

Wolfgang Gratzer

Wider den Zeit-Vertreib

Konträre Momentaufnahmen musikalischer Stille im 20. Jahrhundert

für Th. H. zum 24. 1. 92

1 Riemann
Musiklexikon
Sachteil, Mainz 1967,
S. 601. ↑

Was hat Stille mit Musik zu tun?

2 vgl. Eric de
Visscher, *So etwas
wie Stille gibt es
nicht...«*. John
Cages *Poetik der
Stille*, in: MusikTexte
40/41 (August 1991),
S. 48-54 sowie
seinen Beitrag in
diesem Heft der
positionen. ↑

Gerade die Grundkategorien menschlichen Bewußtseins unterliegen in der Alltagssprache Vereinfachungen, die genauso notwendig wie problematisch sind. Die Geschichte der Vorstellungen von dem, was »Musik« ist, stellt für diesen Zwiespalt einen konstruktiven Paradoxfall dar: einerseits offenkundig »in aller Munde«, andererseits mit einer Vielfalt an unterschiedlichsten Kriterien verknüpft. Zuweilen erscheint es ratsam, alternative Begriffe zu suchen. Und dies keineswegs erst im 20. Jahrhundert, wenngleich sich in den jüngeren Jahrzehnten vermehrt musikalische Vorstellungen im Bewußtsein zu verankern suchten, die radikale Opposition gegen die Konventionen des europäisch-abendländischen Werkbegriffs bedeuten. Zu diesen Konventionen gehören u.a. die *idées fixes*, Musik bestehe aus Tönen, sei organisiert in Ton-Systemen, verlaufe in Zeitsystemen und ließe sich schriftlich fixieren. Hans Heinrich Eggebrechts an prominenter Stelle plazierte Formulierung, Musik sei »*die künstlerische Gestaltung des Klingenden*«¹, geht mit den angesprochenen Konventionen konform, zumal im weiteren auch als »*das Element der Musik*«, der »*Ton*« genannt wird. Vergleichbar verbindliche lexikalische Definitionen der jüngeren Zeit widersprechen Eggebrechts (beispielhaft herausgegriffener und hier notwendigerweise verkürzter) Stellungnahme nicht grundsätzlich. Wie sehr sie dennoch in Frage zu stellen ist, legt die Erinnerung an das markante Jahr 1952 nahe.

3 vgl. hierzu vom
Verfasser *Zufällige
Zusammenklänge.
Zum Verhältnis
Aleatorik und
Harmonik*
(Symposium »Die
Harmonik im 20.
Jahrhundert«, Wien
1991,
Symposiumsbericht i.
Dr.). ↑

Im selben Zeitraum nämlich, in welchem die europäischen Komponisten der Nachkriegsjahre gerade dort die Wurzeln ihrer zutiefst systemzugeneigten Ästhetik finden, wo der europäisch-abendländische Werkbegriff sich nahezu unverändert zu erkennen gibt: in der Wiener Ausformung der Dodekaphonie, in den selben Jahren um 1952 also, wo mit Pierre Boulez' »Structures« und Karlheinz Stockhausens »Kontrapunkten« Gipfelwerke des Serialismus die musikästhetischen Diskussionen hierorts dominierten, vollzogen sich – in Europa noch einige Zeit unbemerkt – vor allem in New York Entwicklungen gänzlich anderer Art, die den tradierten Werk-Begriff hinter sich ließen. Eben 1952 reihte John Cages »4'33"« drei *tacet*-Sätze aneinander.² Künstler verschiedener Sparten wurden von der Anti-Ästhetik Marcel Duchamps soweit bewegt und damit in einen gemeinsamen Diskurs zum *objet trouvé* gebannt, daß sich Freundschaften und Gruppenbildungen im wörtlichen Sinn »selbstverständlich« ergaben.

4 Morton Feldman,
Essays, Köln 1985,
S. 54. ↑

5 Feldman: »*Many
times the reason
the passage is
very long
because it's not
that I'm thinking
about its natural
length. As if I
have some idea
about natural
borders. I'm more
ore less like a
scientist,
watching these
mibrobes just go*

