

1. Zugänge

1.1 EINE MUSIKALISCHE SITUATION: TUN UND GESCHEHEN-LASSEN

Eine Situation wie in einer stillen Bibliothek, jeder arbeitet so vor sich hin – still, beschäftigt, ins Tun versunken. Eine musikalische Situation, Aufführung der Komposition *Stones* (1968) (aus *Prose Collection*) von Christian Wolff:

»Klänge mit Steinen, aus Steinen erzeugen, dabei verschiedene Größen und Arten (und Farben) verwenden, meist für sich allein stehend, manchmal aber auch in schneller Abfolge. Zumeist Stein auf Stein schlagen, aber auch Stein auf andere Oberflächen (zum Beispiel im Inneren einer offenen Trommel) oder anders als geschlagen (zum Beispiel gestrichen oder verstärkt). Nichts zerbrechen.«¹

Jeder Einzelne ist für sich und zugleich inmitten der anderen Ausführenden. Der Ort: ein Platz, an dem man sich aufhält. Ein Ort zum Handeln – aber auch ein Ort, der zum Da-Sein, zum Still-Werden einlädt. Die Beteiligten begeben sich in eine Situation und einen Prozess hinein, durchleben gemeinsam eine gewisse Zeit: üben eine Praxis aus, in der sie Sinn erfahren und die sie wiederholen möchten. Die Praxis diesmal: Jemand mitten unter vielen anderen zu sein, die auch da sind, und dieses Auch-Da-Sein klanglich zum Ausdruck zu bringen. Mehr als durch Kommunikation ist diese Situation von Koinzidenz geprägt. Die Situation: Man lässt einander Raum – und sucht eben nicht den Kontakt. Hingabe an eine stille Tätigkeit, Sensibilität für die stille Situation – inmitten (vieler) anderer, die einer ähnlichen Beschäftigung nachgehen. Nicht nur die Tätigkeit, »mit Steinen, aus Steinen [Klänge] zu erzeugen«, prägt diese Situation und dieses Miteinander der Teilnehmenden, sondern auch das Still-Werden. Diejenigen, die gerade nichts tun, sind einbezogen durch ihr körperliches Da-Sein. Interaktionsprozesse werden seitens der Partitur nicht nahegelegt. Dass hier eine bindende Kommunikationsstruktur fehlt, charakterisiert speziell diese Praxis.

1 | Chr. Wolff: *Stones*, aus: *Prose Collection*, in: Ders., Cues, S. 464-481, hier S. 471.

Die Sammlung von verbalen Aufführungsanweisungen *Prose Collection*, zu der *Stones* gehört, entstand in den Jahren 1968 bis 1974, zur Zeit der Entstehung des Ensembles Scratch Orchestra, und hatte zunächst den Zweck, dass auch Personen ohne spezielle Ausbildung an einer Aufführung teilhaben konnten.² Das Scratch Orchestra wurde von Cornelius Cardew zusammen mit Howard Skempton und Michael Parson initiiert (1969): ein Orchester, das sich aus Komponisten und Künstlern unterschiedlicher Sparten, auch aus Amateuren und Laien zusammensetzte. »Es waren musikalische ›Randfiguren‹ sozusagen (ich benutze diesen Ausdruck nicht so gerne), ausgefallene Leute, die nicht in das sogenannte normale Musikleben passten, für die das nicht das Wichtigste war.«³

Wolff hatte die Idee zu *Stones* bei einem Strandspaziergang:

»Der Ursprung von ›Stones‹ war aber einfach der, daß ich eines Tages an einem steinigen Strand ausprobierte, wie verschiedene Steine klingen, wenn man sie gegeneinander schlägt, und entdeckte, daß sie (die Klänge) hinsichtlich ihrer Resonanzqualitäten erstaunlich vielseitig, charakteristisch (und schön) sind. In Erinnerung daran schrieb ich dieses Stück ein halbes Jahr später und zeigte es Cornelius Cardew, der mir daraufhin schmunzelnd den Paragraph I von ›The Great Learning‹ zeigte, an dem er gerade arbeitete. In diesem Stück sollen die Choristen Steine benutzen, um Klanggesten nach chinesischen Schriftzeichen des Textes von Konfuzius zu improvisieren, die er in seinem Stück vertont hatte. Auf diese Idee war er durch den Gebrauch gestimmter Steinplatten in der klassischen chinesischen Musik gekommen.«⁴

Eine Aufführung von *Stones* kann den Ausführenden die Erfahrung vermitteln, einer unter vielen, einer inmitten vieler anderer zu sein. Die Praxis wird gekennzeichnet durch einen Ort des gemeinsamen Tuns und durch eine gemeinsam durchlebte Zeit, in der Erfahrungen gemacht werden, die sich mit den Lebenserfahrungen jedes Einzelnen verbinden.

In einer musikalischen Situation wie dieser wird eine Welt erschaffen, die zu uns gehört und Teil unseres Lebens werden kann. Es wird also nicht die eine oder andere Interpretation einer Komposition erarbeitet, sondern eine Komposition wird daraufhin befragt, zu welcher Praxis sie Gelegenheit bietet.

2 | Chr. Wolff: *Stones* (1968), Werknotiz, in: Ders., Cues, S. 494-497, hier S. 497.

3 | Chr. Wolff, zitiert in: E.-M. Houben: immer wieder anders, S. 27.

4 | Chr. Wolff: *Stones* (1968), Werknotiz, S. 497; vgl. Chr. Wolff: What Is Our Work? On experimental music now, in: Ders., Cues, S. 210-231, hier S. 213.

1.2 MUSIK – WOZU? ANGESICHTS

WARUM AUCH?

Als nun ein solcher klarer
Tag hastig wieder kam,
sprach er voll ruhiger, wahrer
Entschlossenheit langsam:
Nun soll es anders sein,
ich stürze mich in den Kampf hinein;
ich will gleich so vielen andern
aus der Welt tragen helfen das Leid,
will leiden und wandern,
bis das Volk befreit.
Will nie mehr müde mich niederlegen;
es soll etwas
geschehen; da überkam ihn ein Erwägen,
ein Schlummer: ach, laß doch das.

