

Max Nyffeler

## »... und das beste steht nicht in den Noten

...«

Reduktion komplex

Reduktion, Zurücknahme, (neue) Einfachheit – Stichworte aus der musikalischen Diskussion der letzten Jahrzehnte, zwischen der Bezeichnung musikalischer Verfahren, Tendenzbeschreibung und Trendsetting schwankend. Ein neuer musikästhetischer Gesichtspunkt? Alles schon dagewesen. Was in den letzten Jahrzehnten als oppositionelle Losung gegen vorherrschende komplexitätsorientierte Schreibweisen ins Feld geführt worden ist, hat in der näheren und fernerer Musikgeschichte seine Vorbilder. Doch damals ging es in der Regel noch um die Durchsetzung neuer kompositorischer Paradigmen; sie wurden, anders als heute, nicht mit inflationärer Häufigkeit verkündet, beeinflussten dafür aber umso nachhaltiger den Fortgang der Musikgeschichte.

Hinter der Auseinandersetzung um ästhetische Fragen stand stets auch diejenige um die allgemeine Gültigkeit der Normen, also um gesellschaftlichen Einfluß und institutionelle Macht. Deshalb fehlte es nicht an heftiger Polemik. »Ich bin überzeugt, daß nichts als Rauch in den Köpfen dieser Komponisten ist, die sich in ihrer Selbstverliebtheit anmaßen, die guten alten Regeln, die von so vielen Theoretikern und hervorragenden Musikern aufgestellt wurden, zu verderben, zu beschädigen und zu ruinieren«. So attackierte der Kleriker und Theoretiker Giovanni Artusi in seiner Streitschrift *L'Artusi ovvero delle Imperfettioni della musica moderna* (1600) die damaligen Neuerer und ihre »seconda prattica« – ihre monodische Schreibweise und neuartige Dissonanzbehandlung. Komponisten wie Peri, Caccini und Monteverdi, Artusis Hauptfeind, hatten es gewagt, dem polyphonen Vokalsatz der Spätrenaissance den – aus traditionalistischer Sicht als Armseligkeit empfundenen – begleiteten einstimmigen Gesang, den austarierten klassischen Regeln des Kontrapunkts eine kirchlich nicht sanktionierte, gleichsam »wilde« Affektsprache entgegenzusetzen.

Immerhin: aus der zeitweiligen Reduktion der überlieferten, hochgradig elaborierten und kanonisierten Musiksprache zur Monodie gingen der neue Stil des affektgeladenen Sologesangs und die Gattung Oper hervor, die ihrerseits wieder eine ganz spezifische Komplexität herausbilden sollte.

Einen ähnlichen musikhistorischen Flaschenhals kann man 150 Jahre später beobachten. Die Vor- oder Frühklassik befreit sich von der formelhaft gewordenen Rhetorik und vom Strukturballast des Barock, indem sie in die neue Einfachheit einer

»natürlichen Sprechweise« regrediert. Der Kontrapunktvirtuose Bach wird durch seine eigenen Söhne zum Requisite einer absterbenden Epoche degradiert, die vormals reiche Satztechnik auf das Hin-und-her zwischen Tonika und Dominante, auf Alberti-Bässe und Dreiklangsmelodik heruntergefahren; die expansive barocke Prachtentfaltung weicht dem schlichten Ausdruck des erwachenden bürgerlichen Gemüts, die universalistische Kunstgelehrsamkeit der rücksichtslosen Selbstdarstellung des Sturm-und-Drang-Subjekts.

Immerhin: an einen Johann Christian Bach konnte Mozart, an einen Carl Philipp Emanuel Bach Beethoven unmittelbar anknüpfen. Die »Einfachheit« trug Früchte in der Klassik, während der klingende Kosmos des alten Fugenschreibers Bach erst einmal in der Versenkung verschwand und einem breiteren Publikum erst 1829 von Mendelssohn wieder zugänglich gemacht wurde, unter romantischen Gesichtspunkten, versteht sich.

Beide historischen Beispiele zeigen: Die Methode der Reduktion der musiksprachlichen Mittel, mit der die Vertreter des Neuen gegen die Tradition antraten, hatte die strategische Auswirkung eines Tabula-rasa-Effekts, der den Boden für ein neues ästhetisches Selbstverständnis – Ausdruck eines gewandelten Lebensgefühls, einer gewandelten Epoche – freimachte.

