

Stefan Wolpe

Über Neue (und nicht ganz so Neue) Musik in Amerika

Diesen Vortrag hielt Wolpe während seines ersten Darmstadt-Aufenthaltes im Sommer 1956. Aus sehr persönlicher Sicht zeichnet er ein Bild der Neuen-Musik-Szene des Amerika der fünfziger Jahre und dokumentiert gleichzeitig auch wesentliche Positionen seines eigenen kompositorischen Denkens.

Die im Text angeführten Klangbeispiele wurden während des Vortrages von David Tudor gespielt, sofern es sich um Klavierliteratur handelte. Die anderen Beispiele wurden als Schallplatte bzw. Tonbandaufnahme eingespielt.

Nicht jeder hält Schritt mit dem Tempo der geschichtlichen Wandlungen der Musik. So leicht es auch ist, die offenen Grenzen zu durchschreiten, schwierig wird es, das Tempo der Möglichkeiten einzuhalten, die sich der geschichtlichen Situation in diesem Augenblick so genußvoll als grenzenlos darbieten. Dazu gehört auch, sich vorzustellen, daß sich der offizielle Stil drüben in Amerika langsam, ganz langsam radikalisiert, sich langsam, ganz langsam nährt von den Errungenschaften, die in einer heutigen Situation fast schon als unzeitgenössisch wirken. Wichtig ist - nichtsdestoweniger -, daß die aktuellen Bewegungen diese grenzenlosen Jahrhunderts auch zurückschlagen in die Hintergründe ihrer eigenen Zeit.

Wer schläft, geht nicht, und wer sich beschränkt, geht nicht weiter. Die Versessenheit auf einzig mögliche Richtungen ist in Auflösung. Denen die Diatonik im Blut sitzt, wird Schärfe und Dinglichkeit der Sprache erweitert durch die Beschäftigung mit konstellationsartigen Durchdringungen ihrer Materialien. (Ein schon alt gewordenes Material wird wieder frisch und wach. Die falschen Oberflächen fallen zusammen.) Die mit Reihen arbeiten und innerhalb einer totalen Chromatik werden unruhig über die Grenzen solcher Ausschließlichkeit und erfinden ungezählte Operationen, das Tempo der Zirkulation aufzuhalten und umzuleiten, Begriffe fixierten Materials auf jegliche Gruppierung und Anzahl von Tönen oder anderen Sensationen auszudehnen oder in einem bewußt proportionierten musikalischen Raum zu wirtschaften, in dem alle Elemente strukturell vorerfaßt sind, einschließlich eines Prinzips von Ordnungen und Zuständen in Beziehung untereinander, einschließlich des Formalen. Die methodische Differenzierung eines ansonsten unendlich variablen Tonmaterials ist selbst für die allgemeinen Atonalisten eine unaufschiebbare Aufgabe. Die Ermüdung an der Vielfalt des Klanges, an den mehr und mehr abnehmenden Sensationen zwingt zur Aufstellung wieder- und wiederkehrenden Materials, von welchem allein die stabileren, formalen Sensationen abgeleitet werden können im Verein mit anderen, sich rascher verflüchtigen Begebenheiten. Den Ausdruck regenerieren: Das Kalte, das Schäßige, das Harte, das Plötzliche, das Unbelegte, das Starre, das Konfuse, den Witz, das Übermaß, die Dichtigkeit, das Fallenlassen, Allgemeinstes, Unschichtiges, Flaches, Außerordentliches, Verschichtetes, Potenziertestes, Loses, Zerfetztes, Unordentliches, Nichts, Viel, Unaufhörliches, dauernd Unterbrochenes, den Schock und die immer größeren Gegensätze, das Simultane und das Geräusch. Alles ist möglich. Alles liegt offen. Das ist die geschichtliche Situation.