Duchamp sprang von den althergebrachten Ritualen des Kunstbetriebs mittels der genauso einfachen wie wirksamen Idee ab, Materialien, Gegenstände und Ereignisse aus dem Alltag mit der Aura von Kunst ineins zu setzen, damit die stabilen Gebräuche traditioneller Kunstrezeption zu entfestigen, Kunst zu »entkusten«. Die New York School, die sich in den mittleren Dezennien dieses Jahrhunderts formierte, ohne deshalb schon einem alleine verbindlichen Programm zu folgen, knüpfte an Duchamps Skepsis gegen jede Form von System bzw. Ordnung (als mehr oder weniger ausgeprägte Hierarchien, Funktionen von Macht) in äußerst fruchtbarer Eigenständigkeit an. Diesem von einigen Exil-Europäern mitgeprägten Kreis gehörten vorneweg bildende Künstler an, die sogenannten »Abstrakten Expressionisten«, darunter der Kanadier Philip Guston (1913-1980), der Rotterdamer Willem de Kooning (geb.1904), Vertreter der »Pop-Art«, darunter der Texaner Robert Rauschenberg (geb.1925) sowie der Litauer Mark Rothko (1903-1970). Die Kontakte zur Musik ergaben sich auf unterschiedlichen Wegen. 1949 etwa traf Robert Rauschenberg am kalifornischen Black-Mountain-College auf den damals knapp 37jährigen John Cage

in this field.« in
ders: *Essays*, a.a.
O., S.211. ↑

6 Feldman, *Essays*,
a.a.O., S. 166. ↑

7 John Cage,
*Silence. Aus dem
Amerikanischen
von Ernst Jandl*,
Frankfurt 1987, S.
48. ↑

8 vgl. das
Buchprojekt des Verf.
*Zur Geschichte
komponierter
Stille*, worin die
Fragen
epochenübergreifend,
also nicht nur mit
Sicht auf das 20.
Jahrhundert, gestellt
werden.
Ein früherer Ansatz
stammt von Zofia
Lissa: *Die
ästhetischen
Funktionen der
Stille und Pause
in der Musik*, in:
StMw 25, 1962 ↑

sowie dessen Partner Merce Cunningham. Ab 1953 richtete Rauschenberg für die Merce Cunningham Dance Company etliche Bühnen ein, mehrmals stattete er die Akteure der Truppe aus. Im selben Jahr 1953, in welchem diese rund 12 Jahre dauernde Kooperation einsetzte, stellten sich die Maler der New York School im Londoner Institute of Contemporary Art als »Oposing Forces« vor: abstrakte, in ihren Mitteln zuweilen extrem zurückhaltende Studien gleich einer kontemplativen Aufbereitung elementarer objets trouvés: Farbe, Licht, Linien, ausschnitthaft vergrößerte, daher irritierende Objekte der alltäglichen Wahrnehmung (z.B. Zeitungsteile), die den Betrachter zu intensiver Schau einladen, da sich nur so die Vielfalt der Details im Detail zu erkennen gibt. Der Maler schafft, indem er einen Ausschnitt von Wirklichkeit auf die Leinwand, das Papier bringt, die Voraussetzung dafür, hält sich aber zugleich in der Gestaltung kennzeichnend zurück – öffnet die Tür zu einem von der Alltagswahrnehmung unbeachteten Raum, ohne diesen Raum zu ordnen und mit konkret-gegenständlichen Inhalten zu tapezieren. Das optische Nichts wird in diesem Zusammenhang entsprechend oft bedeutsam, der Raum wird im wörtlichen und übertragenen Sinn freigelassen. Frei gelassen und damit der Erfahrung erst als eigene Qualität zugänglich gemacht.

Im selben Jahr 1953 beschriftete der New Yorker Komponist Morton Feldman (1926-1987) ein Blatt Papier mit dem Titel »Intermission 6. For one or two pianos«, kein Notenblatt mit den üblichen Linien systemen.³ Verteilt sind auf dem Blatt dafür 15 Einzelereignisse, jeweils diastematisch genau fixiert: 7 Einzeltöne, 2 Zweiklänge, 3 Dreiklänge, 3 Vierklänge. 2 dieser 15 Bausteine sind als Vorschläge notiert, nur 2 geben per se Hinweise zur Zeitgestaltung, indem sie jeweils eine Achtel-Pause den Noten voranstellen. Vor dem viertönigen Vorschlag findet sich eine Fermate – über einer Leerstelle.