Ein ähnlich gelagerter Fall ist in der Zeit um 1900 nochmals festzustellen: die Unterwanderung des an Wagner orientierten Kompositionsideals und des Debussyschen Schönklangs durch das karge Antipathos eines Erik Satie und, in der Folge, des entstehenden Neoklassizismus. Zu dessen Charakteristika gehören Verknappung der Formen, Glättung des Ausdrucks und Reduktion der satztechnischen Parameter bis zum Punkt, an dem die ganzen Reduktionstendenzen in Regression umschlagen. Aber auch hier gilt, zumindest für die Anfänge des Neoklassizismus: die ästhetische Opposition einer neuen »Arte povera« besitzt eine unübersehbar antiinstitutionelle Spitze – Saties Klavierstücke als verschlüsselt-ironische Negation des traditionellen Musikverständnisses, Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* als provinzielles Wandertheater, Hindemith in der Pose des Bürgerschrecks. Im Titelwitz von Saties Ballett *Relâche* ist dieser antiinstitutionelle Aspekt zur bildhaften Pointe geronnen. Alle diese Tendenzen sind nicht denkbar ohne den gesellschaftskritischen Impetus von Avantgarde-Bewegungen wie Dada und Surrealismus; deren Kraft der Provokation resultierte nicht zuletzt aus einer Strategie der Reduktion bis hin zur radikalen Negation und Zerstörung des Überlieferten.

In den späten zwanziger Jahren unternahm Hanns Eisler den Versuch, gegen die gesellschaftlich isolierte E-Musik einerseits und die verdummende Massenmusik andererseits ein Kompositionsmodell zu setzen, das die Errungenschaften der bürgerlichen Hochkultur kritisch überprüfend und in eine neue, einfachere Musiksprache integrieren sollte. Seine Absicht war nicht mehr, das Spezialistenpublikum mit Neuerungen zu bedienen, sondern »den breiten Massen verständlich« zu sein. Der gesellschaftspolitische, von Brechts Begriff der Volkstümlichkeit ausgehende Ansatz zielte auf eine Funktionsverschiebung der Musik: weg von der autonomen Kunst für den Konzertsaal, hin zur Gebrauchsmusik »im Dienste der fortschrittlichen Kräfte«. Der Musikkultur sollte durch den Verzicht

auf avantgardistische Positionen ein neuer gesellschaftlicher Stellenwert erobert werden. Eisler prägte für diese kompositorische Strategie den Begriff der »Zurücknahme«.

In allen genannten Fällen einer Reduktion resultierte aus dem Verzicht auf musiksprachliche Möglichkeiten und auf strukturellen Beziehungsreichtum eine in die Zukunft gerichtete Option: Die Monodie um 1600 führte schließlich zu neuen Ausdrucksqualitäten und einer neuen Virtuosität, die Frühklassik um 1750 zu einem humanistisch-aufgeklärten Menschenbild und zu einer »modernen«, diskontinuierlichen Zeiterfahrung; Satie experimentierte im Umfeld der surrealistischen Montage von Klang, Text und Bild. Eisler wollte der Musik eine neue soziale Verbindlichkeit verschaffen. Man könnte daraus folgern: Historische Phasen der Reduktion sind Keim und Ausgangspunkt für neue musikalische Entwicklungen, während Phasen der Komplexität und des strukturellen Reichtums eher Endsituationen und einen hohen Grad an Institutionalisierung kennzeichnen.