Wir haben aus unseren Werken, Denkformen, schöpferischen Zuständen die Improvisation verbannt. Einige von uns werden sie wieder freisetzen und sie wird schon wieder zurückfinden als die leere, offene Stelle in einem Stück Musik, in dem für einen Augenblick die Generalkontrolle aussetzt, damit etwas Sonderbares geschieht: Damit die Unbeschränktheit eine größere wird, Fremderes einzulassen in ein Kunstwerk, eine fremdere Art und Weise...ein Stück Unorganisiertes, Unkontrolliertes, wie ein Stück von außen, ein Stück Rohzustand und die ihm angemessene spezifische Form. Ein nicht dazugehöriges Formteil (wie die alten Nebennoten) und doch assimilierbar bei den großen Freiheiten innerhalb der Ordnungen eines großen Kunstwerkes. Einigen wird der menschliche Selbstverlaß zur Bürde, und der menschliche innere Zusammenhang erscheint einigen fatal und die Kausalität eine unzureichende Bestimmung und Ableitung für Begebenheiten. Die von ungezählten Quellen genährten, sich durchkreuzenden Sensationen

außerhalb, das gehörsmäßige Panorama aller Art von Simultanitäten, von Aktivitäten wird zum Lehrmeister der Phantasie. Ich sollte besser sagen, die Phantasie fällt mit dem Modell zusammen. Das Modell ist identisch mit der Phantasie. Edgar Varèse hat etwas davon auf seine Weise gestaltet.

(Klangbeispiel: E. Varèse, Ionisation, 1931, Schlußteil)

Wenige haben Humor und sind gut gelaunt. So vieles ist auf die Spitze getrieben und auf der Spitze bleibt so vieles hängen. Da bleibt es. Keiner nimmt es herunter. Das Kunstwerk erlöst sich selbst. Heißt es. Doch der Mensch fährt fort zu summen, zu pfeifen, zu trällern in den ihm angestammten Idiomen. Manche haben für eine solche Sprache einen ganz lebendigen Sinn. Aber in einer einfachen Sprache nicht verdummen und von ihr totgeschwiegen werden oder sie falsch sprechen und nicht von den Wendungen und Gebilden älterer tonaler Originale überrumpelt zu werden, ist beinahe unmöglich ohne eine radikalere Kompositionstechnik, die sich nicht im geringsten kümmert um die vertrauten Dimensionen eines Materials und über sie hinweg neue hinzuerfindet oder freilegt. Aaron Coplands Sinn für Maß, Rundung und ein entlastetes, populäres Pathos zeigt sich im zweiten Satz seines Klavierquartetts, in dem Copland seine sonst tonale und einfache Musik gewissermaßen reihenmäßig umkomponiert und mit 11- und 12tönigen Reihen arbeitet, vergnüglich disponierend mit dem Arsenal einer Technik, die (wie bekannt) die Ganzheit eines Materials durch analytische Prozeduren erneut und erneut wiederherstellt.

(Klangbeispiel: A. Copland, Quartett for Piano and Strings, 1950, Ausschnitt aus dem 2. Satz)

Ich lasse ein Stück von mir folgen. Es ist mein Quartett für Trompete, Tenorsaxophon, Schlagzeug und Klavier. Das populäre Pathos (von dem ich sprach) ist nicht allein die gemuskelte Pfiffigkeit und Straßenmusik in Coplands Stück oder der Stadtlaut der Sirene bei Varèse oder der hymnische Klang am Ende der Ionisation oder die körperliche Besessenheit im Jazz. Manches Mal will man selber unter seine eigene Sprache greifen: man fängt an zu singen und fängt an, sich durch seine eigenen Konsonanten und Vokale hindurchzubeißen, man hat das Gefühl, man faltet die Zungen aller Völker in seiner eigenen Zunge zusammen. Etwas davon ist in diesem Stück. Erster Satz, er ist eine Klage.

(Klangbeispiel: S. Wolpe, Quartet for Trumpet, Tenor Saxophone, Percussion and Piano, 1950/54, 1. Satz)

Die in großen expansiven Bewegungen denken, sollen sie haben. Die Beschränkung auf Kontraktionen verhinderte gestaute Bewegungen, Stillstände, in Unbewegtheit erstarrte Zustände, die Beschränkung auf gezügelte, geschorene Bewegung, gebändigt, verendlicht - die Beschränkung auf die kürzeste Weile, auf Auslassungen im großen Stil, auf Brüche, Schleuderungen, Wirbel - die Beschränkung auf das Theater der tausendfachen Wendungen, auf Kettenzüge rapider Wechsel von Gestalt, Zeit, Volumen, Dichtigkeit und sich verschränkender oder einander ausschließender Ereignisse, von Simultanitäten aller Art, Charaktere, Sensibilitäten, Distanzen, von Oberflächen und variablen Dimensionen, - all das sind Obliegenheiten zeitgenössischer Ästhetik und wären doch nur närrische Enge, schlossen sie jene Bewegungen aus, die wie Bögen sind, die nicht brechen, unendlich sich rundende, sich entfaltende, sich verzweigende Kurven, Schwellungen; extreme Kontinuität mit einem Minimum sich setzender, erlahmender Endungen, wie das Wasser ohne Löcher, in Bewegung gesammelte, sich fortdehnende Masse...Ein Beispiel hierfür ist ein Stück von Keith Robinson.

