währenddessen vergeht Zeit.

Beide Streichquartett-Sätze bauen auf das Anfangen-können als Möglichkeit, etwas zu erreichen, und auf einen Vorrat immer neuer Gelegenheiten, anzufangen. Die Sätze sind zwar zu Ende, wenn alle Einheiten gespielt sind, aber indem jeder Durchlauf einen Kreis beschreibt, der alle Einheiten abschreiten *muss*, sind sie unendlich im selben Sinne wie die unendlichen Kanons von Webern, und Kanons sind sie ja ohnehin. Die Verschiedenheit der Einheiten tritt deutlicher hervor, je mehr von ihnen und je öfter man sie hört. Ob diese Gebilde Figuren zu nennen sind, sei dahingestellt. Aber wie lang auch immer das Stück sein mag und wie zahlreich die Wiederholungen, ihrer Prägnanz tut das keinen Abbruch.

Es wäre erforderlich, diese Überlegungen zu Bewegung und Stillstand noch weiter zu treiben, über solche in ihrem Ansatz begrenzten, durch die Reduktion asketischen Stücke wie die Quartette von Cage und Mashayekhi hinaus. (Natürlich sind die beiden Stücke für keinen dieser Komponisten repräsentativ.) Die selbst gesetzten Beschränkungen auf ein bestimmtes Ton-Material, ein fixes Reservoir von Klängen und von zeitlichen Ordnungen definieren einen überschau-

baren Rahmen, in dem einige Aspekte von Bewegung, Stillstand, Form, Zeit wie unter Laborbedingungen betrachtet werden können. Dieser Rahmen ist enger als bei Webern, insofern die Ton- und Klangfolgen, die zu Figuren, motivähnlichen Gestalten oder sonst individualisierten Gebilden zusammenkommen, nicht primär auf eine Idee des Ganzen rückbezogen sind und in ihrer Gesamtheit eine Form zwar «ausfüllen», ergeben oder darstellen, aber sie weder tragen noch durch sie bedingt sind.

Unsere Untersuchungen hätten jedoch noch in einem anderen, wesentlichen Punkt über Webern, Cage und Mashayekhi hinauszugehen: in der Berücksichtigung einer Auffassung von Ton, die «Geräusch» nicht als Gegensatz, Abart, Sonderfall, Verunklarung von Ton versteht, sondern, mit den Worten Michael Kopfermanns, im Sinne einer *Extremalisierung der Artikulation von Ton*²¹, und dementsprechend Änderungen der Tonhöhe nicht mit dem Verlassen eines festen Tonortes gleichsetzt. Den Konsequenzen einer solchen Tonauffassung in allen Dimensionen und Bestimmungen einer Komposition gehen Kopfermann und das Phren-Ensemble seit vielen Jahren nach;²² dabei ist die Frage zentral, *ob oder wie auch «Volumen» eigens eine Eigenschaft von Ton sei*. Wenn die Tonhöhen nicht mehr in ein System einzupassen sind und der Eintritt der Klänge nicht auf vorher festgelegten, fixen Positionen eines Zeitrasters erfolgt, wird der Begriff von «Form» sich ändern, und ebenso die Vorstellung davon, wie Musik sich bewegen kann, was sie in Bewegung setzt, was sich in ihr bewegt, und wohin sie durch die Bewegung gelangt.

Die Autorin widmet diesen Aufsatz Klaus Heinrich

21. Michael Kopfermann im Beiheft zur CD «Quartettstücke November 1992» der Musik des Phren-Ensembles, PHV 9401, München 1994; das folgende Zitat ebenda.

22. Das Phren-Ensemble spielt auf präparierten Streich- und Blasinstrumenten in unterschiedlicher Besetzung; für die in Improvisation gemeinsam erarbeiteten Stücke gelten alle Beteiligten als Komponisten bzw. Autoren (wenn von solchen überhaupt die Rede sein kann). Ausgearbeitet wird in mehreren Ansätzen, so dass jeweils mehrere gleichwertige Realisierungen einer «kompositorischen Idee» vorliegen können (Stücke in Serie). Die Musik ist bis heute nicht notierbar; aber regelmäßig finden Aufführungen statt und zahlreiche Schallplatten und CDs liegen vor.