Ginge es Feldman nur um die klingend-notierten Stellen, so läge eine wesentlich platzsparendere Anordnung näher. Gerade umgekehrt jedoch dominieren – schon rein quantitativ – die Leerfelder, die zwischen den Tönen und Akkorden unterschiedlich groß, immer aber untereinander verbunden liegen; die Affinität zur bildnerischen New York School ist unübersehbar, man denke etwa an Rauschenbergs »Whithe Paintings«. Tatsächlich lenken Feldman die von Cage vermittelten persönlichen Kontakte zur New York School auf die Hauptstraße seiner musikalischen Entwicklung, wie insgesamt das Denken von Earle Brown, Cage, Feldman, David Tudor oder Christian Wolff ohne den geistigen Hintergrund der eng verflochtenen New Yorker Szene nur sehr bruchstückhaft nachvollziehbar bleibt. Die Vorbehalte gegen das von Duchamp bereits unterwanderte Systemdenken teilt Feldman bis in seine letzte Schaffensperiode. Eine seiner prägnanten Polemiken von 1984 drückt diese Affinität aus: »*Most people have a sound that doesn't fall on the floor by giving it a system. Harmony or twelve tone, you see. Without the system it falls on the floor.*«⁴

Insofern sind die 15 Elemente der »Intermission 6« objets trouvés, wie zumeist bei Feldman »am Klavier« aufgefunden und dann nur kaum »komponiert«. Die dem Blatt beigefügte Anweisung präzisiert Feldmans Vorstellungen zum Umgang mit diesen objets trouvés. »*Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audibly. Grace notes are not to be played too quickly. All sounds are to be played as soft as possible.*« Angesiedelt sind die Klänge demnach nicht fix, reißbrettartig, immer aber am Rand zum Nicht-Klingenden, zur Stille und auch zum zeitlichen Rand jenseits von Metronom und Uhr-Zeit. Die Erkundung dieser Randzonen, in die der Hörer hinein-, nicht aber in ihr auf festgelegten, geordneten Routen herumgeführt wird, fordert höchste Aufmerksamkeit, spielerische und hörende Aktivität. Andernfalls gerät die Erfahrung dieser Reduktion hin zur Stille zum bloßen Zeit-Vertreib, zum Blick vorbei am Mikroskop.⁵

Als systemkritisch konnte sich Feldmans Denken einem Einfluß öffnen, der aus ganz anderer Sphäre als aus seiner direkten Umgebung kam: Teppichmuster des anatolischen Nomadenvolkes »Yürük«, die eigenwillig gestaltet sind und insofern verwundern können, als dem distanzierten Blick jene Besonderheiten verborgen bleiben, die das nähere Hinsehen erst ausnimmt. Die, grob besehen, symmetrischen Muster entpuppen sich als im Detail charakteristisch unsymmetrisch gewebt. Von daher mildert sich auch der »Bruch« zwischen den graphischen Notationen und dem sogenannten Spätwerk Feldmans. Bereits »Intermission 6« könnte als zeitlich geordnete, wenn auch in offener Reihenfolge belassene Abfolge von Einzelklängen mißverstanden werden. Der Hinweis »*hold each sound until barely audible*« führt, da die Zeit des Verklingens der einzelnen Saiten nie gleich ist, hin auf die Neigung zur Nichtsymmetrie – Nichtsymmetrie am Rande der Stille.

Cage bemerkte einmal treffend über Feldmans konventionell notierte Partituren, diese entsprächen wieder Feldmans Interpretation seiner graphischen Stücke. 1983 nun übergab Feldman seinen Londoner Verlegern eine Komposition für Flöten, Vibraphon/Glockenspiel und Klavier/Celesta, die exemplarisch Auskunft gibt über den Stand seiner späten Musik: »Crippled symmetry«.

CRIPPLED SYMMETRY

Morton Feldman

Das Wahrnehmungserlebnis, das darin angelegt ist, stellt sich genauso wie bei den Teppichen der »Yürük« erst auf der Schwelle zwischen Sehen und Hören aus weiter sowie aus naher Entfernung ein – eine Sache der Konzentration. Ungenau gehört oder von weitem gesehen scheint es sich um eine Partitur mit kaum veränderten, repetitiven Tonfolgen zu handeln. De facto sind die einzelnen Tonfolgen alleine schon rhythmisch äußerst differenziert und durch unterschiedliche Zeiteinheiten auf drei Zeitschienen je individuell gelagert, damit, dem oberflächlichen optischen Eindruck widersprechend, nie gleich, sondern ständig »neu«: neu in der Eigengestalt, ständig auch neu durch die sich verändernde Umgebung. Die auffällig vielen Pausen übernehmen mehrere Funktionen. Feldman bindet sie konsequent ein, bemißt sie – ohne Systemnetz – denkbar variantenreich, nie gleich lang wie die umliegenden klingenden Takte. Schon dadurch, daß die drei Zeitschienen asynchron verlaufen und ihre Tempi ständig wechseln, entsteht vertikal seltenst »ganze« Stille. Feldmann: »*Also Silence is my substitute for counterpoint. It's nothing against something. It's a real thing, it's a breathing thing.*«⁶