Musik – wozu? Warum auch? Diese Frage bestimmt den Ausgangspunkt aller nachfolgenden Überlegungen. »Warum auch?« Dieses Gedicht von Robert Walser⁵ berührt das Umfeld, in dem sich eine Beschäftigung mit der Frage nach dem Stellenwert und dem Charakter musikalischer Praxis lohnt. Mit der Offenheit des Schlusses ist eine Verlängerung des letzten Satzes angedeutet: »ach, lass doch das (werden)«⁶, »ach, lass doch das (geschehen)«. Nicht umsonst wurde das Wort »geschehen« isoliert und als erstes Wort für sich in die vorletzte Zeile gestellt. Es gibt immer Grund genug, einzugreifen, etwas zu tun, »voll Entschlossenheit« – und es gibt immer wieder das Lassen, das Vertrauen auch ins (Geschehen-)Lassen. Das Gedicht bewegt sich zwischen Veränderung-Bewirken und »(Geschehen-)Lassen«. Ein Sich-Bescheiden ist herauszuhören, ein Sich-Gemeinsam-Bescheiden. Das Gedicht ist kein Aufruf zum Nichts-Tun, es sagt keinesfalls: Lass davon ab, irgendetwas zu tun. Es laviert vielmehr zwischen einem Veränderungswillen und einem Lassen, das nicht nur passivisch auftritt, sondern ein Sehnen und Hoffen weiterträgt: Hoffnung darauf, dass eine Praxis Veränderung bewirkt.

Das Gedicht steht dazwischen: zwischen dem Willen zur Veränderung aus dem Verlangen heraus, dass etwas passiert (angesichts des Leides, des Unrechts in der Welt), und der Hoffnung auf Wandel. So beschreitet das Gedicht den schmalen Grat zwischen Tun und Geschehen-Lassen: Ach, lass doch das (geschehen/werden).

5 | R. Walser: Gedichte und Dramolette, S. 9.

6 | Vgl. E.-M. Houben/I. Zelenka: und/oder – 1 Sammlung, S. 118.

Immer angesichts dessen, was ist, treibt es die Tätigen zum Handeln. Sie sagen: Wir tun dies angesichts existentieller Grundsituationen, angesichts des Zustands der Welt, angesichts der Kriege und Hungersnöte, angesichts konkreter Ängste. Was war? Ein Feld von Katastrophen. Walter Benjamin hat, angeregt durch ein Bild von Paul Klee (Angelus Novus), den »Engel der Geschichte« beschrieben, einen Engel, der mit dem Rücken zur Zukunft hin geht, also rückwärts, und, das Gesicht der Vergangenheit zugewandt, auf eine Geschichte von Katastrophen blickt. Er kann die Trümmer nicht kitten, die Wunden nicht heilen, auf die er blickt, ein Sturm weht vom Paradiese her und treibt ihn unerbittlich voran:

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufe vor ihm zu Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«⁷

Musik? Warum auch?

Das Gedicht regt denjenigen, der von hier aus auf die musikalische Praxis blickt, zum Weiterfragen an. Denn Fragen nach dem Wie oder Was einer Komposition, nach der Art und Qualität einer Interpretation, nach einem wie auch immer gearteten Verstehen gehen nicht weit genug, wenn es um musikalische Praxis geht.

Wer »Musik als existentielle Erfahrung« (Lachenmann) betrachten möchte, fragt immer auch nach der musikalischen Praxis, die empfänglich machen könnte für Sehnsüchte und Hoffnungen, für all die kostbaren Augenblicke auch, in denen der Blick hinaus auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten gelingt, die auch Teil unseres Lebens sind: So sind wir auch; so könnte es auch zugehen. Helmut Lachenmann macht den Sinn von Musik an der Kraft zur Hinausweisung fest: »Musik hat Sinn doch nur, insofern sie über die eigene Struktur hinausweist auf Strukturen, Zusammenhänge, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst.«⁸ »Ich sehe keinen anderen Sinn der Musik als den, übers klingende Erlebnis, über die eigene

7 | W. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 9, 19-20; Herv. i.O.

8 | H. Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, S. 62.

Struktur hinauszudeuten auf Strukturen, das heißt auf Wirklichkeiten, und das heißt: auf Möglichkeiten um uns und in uns selbst.«⁹

Doch: Aufstände gegen Diktaturen, Revolutionen, weltweiter Klimaschutz, Eindämmung des Hungers in der Welt, Sensibilisierung gegenüber Unrecht – über musikalische Praxis? »Dass Komponisten sich so etwas zutrauen, ist ein Relikt des unbewältigten neunzehnten Jahrhunderts, wo dem Künstler als Propheten im Sinne des Wagnerschen Genie- und Ausdruckskults so etwas zugesprochen wurde.«¹⁰ Lachenmann findet hier klare Worte. »Karl Kraus, der etwas davon verstand, nannte derlei Unternehmungen in Bezug auf Hitlers Machtergreifung ›in den Krater spucken‹.« So schrieb Karl Kraus in »Die Dritte Walpurgisnacht«, entstanden 1933:

»Wenn es das Element nun insbesondere auf die Offenbarung unfreundlichen Denkens abgesehen hätte, ja auf den Anschein des Denkens überhaupt, so wäre der nicht feig-herzig, der sich der Mahnung fügte, nicht in den Krater zu spucken, um sich andere Pläne vorzubehalten.«¹¹

Vielleicht lässt sich die Frage anders stellen: Welchen Sinn ergibt eine musikalische Praxis für uns angesichts einer bestimmten Weltsituation? Für was will sie (uns) begeistern? – wofür eintreten? – was bejahen? – an was erinnern? – auf was hoffen?

