

## 2. Viele

---

Wenn Paul Bekker von der »gesellschaftsbildende[n] Fähigkeit«<sup>1</sup> der Symphonie Beethovens sprach, so hatte er die Ausführung der Vielen für Viele im Sinn. Der Raum der Symphonie ist der große Konzertsaal, ein Raum der Öffentlichkeit.

Viele: Das sind im Folgenden die vielen Ausführenden einer Symphonie, die solistisch auftretenden Ensemblemitglieder eines Kammerorchesters, das größere Bläserensemble, Einzelne im mehr oder weniger großen Gruppenverbund.

Es gibt immer eine »gemeinsame Situation«<sup>2</sup> der Beteiligten, kraft der individuellen Unterschiede. Um mit Schütz weiter zu sprechen: Im Mit- und »selbst im Gegeneinander sind sie in einer gemeinsamen intersubjektiven Situation, in einem Wir, einander verbunden«. Zu beobachten sind Interaktion und Kommunikation, aber auch das Fehlen intendierter Bezugnahme aufeinander. Sinn entsteht in der gemeinsamen, miteinander geteilten Aufführungssituation, durch die Teilhabe am »Wir«. Die »Gesichtsfeldbeziehung«<sup>3</sup> ermöglicht Teilhabe an den hörbaren und sichtbaren Handlungen der anderen Ensemblemitglieder.

---

1 | P. Bekker: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, S. 11; Herv. i.O.

2 | A. Schütz: Mozart und die Philosophen, S. 172; das folgende Zitat ebd.

3 | A. Schütz: Gemeinsam musizieren, S. 129.

## 2.1 ANTON WEBERN: *FÜNF STÜCKE FÜR ORCHESTER OP. 10, I (1911-1913)* – CHRISTIAN WOLFF: *FOR 1, 2 OR 3 PEOPLE (1964)*

### Allein, zu zweit, zu mehreren im Gruppenverbund (1)

#### I

Mit einer Untersuchung der Besetzung ist anzufangen, mit der Frage: Wie setzt sich die Gruppe zusammen, die diese fünf Orchesterstücke spielt? Walter Kolneder ging in seinen kurzen Einführungen zum Werk Anton Weberns, hervorgegangen aus diversen Vorträgen (1961), gleich zur Besonderheit der Besetzung über:

»Den Schlüssel zum Verständnis dieser Sätze [...] gewinnt man vielleicht von der Besetzung her, die deutlich in drei Gruppen gegliedert ist:

I Vier Streichinstrumente, d.i. Solo-Geige, Solo-Bratsche, Solo-Violoncello, Solo-Kontrabaß.

II Eine Bläsergruppe: Flöte (auch kleine Flöte), Oboe, Klarinette in B (auch Baßklarinette in B), Klarinette in Es, Horn in F, Trompete in B, Posaune.

III Eine Gruppe von »Klangfarbeninstrumenten«: Harmonium, Celesta, Mandoline, Gitarre, Harfe, Schlagwerk (Glockenspiel, Xylophon, Herdenglocken, tiefe Glocken, Triangel, Becken, kleine Trommel, große Trommel).

Es mag überraschen, die Schlaginstrumente in diese Gruppe einbezogen zu sehen, aber für Webern sind sie in diesem Werk kaum Rhythmusinstrumente, sondern [...] vorwiegend Klangfarbenträger. In gleicher Art sind auch die übrigen Instrumente dieser Gruppe verwendet. Der Einsatz dieser reichen Farbmittel erfolgt sehr sparsam: die sieben Bläser haben nur in Nr. II zu tun und auch da nie gleichzeitig, in Nr. I spielen vier Bläser, in Nr. III drei. Die Gitarre ist nur in Nr. III und V beschäftigt; das Harmonium schweigt in zwei Stücken und hat in Nr. III nur zwei Zweiklänge zu spielen; in Nr. IV ist das Schlagwerk ausgespart und nur die kleine Trommel beteiligt sich mit drei ppp-Schlägen.«<sup>4</sup>

Jeder Ausführende spielt insgesamt wenige Klänge. Nicht-Spielen wird ebenso wichtig wie Spielen. In manchen Stücken schweigen einige Spieler gänzlich. Die Bezeichnungen »Solo-Geige«, »Solo-Bratsche«, »Solo-Violoncello« und »Solo-Kontrabaß« weisen darauf hin, dass je Einzelne in verschiedenen Konstellationen auftreten.

Im ersten Takt (mit Auftakt) des ersten Stückes gibt es ein fein strukturiertes Zusammenspiel von fünf Ausführenden. Die Harfe spielt die Töne  $h^1$  –  $c^1$  –  $h^1$ , Trompete in B mit Dämpfer, Celesta, Bratsche und Flöte spielen mit – alle agieren auf unterschiedliche Weise. Wenn die Harfe mit dem letzten

4 | W. Kolneder: Anton Webern, S. 62f.

Ton verklingt, fällt die Flöte mit Flatterzunge kurz ins Crescendo, fängt damit das Verklingen des Harfentons auf. Die Flöte übernimmt hier eine Aufgabe, welche die Harfe als verklingendes Instrument nicht erfüllen kann, nämlich ein Crescendo auf einem Ton zu spielen. Durch die Flatterzunge kommt unregelmäßige Energie ins Spiel, auch diese Akzentuierung bleibt der Harfe verschlossen. Die Trompete hilft der Harfe beim Einsatz. Harfe und Bratsche haben dann ein gemeinsames Flageolett. Die Ausführenden widmen sich nicht nur diesem speziellen Klang, sondern vor allem diesem Zusammenspiel (vgl. Abb. 28).

Abbildung 28: Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. 10, I, Takt 1

**Sehr ruhig und zart (♩ = ca 50)**

**Sehr ruhig und zart (♩ = ca 50)**

Fl. *Flutterz. ppp*

Trp. in B  
m. Dpf. *ppp*

Cel. *ppp*

Hrf. *ppp*

Solo -Br.  
m. Dpf. *pp*

Anton Webern, 5 Stücke op. 10, für Orchester, op. 10/1

© Copyright 1923, 1951 by Universal Edition A.G., Wien/PH449

Im nächsten Takt ist das Glockenspiel allein – und fängt, »dolcissimo« und im Decrescendo, die Bewegung auf. In den Takten 5 bis 6 (mit Auftakt) spielen Geige und Bratsche, beide mit Dämpfer, zusammen mit der Harfe. Das Violoncello fängt diesmal die Bewegung auf wie vorher das Glockenspiel. Dazwischen sind andere tätig: Der Ton b<sup>1</sup> in der Flötentriole berührt kurz Geige, Bratsche und Harfe, die Flöte gehört aber zum Duo, das sie zusammen mit der Klarinette bildet. In den Takten 7 und 8 verbindet sich die Geige mit dem Violoncello zu einem Duo. Seinen vierten Ton in diesem ersten Stück spielt das Glockenspiel in Takt 9 im Oktavunisono mit der Geige. Das Glockenspiel kann

den Ton nicht halten, es verklingt. Aber die Solo-Geige kann den Ton halten, kann das Verklingen hinauszögern und immer leiser werden (vgl. Abb. 29).