Die Entwicklung der Künste in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, deren Dynamik immer mehr den Charakter einer Beschleunigung im Leerlauf annimmt (hektisches Durchdrehen bei stagnierender Gesamtsituation oder, nach Virilio, »rasender Stillstand«), kennt mehrere Einbrüche des Reduktionistischen in eine durch Überdetermination, Komplexität, Ausdruckssättigung und Institutionalisierung gekennzeichnete Musik. Die folgenreichste Intervention bis heute ist wahrscheinlich diejenige von John Cage geblieben, als er in den fünfziger Jahren in den sorgsam abgesteckten Jagdrevieren des Darmstädter Serialismus wilderte. Die in ihrer Komplexität kaum noch durchschaubaren rationalistischen Strukturprinzipien des Serialismus ersetzte er in der *Music of Changes* durch endgültig undurchschaubare, weil zufallsgesteuerte Tonkonstellationen, in der Reihe der *Variations* durch das schlichte Messen der Abstände von Linien und Punkten auf zufällig überlagerten Transparenten. Nachhaltiger ist das scheinbar so festgefügte Gebäude abendländischer Rationalität, dieses altbewährte Instrument zur Sicherung der Hegemonie des weißen Mannes, kaum je erschüttert worden als durch Cages lächerliche Plastikfolien. Auch wenn Cage in seinen letzten Lebensjahren weltweit zur Kultfigur einer liberal-urbanen Verehrergemeinde geworden ist: die wütende Kampfansage der Vertreter des kulturellen Establishments an seine Musik kommt bis heute so sicher wie das Amen in der Kirche. Wehe, wer neben dem Dom der Hochkultur seine Hütte baut. Cage der Primitive, Cage der Narr: Diffamierung als Strategie der Herrschaftssicherung, die Anrufung gesicherter kultureller Werte als Interessenpolitik. Artusi läßt grüßen.

In den späten fünfziger und in den sechziger Jahren führt die Fluxus-Bewegung, teilweise beeinflusst durch Cage, die Reduktionstendenzen ins Extrem. Ein ideologiekritisches Moment ist unübersehbar, wie weiland beim heimlichen Ahnvater aller Neo-Avantgarde, bei Marcel Duchamp. Die Skepsis gegenüber einer endgültigen Fixierung des Werks schlägt sich in einem radikalen Konzeptionalismus nieder. Mehr als die materielle Gestalt interessiert die Potentialität des Konzepts; das Kunstwerk als sinnliche Erscheinung verschwindet tendenziell und wird zum Denkprodukt destilliert. Nam June Paiks *5. Sinfonie* spielt im Weltraum. Die *Composition 1960 No. 7* von La Monte Young besteht aus einer notierten Quinte mit dem Zusatz »to be held for a long time«. Eine andere Komposition La

Monte Youngs besteht aus der Anweisung, einen Schwarm Schmetterlinge in einem Käfig einzufangen und dem Geräusch zu lauschen, das sie machen.

Giuseppe Chiari, Florentiner, Jahrgang 1926, Ingenieur, Pianist, Komponist und in den sechziger Jahren Mitglied des New Yorker Fluxus Movements, schreibt in seiner grafisch-verbale *Sonata* für Klavier folgende Anweisung: »Der Mensch kennt kein Vorhandensein der Tasten – die Tastatur ist für ihn ein langer weißer Streifen – er hat also begriffen daß seine Hände seine Arme einen Abdruck auf der Tastatur wie auf dem Sand hinterlassen können – er hat begriffen daß seine Wut seine Angst seine Spannung seine Festigkeit seine Apathie seine Zartheit auf dem weißen Streifen für einen Augenblick einen wütenden zärtlichen ... Abdruck hinterlassen können – er hat nie Klavierspielen sehen können, es kommt ihm nicht in den Sinn, daß ein Finger für eine Taste diene.« Chiari verweigert jede konkrete Bestimmung der Musik mittels Notation und gibt bloß eine Aktions- oder besser: Reflexionsanweisung, die den Spieler animieren soll, auf den Punkt null der kulturellen Erfahrung zurückzugehen. Eine Reduktionstechnik, die die Voraussetzung schaffen soll, das Werk für alle klingenden und nichtklingenden Materialien – die »Welt« – zu öffnen: Reichtum durch Armut.

Ein anderes Konzept der Reduktion, angelehnt an Eislers operatives Verfahren der Zurücknahme avantgardistischer Positionen zugunsten einer breiteren Verständlichkeit, entwickelte in den siebziger und frühen achtziger Jahren der Italiener Luca Lombardi. In einem Volkshochschulvortrag (1971) mit dem Titel *Revolutionäre Komponisten im Kapitalismus* (in gekürzter Fassung dokumentiert in den Kölner *Feedback Papers*) weist Lombardi auf Eisler hin, der in seinen politischen Kompositionen eine leicht verständliche musikalische Sprache anwandte, ohne in unkritischer Weise auf tonale Elemente zurückzugreifen. Er kommt mit Eisler zum Schluß, daß der musikalische Fortschritt nicht nur in einem sprachlichen, innermusikalischen Fortschritt bestehen könne »Nicht alles, was neu klingt, ist fortschrittlich, und nicht alles, was alt ist, ist veraltet«.