In seiner Auseinandersetzung mit John Cage schreibt Hans Heinrich Eggebrecht: »[B]leibt Kunst als Utopie einer Gleichsetzung von Leben und Kunst nicht gerade deshalb vom Leben getrennt, weil das Leben so noch nicht ist?«¹² Die Frage nach dem Wozu impliziert die Frage nach einer näheren Bestimmung des Verhältnisses von Lebens- bzw. Alltagswelt (auch Weltgeschehen) und Welt der musikalischen Praxis. Lässt auch die Frage nach Macht und Machtlosigkeit musikalischer Praxis nicht aus. Trennung der Welten? – Gleichsetzung? – Hinausweisung (aus der einen auf die andere)? – also doch Möglichkeiten der Bezugnahme? Diese Fragen werden die Beschäftigung mit musikalischer Praxis begleiten. Deutlich wird aber an dieser Stelle schon: Die Frage nach dem Wozu einer musikalischen Praxis kann nicht die Frage nach ihrer Zweckdienlichkeit sein. Die Praxis ist kein Tun auf etwas hinaus, sondern eines, das ohne definitiven Abschluss bleibt, von daher immer neu auf Zukünftiges aus ist.

9 | H. Lachenmann: Nono, Webern, Mozart, Boulez, S. 278.

10 | H. Lachenmann: Komponieren am Krater, S. 3; das folgende Zitat ebd.

11 | K. Kraus: Die Dritte Walpurgisnacht, S. 10.

12 | H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 208.

1.3 (ER-)FINDEN VON PRAKTIKEN

Cornelius Cardew: *Sextet – The Tiger's Mind* (1967)

Cornelius Cardew ist an sozialen Situationen interessiert, verfolgt die Fragen: Was passiert unter Menschen? Was wird getan, ist zu tun? Er erzählt eine Geschichte, die unterschiedliche Rollen aufgreift; diese können in bestimmten sozialen Strukturen eingenommen werden. Cardew gibt mit dieser Komposition den Anstoß, die Vorlage in unterschiedliche mögliche Richtungen weiter zu entwickeln.

»Daypiece

The tiger fights the mind that loves the circle that traps the tiger. The circle is perfect and outside time. The wind blows dust in tiger's eyes. Amy reflects, relaxes with her mind, which puts out buds (emulates the tree). Amy jumps through the circle and comforts the tiger. The tiger sleeps in the tree. High wind. Amy climbs the tree, which groans in the wind and succumbs. The tiger burns.

Nightpiece

The tiger burns and sniffs the wind for news. He storms at the circle; if inside to get out, if outside to get in. Amy sleeps while the tiger hunts. She dreams of the wind, which then comes and wakes her. The tree trips Amy in the dark and in her fall she recognizes her mind. The mind, rocked by the wind tittering in the leaves of the tree, and strangled by the circle, goes on the nod. The circle is trying to teach its secrets to the tree. The tree laughs at the mind and at the tiger fighting it.«¹³

Die Partitur trägt die Hoffnung auf Ausführung als »kontinuierlichen Prozess« weiter: »Interpretation of this piece is to be viewed hopefully as a continuous process.«¹⁴ Damit ist die Praxis der Ausführenden in den Mittelpunkt gerückt, die sich verschiedenen Situationen aussetzen. Auch eine Transparenz zwischen ästhetischer Welt und Alltagswelt ist in den Blick gekommen. Weitere Hinweise: Die beiden Teile »Daypiece« und »Nightpiece« sollten bei wechselnden Gelegenheiten aufgeführt werden, den Ausführenden wird empfohlen, sich den Text einzuprägen; neue, nicht ausdrücklich genannte Aktionen und Situationen können hinzukommen; sogar neue Texte könnten – nach einiger Erfahrung mit der Ausführung – entstehen; selbst die Anzahl der Mitmachenden (im Sextett sind es Amy als Person, The tiger als Tier, The tree, Wind, The circle und The mind) kann sich vergrößern oder verkleinern. Die Anmerkungen bezüglich der Charakteristik der Sechs sind laut Partitur lose zu ver-

13 | C. Cardew: *Sextet – The Tiger's Mind*, Partitur, S. 1, © Peters Edition Ltd, London. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

14 | Ebd., S. 2; das Folgende ebd.

stehen: »The following notes on the six characters are not limiting or definitive. They are intended primarily to encourage and assist prospective performers in the assumption of their roles.« Eine Komposition also, die sich selbst als unabgeschlossen versteht und Prozesse in Gang setzen will; die dazu ermuntert, in einer Aufführung bestimmte Beziehungen zueinander zu leben.¹⁵

Die wohl bekannteste Komposition Cardews sind die sieben »Paragrafen« *The Great Learning*, die zwischen 1968 und 1970 entstanden. Jeder ist für eine spezifische Besetzung geschrieben, immer handelt es sich um eine relativ große Gruppe von Ausführenden, zum Teil von unausgebildeten Musikern. Musikstück und soziales Geschehen sind eins geworden.

István Zelenka: »und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen« – für 1 Pianistinnen (2008)

István Zelenka schlägt mit jeder neuen Komposition eine bestimmte Praxis vor – für einen »per se« Agierenden, für zwei, drei usw. – für viele. Mit dieser Komposition – der Titel in voller Länge lautet: *und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen, zu 5 unterschiedlichen, eigenständig bestimmten Tageszeiten zwischen Frühmorgen und Spätabend, spielen Sie per se pro Tag je eine der 5 Sequenzen dieser Komposition mit beliebiger Reihenfolge der einzelnen Seiten* – wird die Beschäftigung ganz in den Lebensalltag des Ausführenden hereingeholt.¹⁶

Die fünf Sequenzen, die an fünf Tagen in freier Reihenfolge gespielt werden können, dauern jeweils 20 Minuten und 20 Sekunden und sind mit Stoppuhr zu spielen. Die Anzahl der zu spielenden Klänge schwankt erheblich: Eine Sequenz enthält sieben Klänge, eine fünf, eine enthält drei Klänge, eine zwei, und eine enthält nur einen einzigen Klang (vgl. Abb. 01).