Abbildung 29: Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. 10, I, Takte 9-10



Anton Webern, 5 Stücke op. 10, für Orchester, op. 10/1

© Copyright 1923, 1951 by Universal Edition A.G., Wien/PH449

Dem Glockenspiel kommen demnach zwei unterschiedliche Tätigkeiten zu: einmal die ersten drei Töne zeitlich relativ frei allein, dann den vierten Ton genau mit der Geige zusammen zu spielen.

In Takt 9 sind Harfe und Trompete zusammen, am Schluss bilden Flöte, Trompete und Celesta ein Trio; derselbe Ton wandert von der Flöte zur Trompete, diese gibt weiter an die Celesta: ein gemeinsam erzeugtes Verklingen (vgl. Abb. 30).

Abbildung 30: Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. 10, I, Takt 12

Anton Webern, 5 Stücke op. 10, für Orchester, op. 10/1

© Copyright 1923, 1951 by Universal Edition A.G., Wien/PH449

Der Celesta kommt ab Takt 3 eine Aufgabe zu, die sonst nicht gefordert wird, nämlich eine Trillerbewegung auszuführen.

Dieses erste Orchesterstück kann, wie alle anderen aus diesem Zyklus, aus der Funktion eines einzigen Instruments, also aus der Perspektive eines Ausführenden gehört werden. Je nachdem, welches Instrument ich gerade übernehme, orientiere ich mich anders. Die Klarinette kommt hier nur zu Beginn vor, als Duo-Partner der Flöte. Ab dann ist sie hörend mit dabei. Die ganze Aufmerksamkeit des Glockenspiels richtet sich auf das Zusammenspiel mit der Geige, wenn beide gemeinsam den gleichen Ton spielen.

So hat Webern unterschiedliche Orte und unterschiedliche Weisen der Kommunikation zusammengefügt, dabei werden alle Mitspieler in diesem Stück gleichermaßen, aber verschiedenartig berücksichtigt.

Wie verhält sich diese Gesellschaft im Stück zu der Lebenswelt außerhalb der Komposition, jenseits der Schwelle zur alltäglichen Lebenswelt? Kann dieses Stück für unser Leben miteinander jetzt einen Ort anbieten und eine Perspektive eröffnen? – kann es mithin für uns heute brauchbar sein?

## II

In einem Gespräch mit Gerald Gable (»I can't shake Webern's influence« – »Ich kann Weberns Einfluß nicht abschütteln«) berichtet Christian Wolff über die frühen 50er Jahre: »Ich traf Cage 1950, als ich sechzehn Jahre alt war. Tatsächlich war er mein erster und eigentlich einziger richtiger Lehrer. [...] Wir analysierten Webern.«<sup>5</sup> Auch die Bekanntschaft mit Morton Feldman, der bei Stefan Wolpe studiert hatte<sup>6</sup>, trug zur Webern-Begeisterung bei; später traten David Tudor und Earle Brown hinzu. Wolff: »Das Denken und die Musik von Cage übten einen sehr starken Einfluß auf mich aus. Die Webern-Erfahrung ging sehr tief. Ich fuhr mit dem Studium fast aller seiner Werke fort und schrieb auch darüber. Ich kann Weberns Einfluß nicht abschütteln.«<sup>7</sup>

Die Komposition *For 1, 2 or 3 people* ist zehnteilig, ein Teil ist auf je einer Seite notiert. Es ist eine Komposition nicht für bestimmte Instrumente, sondern ausdrücklich für Spieler. Das auf einer Seite angegebene Material ist in freier Reihenfolge zu spielen, nichts soll wiederholt werden (Ausnahme: Teil IX). Die Spieler sind frei hinsichtlich des Tempos und der Klangdauern, in der Partitur ist vermerkt, dass schwarze Noten kurze Klangdauern bedeuten (mit Hälsen und Sechzehntel-Fähnchen sogar sehr kurze), weiße Noten eher lange. Falls zwei oder drei spielen, teilen sie das Material jeweils einer Seite auf. Bei einem besonderen Zeichen ist ein Spieler zur Koordination mit dem

5 | Chr. Wolff: »I can't shake Webern's influence«. Interview by Gerald Gable, in: Ders., Cues, S. 156-175, hier S. 165.

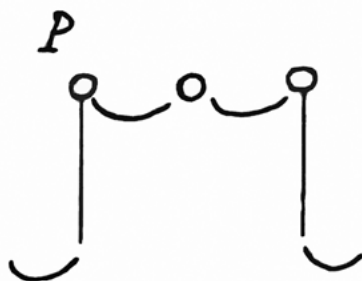
6 | Ebd.

7 | Ebd., S. 167.

Klang oder dem Geräusch eines anderen Spielers aufgerufen. Wird das Stück von einem Spieler allein aufgeführt, tritt er in Koordination zu einem Klang oder Geräusch in der Umgebung oder zu einem Klang, den er unabsichtlich selbst hervorgebracht hat.<sup>8</sup> »Diese Musik entsteht aus den wechselseitigen Beziehungen der Musiker, die sie spielen.«<sup>9</sup> Eine Aufführung verlangt von den Musikern ein hohes Maß an Entscheidungsfähigkeit und Reaktionsvermögen.

Im folgenden Beispiel aus Teil II (vgl. Abb. 31) beginnt ein Spieler zu spielen, nachdem ein vorhergehender Klang begonnen hat, hält dann seinen Klang weiter über das Ende des vorherigen Klangs hinaus, so lange, bis ein anderer Klang beginnt, und endet, bevor dieser andere nachfolgende Klang endet.<sup>10</sup>

Abbildung 31: Christian Wolff: *For 1, 2 or 3 people*, Teil II (Ausschnitt)



© C.F. Peters Corp, New York. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig

Ist dies eine Musik nur für die Ausführenden? Sicherlich bleiben Entscheidungsprozesse und Gedanken eines Ausführenden dem Hörer verborgen, dieser hört die entstehenden Klangverbindungen. Diese aber transportieren die Kommunikationsprozesse, führen diese implizit mit sich. Der Hörer mag so schnell keine sprachlichen Umschreibungen (etwa im Sinne von »demokratischer gegenseitiger Abhängigkeit«<sup>11</sup>) finden: Der Prozess, der zu dieser oder jener spezifischen Klangkonstellation geführt hat, bleibt ihm dennoch nicht verborgen.

**8** | Chr. Wolff: *For 1, 2 or 3 people*, Partitur, Instructions.

**9** | Chr. Wolff: *For One, Two or Three People* (1964), Werknotiz, in: Ders., Cues, S. 493.

**10** | Vgl. Chr. Wolff: *For 1, 2 or 3 people*, Partitur, Instructions.

**11** | Chr. Wolff: *For One, Two or Three People* (1964), Werknotiz, in: Ders., Cues, S. 493.

## 2.2 WOLFGANG AMADEUS MOZART: SERENADE IN B (»GRAN PARTITA«) (KV 361), LARGO/MOLTO ALLEGRO – ADAGIO (VERMUTLICH 1783-84<sup>12</sup>)

### Allein, zu zweit, zu mehreren im Gruppenverbund (2)

#### I

Mit oder ohne Dirigent?