Mit seiner Kritik des linearen Fortschritts-Begriffs stand Lombardi damals keineswegs allein. Doch jedenfalls hat er mit Eislers Ansatz der »Zurücknahme« eines Avantgardismus um jeden Preis einen fruchtbaren Ansatzpunkt für die Weiterentwicklung seiner eigenen Schreibweise gefunden – mit oder ohne politische Implikationen. (Im übrigen war Lombardi stets bestrebt, beide Tendenzen, die experimentelle und die reduktionistische, gleichzeitig voranzutreiben.) In seinem Referat *Costruzione della libert * (Montepulciano 1983) unterscheidet er zwischen einer »exklusiven« und einer »inkluisiven« Haltung beim Komponieren: Das exklusive Komponieren ist auf Materialdisziplin und stilistische Reinheit ausgerichtet, das inklusive anerkennt die verschiedenen musikalischen Wirklichkeiten, mit denen wir heute konfrontiert sind. Doch auch hier ist nicht unkontrollierte Spontaneität im Umgang mit dem Gegebenen gemeint, sondern die bewu ste, reduktive Auswahl aus den vorhandenen Techniken, Genres und Sprachen zum Zweck der Verdeutlichung des »kompositorischen Programms«. Auch die Tonalität kann im Rahmen dieses Konzepts wieder verwendbar werden. Lombardi verfiicht ein Reduktionskonzept, das widersprüchlich scheint, da es sich dem bestehenden Stil- und Sprachpluralismus keineswegs entzieht; er fa t diesen Pluralismus sogar undogmatisch weit. Doch er bindet zugleich, auf der Basis der klassischen Forderung nach einer Ökonomie der

Mittel und Materialien, das Heterogene durch kompositorische Disziplin in einen konstruktiven Plan ein.

Im Januar 1977 fand im Westdeutschen Rundfunk in Köln ein Konzertwochenende unter dem berühmt-berüchtigten Titel »Neue Einfachheit« statt, das eine Art Trendsignal sein wollte für die neue Situation des Komponierens in der »Ära nach Darmstadt«. Das Programm der sieben Veranstaltungen war intelligent und bunt zusammengestellt, doch war ziemlich schnell klar, daß die Heterogenität der Stücke sich der einheitlichen Etikettierung »Einfachheit« verweigerte. Doch waren die meisten in irgendeiner Weise, in einem oder mehreren Parametern, auf Reduktion hin angelegt. Natürlich waren Satie und Cage an prominenter Stelle mit dabei: Satie u.a. mit dem intrikaten, litaneihaften sinfonischen Drama *Socrate*, Cage mit der darauf sich beziehenden *Cheap Imitation* als Uraufführung; beide Stücke stellen große Anforderungen an die Interpreten. Frederic Rzewski spielte seine bravourösen, einstündigen Variationen über das Thema *The people united will never be defeated*. Reduziert waren streckenweise einzelne Parameter: Einbezug von Funktionsharmonik, von »gerader« Metrik usw. Doch nichts an seinem Klaviervortrag war einfach, außer seiner Methode, seine kurz zuvor zerbrochene Brille mit einer Büroklammer zusammenzuhalten. Ein weiteres Konzert kombinierte Walter Zimmermann mit Morton Feldman – auch hier: nichts war einfach, vieles jedoch reduziert. Steve Reichs *Music for 18 Musicians* brachte zur Abrundung der Konzertreihe die charakteristischen reduktionistischen Merkmale der Minimal music ins Spiel: Ausdrucksglätte, Mechanisierung struktureller Prozesse, harmonisches Flächendenken etc. Doch ist diese Musik »einfach«?

Im Rückblick aus anderthalb Jahrzehnten wird einem ziemlich schnell klar, was damals in der aktuellen Auseinandersetzung über das modische Trendsetting nicht sogleich erkannt wurde: daß »reduziert« und »einfach« offenbar zwei sehr verschiedene Sachen sind. Reduktion kann sich auf ganz verschiedene Weise darstellen: als Reduktion einzelner satztechnischer und musiksprachlicher Aspekte wie Harmonik, Melodik, Lautstärken, Expressivität, Komplexität des Satzes, etc. Die gelungene Reduktion enthält in konzeptueller Verdichtung geistige Bezüge, deren verborgene Komplexität erst nach und nach erkannt wird. Der Begriff »Einfachheit« dagegen ist diffus und auch deswegen problematisch, weil er vielfach nur negativ, als Abwesenheit von Komplexität etc., verstanden wird und wenig Konkretes aussagt über die realen Qualitäten des damit etikettierten Gegenstands.