Wer dies praktiziert, widmet sich einem Tun, bezweckt nicht die Einstudierung einer zum Vortrag bestimmten Komposition. Die Wiederholung ist der Ausführungsanweisung, die hier bereits in den Titel eingeflossen ist, eingeschrieben: Man pflegt diese Praxis »an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen, zu 5 unterschiedlichen, eigenständig bestimmten Tageszeiten zwischen Frühmorgen und Spätabend«. Durch die Wiederholung entsteht Kontinuität. Die »Beschäftigung«¹⁷ mit dieser Komposition wird durch allerhand (Alltags-) Geschäfte unterbrochen, aber nicht empfindlich gestört oder gar beendet. Der Lebensalltag öffnet sich für die musikalische Praxis. Und: Man spielt ein jedes

15 | Wie offen die Partitur sich verstehen lässt, zeigt auch ein Filmprojekt von Beatrice Gibson.

16 | Vgl. E.-M. Houben/I. Zelenka: 1 Milieu, S. 225-230; Herv. i.O.

17 | I. Zelenka: »Beschäftigung mit: JA«; »Produktion von: NEIN«; E.-M. Houben/I. Zelenka: und/oder, S. 128, 133.

Mal für sich allein und widmet sich in diesen Minuten der ausgewählten Sequenz, gibt sich ganz dieser Beschäftigung hin.

Abbildung 01: István Zelenka: »und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen ...« für 1 Pianistinnen (2008) (Ausschnitt)

Manuskript; mit freundlicher Genehmigung des Komponisten

Antoine Beuger: *gentle traces of transient being* for 10 players (2016)

Antoine Beuger hat bislang vier Kompositionen geschrieben, die von einem Text begleitet werden, der eine bestimmte Praxis beschreibt; Autor dieser Texte ist eine fiktive Person namens RN. Diese Texte sind für die Ausführenden bestimmt, ein Publikum wird nicht notwendigerweise mit ihnen bekannt gemacht. Die vier Stücke in chronologischer Reihenfolge: *desert into dwelling place* for seven players (2014); *modes of dispossession, levels of affinity* for string quartet (2014); ... *of being numerous* for a number of players (2015); *gentle traces of transient being* for 10 players (2016). Auch die Partitur von *gentle traces of transient being* verweist auf die fiktive Quelle: »this piece is strongly inspired by (if not an attempt to reconstruct) a musical practice called GENTLE TRACES OF TRANSIENT BEING, hitherto unknown, but documented in ›The memories of RN‹.«¹⁸

»The memories of RN«: ein Text, der zur Partitur gehört und den Ausführenden Hinweise zur Aufführungspraxis gibt, die sich in einer herkömmlichen Ausführungsanweisung kaum unterbringen lassen, werden doch mehr Haltungen des Spielens und Hörens, Situationen, Interaktionen beschrieben. In *gentle traces of transient being* wird die Praxis verfolgt, kleine, unscheinbare Phrasen zu singen, zu spielen. Zu Beginn waren es – dem fiktiven Text aus »The memories« of RN« folgend – nur wenige, die mitmachten (von dreien ist die Rede), im Laufe der Zeit beteiligten sich immer mehr (bis zu zehn).

»Our phrases were nothing special, not at all meant to be surprising or impressive. Just a few tones, just occurring, just little moments, disappearing as gently as they appeared.

Humble phrases, nothing grand or deliberately novel.

The charm, the beauty, the grace of these ephemeral moments, of these modest phrases, was only in their transient being, in their passing.

Their beauty was in their humility: the less they would insist on permanence, the more their passing would be touching.

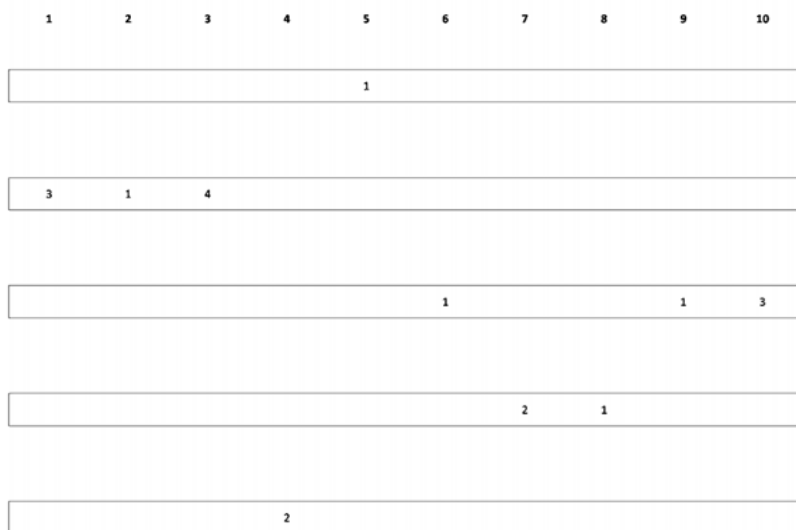
A non-insisting, short-lived existence, diffusing grace, bestowing beauty, only by passing through our garden.«

Die Ausführenden, in einem stillen und ruhigen Raum sitzend, sind die meiste Zeit über still und werden zu Hörern: »Each of us would most of the time just be silent and listen.« Die Partitur enthält mehrere Seiten, die in freier Anzahl gespielt werden können. Eine Seite besteht jeweils aus fünf Phrasen, jede Phrase gibt entweder einem oder zwei oder drei Spielern Gelegenheit, einen

oder zwei oder drei oder vier Töne (nicht mehr) zu singen oder zu spielen. Die Tonhöhen, Tondauern und Einsätze der Töne sind frei. Bei zehn Ausführenden, die singen oder ein Instrument spielen, bleiben demnach pro Phrase sieben, acht oder neun still.

Die Abbildung zeigt, dass hier die erste Phrase Spieler 5 Gelegenheit gibt, einen Ton zu spielen; in der zweiten Phrase übernehmen Spieler 1 drei Töne, Spieler 2 einen Ton, Spieler 3 vier Töne; in der dritten Phrase treten Spieler 6, 9 und 10 mit einem Ton, wiederum mit einem Ton, mit drei Tönen auf – und so fort (vgl. Abb. 02).