(Klangbeispiel: K. Robinson, 12 Pieces for Piano, 1951, Ausschnitt)

Sich dergestalt fortsetzende Dimensionen stehen unter Revision. Die Überbetonung eines fortgesetzt bewegten und bedrängten Materials führt zu all den sinnlosen Anmaßungen gesteigerter Inhalte, Häufungen, Ausbreitungen, Verwicklungen, die

schließlich doch nur zu den großen Selbsttäuschungen über die Natur musikalischer Aktivität führen. Die sich konstant erweiternde Dimension steht an physischem Reiz, dem Reiz fortschreitender Kontraktion (sich also verengender Dimension) nicht nach. Die nicht abbrechende Bewegung staut sich jedoch in einer nicht weiter zu verspannenden Dichtigkeit eines Haufens von Linien, verendet schließlich in den Grenzen eines physisch nicht weiter ausdehnbaren Raumes, und die exklusive Vorstellung von Musik als einem sinngliedernden Prozeß verweigert die Möglichkeit, aus einem zeitlichen Kontinuum herauszuspringen. Die Angleichung der Musik an einen Naturprozeß, in welchem die Sequenzen der Handlung vorausbestimmbar sind - oder das verengende Feld syntaktischer Ordnungen mit ihren in Zeitraum abhängig verschachtelt, abhängig bedingten, abhängig sukzessiven Phasen - oder die Selbstverständlichkeiten logischer eben nur kettenweise verknüpfter Umstände: Vorgänge dieser Art führen zu unendlichen Reproduktionen einer einzigen Ausgangssituation, die - obwohl variiert - doch nie ihre Konsistenz verändert oder ihren Sinn ummischt oder sich in Widersprüchen paart. Unter den Typen der Variation gibt es solche, wo mit dem Kontinuum der Veränderung gerechnet wird, das aber auf kunstvolle Weise das Veränderliche im Schein der Veränderung unverändert läßt. Weite oder die sich konstant erweiternde Dimension ist entweder ein realistischer Begriff oder ein dialektischer, wo durch Verbindung einer Reihe extrem entgegengesetzter Aspekte eines Inhalts Weite von dieser Art dem Kontinuum erschlossen wird. Gegen Masse, anhaltend verdichtete Bewegung, gegen die Schwere eines meist als Ganzes fortgetragenen Raums, große Teilflächen gleichzeitig durchzeichnend und verklammernd (wie hier im Stück von Keith Robinson), gegen die Wände des Volumens steht der offene, durchbrochene, elastische musikalische Raum, mit den sich absetzenden, auf alle möglichen Stufen dieses Raums abspringenden, von allen möglichen Stufen dieses Raums unvermittelt fortspringenden Phrasen, Linien und Gebilden. David Tudor wird Ihnen ein Stück von Earle Brown vorspielen.  
(Klangbeispiel: E. Brown, Perspectives for Piano, 1952)