»Gran Partita«, 3. Satz Adagio<sup>13</sup>: Das Ensemble (University of Michigan Symphony Band Chamber Winds) wirkt sehr homogen, die dreizehn Ensemblemitglieder (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrabass) sind insgesamt auf den Dirigenten (Michael Haithcock) ausgerichtet. Die Ausführenden sitzen.

»Gran Partita«, 1. Satz Largo/Molto allegro<sup>14</sup>: Die Koordination kommt über den Dirigenten Ivan Meylemans zustande. Der Klang des Ensembles (Danmarks Radio Symfoni Orkestret) wird vereinheitlicht.

»Gran Partita«, 1. Satz Largo/Molto allegro, ausgeführt vom Ensemble Zefiro<sup>15</sup>: Alle spielen stehend, ohne Dirigent. Der Kontrabass ist in der Mitte aufgestellt, rechts und links von ihm stehen die Bläserpaare: Oboen I und II ganz links, Bassethörner I und II daneben; dann, auf der rechten Seite (vom Zuhörer aus) die Fagotte I und II, daneben, noch weiter rechts, die Klarinetten I und II. Die Hörner verteilen sich auf zwei Paare, stehen hinter den Bläserpaaren rechts und links vom Kontrabass. Sie spielen auf Originalinstrumenten.

Es fällt sofort auf, dass das Ensemble Zefiro eine andere Praxis als die beiden anderen verfolgt. Ohne zentrale Ausrichtung auf einen Dirigenten sind die Musiker aufeinander bezogen. Beim Spiel des Ensembles Zefiro gibt es körperliche Hinwendungen und Zuwendungen zueinander, Kommunikationsstrukturen; die Phrasen der Musik finden Entsprechungen in den Bewegungen der Körper.

**12** | W. A. Mozart: *Serenade* in B, Partitur, S. 141.

**13** | University of Michigan Symphony Band Chamber Winds. Conductor: Michael Haithcock. February 17, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=LLpBklhIO2c> vom 15.11.2016.

**14** | Danmarks Radio Symfoni Orkestret – Ivan Meylemans. <https://www.youtube.com/watch?v=3ES0Sc84RSw> vom 15.11.2016.

**15** | Zefiro Ensemble Mozart Gran Partita. W.A. Mozart Gran Partita KV 361/370a – 1: Largo, Molto allegro – Amsterdam – November 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Hff5W1VjvQ&list=PLDBB1EC5701C8FF7D> vom 15.11.2016.





Abbildung 33: Wolfgang Amadeus Mozart, *Serenade* in B, 1. Satz, Takte 5-6

Oboe I

Corno di bassetto I in Fa/F

*p*

Sie bilden ein Duo, das auf eine bestimmte Weise in ein Kommunikationsgeschehen eingetreten ist. Die Partitur bietet viele ähnliche Gelegenheiten für Begegnungen, die sich beim Spielen tatsächlich ereignen und sich dann auch einem Zuhörenden mitteilen. Wir hören Ausführende spielen.

Dem ersten Duo folgen unterschiedliche Gruppen- und Paarbildungen (vgl. Abb. 34).

Abbildung 34: Wolfgang Amadeus Mozart, *Serenade* in B, 1. Satz, Takte 23-27

Oboe I

Oboe II

Clarinetto I in Si♭/B

Clarinetto II in Si♭/B

Corno di bassetto I in Fa/F

Corno di bassetto II in Fa/F

Corno I, II in Fa/F

Corno III, IV in Si♭/B tief

Fagotto I

Fagotto II

Contrabasso

*p*

Die beiden Oboisten bilden ein Duo, währenddessen spielen die beiden Hornisten (III und IV) einen Liegeklang, Fagott I eine Tonrepetition (Takte 23-24). Sehr bald übernimmt Bassetthorn I die Figur der Oboe I, während Oboe II die Tonrepetition spielt. Der Rollenwechsel kündigt sich mit dem Liegeklang des Bassetthorns I für alle merkbar an.

Im weiteren Verlauf gibt es Varianten solcher Kommunikationen. Die Kommunikation der Spieler wird über Atemenergien möglich; alle sind ja Bläser,

außer dem Kontrabass, dem eine ganz eigene Rolle in dieser Gemeinschaft zukommt. So entsteht ein differenziertes, dynamisches Netz von Beziehungen.

Die vier Hörner haben, anders als die Duos, stützende Funktion. Sie wirken als bindende Kraft, setzen Akzente. Der Kontrabass in der Mitte gibt der ganzen Gruppe in ihrer Dynamik Halt. Dieser reiche Beziehungsschatz dient also nicht nur der Entstehung eines klanglichen Geschehens, sondern lässt erleben, wie die Spieler dort einander begegnen. Zu hören ist, was zwischen (diesen) Menschen passiert, was zwischen Menschen möglich ist: Praxis.

### III

Adagio (3. Satz, Es-Dur): Aus jedem der vier Paare (zwei Oboen, zwei Bassethörner, zwei Fagotte, zwei Klarinetten) tritt einer im Solo auf, der andere ist an der Pulsation beteiligt (vgl. Abb. 35).

Abbildung 35: Wolfgang Amadeus Mozart, *Serenade in B*, 3. Satz (Es-Dur), Takte 1-5

The image displays a musical score for the first five measures of the Adagio movement from Wolfgang Amadeus Mozart's *Serenade in B major*, 3rd movement. The score is written for a full orchestra, with staves for Oboe I, Oboe II, Clarinet I in Si-B, Clarinet II in Si-B, Horn I in Mi-Es, Horn II in Mi-Es, Fagotto I, Fagotto II, and Contrabasso. The tempo is marked 'Adagio' and the key signature is one sharp (F#). The score shows a complex interplay of instruments, with some playing sustained notes and others moving in rhythmic patterns. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated.

Diese Pulsation durchdringt den gesamten Satz, wird fortlaufend aufrecht-erhalten. Selbst gegen Schluss (Takt 42), wenn die Holzbläser die Pulsation unterbrechen, wird diese von den Hörnern aufgegriffen und weitergeführt. So

gibt es zwei Zeitschichten, einmal die gemeinsame Pulsation, dann die solistischen Partien. Zuerst tritt Oboe I in Erscheinung, Oboe II beteiligt sich an der Pulsation. Dann übernimmt Klarinette I das Solo, ihr folgt Bassethorn I; dann wieder tritt Klarinette I solo auf, ihr folgt Oboe I solo (Takte 4-11). Es folgt ein Trio zwischen Bassethorn I, Klarinette I, Oboe I, grundiert von der Pulsation und der stützenden Achtelbewegung (Fagott II, Kontrabass). Die Hörner stehen dem Geschehen beobachtend und begleitend zur Seite, ihm Stabilität und Bindekraft verleihend.

Zu erleben ist bei dieser Praxis, wie man als Duo, als Paar in einer Gemeinschaft mitwirken kann. Ein Paar muss sich nicht erst von der Gruppe trennen, um ganz Paar zu sein. Im Gegenteil: Das Paar findet zu sich selbst gerade erst in dieser Gemeinschaft. Auch der Einzelne für sich findet Raum – alle hören zu. In Erscheinung tritt, wie sich Begegnungen ereignen.