Abbildung 02: Antoine Beuger: *gentle traces of transient being* for 10 players (2016), S. 5



ew01.177; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 2016

Diese Komposition ist eine Einübung in Aufmerksamkeit für Vergängliches und Unscheinbares – eine Friedenspraxis, wie sie Gisela Nauck beschreibt:

»Eine Musik an den Rändern der Wahrnehmung zeigt den Wert solcher kleinen, unscheinbaren demütigen Dinge [...]. Durch solche grundsätzlich anderen kompositorischen Herangehens- und Handlungsweisen verändert sich entscheidend das, was Musik sein – und bewirken kann. Gesten von Aggression, Bedrohung, Gewalt oder Herrschaft sind überhaupt nicht erst möglich.«¹⁹

19 | G. Nauck: »Es darf keine Siege mehr geben ...«, S. 118.

Eine Ausführung von *gentle traces of transient being* ist für die Zeit der Aufführungsdauer eine Wirklichkeit, in der »kleine, unscheinbare demütige Dinge« ihren Platz haben dürfen (»just a few tones, just occurring, just little moments« – wie es in den »memories of RN« heißt). Diese musikalische Wirklichkeit kann immer wieder neu entstehen – denn Praxis heißt ja: etwas immer wieder tun. Die Wiederholung entwickelt eine Praxis.

Brian Ferneyhough: *Time and Motion Study II* for Solo 'Cello and Electronics (1973-1976)

Die Entscheidung, diese Komposition zu spielen, ist die Entscheidung für eine ganz bestimmte Praxis. Der Ausführende weiß, dass er sich selbst in eine Ecke treiben lassen will, in der ein Gewinn, ein Überschuss erzielt werden soll. Er setzt sich diesem Prozess aus – mit Lust daran, eine Subjektivität aufzubauen, die sich den Zumutungen des Stückes stellt, diesen standhält.

Ferneyhough weist darauf hin, wie wichtig ihm der Titel einer Komposition ist.²⁰ Hier bezieht sich der Titel auf Forschungen zur Effizienz von Fabrikarbeit. Untersucht wurden Arbeitsprozesse und Bewegungen, um die Effizienz zu steigern und Arbeitsabläufe zu optimieren. Detaillierte Studien von Produktionsabläufen zwecks Optimierung der Produktion gehen auf Frederick Winslow Taylor (1856-1915) zurück (Taylorismus).

»Electric chair music«: Der inoffizielle Untertitel der Komposition ist ein erster Hinweis auf den außerordentlichen Druck, dem sich der Ausführende aussetzt. Der Spieler ist von Mikrofonen umgeben, eines ist sogar an einem Band um den Hals befestigt. Es gibt einen genauen Plan für die Aufstellung der elektronischen Geräte (»Electric Circuit Plan«): »At least two assistants are required for the electronics, preferably in the direct field of vision of soloist. A third assistant could be useful for the regulation of overall balance.«²¹

Absichtlich ist die Partitur mit Anweisungen überladen, denen nie gänzlich gerecht zu werden ist; verbale Hinweise machen ein zusätzliches Angebot: »schizophrenic: L. H. [left hand – linke Hand] hysterical. R. H. [right hand – rechte Hand] as though sleepwalking«; »suddenly withdrawn, childlike: becoming increasingly reflective«; »like exploding fireworks«; »suddenly extremely aggressive«, »like machine-gun fire«.²² Gegen Schluss (vgl. Abb. 03) heißt es: »with the utmost imaginable degree of violence«.

20 | Optic Nerve_Music_Ferneyhough_2 Electric Chair Music. A documentary on Brian Ferneyhough's avant-garde composition 'Time & Motion Study II' for cello & electronics. <https://www.youtube.com/watch?v=sykbB4znEk2Q> vom 21.11.2016. Der Untertitel und die folgende Beschreibung nach dieser Aufnahme.

21 | B. Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, Partitur.

22 | Ebd., S. 4, 7, 8, 9; das folgende Zitat ebd., S. 19.

Abbildung 03: Brian Ferneyhough: *Time and Motion Study II* for Solo 'Cello and Electronics (1973-1976), S. 19

© C.F. Peters Edition Ltd, London. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig

Am Ende kollabiert der Spieler:

»After suddenly ceasing his frenetic playing activity the cellist should ›freeze‹ – completely motionless – in his final playing position. This is held for the entire length of the pause. In a live performance the electronic equipment is turned off at the end of the pause with an audible ›click‹ in the loudspeakers. This is the signal for the cellist to ›collapse‹ from his rigid posture, as though also ›switched off‹. In a recorded performance the 8''-pause is retained, but the click omitted.«²³

Der Ausführende soll nach dem hörbaren Ausschalten der elektronischen Geräte in sich zusammenfallen – »als ob er auch ›ausgeschaltet‹ worden wäre«. Eine »Etude d'exécution transcendante«²⁴ also als Exekution? Ein Als-Ob-Kollaps? – oder ein wirklicher? Nach der Ausführung wird der Spieler ohne Schaden das Podium verlassen. Was also ist geschehen?

Und warum? Im letzten Viertel etwa gibt es ein weit gespanntes Adagio: »Gran Adagio: with passionate dedication and self-transcendence«.²⁵ Dieser Hinweis auf »Selbst-Überschreitung« steht für viele Handlungen ein und gibt deren Zielrichtung an. Nahezu alle Kompositionen Ferneyhoughs schlagen Praktiken vor, die zur Überschreitung (der je eigenen Grenzen, der bislang bekannten Möglichkeiten) führen können, sie sind Einladungen zum Überschreiten (transcendere).²⁶

23 | Ebd., S. 19.

24 | *Etudes d'exécution transcendante*: Titel eines Klavierwerks von Franz Liszt.

25 | B. Ferneyhough, *Time and Motion Study II*, Partitur, S. 16.

26 | Ferneyhoughs Komposition *Etudes Transcendantes* for soprano and chamber ensemble (1982-1985) führt den Hinweis auf eine solche Praxis im Titel.