Offen heißt offenlassen, heißt Distanzen nicht aufteilen; am wenigsten symmetrisch. Am wenigsten mit derselben Stimme. Eher greifen neue Ereignisse von außen her in den Hohlraum ein und durchschneiden ihn an einem meist asymmetrischen Punkt. Offen heißt fallenlassen, nicht aufnehmen, fortsetzen an einem Punkt (oder mehreren anderen), der zu vergangenen Distanzen ähnlich Weite setzt, entweder den Raum in großen Unterteilungen proportionierend oder durch minimale Fortschreitungen gewissermaßen negative Distanzen schaffend, die größeren konservierend oder vorbereitend. Der Raum wird gegliedert in bestimmten vorgefaßten Proportionen, entweder im Nacheinander oder Miteinander, in jeder denkbaren Mannigfaltigkeit und sich verschichtenden Dichte. Begriffe des Fallenlassens, des ungleich belebten Raumes, ungleicher Dichtigkeit, enorm unterschiedlicher Distanzen, unterschiedlicher Aktivitäten, ungleichzeitiger Ereignisse, des Denkens in Getrenntheiten, sind Folgen eines solchen Prinzips offengehaltenen Raums. Es ist die Rotation sich ständig verschiebender Achsen, mit sich ständig verschiebenden und sich durchdringenden Teilflächen. Es ist der mobile entlastete Raum, und die Musik ganz ohne Boden und ohne Schwerpunkt, ohne alle Selbstverfestigung der Materie oder Gedanke, - Zustand der Veränderung, zu nichts als zu Veränderungen führend, den bedingten, also gestaltbaren Unterschied ausschließend und einfangen in einem Spielraum wiederkehrender Ähnlichkeiten. Weil alles anders ist, ist alles schließlich austauschbar, und das Ausgetauschte wird dasselbe, weil es zugleich das andere ist. Es müssen nicht immer Wunder geschehen, und das Außerordentliche ist manchmal das Ordentliche. Das Nötige an Feinsinn und Intelligenz ist erfüllt. Die Sprache denkt ihre Gedanken in voraussetzbarer Weise. Das Fernliegende und das Ungebärdige sind nicht da, nicht der Verstoß und nicht das Extrem und nicht der Einbruch einer Welt unvermuteter (und doch stets latenter) Richtungen, Assoziationen und Zusammenhänge. Das Material - das Unstetige, Plötzliche und Befremdende vermeidend - bleibt im Vordergrund seiner selbst. Die Methode sichert den Tönen nachweisliche Ordnung und Handgreiflichkeit. Die regelmäßige Wiederkehr von Gruppen und sich regelmäßig wiederherstellenden Bedingungen ihrer

Ausarbeitung erinnert an klassische Prozeduren, durch Balance von Gruppierungen so etwas wie eine Vereinheitlichung des Vorgangs oder des Klangs zu erzeugen und, mit Hilfe einer solchen Vereinheitlichung, den Sinn für Abweichungen und Störungen zu beleben und eine äußere Plastik alles voneinander Unterscheidbaren herbeizuführen. Das Material wird meist in den symmetrischen Scharnieren fortlaufender Entsprechungen und nächstliegender Verwandtschaften gehalten. Es gibt keine Krisen und gibt keine Löcher, keine übertriebenen Dehnungen und keine sich überbietenden Verschachtelungen. Das Lebendige bleibt in den Grenzen des Lebendigen. Und das Feuer frißt sich nicht durch und zerstört. Die Maße sind nüchterne, eine allgemeine Ausrichtung ist an der Ordnung. Das ist gut so.

(Klangbeispiele: Gunther Schuller, Five Pieces for Five Horns, 1952, Ausschnitt, und G. Schuller, Recitative and Rondo for Violin and Piano, 1953, Rondo)

Die Ersinnung von Schemen, menschliches Denken Ordnungen zu unterwerfen, in der Hoffnung das Denken zu ordnen, ist eine alte Sache. Wie aber, wenn die Ordnungen nur die Leere bezwingen, weil es im Grunde gar nichts zu ordnen gibt? Ordnung ist geistige Meisterung, erarbeitet im Widerstand gegen die anarchische Unschuld des Materials: das heißt, der Mensch erlebt die Erfahrung, erzwingt sich die Vorstellung von einem Rang und Wert von Ordnungen (und Gestalten) und überträgt seinen Verdacht, seine Unruhe, seine Wünsche auf das Material. Das Material wird erzogen und reif gemacht, Dimensionen zu erschließen, die weit weg führen von der Oberfläche der Erscheinungsform des Materials, es sei denn, daß die Oberfläche gar keine solche ist und als vorausgestellte spezifische Struktur Tiefe und Dimension bereits als Oberfläche verrät: deshalb die Vorliebe für sogenannte organische Reihen.