Reduktion als Verdichtung und nicht als Vereinfachung ist auch bei so unterschiedlichen Komponisten wie Nicolaus A. Huber, György Kurtág sowie im Spätwerk Luigi Nonos zu beobachten. Ihren Verfahren liegen ganz unterschiedliche Absichten zugrunde. Doch eines haben alle gemeinsam: In ihrer kompositorischen Reflexion spielen über das klingende Material hinausgehende Gedanken eine bedeutende Rolle.

Bei Nonos Spätstil seit dem Streichquartett läßt sich von Reduktion, auch was das Klangmaterial angeht, eigentlich nur in paradoxer Weise sprechen: Die Reduktion geschieht auf komplexe Weise. Zwar ist eine Zurücknahme der klanglichen Expansion, wie sie etwa noch die düsteren Ausbrüche von *Al gran sole* kennzeichneten, unüberhörbar, aber dem steht eine Erschließung ganz neuer

Klangdimensionen mit Hilfe der Live-Elektronik entgegen: Erforschung des Raumklangs und der Mikrobereiche in Klangfarbe, und Dynamik und Artikulation. Damit verbunden ist die Erschließung neuer geistiger Dimensionen. Eine von Nono manifestartig vorgetragene Losung wie »altri spazi« (andere Räume) ist längst nicht nur physikalisch gemeint. Musikalische Strukturen, die an der Hörgrenze, im sechsfachen Piano-Register angesiedelt sind, werden zu Trägern geistiger Botschaften. In welche Richtung diese Botschaften gehen, ist den Hölderlin-Fragmenten zu entnehmen, die Nono in den Notentext des Streichquartetts hineingeschrieben hat, zum Beispiel: »...wenn in reicher Stille...« oder »...eine Welt ... jeder von euch...«. Ob das nun als »Abfahrt nach innen« verstanden wird, was Heinz-Klaus Metzger in seinem Musikkonzept-Aufsatz über das Streichquartett bestritt, ob philosophisch als radikale Subjektivierung der Erkenntnis oder rein hörphysiologisch als Schärfung der Wahrnehmung: die Reduktion des äußeren Aufwands hat die Musik und die darin kodifizierte Botschaft nicht einfacher, sondern auf verwirrende Art komplexer werden lassen. Vielleicht sogar »geheimnisvoller«, um ein Wort zu gebrauchen, das nicht ins aufklärerisch-rationalistische Nono-Bild paßt und deshalb leicht den Vorwurf der Irrationalität auf sich ziehen könnte. Aber gerade den späten Werken mit ihrer Tendenz zur Reduktion ist ein Potential an Ausdruck und an neuen inhaltlichen Bezügen zugewachsen, das begrifflich nur schwer zu fassen ist.

In ihrer Verschränkung von Reduktion und Komplexität unterscheiden sich Nonos Spätwerke in Verfahren und Inhalt fundamental von denen osteuropäischer Reduktionisten wie Pärt und Gubaidulina, deren Verfahren und Inhalte viel ungebrochener und plakativer sind. Schon Gustav Mahler sagte, das Beste an der Musik stehe nicht in den Noten. Der Ausspruch könnte als Motto über vielen Reduktionsmodellen der letzten Jahrzehnte, von Cages *4'33"* bis zu Nonos Streichquartett, stehen. Die strukturelle Analyse mag damit an Bedeutung für das Verständnis des Werks verlieren oder sich sogar erübrigen – was gibt es an Cages *4'33"* oder La Monte Youngs *Composition 1960 No. 7* schon strukturell zu analysieren? Umso kritischer ist heute, da Vereinfachung und Reduktion wieder hoch im Kurs stehen, das hinter dem Notentext Stehende zu erschließen. Der Weg vom Einfachen zum Banalen ist kurz und manch großes Geheimnis bei näherem Hinschauen nichts als Talmi.