Die Notation ist ein »Labyrinth«, ein »Kampfplatz« (»area of struggle«), will eine Herausforderung sein (»enormous challenge«); der Ausführende wird aufgefordert, immer noch härter zu arbeiten (»to work harder«).²⁷ Ferneyhough spricht in der Dokumentation sogar von »einer Art von berauscherender Versenkung in totale Negation, welche eine Art von Erhabenheit« hervorruft (»a sort of exhilarating emersion in total negation which produces a sort of sublimity«).

Wenn diese »totale Negation« nicht wirklich, sondern, offenbar weniger ernst zu nehmen, nur in der Musik stattfindet, wenn die Aufforderung zu fast unvorstellbarer »Gewalt« (»with the utmost imaginable degree of violence«) nicht wirklich, sondern (unernst und eher ironisch) lediglich musikalisch gemeint ist, wenn dieser Tod auf der Bühne (»as though also »switched off«) nicht wirklich geschieht, sondern gemimt wird: Ist dann eine Überschreitung, so sie denn zufile, auch nicht wirklich – bloß musikalisch?

1.4 ÜBEN: EXERCISES

Um die Erfahrung von »Sinn« geht es Helmut Lachenmann – und um ein »Hinausweisen« der Musik von eigenen, musikimmanenten Strukturen »auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst.«²⁸ Ein Schlüsselbegriff für eine Beschreibung dessen, was »Musik als existentielle Erfahrung« bedeuten und verheißen könnte, ist der Begriff der »Struktur«, der »Klangstruktur«, des »Strukturklangs«. Im »Hinausweisen« liegt die verändernde Kraft.

Lachenmann erläutert anhand unterschiedlicher musikalischer Beispiele aus verschiedenen kulturhistorischen Zusammenhängen, was er unter »Struktur«, »Strukturklang« versteht. Der »Strukturklang« entfaltet sich als Klangprozess im Laufe einer gewissen Zeit, wobei sogar eine ganze Komposition oder ein ganzer Satz als ein großer Strukturklang wahrgenommen werden kann, der vom Hörer mit den Ohren »abgetastet« wird; Lachenmann greift auf diese Metapher des »Abtastens« mit dem Ohr zurück, wodurch deutlich wird, wie bei dieser Art von Hören Klang und Form vermittelt sind:

»Jener Terminus Strukturklang [...] geht von einer Klangvorstellung aus, die – eben als mehrdimensionales Gefüge von Anordnungen – sich nicht als platter akustischer Reiz schnell mitteilt, sondern sich vielmehr erst allmählich erschließt in einem vielschichti-

27 | Optic Nerve_Music_Ferneyhough_2 Electric Chair Music, a.a.O.; das folgende Zitat ebd.

28 | H. Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, S. 62.

gen, vieldeutigen Abtastprozess an der vorüberziehenden Konstruktion mit ihren charakteristisch aufeinander bezogenen Klangkomponenten.«²⁹

In diesem Zusammenhang geht er auch auf den ersten Satz aus Beethovens *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, das sogenannte »Harfenquartett« ein, wobei seine Analyse nicht mit der langsamen Einleitung, sondern mit dem Allegro (Takt 25ff.) beginnt.³⁰ Lachenmann rückt an dieser Stelle eine ihm vertraute Perspektive in den Vordergrund, wodurch der Quartettsatz neu beleuchtet wird: Klänge bestimmen sich selbst neu in der Wahrnehmung durch den Zusammenhang, in den sie gestellt wurden. Mit den Worten Lachenmanns:

»Als strukturelle Erfahrung aber orientiert sich Hören nicht allein positivistisch an der Beschaffenheit des klingenden Objekts, sondern präzisiert sich an der Zuordnung dieses Objekts in seiner Umgebung. Die Wahrnehmung des Klingenden verengt und erweitert sich zugleich durch die Beziehungen, die sich zwischen ihm und seiner näheren und fernerer Umgebung in Zeit und Raum entfalten, anders gesagt: Hören nimmt – bewußt und unbewußt – anhand des Klingenden zugleich Zusammenhänge wahr«.³¹

»Zusammenhänge« und »Beziehungen«: Lachenmann zeichnet die Strukturen der Musik nach, wie sie sich in einer Partitur niederschlagen und vom Hörer »abgetastet« werden.

Eine andere Perspektive auf dasselbe Stück eröffnet sich, wenn man das Tun der Ausführenden in den Blick nimmt. Die Ausführenden sind es schließlich, die Beziehungen stiften, musikalischen Zusammenhang in etwas Klingendes verwandeln. Zusammenhang entsteht – vergänglich zwar, doch von großer Resonanz. Musik wird »existentielle Erfahrung« (Lachenmann) zuerst für die Spieler.

In Beethovens Quartettsatz sind viele Orte der Interaktion und Tätigkeiten zu entdecken. Unterschiedliche Orte im Quartett könnten spezielle Übungen aus den »Exercises for String Quartet« von Mogens Heimann zugeordnet werden. Heimann konzentriert sich in diesem Übungsbuch auf das Streichquartett, die Akzente in seinen Übungsvorschlägen liegen auf Intonation (im Zusammenspiel bei Akkorden, bei Leittönen und Modulation), rhythmischer Präzision/Zusammenspiel, dynamischen Abstufungen, Rhythmus in Bezug auf die Notation der Tondauern (bei Kontrasten etwa), Phrasierung, Tonbildung und Tempo.

29 | H. Lachenmann: Klangtypen der Neuen Musik, S. 123.

30 | Vgl. H. Lachenmann: Hören ist wehrlos – ohne Hören, S. 118-121; hier auch Analysen zum vierten aus Anton Weberns *Fünf Stücken* für Orchester op. 10 und zu eigenen Werken: *Air*, *Fassade*, *Tanzsuite mit Deutschlandlied*.

31 | Ebd., S. 118.

Aus diesem Blickwinkel kann der Übergang zur Reprise in Beethovens »Harfenquartett« (vgl. Abb. 04a), isoliert für sich betrachtet, für Violine I, Viola und Violoncello eine Übung im Zusammenspiel werden – als spiele ein einziges Instrument (vgl. Abb. 04b) (»Unity of Execution«): »no break, should be played as one instrument«³², »Continuity«³³.