Meyer Kupfermann hat Phantasie im Überschuß, sein zwölftönig angeordnetes Material in Tausende von Bildungen umzusetzen, denen jedoch eines fehlt, sich nicht mit Hunderten zu begnügen. Hunderte sind schließlich genügend, um mit einem geringen Aufwand an Bildungen extrem Unterschiedliches herauszuarbeiten und sich an Situationen für länger als den geweihten kurzen Augenblick zu hängen. Im Zeitraum solcher Augenblicke länger zu verharren ist gewiß Sache des Komponisten selbst. Um über die allgemeine Variation hinweg zu extrem bedingten Ausnahmeständen von Gestalten zu kommen, müßten Begriffe von der Konstanz der Veränderung umdenken zugunsten einer Variation des Tempos der Veränderung. Die Schnelligkeit, mit der im Kupfermannschen Werk die Formen gerinnen (und kaum daß sie gerinnen, wieder verdrängt werden von anderen Gerinnungen), macht die Schönheit des Augenblicks zu einer schmerzlichen Sache. Die Zeit, deren die Ideen bedürfen, sich zu verwirklichen, ist niemals mehr als die Summe der Augenblicke, in denen sie kommen und gehen. Wäre doch die Dimension des Augenblicks eine größere! Ich spiele Ihnen den ersten Satz aus seiner Kammer-symphonie vor. Selbst einem sehr geübten strukturellen Hören mag entgehen, daß jeder andere Ton in der Reihe zum vorübergehenden Zentrum der Transposition wird; daß jede Sequenz, die jeweilige Reihe durchlaufend, sieben Takte lang ist, von denen ein jeglicher die Reihe durchläuft, so daß dergestalt jeder Takt zum Gehäuse der Reihe wird, daß von den vier Sätzen ein jeder in einer anderen Grundgestalt der Reihe steht, die wiederum das gleiche Schema von Anordnung und Abfolgerung aufweist, wie es für den ersten Satz bereits bindend war.

(Klangbeispiel: Meyer Kupfermann, Chamber Symphony, 1950, 1. Satz)

Wenn es Tendenzen gibt, sich von der musikalischen Dialektik der letzten 150 Jahre endgültig zu befreien und alle Fragen, die sich um die Gestaltung der musikalischen Elemente drehen, neu zu stellen, so gibt es ebenso Tendenzen, die musikalische Dialektik der letzten 150 Jahre rückzuverwurzeln in eine Sprache, in der der Radikalismus entradikalisiert ist, gefiltert und "solide" geworden. Das ist nicht jedermanns Sache. Tendenzen dieser Art sind schöpferische Schicksale einzelner Menschen, in denen sich geschichtliche Zustände der Musik auf eine persönliche, manchmal verhängnisvolle synthetische Weise verschichten. Beruhigte Masse, intensive Nüchternheit, ein nach innen gestülptes Extrem: sich

ausgleichende Zustände sind immer wiederkehrende, in bestimmten historischen Epochen mögliche Lösungen und manchen Geistern gelingt eine Reihe solcher Synthesen. Das Feuer dieser Werke ist kälter, aber das kältere Feuer ist nicht unbedingt das ärmere. In vieler Hinsicht kommen manche schönen Werke dieser Art geschichtlich zu spät, und ein fortgeschrittenes geschichtliches Bewußtsein macht ihnen die Frische streitig, deren sie andererseits wirklich nicht ermangeln.

Es gibt leider noch keine Platten von späteren Werken des Roger Sessions. Und die II. Symphonie, deren Teile des ersten Satzes ich Ihnen vorführen werde, vermitteln nicht ganz den Sessions des II. Streichquartetts oder seiner Sonate für Violine allein. Die Kunst - ein Konzept der Klassik - ist, in einem Stück immer innerhalb der Situation zu bleiben, von einander abhängige Situationen zu schaffen, zwischen Gegensätzen zu vermitteln, langsam zu verändern, die exzessivere, radikalere Situation an die Grenzen von Situationen zu legen, herbeigeführt meist durch Überbietungen, Überdehnungen und Versteifungen von Inhalten. Letztlich sind es die alten Künste der nach vorwärts gerichteten Entfaltungen, die der Linie nur die eine Dimension gestatten: die der anhaltenden linearen Fortschreitung; kettengliedartig sich erschließend, dem Folgenden das Vergangene perspektivisch wiederherstellend und das Neue durch Übergänge vermittelnd. Das sind Denkweisen klassischen Ausgleichs, und die dergestalt in Bewegung erhaltene Linie lebt von den sich ablösenden Phasen des Sich-Weitens oder Sich-Verengens, der Dauer, Störung und Veränderung, des Überschwangs, der Stauung und Erlahmung.