## 2.3 LUDWIG VAN BEETHOVEN: *SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL OP. 67* (UA 22.12.1808)

### **Einzelner und Gruppenverbund: das Recht, in Erscheinung zu treten – die Verheißung und die Herausforderung des Wir**

I

An der Ausführung durch das Orchestre Révolutionnaire et Romantique unter der Leitung von John Eliot Gardiner fällt zuerst auf: Sie stehen.<sup>16</sup> Die meisten Musiker sind ungewohnt engagiert. Eine Art Atemlosigkeit begleitet das Spiel von Anfang bis Ende, bis es sich in überschäumendem Jubel im letzten Satz nahezu überschlägt. Den Musikern passiert etwas – und auch dem Publikum, das vielleicht ebenfalls stehen müsste. Es sind so viele da: Eine Orientierung wie im (mehr oder weniger großen) Ensemble gelingt hier nicht. Viele Streicher sind beteiligt, Bläser treten oft als Einzelne hervor: Wie kann hier Zusammenhalt zustande kommen? Die Funktion des Dirigenten? Dieser verschwindet fast, wenn alle stehen. Er findet einen Platz fast inmitten der Musiker, ist einer von ihnen. Wucht geht von der unüberschaubaren Gemeinschaft aus, die auf der Suche nach neuem Zusammenhalt ist. Diese Gruppe schafft eine Vermittlung zwischen dem Einzelnen und den Vielen. Hier und jetzt entsteht neue Wirklichkeit. Die Symphonie ist fast zu Ende, doch wachsen immer noch Paare und Einzelne aus dem Gruppenverbund heraus (4. Satz, ab Takt 318): Fagotte zu zweit, Hörner zu zweit, dann Flöte allein, Klarinette, Fagott allein; dann Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott im Quartett mit den Streichern (und den

**16** | John Eliot Gardiner conducts Orchestre Révolutionnaire et Romantique. <https://www.youtube.com/watch?v=zk01dTrEtRc> vom 16.11.2016.

Hörnern); schließlich die vier im Quintett mit der Piccoloflöte. Die Symphonie ist ein soziales Geschehen, eine gemeinsame Selbst-Vergewisserung. Diese Praxis schließt das Publikum mit ein: die Vielen.

## II

Unüberhörbar die Anklänge an die Französische Revolution! Abgesehen von der Instrumentation des Finales (Verstärkung des Orchesters durch drei Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott): Thematisch-motivische Verflechtungen mit Revolutionsthemen stellen Bezüge her.<sup>17</sup> Aufschlussreicher als analytische Details scheint mit Blick auf Praxis der Hinweis Martin Gecks auf den Versammlungscharakter einer Symphonie-Aufführung zu sein:

»Paul Bekker vertritt die Auffassung, daß seit Beethoven ›die Aufführung einer Sinfonie gleichbedeutend mit einer musikalischen Volksversammlung‹ sei – ›einer Versammlung, in der ein durch die Musik zum Ausdruck gelangendes Gemeingefühl lebendig und tätig werde.«<sup>18</sup>

Theodor W. Adorno machte für die Symphonien Beethovens den jeweiligen Redecharakter geltend:

»Die Beethovenschen Symphonien waren, objektiv, Volksreden an die Menschheit, die, indem sie ihr das Gesetz ihres Lebens vorführten, sie zum unbewußten Bewußtsein jener Einheit bringen wollten, die den Individuen sonst in ihrer diffusen Existenz verborgen ist.«<sup>19</sup>

Er war offensichtlich beeindruckt von Paul Bekkers Beschreibung der Symphonie Beethovens als »Rede«.<sup>20</sup> In seinem Aufsatz »Was Symphonien vom Beethovenschen Typus im Lautsprecher widerfährt« setzte Adorno sich mit Bekkers These hinsichtlich der »›gesellschaftsbildenden Kraft‹ der Symphonie auseinander, wenn er diese These auch angreift, weil aus seiner Sicht »Musik, seit sie irgend rationalisiert und geplant ward, kein unmittelbarer Laut mehr ist, sondern in gesellschaftliche Zustände eingepaßt sich findet und in ihnen fungiert.«<sup>21</sup>

**17** | Vgl. M. Geck: Von Beethoven bis Mahler, S. 38f.

**18** | Ebd., S. 40; vgl. P. Bekker: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, S. 15.

**19** | Th. W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, S. 281.

**20** | Vgl. P. Bekker: Beethoven, S. 201.

**21** | Th. W. Adorno: Beethoven, S. 174-179, hier S. 175. Auszug aus: Ders.: Über die musikalische Verwendung des Radios, in: Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Gesammelte Schriften Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 369-401, hier S. 376.

Bekker sprach in seinem Vortrag »Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler« (1917) von der »gesellschaftsbildende[n] Fähigkeit des Kunstwerks«, von der »gesellschaftsbildende[n] [sic!] Kraft«<sup>22</sup>:

»[D]ie sinfonische Gattung ist für den schaffenden Musiker das Mittel, sich durch die Instrumentalmusik einem großen Hörerkreise mitzuteilen. Aus der *Vorstellung* dieses Hörerkreises heraus konzipiert er das Werk und gestaltet er es im einzelnen. Er komponiert also nicht nur das, was in der Partitur deutlich zu lesen steht, *er komponiert auch gleichzeitig ein ideales Bild des Raumes und der Hörerschaft.*«<sup>23</sup>

Von hier aus sind Bekkers Ausführungen zur Gemeinschaft zu verstehen, die im Vollzug der Ausführung eine solche wird:

»[Im] *Gemeinschaftserlebnis*, nicht in dem sogenannten musikalischen Reiz dieses oder jenes Themas liegt der Zauber und die Bedeutung seiner [Beethovens] Kunst. [...] Das Kriterium der großen sinfonischen Kunst liegt [...] nicht in der nach fachlichen Begriffen festzustellenden ›Schönheit‹ der Faktur oder der Erfindung, es liegt überhaupt nicht in irgendeiner Eigenschaft dessen, was wir als das ›Kunstwerk‹ im engeren Sinne zu bezeichnen pflegen. Es ist die besondere Art und das Maß der Kraft, in der dieses Kunstwerk Gefühlsgemeinschaften zu bilden vermag, also seine Fähigkeit, aus der chaotischen Publikumsmasse ein einheitliches, bestimmt individualisiertes Wesen zu schaffen, das sich im Augenblick des Hörens, des Kunsterlebens als unteilbare, von gleichen Empfindungen bewegte, gleichen Zielen zustrebende Einheit erkennt. Erst diese *gesellschaftsbildende* [sic!] Fähigkeit des Kunstwerks bestimmt seine Bedeutung und seinen Wert. Die Kraft des Gesellschaftbildens also bezeichne ich als die höchste Eigenschaft des sinfonischen Kunstwerks.«<sup>24</sup>

»Reden an die Nation, Reden an die Menschheit könnte man die Symphonien [Beethovens] nennen.«<sup>25</sup> Wulf Konold knüpft an diese Thesen an:

»Beethovens 5. Sinfonie ist [...] beides zugleich: sie ist autonomes Kunstwerk, und sie ist ›fait social‹, ist historische Stellungnahme, hat Appelcharakter, und sie ist – und das hebt sie über die anderen Werke hinaus – das eine durch das andere. Gerade in ihrer Autonomie, in ihrem Verzicht auf aktuelle Stellungnahme in politischem Sinn liegt ihre gesellschaftliche Aktualität.«<sup>26</sup>

**22** | P. Bekker: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, S. 11; Herv. i.O.

**23** | Ebd., S. 8; Herv. i.O.

**24** | Ebd., S. 11; Herv. i.O.

**25** | P. Bekker: Beethoven, S. 201.

**26** | W. Konold: Einführung und Analyse, S. 191f.; vgl. Th. W. Adorno: Ästhetische Theo-

»Historische Stellungnahme« ist dieses Werk auch durch die entschiedene Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten des Komponierens selbst. Das Spannungsfeld zwischen individueller Setzung und historisch sowie gesellschaftlich präformiertem Material kann nur aufgebaut werden durch eine »historische Positionsbestimmung«<sup>27</sup>, wie sie Beethoven getroffen hat. Beethoven stellt selbstbewusst die Frage nach seinem Platz im »Koordinatensystem der Geschichte«<sup>28</sup>, reflektiert so die eigenen »ästhetischen Mittel und Erfahrungskategorien«<sup>29</sup>, die sich während des Kompositionsprozesses als veränderbare zeigen.