»Gefärbt« werden die stillen Räume zugleich auch in den Stimmen des Perkussionisten und des Pianisten durch die (mittels ständig niedergedrücktem Pedal erwirkte) Verlängerung der notierten Klänge in die jeweils nachfolgende Stille. Eben dadurch verweben sich die Stationen der gespannten Ruhe auch mit den anschließenden Klängen. Cage: »*So daß man beim Anhören dieser Musik...als Sprungbrett...den ersten Klang nimmt...der vorkommt...;... das erste...Etwas schnell uns...ins Nichts und...aus diesem Nichts...steigt...das...nächste Etwas...usw....wie ein Wechselstrom.... Kein einziger Klang...fürchtet die Stille...die ihn auslöscht.... Und es gibt keine Stille... die nicht mit Klang...ge-laden ist.*»⁷ Der kontemplative, 1 1/2stündige Gang auf den drei Zeitebenen gleicht einem Gegenpol zu Webern. Was sich dort innerhalb weniger Takte ereignet, dehnt Feldman in die äußerste Weite. Daß in beiden Werkbegriffen musikalische Zeit und darin »Stille« von eminenter Bedeutung ist, schlägt sich nicht zuletzt und nicht zufällig auch in den Dauern der Stücke je charakteristisch nieder.

An dieser Stelle wäre also ausführlich von Webern zu reden. Und von Luigi Nono, dessen politisch unmißverständlich »konkrete« Musik seit dem Streichquartett »Fragmente – Stille, An Diotima« in gewandelten Regionen – der höchst fragil und fragmentarisch abgetasteten Außenhaut der Stille – sich aufhält. Zu reden wäre in ganz anderer Weise von Arvo Pärt. Zu reden wäre von...⁸

Die Rede ist im folgenden dennoch nicht von Feldman vergleichbaren Oeuvres, in welchen komponierte

Stille von kapitaler, je individueller Bedeutung ist; im bewußt gewählten Kontrast dazu geht es um einen Augenblick an der Schwelle zur Musik des 20. Jahrhunderts, die gerade als punktuell Phänomen – vielleicht unvermutet – ins Blickfeld rückt.

Die Frage, inwieweit die Rolle der Stille strukturell aufgewertet wird, stellt sich mehrere Male in Schönbergs Oeuvre, im besonderen aber in den 1911 verfaßten Sechs kleinen Klavierstücken op. 19. Diese Miniaturen radikalisiert das seit 1907 zusehends vorangetriebene Neuverständnis der traditionellen Parameter. Musikalische Zeit rückt deutlich stärker als früher oder später, allein durch die konzentrierte, jeder ausladenden Entwicklung ausweichende Anlage, in den Mittelpunkt seines kompositorischen Denkens.

Die 9 Takte des zweiten Stückes verbieten sich nicht grundsätzlich einer formalen Gliederung, kommen einer solchen Gliederung aber auch kaum entgegen, da ehemals verlässliche Orientierungspunkte aufgelöst sind. An ihre Stelle tritt ein (für Schönberg) extrem ausgedünntes Satzgebilde. Der Blick, das Ohr fängt elementare musikalische Gestalttypen ein. Die Tendenz zur Satzverdichtung (mit dem Ziel der Zusammenhangsbildung) hatte Schönberg bei seiner Kammersymphonie op.9 zu der konsequenten Entscheidung geführt, auf die Unterbrechungen zwischen den »Sätzen« zu verzichten. Nun hingegen vermerkt eine Fußnote am Beginn von op.19/1: »*Nach jedem Stück ausgiebige Pause; die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!*« Diese Vorschrift begreift sich – wie die Abkehr von der Satztrennung in op.9 – keineswegs aus aufführungspraktischen Erwägungen, sondern vom Inneren der Miniaturen her.

II

The image shows the musical score for the second piece of Op. 19, No. 2 by Arnold Schoenberg. The score is in 4/4 time and marked 'Langsam'. It consists of four systems of piano and bass clef staves. The first system is marked 'sehr langsam pp'. The second system is marked 'pp'. The third system is marked 'strenge pedatura'. The fourth system is marked 'gut im Takt' and 'poco rit'. The score shows a complex rhythmic structure with many rests and a final cadence.