(Klangbeispiel: R. Sessions, Symphonie Nr. 2, 1. Satz, Ausschnitt)

Es gibt immer weniger an extremen, exzessiven Situationen, seitdem diese zur Norm geworden sind. Man ist an einem Punkt angelangt, an dem das Extrem nicht mehr überbietbar ist und wo Gegensätze aufgehört haben welche zu sein, weil sich ihre Gegensätzlichkeit völlig aufgebraucht hat in der einfachen Tatsache, daß jeder musikalische Zustand in der ganzen Reichweite seines latenten Extrems vorwegexistiert. Diese Reichweite wird nicht nur nicht x-beliebig schnell durchschritten, sondern Anfang und Ende dieser Reichweite liegen bereits so eng beieinander, daß im Extrem der Gegensätze (welcher auch immer) diese identisch miteinander werden und einen mittleren Zustand als extrem erscheinen lassen, der sonst als Norm verstanden wurde. Es gibt Werke von Edgar Varèse, in denen sich alles auf eine sonderlich langsame Weise vollzieht. Für den Begriff des Extrems ist das von großem Wert. Die Zustände konservieren sich lang genug, um das Varèsesche Übermaß körperlich faßbar zu machen in seiner zeitlichen Dauer, in der Dauer seiner Intensität, seines Volumens, seiner außerordentlichen Solidität und der Dauer seiner zurückgehaltenen Bewegung. Es gibt da ein Minimum an allgemeiner musikalischer Dialektik. Ein Minimum an Behendigkeit, Wendigkeit, Unstetigkeit. Es gibt nichts zu entwickeln, weil alles schon da ist. Die Sprache hat sich auf ein paar elementähnliche Wendungen zurückgezogen. Und das Varèsesche Massiv ist so einfach komponiert wie eine Webernsche Kontraktion komplex komponiert werden muß, um eine solche zu sein. Einfach komponiert mit einer zähen Beinah-Unbeweglichkeit der Konstruktion, mit Wiederholungen einzelner, in sich fertiger Phrasen undurchkreuzt von darauf bezogenen oder nicht darauf bezogenen Aktivitäten, überhaupt immer nur eingliedrig im musikalischen Raum, auf einer Strecke laufend, zusammengehalten im Aufriß von Klängen, die die Zeit mit einem Minimum von Zeichnung gliedern. Diese Klänge sind durchgesetzt mit aller Art von Schlagzeug, und eine autonome Intensität bringt den Klang an die Grenze seines Lauts. Das Schlagzeug (wie auch die Orchestration) bei Varèse ist das vorelektronische Element des Klangs. In Ermangelung formaler Sensationen, die dem Klang die Bürde seiner Oberfläche etwas abnehmen könnten, gelangt der Klang immer viel zu rasch an eine nicht weiter differenzierbare Grenze oder Schicht. Eben deshalb wird jede andere hörbare Sensation, alles Schlagzeugartige, als ein neues differenzierendes Teilelement in den Gesamtklang eingebaut. Es ist ein Jammer, daß ich nicht sein letztes Stück, genannt Déserts, auf Platten habe, das alternierend orchestral und elektronisch komponiert ist, und das den elektronischen Klang als die

nächsthöhere Dimension des orchestralen Klangs vorstellt und in den orchestralen Klang zurücklaufend diesen als eine Art Interpretation elektronischer Klänge verständlich macht. Von Ordnungen niederer Art kann da gar keine Rede sein. Eher von niederen Ordnungen. Das vielleicht.

(Klangbeispiel: E. Varèse, *Intégrales*, 1925)

Die bei Varèse schon sehr verlangsamte und zurückgehaltene Bewegung kommt bei Christian Wolff zum Stillstand. Nun ja, scheinbar zum Stillstand. Die Tendenz ist wahrscheinlich, jedes Ereignis so voneinander zu isolieren, daß es im Raum suspendiert erscheint und von seiner Selbstbewegung ausgeschlossen ist. Oder vielleicht soll ich es so sagen, daß gerade noch soviel Bewegung eingesetzt wird, als es nötig ist, die einem Stillstand unmittelbar vorangehende Bewegungsphase vorzutragen, um den Akt des Stehenbleibens um so anschaulicher zu machen. Musik solcher Art besteht demnach aus Sequenzen von Stillständen oder aus den zum Stehen gebrachten letzten Phasen einer Bewegung. Der nachklingende Ton und in einem stärkeren Maße die Pause repräsentieren dann die Nullpunkte einer Bewegung. Die Pause hat gewiß eine Reihe von Möglichkeiten. Einerseits kann die Pause über eine vorangegangene Situation reflektieren, das heißt, die Pause enthält stumm eine ihr vorangegangene Situation; andererseits kann die Pause trennend in Ereignisse eingreifen, und schließlich: als Loch in tönender Zeit wird sie zum autonomen handelnden Element in nicht ertönder Zeit. Gewiß! Je kürzer die Bewegungsmotive werden, desto mehr schrumpfen die Vorgänge zu Haufen, Flecken, Stellungen zusammen, und eine derart ausgeschälte oder in Knoten zusammengelegte Musik bedarf der Pause, um eine Kontinuität voneinander isolierter Positionen zu entwickeln. Deren Isoliertheit wird dann in Form extremer, simultan komponierter Distanzen anschaulich gemacht.