Musik kann gesellschaftliche Kraft auf musikalische Weise entwickeln, ohne Programm, ohne Text, ohne Titel – kraft ihres Da-Seins als Praxis. Musik ist nur unter Menschen existent, wenn diese sie in Atemlosigkeit und Sprachlosigkeit, mit Staunen und Begeisterung ausführen und erleben. Eben diese Handlungsvollzüge, die sich wiederholen lassen, und das lebendige Geschehen selbst ermöglichen »gesellschaftliche Aktualität« (Konold). Die kulturellen Kontexte ändern sich wie die Rezeptionsweisen. Eine Komposition in Zeitgenossenschaft hereinzuziehen, heißt: deren Brauchbarkeit immer wieder aufs Neue zu entdecken und ihr Angebot zu einer aktuellen Praxis anzunehmen, die Sinn ergibt und zu Wiederholungen einlädt.

### III

Beethoven behauptet mit dieser Symphonie Individualität als Komponist, indem er von innen her das Regelwerk angeht; er bleibt in der Form, aber geht gegen die Form vor; er kann sich auf ein etabliertes System stützen, aber treibt es bis an die Grenze, wo es zerbrechen würde, und wird dort zum Subjekt. Dennoch bewahrt die Symphonie ihren Charakter als Rede für alle, als Ansprache und »Appell«:

»Ihre Bedeutung liegt vielmehr in zwei Momenten: zum einen in der radikalen Individualisierung des tradierten Formschemas, das nurmehr die Hülle für einen unverwechselbaren Gehalt bildet; zum anderen im Einsatz der Instrumentalmusik als Sprache, als Appell an die bürgerliche Öffentlichkeit als Träger und Adressat dieser sich bewußt als öffentlich verstehenden Gattung Sinfonie.«<sup>30</sup>

---

rie, S. 335: »Ist Kunst, ihrer einen Seite nach, als Produkt gesellschaftlicher Arbeit des Geistes stets fait social, so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich.«

**27** | E.-M. Houben: Das Alte ist vergangen, S. 60.

**28** | Ebd.

**29** | H. Lachenmann: Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort, S. 95.

**30** | W. Konold: Einführung und Analyse, S. 193.

In den Jahren nach den ersten beiden Symphonien setzt Beethoven sich intensiv mit der Gattung der Symphonie auseinander, auch durch die Arbeit an mehreren Werken gleichzeitig, und versucht, ganz neu zu bestimmen, wie es kompositorisch weitergehen könnte. Geck spricht von dem Unterfangen, »das Wesen des Symphonischen neu [zu] definieren«: »Es geht um die Dialektik von Konventionen und Originalität, Form und Inhalt, kompositorischer Struktur und poetischer Idee, Durchgeistigung und orchesterlicher Klangvorstellung.«<sup>31</sup> Die Konventionen und tradierten Formen bieten den notwendigen Widerstand, sodass das Individuelle aufscheinen kann.

Auf dieser Grundlage kann die Symphonie in ihrem Vollzug Ereignis für jeden Einzelnen werden, der sich in der Emanzipation des Ichs wiederfinden kann. Im festlichen Konzertsaal, der den Prunk höfischer Umgebung nachbildet, kann das Individuum seine neu entdeckte Subjektivität feiern.

Dass sich jetzt ein Orchester dieser Dialektik stellt und die Symphonie ausführt, bedeutet Verkörperung des Spannungsverhältnisses von Besonderem und Allgemeinem, denn dies wird im Zuge der Ausführung wirklich ausgetragen. Und die Klänge, die auf diese Weise zustande kommen, in solcher Atemlosigkeit und mit solchem Esprit, haben diese Spannung in sich aufgenommen und tragen sie weiter.

Abbildung 36: Ludwig van Beethoven: *Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67*, 1. Satz, Takte 1-5

## IV

Geck spricht von »Wahrzeichen« des ersten Satzes, aus denen sich dieser Satz »erschließt«: aus »dem berühmten Motto zu Anfang und dem zunächst weniger auffälligen, jedoch nicht minder markanten Oboen-*Adagio* in den ersten Takten der Reprise«<sup>32</sup> nämlich. »Daß diese gleichsam extraterritorialen Wahrzeichen jeweils von einer Fermate abgeschlossen werden, macht deutlich, daß sie ihre eigene Zeit haben, die über den Sonatensatz hereinbricht, um sein selbstbezügliches Wesen zu erschüttern.«

Leicht lässt sich auch von Fragezeichen-Situationen (mit Fermate) sprechen (vgl. Abb. 36). Es sind dies Situationen des Zum-Stillstand-Kommens, in denen die Frage auftaucht: Und jetzt?

Das Oboen-*Adagio* zu Beginn der Reprise exponiert einen Einzelnen, der nun aus der Gemeinschaft hervortritt. Aber auch die Streicher, die vornehmlich als Gruppe auftreten, entlassen sehr früh schon einen Einzelnen: Am Ende des ersten Themas (Takt 21) hängt ein Klang (das  $g^2$  in den ersten Violinen) merkwürdig über, sodass der Eindruck entstehen kann, das Orchester habe die Fermate nicht sauber ausgehalten.

Gleich darauf wieder ein Innehalten, ein Aufenthalt unter einer Fermate (Takte 23-24). Diese Fragezeichen-Situationen (Was jetzt?) provozieren geradezu das Fortstürmen danach. Auch wenn zeitweise Stillstand herrscht: Es geht weiter. Die von Geck angesprochene »eigene Zeit« der Fermaten kann nur gegen den Widerstand des heftigen Fortlaufs (»con brio«) ihre volle Kraft entfalten. Das erneute Losstürmen der gesamten Gruppe wird nach der Zeit der Fermate noch reicher an Energie. Und was es heißen kann, eine Exposition zu wiederholen, wird ganz neu durchlebt. Bis zu den beiden die Exposition abschließenden Pausen verläuft die Bewegung nach der dynamischen Steigerung im Anschluss an den Seitensatz über die Schlussgruppe hinweg ungestört. Und nun, bei der Wiederholung, zurück in die Fragezeichen-Situationen des Beginns. Wieder bleibt alles stehen, wieder die Frage: Und jetzt? Eine wiederum neue Orientierung wird notwendig. Auch wenn zeitweise Sicherheit gegeben ist, wenn es Bestätigung gab, so wird doch wieder neu die Frage gestellt (Wie jetzt?), wird der unbeschwerte Fortlauf gehemmt. Die Wiederholung als Wiederholung wird so von jedem Schematismus befreit: Aufgabe von Struktur, Gewinn an Prozess.