Abbildung 04a: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Takte 125-138

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's String Quartet No. 10, measures 125-138. The score is arranged in three systems, each with four staves for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows measures 125-128. Violine I and II play sustained notes with pizzicato (pizz.) markings. Viola and Violoncello play moving lines with pizzicato markings. The second system shows measures 129-132. Violine I and II play sustained notes with pizzicato markings. Viola and Violoncello play moving lines with pizzicato markings. The third system shows measures 133-138. Violine I and II play sustained notes with pizzicato markings. Viola and Violoncello play moving lines with pizzicato markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, pizzicato (pizz.), arco, and crescendo (cresc.) markings.

32 | M. Heimann: Exercises for String Quartet, S. 16-17.

33 | Ebd., S. 18.

Abbildung 04b: Mogens Heimann: Exercises for String Quartet, S. 16

The musical score for Mogens Heimann's Exercises for String Quartet, S. 16, is presented in 4/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'sul A' and 'ossia un ottava sotto'.

Ein anderer Ort: Die Sforzato-Akzente in der Durchführung, welche die in Sechzehnteln vibrierende Bewegung (2. Violine, Viola) zusammen mit den Akzenten im Violoncello anders gliedern als die Sforzato-Akzente in der 1. Violine (vgl. Abb. 05a). Eine entsprechende Übung aus Heimanns »Exercises«: Einzelne Klänge treten dynamisch hervor (vgl. Abb. 05b).

Abbildung 05a: Ludwig van Beethoven: Streichquartett Nr. 10 Es-Dur op. 74, 1. Satz, Takte 94-95

The musical score for Ludwig van Beethoven's Streichquartett Nr. 10 Es-Dur op. 74, 1. Satz, Takte 94-95, is presented in 3/4 time. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The music is characterized by strong dynamic markings (sf) and complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

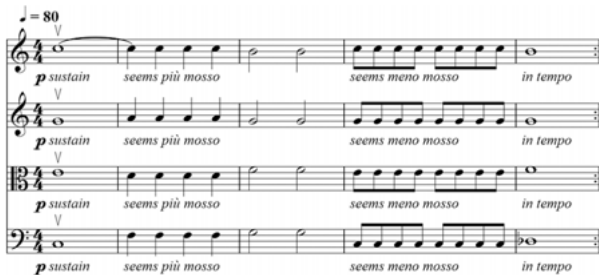
Abbildung 05b: Mogens Heimann: Exercises for String Quartet, S. 23



Ein wiederum anderer Ort: Die Tonrepetition mit augmentierten Dauern am Schluss der Exposition (vgl. Abb. 06a). Viertel-Puls gab es auch schon gleich zu Beginn im Hauptsatz: hier nun die Verlangsamung der Repetitionsfigur in den Halbe- und Ganze-Puls. Auch für solche und ähnliche Formen der Koordination bietet Heimann Übungen an: zum Beispiel eine Repetitions-kette, die zuerst mit Metronom, dann ohne zu üben ist (vgl. Abb. 06b):

Abbildung 06a: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Takte 74-77

Abbildung 06b: Mogens Heimann: Exercises for String Quartet, S. 24



Könnte jede Übung eine Komposition sein? Umgekehrt: Es ist vielleicht eine Überlegung wert, Beethovens Streichquartettsatz als eine Zusammenstellung subtilster Übungen zu betrachten.

Mogens Heimanns Übungsbuch wurde von Hans Erik Deckert herausgegeben, der sich, selbst Cellist, speziell für die Ausübung von Kammermusik einsetzt und entsprechend Seminare zur Erarbeitung kammermusikalischer Literatur (vom Duo bis zum größeren Ensemble) anbietet. Diese Seminare wenden sich nicht nur an professionelle Musiker, sondern auch an Laien und Studierende; Zuhörer sind willkommen. Deckerts Publikation »Mensch und Musik« enthält Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1981 bis 2015 und gibt einen Einblick darin, wie der Autor Kammermusik als »Teamwork auf musikalischer Grundlage«³⁴ vermittelt und auch Musikworkshops in Wirtschaftsunternehmen durchführt – für interessierte musikalische Laien, die ihre musikalisch gewonnenen Erfahrungen in den Berufsalltag tragen wollen. Am Beispiel des *Oktetts* in F D 803 op. posthum 166 (1824) von Franz Schubert zeigt er, wie bei der Einstudierung und Aufführung verschiedene Weisen des »Zusammenwirkens« geübt werden. »Mir ging es diesmal [bei der Einstudierung des *Oktetts*] darum, die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik [...] an einem Meisterwerk der Kammermusik zur Erfahrung werden zu lassen.«³⁵ Zu einer Stelle zu Beginn des Allegro-Satzes (Takte 19–31) heißt es: »Ein Geben und Nehmen in einem kontinuierlichen Strom – ein ›Pingpong‹ auf musikalischer Ebene! Wiederum ein charakteristisches Spiegelbild menschlichen Zusammenwirkens.« Deckert ist daran interessiert, dass Ausführende wie Teilnehmer im Vollzug des Probens die Entstehung sozialer Beziehungen erfahren können; auch die Zuhörer sind als Teilnehmende einbezogen, sie können ebenfalls, wie Deckert es formuliert, »erleben, dass [und wie] an der sozialen Dimension der Musik gearbeitet« wird. Gemeinschaften entstehen nicht trotz, sondern gerade durch die Unterschiedlichkeit aller Einzelnen: »Erlebte Differenzierung in der Bildung menschlicher Gemeinschaften!«

Vor diesem Ansatz Deckerts rückblickend auf Heimanns Übungsbuch noch einmal und etwas zugespitzt die Frage: Könnte Beethovens Quartettsatz als Sammlung verschiedenster Übungen Gelegenheiten zu einer verheißungsvollen Praxis geben?

34 | H. E. Deckert: Mensch und Musik, S. 109–117; die folgenden Zitate ebd.

35 | Ebd., S. 109; die folgenden Zitate ebd., S. 114, 116.