(Klangbeispiel: Chr. Wolff, *Piece for Piano*, 195?, nicht identifizierbar)

Es gibt Stücke von Morton Feldman, deren Poesie in einer graduellen Auflösung des tönenden Materials besteht. Er ist interessiert an den dünnsten, eben noch möglichen Oberflächen, an einem in der Distanz gerade noch faßbaren Rest von Gestalten. Kann ich es vielleicht noch genauer sagen?... Nein,... Er ist interessiert an einem in der Distanz gerade noch faßbaren Rest von Gestalten. Das erklärt die völlig entlastete musikalische Situation; die Passivität der musikalischen Handlung. Stücke wie diese entledigen sich der Musik in der extremen Koinzidenz weniger Augenblicke. Vielleicht sind auch die zuviel. Und die Musik an die Grenzen ihrer Auflösungen zu bringen, ist eine teuflische Versuchung des Schönen. Deswegen geschieht auch nichts, was zu einer größeren Verstofflichung des Materials führen könnte. Und die etwa aus Reihen oder Konstellationen gewonnenen Situationen würden diese in einem solchen Stück viel zu dinglich machen und viel zu bedingt, zu körperlich. Hier wird das Material geformt im Fluß seiner spontanen Reproduktion. In der Kategorie der strukturellen Musik ist jeder Ton funktional. Ihn zwingend und einleuchtend zu machen ist Sache des Komponierens. In der Kategorie der nicht strukturellen Musik ist jeder Ton eine zwingende und einleuchtende Einheit. Ihn funktional zu machen ist Sache des Komponierens. Im kompositorischen Akt wird dieser nicht strukturelle Ton konkret. Sobald der Bereich des Komponierens mit ableitbaren, also bedingten und wiederkehrenden Einheiten verlassen wird, sobald ebenso der Bereich des Komponierens mit voneinander anhängigen, also identischen, ähnlichen, verwandten oder bruchstückartigen Einheiten verlassen wird, - sobald das Denken in nächsten Kettengliedern unbefriedigend wird, da verpufft das enge Feld der logischen Nachweise, und mit ihr hat die vorausbestimmbare Situation ein Ende; keine der Reihenfolgen und keine der harmonischen Situationen sind hier vorbedingt. Und der Begriff der Sicherung durch die Struktur fehlt. Das heißt, die Dauer einer bestimmten Materialdisposition hängt davon ab, wieviel in der Folge aneinander gereihter Zustände von einer gegebenen Ausgangssituation übernommen, variiert, fortentwickelt, kontrahiert, zerstückelt oder fallengelassen wird. Jede Materialdisposition ist übergangslos ausscheidbar, übergangslos wiederaufnehmbar. Das isolierende Fallenlassen solchen Materials

ist von ähnlicher Bedeutung wie seine fortsetzende Verwendung. Tudor wird Ihnen jetzt ein Klavierstück von Morton Feldman vorspielen - seien Sie ganz leise - es ist ganz leise!

(Klangbeispiel: M. Feldman, Piano Piece, 195?, nicht identifizierbar)