Rätselhaft die blockweise Ablösung von Bläser- und Streicherakkorden gegen Ende der Durchführung, kurz vor dem Übergang zur Reprise: Zuerst erfolgt der Wechsel nach jeweils zwei Takten, dann taktweise (ab Takt 196) (vgl. Abb. 37).

32 | Ebd., S. 155; das folgende Zitat ebd.



Abbildung 37: Ludwig van Beethoven: *Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67*, 1. Satz, Takte 210–217

Blockweiser Wechsel (bis Takt 239, mit Unterbrechung durch das Motto): Hier werden die große Gruppe der Streicher und die Gruppe der Einzelnen aus der Bläsergruppe einander gegenübergestellt.

Isoliert für sich betrachtet gewinnt diese Passage große Ähnlichkeit mit der Komposition *Hoketus* für zwei Gruppen von jeweils fünf Instrumentalisten (1976) von Louis Andriessen.<sup>33</sup> Andriessen unterzog Verfahren der amerikanischen Minimal-Kunst einem praktischen Test, und zwar durch die Konzentration auf einen einzigen musikalischen Aspekt, in diesem Fall den Hoketus. Hierbei wechseln zwei Stimmen in schnellem Tempo einander ab, sodass sie nie gleichzeitig spielen, einander aber komplementär ergänzen.<sup>34</sup>

Die angesprochene Passage aus der Durchführung der Symphonie wird vergleichbar mit einer Komposition wie dieser, in der ebenfalls zwei Gruppen das Tun der jeweils anderen spiegeln: ein nicht nur musikalisches, sondern vor allem auch soziales Geschehen.

**33** | 2 Panfl., 2 Klaviere, 2 E-Pianos, 2 E-Gitarren, 2 Perkussionen [congas], 2 Saxophone ad lib.

**34** | Ensemble Offspring: Louis Andriessen – *Hoketus*. <https://www.youtube.com/watch?v=73L2Mbi86HU> vom 16.11.2016.

## V

Fragezeichen-Situationen zuhauf auch im dritten Satz Allegro; wiederum Vereinzelungen. Gleich zu Beginn die tiefen Streicher allein, ein Antworten der höheren Streicher und einiger Bläser – und schon ein Innehalten: Wohin jetzt? Der Vorgang wiederholt sich (Takte 9-18). Und nun treten die zwei Hörner allein mit dem Motto auf und knüpfen an, setzen fort, finden Unterstützung durch die anderen. Doch gleich nach dem Tutti-Einsatz wird die Bewegung erneut unterbrochen, es kommt erneut zum Stillstand (Takt 52). Wieder eine Situation der Ortlosigkeit, in der die Beteiligten sich wieder neu vergewissern müssen, was denn nun sei, wie es nun weitergehe. Dies alles sind Fragezeichen: Wo sind wir jetzt? Entstehen diese Fragen tatsächlich in der Auseinandersetzung der Musiker mit der musikalischen Situation, dann ist das Innehalten kein Als-ob-Innehalten, sondern wirkliche Ratlosigkeit und Ortlosigkeit: Praxis.

Das missglückte Fugenthema zu Beginn des Trios wird im weiteren Verlauf fragmentiert. Wiederholt (Takt 162ff., Violoncelli und Kontrabässe; Takt 198ff., Violoncelli und Kontrabässe) bleibt die Bewegung stecken, weil das Thema abbricht. Einzelne (aus der Gruppe der Bläser), die mit thematischer Substanz aus dem Scherzo und dem Fugenthema in den Vordergrund treten, führen zur Überleitung mit dem Motto aus dem ersten Satz, das nunmehr einzelnen Stimmen anvertraut wird. Bläser treten in Vereinzelung auf: Klarinette (Motto, Takt 255ff.), Fagott (Takt 259ff.), Oboe (Motto, Takt 263ff.), wiederum Fagott (Takt 267ff., dann Thema des Scherzos zusammen mit Vc. Takt 281ff.), Horn (Takt 286ff.), Oboe (Motto, Takt 287ff.), Fagott (Takt 293), Horn (Motto, Takt 295ff.). Dieses In-Erscheinung-Treten von Einzelnen inmitten des Gruppenverbandes ist das Thema der gesamten Symphonie geworden. Solche Vereinzelung zeigt sich noch einmal im Paukensolo der Überleitung zum vierten Satz. Aus dem Motto, wie es aus dem ersten Satz vertraut ist, entwickelt die Pauke eine Tonrepetition, während das Thema des Scherzos in den ersten Violinen fragmentiert wird. Wieder eine Situation des Innehaltens, aber ganz anders als die Fragezeichen-Situationen, die eine Art Ortlosigkeit spüren ließen. Dieser Stillstand entwickelt allmählich einen Sog, der unaufhaltsam zum »attacca« führt und die Gruppe in den Jubel des letzten Satzes hineinstürzen lässt.

Die Symphonie entwickelt diese Energie vor allem durch zwei Momente: durch das Spannungsverhältnis von Stillstand/Innehalten/Verweilen und Fortlauf/Bewegung sowie durch das Beziehungsgeschehen zwischen einem oder mehreren Einzelnen (vornehmlich aus der Gruppe der Bläser) und der Gemeinschaft des Orchesters. Beide Momente sind bereits von Anfang an da: beim ersten Erscheinen des »Mottos« (Geck), im überhängenden Violinenklang (1. Satz, Takt 21), der in die Pause hineinragt. Manifest werden sie im Adagio der Oboe in der Reprise (1. Satz, Takt 268). Ab da sind sie ständig präsent.

Die Praxis: Diese Verhandlungen, Infragestellungen, Störungen zu üben und zu (durch-)leben, auszuhalten. Auch wenn immer wieder eine Zeit des Stillstands einbricht, auch wenn Bewegungen ins Stocken geraten, Störungen den Fortlauf hemmen: Es gibt ein unzerstörbares und unvorhersehbares Potential, aus dem wir schöpfen. Dies untereinander und miteinander auszuhandeln, macht die Praxis dieser Symphonie aus.

## VI

Nicht nur die Symphonie als autonomes Kunstwerk war gesellschaftlich »durch ihr bloßes Dasein«, wie Adorno es formulierte.<sup>35</sup> Auch die Ausführenden, auch die Zuhörer zur Zeit Beethovens behaupteten ihr Da-Sein, sie traten durch die gemeinsame Aufführung der Symphonie im öffentlichen Raum in Erscheinung. Ihre Lebensform ist auf diese Weise öffentlich verhandelt worden. Durch die Ausführung sagten sie: Wir sind da. Wir sind in Freiheit da.