Der Beginn von op.19/2 ist keine Vorhut des Eigentlichen. Schönberg beginnt (nach der Pause, die auf den ersten Satz zu folgen hat) mit Stille; nicht amorph, sondern streng rhythmisiert Stille, die gemeinsam mit der punktuell auftauchenden großen Terz g'-h' am Rande der Stille (»äußerst kurz pp«) eine Gestalt-Qualität von musikalischer Zeit beschreibt (2+3+2+1), die die Betonungs-Verhältnisse des 4/4-Taktes ausblendet und selber ereignishaft, um nicht zu sagen: thematisch wird. Die expressiv-weiträumig eröffnete Melodie fällt in den Zeit-Raster förmlich ein und sogleich in diesem zusammen.

Diese Melodie bildet sich aus 2 klingenden, rhythmisch gleichen (im übrigen spiegelsymmetrisch angeordneten) Dreiergruppen und bleibt hierin dem klingenden Teil des 1. Taktes zum einen gestaltverwandt, zum anderen aber durch die konträre Phrasierung, Rhythmisierung und Lagenaufspreizung gestaltentfremdet. Die solcherart »prekäre« Überlagerung ab dem Ende von T. 2 zeitigt Konsequenzen, führt mit dem letzten Viertel von T.3 vom Raster weg und moduliert diesen (durch Dehnung der klingenden Zeit, Zusammendrängung stiller Zeit, die melodische Terz-Ausweichung h-es-h). Wie die melodische Geste in T.2/3 der Terzschichtung über g-h (d-fis-dis-dis-a) entspringt, so häufen sich Terzen am Beginn von T.5 in kurz angerissener Akkordik, die enharmonisch bereits jene Terz fis-ais enthält, von der die folgende chromatische Aufwärtsbewegung ausgeht. An der zweiten Station, an der diese Aufwärtsbewegung die Terz g-h erreicht, klingt sogleich die Verwandlung des Anfangs, der komplementären Fügung von Viertel-Pause und staccato zu gespielter Terz g-h an. Erst danach führt der chromatische Bewegungszug (»*etwas gedehnt*«) nach oben hin weiter und kippt in Gegenbewegung in einen terzgeschichteten »Schlußakkord«, kommt damit, wie die melodische Geste der T.2/3, in nur 2 Takten zur Ruhe.

Der letzte Abschnitt ab T.7 (»*gut im Takt*«) hat durchaus Schlußqualität, da in der rechten Hand der eingangs vorgestellte Wechsel Klang-Stille, noch einmal wiederkehrt. Die linke Hand greift die elementare Idee einer schrittweisen, nunmehr ganztönig nach unten gerichteten Terzbewegung neuerlich auf. Zusammen gelingt ein aus den Elementen des bisherigen Verlaufs gespeister, wie am Anfang hoquetusartiger, Stille und Klang engstens verklammernder Zeitraster. Entsprechend der Entwicklung in den T.5/6 kippt dieser sprungartige Wechsel zuletzt (»*poc. rit.*«) in einen terzgeschichteten Akkord räumlich nach oben.

Was hat Stille mit Musik zu tun? Der Erinnerung ist das Einzel-Stück aus op.19, in dem die Stille mehr als ein Viertel der Zeit »füllt«, umso mehr wert, als Schönberg hier Stille als Wesensmerkmal der Satzidee und nicht mehr als strukturelles Einzelereignis vorstellt. Die Terz g-h liegt in der gewählten Artikulation am Rande des Klingenden und formiert gemeinsam mit der »nächstliegenden« Stille den zwischen Statik und Verwandlung liegenden Ausgangspunkt. Dieser keineswegs komplexen Verbindung entsprechen auf der einen Seite die geradezu archaischen, entkomplizierten Gestaltungsmittel des Klingenden, auf der anderen Seite eine formal komprimierte Anlage, die sich bildlich als mikroskopisch gesammelte Ausleuchtung einer Grundidee bei nur langsam voranschreitender Zeit mitteilen ließe. Wie am Beginn die Stille durch die Terz und die Terz durch die Stille abrechen (und damit zur Gestalt zusammenwachsen), so brechen die wenigen Entwicklungen im Stück allzu rasch ab (und bilden gerade darin ein ganzes Stück).

Op.19/2 sollte in meinem Zusammenhang insofern als exemplarisch herausgegriffene Besonderheit taugen, als Stille hier als vereinzelter Impuls in einem Oeuvre enthalten ist, das Stille als Grundkategorie (noch) nicht in dem Ausmaß einbindet, wie einige Vertreter/innen der folgenden Generationen, beginnend mit Schönbergs eigenem Schüler Anton Webern.