Die Prozeduren für die Aufstellung vorbedingten Materials kennen keine Grenzen. Sie sind abhängig von Entscheidungen des Komponisten, wieviel Freiheit (das heißt ordnende, aber schöpferische Phantasie) er eben dieser Phantasie (und der Reichweite ihrer nicht vorwegnehmbaren Zusammenhänge) zuzubilligen bereit ist. Die Idiosynkrasie, sich weitestgehend gegen die Übermacht und die Überfülle der Möglichkeiten zu sichern und ein Kunstwerk in der Vorordnung seines Materials weitestgehend vorwegzunehmen, schützt noch nicht das Kunstwerk vor der Gefahr, in einem statistischen Inventar verlorenzugehen, noch macht es andererseits das Kunstwerk unmöglich. Die enorme Vielfalt kombinatorischer Möglichkeiten erschwert die plastische Registrierung unterschiedlicher Situationen; daher der Grund, von einem Zentrum stabilisierten Materials aus die Ordnungen des Materials zu dirigieren: das heißt, das Material in seiner Wiederkehr zu verankern, doch durch Umordnung des Materials Gestalt und Folge halb dem schon fixierten Charakter des Materials zu überlassen und halb dem immer neu zu fixierenden, variablen Charakter des Materials. Wie gesagt, die Prozeduren für die Aufstellung vorbedingten Materials sind ohne Grenzen. Mit welchen Elementen, mit welchen Unterschiedsgraden, Zeitausdehnungen, Raumgestaltungen man zu arbeiten sich vornimmt, alles kann als Voraussetzbares in die Disposition des Materials eingesetzt werden. Nicht nur die Tonfolgen, nicht nur die rhythmischen Ordnungen und die Ordnungen gegenseitiger Verhältnisse, auch die Gestalttypen, die Vorbestimmung dessen, was unveränderlich und was veränderlich ist: die organischen Typen der Veränderung, die festgelegten Proportionen und festgelegten Variationen, denen zufolge Distanzen und ihre vielfachen Durchdringungen mit anderen Distanzen aufgeteilt werden, jedes in Umlauf bringbare Element, mit Hoffnung und Eigenwillen antizipiert, gehört dazu: Was einer nun alles in diesen Haushalt fixierten Materials und vorkalkulierter Rangordnungen (innerhalb des Materials) hineinnimmt, ist eine Angelegenheit der Phantasie, der Spekulation und der formalen Tendenzen und Erfahrungen des Komponisten. Nachdem alles aussinnbar ist, und ebenso das Sinnen darüber, sagen Verordnungen des Materials nichts über sie aus und ebenso nichts über die Rangordnungen, die sich ein Komponist für sich selbst ausmacht. Jede Statistik ist ohne Geheimnisse.

Deswegen hat die nicht geringe Anzahl von fixen, antizipierten Situationen, die sich John Cage für seine Music of Changes (das heißt "Musik der Veränderungen") auswählt, weder etwas für noch gegen sich. Sie stellt nur einen besonderen Grad von Vorsorge dar in der Auswahl der Typen und Elemente. Es gibt für alle Elemente wie Tempi, Dauer, Pausen, Intensitäten, Klänge, Tonfolgen und verwickeltere Konstellationen Mappen mit einer bestimmten Anzahl vorherfixierten Situationen, deren Auswahl bestimmt wird durch Zufalls-Manipulationen, wie zum Beispiel Würfelspielen. Die Idee ist, sich freizumachen von jedem persönlichen Eingriff in die Disponierung des Materials, oder, wie John Cage es beschreibt, "sich freizuhalten von Geschmack, Psychologie und der Tradition". Die Verantwortlichkeit für ein Kunstwerk nicht mehr tragen zu wollen und es dem Zufall zu überlassen, die höchst vorsorglich vorher ausgesonnenen und in Bereitschaft gehaltenen Situationen miteinander zu verbinden, heißt nichts anderes, als daß die Faktoren, die die musikalischen Zusammenhänge bestimmen, wertlos geworden sind und daß die x-beliebige Vertauschbarkeit von Situationen die Gestalt ihres Sinns beraubt hat zugunsten der Illusion von Geschehnissen, die in Wirklichkeit keine mehr sind, zugunsten der "unterschiedslosen Verschiedenheit" (das ist dann auch das Ende), zugunsten eines Panoramas sich durchkreuzender, einander folgender Geschehnisse wie im Straßenlärm oder sonstwo. Das könnte dann auch ein guter Ausgang sein.

(Klangbeispiel: J. Cage, Music of Changes, 1951, Ausschnitt)

Zum Schluß (ohne besondere Einführung) wird Tudor meine zwei Studien für Klavier spielen, die im Jahre 1948 komponiert wurden, und folgen werden der zweite und letzte Teil aus einem größeren Werk, genannt Battle Piece, das ich 1943 während des Krieges komponierte.

(Klangbeispiel: S. Wolpe, Two Studies for piano, 1948, und Battle Piece, 1943, Ausschnitt)