Heute kann eine solche öffentliche Verhandlung gemeinsamer Anliegen wieder geschehen, wenn auch unter anderen historischen Bedingungen. Die Ausführung derselben Symphonie heute kann aufs Neue das Da-Sein aller Beteiligten affirmieren:

»Wenn Körper sich versammeln, um ihrer Empörung Ausdruck zu verleihen oder um ihre plurale Existenz im öffentlichen Raum zu inszenieren, dann stellen sie zugleich auch weiter reichende Forderungen: Sie verlangen, anerkannt und wertgeschätzt zu werden, sie machen das Recht geltend, zu erscheinen und ihre Freiheit auszuüben, und sie fordern ein lebbares Leben.«<sup>36</sup>

Das In-Erscheinung-Treten hat politische Kraft. Das »Recht zu erscheinen« ist eine politische Forderung. »Für diejenigen, die durch die Norm, die sie verkörpern sollen, in den Hintergrund gedrängt oder herabgewürdigt werden, wird der Kampf zu einem verkörperten Kampf um Anerkennung, zum öffentlichen Beharren auf der eigenen Existenz und Geltung.« Judith Butler untersucht Möglichkeiten von Versammlungen, wobei sie die körperliche Präsenz der Beteiligten in der Öffentlichkeit hervorhebt: Vom »Recht zu erscheinen« hängen Menschlichkeit und Zusammenleben ab. Und ist nicht auch die Aufführung einer Symphonie eine Versammlung? Das Konzert wird die öffentliche Versammlung, hier wird »Anspruch auf die öffentliche Sphäre« geltend gemacht. Hier können alle ihr »Recht zu erscheinen« wahrnehmen, die Freiheit feiern durch ihr In-Erscheinung-Treten.

**35** | Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 335.

**36** | J. Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, S. 39; die folgenden Zitate ebd., S. 41, 53, 58.

An dieser Stelle noch einmal zurück zu den Ausführungen von Small zur Bedeutung von Ort, Zeit und Art der Teilnehmerschar (Ausführende wie Hörer) für das musikalische Geschehen der Ausführung; seine Frage lautete: »What's really going on here?«<sup>37</sup> Was passiert hier eigentlich (wirklich)?

»Like any other building, a concert hall is a social construction, designed and built by social beings in accordance with certain assumptions about desirable human behavior and relationships. These assumptions concern not only what takes place in the building but go deep into the nature of human relationships themselves.«<sup>38</sup>

Ein Ort, verbunden mit Hoffnungen und Sehnsüchten: So sind wir auch! Das geht auch! Das Wesen menschlicher Beziehungen selbst wird tangiert. Und jeder andere neue Ort zu einer anderen Zeit ermöglicht neues Sich-Zeigen: So kann es gehen! Anders als 1808, aber mit ebensolcher Kraft zur Hinausweisung.

Die Ausführung dieser Symphonie lässt sich als ein politischer Akt begreifen. Kann sie dies jederzeit überall neu werden, auch unter veränderten politischen Bedingungen? Hieran äußert Adorno Zweifel:

»Bekkers These von der ›gemeinschaftsbildenden Kraft‹ der Symphonie wäre umzuformen. Die Symphonie ist die ästhetisch gewordene (und bereits *neutralisierte*) *Volksversammlung*. Deren Kategorien wären aufzusuchen wie Rede, Debatte, Beschluß (die entscheidende) und Feier. Wahrheit und Unwahrheit der Symphonie liegen in der Agora beschlossen. Was der späte Beethoven abstößt, ist genau der Schein der Volksversammlung, das bürgerliche *Ritual*.«<sup>39</sup>

Diese »Neutralisierung« lässt sich aber aufheben: Es ist möglich, die Symphonie aktuell für eine performative Verhandlung des Rechts, »in Erscheinung zu treten« (Butler), politisch in Anspruch zu nehmen. Auf diese Weise lässt sich die Sprengkraft der dieser Symphonie innewohnenden Handlungszusammenhänge in Zeitgenossenschaft hereinholen. Politische Kraft der Symphonie kann sich neu auf musikalische Weise zeigen: durch die Körperlichkeit und das Da-Sein der Ausführenden, die sich gemeinsam an ihr Potential erinnern, an »Kräfte, die ihnen innewohnen und die noch ungenutzt sind, während sie verschlissen werden.«<sup>40</sup> Dieses Potential zeigt sich, wenn man diese Symphonie so ausführt: mit dieser Begeisterung, diesen Verzögerungen und

**37** | Chr. Small: Musicking, S. 10; Herv. i.O.

**38** | Ebd., S. 29.

**39** | Th. W. Adorno: Beethoven, S. 71; Herv. i.O.

**40** | H. Lachenmann: Fragen – Antworten, S. 201.

Störungen, diesem Stehenbleiben und Vorwärtsstürmen, mit dem Risiko des Stockens, dem Wagnis zeitweiliger Desorientiertheit.

## 2.4 JOHN CAGE: *MUSIC FOR* (1984-87)

### Koinzidenz. Gemeinsame Erfahrung eines Wir als Auch-da-Sein

#### I

Es gibt 17 Stimmen (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Horn, Posaune, 4-mal Schlagwerk, 2 Klaviere, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Stimme), die einzeln gespielt, aber auch im Ensemble variabler Größe variabel zusammengestellt werden können. Vorgesehen ist eine Aufführungsdauer von 30 Minuten, Aufführungen mit kürzerer Aufführungszeit sind erlaubt.<sup>41</sup> Der Titel wird vervollständigt, indem ihm bei einer Aufführung die Anzahl der Spieler hinzugefügt wird, die tatsächlich spielen. Die Stimmen sind einzeln notiert: »Parts for voice and instruments without score (no fixed relation), title to be completed by adding to »Music for« – the number of players performing.« Es kann und sollte demnach keine geplanten Zusammenklänge, keine geplanten Korrespondenzen und Interaktionen geben. Cage wünschte ausdrücklich Vereinzelung des Spielers:

»Each player should prepare his part by himself and learn to play it with his own chronometer. There should be no joint rehearsal until all the parts have been carefully prepared. They are then to be played as though from multiple centres in space. The players may sit anywhere within the auditorium with respect to the audience and to each other.«<sup>42</sup>

Im November 2000 wurde im Kunstraum Düsseldorf die Komposition als *Music for Ten* aufgeführt.<sup>43</sup> Im Laufe des Jahres gab es vorher zehn Aufführungen von *Music for One*, also Aufführungen aller beteiligten Stimmen einzeln, abschließend im November dann *Music for Ten*: Aufführung aller zehn Stimmen gleichzeitig.

Cage unterscheidet »zwei Arten von Musik« (»two kinds of music«) in jeder Stimme: einen einzelnen, ausgehaltenen Ton (piano), dem eine Pause voraus-

41 | J. Cage: *Music for*, voice, Partitur, Aufführungshinweise; das folgende Zitat ebd.

42 | Ebd.

43 | Joanna Becker, Violine; Joep Dorren, Stimme; Rebecca Dunne, Horn; Julia Eckhardt, Viola; Marcus Kaiser, Violoncello; Jürg Frey, Klarinette; Roman Marreck, Trompete; Tobias Liebezeit, Schlagwerk; Normisa Pereira da Silva, Flöte; Craig Shepard, Posaune.

geht und folgt und der einige Male wiederholt wird, und eine gewisse Menge von Klängen, die in Proportions-Notation notiert sind. Proportions-Notation bedeutet hier: Die Abstände zwischen Klängen geben proportional die Dauern an. Die Einteilung in »zwei Arten von Musik« gilt für alle Stimmen:

»It [each ›piece‹] begins and ends at any time within the time brackets given. It is made up of one or the other or of both of two kinds of music: a) a single held ton p, preceded and followed by silence, repeated any number of times, and b) a number of tones in proportional notation (space = time), not to be repeated, characterized by a variety of pitches, dynamics, timbres and durations within a limited range.«<sup>44</sup>

*Music for* gehört zu den Kompositionen Cages, in denen er mit »time brackets« gearbeitet hat: Einzelne Phrasen der Stimme stehen in einer solchen Zeit-Klammer, die an den Enden entweder feste Zeitangaben verzeichnet (wie 1'45'' am Beginn und 1'55'' am Schluss)<sup>45</sup> oder einen variablen Spielraum fürs Beginnen und Schließen angibt (wie irgendwann zwischen 1'55'' und 2'40'' anfangen und irgendwann zwischen 2'25'' und 3'10'' schließen).<sup>46</sup> Die feste Angabe sieht also einen »Zeitpunkt«, die flexiblere Angabe eine »Zeitspanne« vor:

»Danach gibt eine feste Klammer einen Zeitpunkt für den frühestmöglichen Anfang und einen Zeitpunkt für das spätestmögliche Ende einer Passage an [...]. Eine flexible Klammer hingegen gibt eine Zeitspanne an, innerhalb derer man [...] beginnen muß, und eine Zeitspanne, innerhalb derer man enden muß.«<sup>47</sup>

Für die Praxis bedeutet dies, dass die Koordination der Ausführenden ganz flexibel gegeben ist; dass eine Interaktion in Grenzen wohl möglich, aber nicht eigentlich intendiert ist. Zusammenklang ergibt sich, passiert weitgehend. Zumal bei einer größeren Anzahl an Ausführenden und einer gewissen Verteilung im Raum jeder einzelne Spieler für sich inmitten all der anderen ist. Cage sieht, wie bereits erwähnt, eine Spielweise vor, bei der jeder Spieler einen eigenen Ort findet.

Die Praxis: Jeder Mitspieler übt sich darin, Vertrauen in Koinzidenz zu haben. Koinzidenz hier verstanden als Zusammenfallen von Klangereignissen an verschiedenen Orten im Raum, ein Aufeinandertreffen, das so nicht geplant sein kann. Es ist nicht vorauszusehen, welche Begegnungen sich ergeben. Eine Aufführung mit mehreren Beteiligten trägt ein Ausführender

44 | J. Cage: *Music for*, piano I, Partitur, Aufführungshinweise.

45 | Dies gilt etwa für die zweite Klavierphrase von piano I; vgl. J. Cage: *Music for*, piano I, Partitur, S. 1.

46 | J. Cage: *Music for*, piano I, Partitur, dritte Klavierphrase.

47 | M. Erdmann: *Il silenzio ritrovato*, S. 187f.

mit, wenn er auf Koinzidenz vertraut. Man kann es nicht auf Koinzidenz abgesehen haben, es nicht darauf anlegen. Koinzidenz geschieht, lässt sich nicht wiederholen.

## II

Welches Gewicht kommt den Pausen zwischen den Klängen und zwischen den einzelnen »Arten von Musik« (Cage) von *Music for* zu? Es gibt unterschiedliche Arten von Pausen. Die Trompetenstimme beginnt mit der von Cage so bezeichneten ersten Art von Musik, einem länger ausgehaltenen einzelnen Klang, dem eine Pause vorausgeht und eine Pause folgt. Diese gesamte Phrase wird etliche Male wiederholt. Die dem Klang vorausgehende Pause kann innerhalb der »Zeitspanne« 0'00" und 0'45" einsetzen. Eine Stille, die dieser Pause vorausgehen kann, kann den Beginn der Stimme überhaupt ausmachen. Die sich an den zu wiederholenden Klang anschließende zweite Art von Musik (Klänge in Proportions-Notation) endet frühestens bei 0'30" und spätestens bei 1'15". Der Spieler setzt mit wiederum einer Phrase aus der ersten Art von Musik (Einzelklang, umrahmt von Pausen) fort, welche frühestens bei 1'00" und spätestens bei 2'15" beginnt. Es liegt also im Ermessen des Ausführenden, wie er die beiden Arten von Musik miteinander verbindet.

Auf Pausenlängen zwischen Phrasen kann ein Ausführender selbst einwirken. Einzig die Pausen in der ersten »Art von Musik« (Cage) vor und nach dem lang auszuhaltenden Klang sind verbindlich. Neben der traditionell notierten Pause gibt es also immer auch vom Spieler selbst zu bestimmende Freiräume des Still-Bleibens. Nicht zu vergessen die Zäsuren: Atemzäsuren innerhalb einer Phrase der zweiten Art von Musik.

Die Einzelstimme ist radikal einzeln: Der Einzelne spielt frei von Gesten, indem er sich jedem Klang einzeln zuwendet, auch wenn die Klänge manchmal sehr schnell aufeinander folgen. Der einzelne Spieler beabsichtigt keinerlei Integration in ein Ensemble – und die einzelnen Klänge sind wie die Spieler isoliert voneinander.

## III

Erika Fischer-Lichte berichtet von einer Aufführung von *Untitled Event*, die Cage 1952 »während der Sommerschule des Black Mountain Colleges« initiierte: In dieser Komposition arbeitete Cage auch mit time brackets.<sup>48</sup> Fischer-Lichte spricht vom »Prinzip der Zusammenhangslosigkeit« und zitiert Cage: »Alles ist getrennt, überhaupt *alles von allem*. Die Szene ist ja nicht so angelegt, daß die verschiedenen theatralischen Elemente einander stützen oder tragen oder sich auch nur aufeinander beziehen, sondern jedes hat seinen eigenen Status,

48 | E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 228ff.; das folgende Zitat ebd.

seine völlig unabhängigen Zustände von Aktivität.«<sup>49</sup> Diese Äußerung Cages über *Untitled Event* wirft ein Licht auf *Music for*, denn auch hier sind alle Spieler und alle Klänge voneinander getrennt, es gibt keine Partitur, in deren Schriftbild die einzelnen Stimmen übereinander angeordnet wären (lediglich »Parts for voice and instruments«<sup>50</sup>), und keine komponierten Zusammenhänge zwischen den Klängen. Zu erleben ist, wie diese Trennung aller voneinander eine Öffnung aller zueinander bewirkt. Alles Tun der Beteiligten, alle Prozesse, alle Orte im Raum werden transparent durch die Trennung.

Die Musik öffnet sich für Geschehnis und für ein Zugleich, das sich jedem Zugriff sofort entzöge, das nur eingeladen werden kann. Für die Praxis heißt das aber auch, sich diesem Schwebezustand zwischen Tun und Geschehen-Lassen auszusetzen.

---

**49** | J. Cage, zitiert in: E. Fischer-Lichte, ebd.; Herv. i.O.; vgl.: Die Opernzeitung Frankfurt, Oktober/November 1987, Nr. 1/2, Frankfurt a.M. 1987, S. 11.

**50** | J. Cage: *Music for*, voice, Partitur, Aufführungshinweise.