1.5 BRAUCHBAR? NOTATION UND WIRKLICHKEIT DER AUSFÜHRUNG

Zu welcher Praxis gibt eine Komposition Anlass oder Gelegenheit? Musik kann, wie zum Beispiel die Arie *Sei stille dem Herrn* aus Felix Mendelssohns Oratorium *Elias*, weniger Konzertdarbietung, sondern eher Teil einer Glaubenspraxis, einer Glaubensübung werden – ein nachdenkliches, demütiges, singendes Beten. Hier wie dort tun die Ausführenden etwas anderes, ein Vergleich unterschiedlicher Ausführungen zeigt dies sogleich. Das Tun der Ausführenden teilt sich visuell, aber auch über das Klanggeschehen mit. Praxis und Übung sind eng aufeinander bezogen: Praxis ist dabei keine Einübung, sondern eine Ausübung.

Ein Vergleich der musikalischen Praxis mit der Interpretation: Zu hören ist der Satz *Dona nobis pacem* (aus der *Missa pro Pace*) von Wojciech Kilar. Es singt der Chor OMNIA & Žilina Mixed Choir unter der Leitung von Monika Bažíková.³⁶ Die Aufführung erschafft eine besondere Situation; die Art der Aufmerksamkeit und Zuwendung seitens der Hörer verändert sich. Das, was jetzt bei der Bitte um Frieden geschieht, betrifft alle, unabhängig von persönlichen Einstellungen zu Fragen des Glaubens. Die werden hier nicht verhandelt. Auch Qualität oder Komplexität oder Modernität der Komposition nicht, ebenso wenig Art oder Qualität der Interpretation. Was zählt?

Bei der Bitte um Frieden zeigt sich hier die Sehnsucht einer »ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit«.³⁷ Im Prozess der Aufführung verändern sich die beteiligten Menschen, Ausführende wie Hörer. Sie werden nachdenklicher, stiller. Ein Wandel ist zu beobachten. Dieser Veränderungsprozess ist nicht Ergebnis einer besonderen Interpretation der Komposition, sondern Teil der musikalischen Praxis. Die Notation ist nicht die Musik: Dieser Satz lässt sich oft hören. Doch: Auch die Aufführung allein ist vielleicht (noch) nicht die Musik. Möglicherweise ist erst die Praxis, zu der dieses oder jenes Musikstück einlädt, die Musik. Eine Aufführung wird dann ein Eintreten für diese Praxis.

36 | Doctorate Concert of Monika Bažíková. 3th March 2011, Bytča – Wedding Palace. Choir: OMNIA & Žilina Mixed Choir. Conductor: Monika Bažíková. Camera: Pavol Sestrenek, Branislav Valko. Sound: Miroslav Valovič. <https://www.youtube.com/watch?v=tCD5xalfEvQ> vom 03.11.2016.

37 | Formulierung nach R. Wagner: *Oper und Drama*. Dritter Theil, S. 103. »Die *christlich religiöse* Lyrik erfand diese [polyphonische] Symphonie: in ihr erschien die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkt durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war.« Herv. i.O.

Wie steht es um das Publikum, wenn der Akzent bei solcher Betrachtungsweise so entschieden auf die Ausführenden verlagert wird? Publikum kann bei der Praxis mit dabei sein, ist aber nicht der Adressat. Praxis hat keinen Adressaten, sondern Teilnehmer, Mitmachende. Die Perspektive von der Praxis her entwickelt eine ganz andere Einschätzung der (Zu-)Hörschaft. Nicht ein Publikum wird angesprochen, sondern eine Teilnehmerschaft; diese Gemeinschaft ist auch mit dabei, wenn diese oder jene Komposition ausgeführt wird. Es ist deutlich zu hören und zu spüren, ob und wie ein Ausführender bzw. mehrere Ausführende sich an ein Publikum wenden. Die musikalische Verhandlung ohne Hinwendung an ein Publikum klingt ganz anders, als wenn ein Publikum zum Adressaten gemacht wird.

Hörer können durch Empathie Teilnehmer werden: Sie nehmen teil an den Fragestellungen: Was bestätigen wir durch diese Praxis? Wofür treten wir durch diese Praxis ein? Warum ist uns diese Praxis wichtig? Es sind Fragen wie diese, wodurch Komponisten, Ausführende und Hörer zur verschworenen Gemeinschaft werden, wodurch sich auch die »Brauchbarkeit«³⁸ einer Komposition bestimmt. Diese »Brauchbarkeit« erweist sich so als Potential einer Komposition. Im Sinne der musikalischen Praxis wird dieses Potential bei der Ausführung aktiviert, eine Komposition wird also nicht eingeübt, sondern ausgeübt.

Heinrich Bessler bezeichnet in seinem Vortrag »Grundfragen des musikalischen Hörens« Musik, die fest im Leben ihren Platz hatte und zu verschiedenen Anlässen gespielt wurde, als »*Gebrauchsmusik*«.³⁹ Dieser Musik, eingebettet in (alltägliche) Lebensvollzüge, stellt er die etwa mit der Renaissance aufkommende Konzertmusik gegenüber, die ein »*Publikum*« einfordere, das eher in »*Passivität*« verharre.⁴⁰ Konzertmusik, so Bessler hier, halte am »*Vollkommenheitsideal* der Aufführung« und am Autonomieanspruch fest.

Mit der Verlagerung des Akzents von der Einübung auf die Ausübung und mit der Frage nach der Brauchbarkeit einer Komposition, ein bestimmtes Potential zu entfalten, wird die von Bessler gezogene Grenze zwischen »*Gebrauchsmusik*« und »*Konzertmusik*« relativiert. Die Unterscheidung mag musikgeschichtlich, musiksoziologisch, kulturhistorisch relevant bleiben: Für Fragen aus der musikalischen Praxis heraus verliert die Trennung ihre Bedeutung. Hier kann eine jede Komposition jeder Gattung, jeder Besetzung und jeder musikhistorischen Epoche ihre Brauchbarkeit erweisen, indem das ihr innewohnende Praxispotential aktualisiert wird.

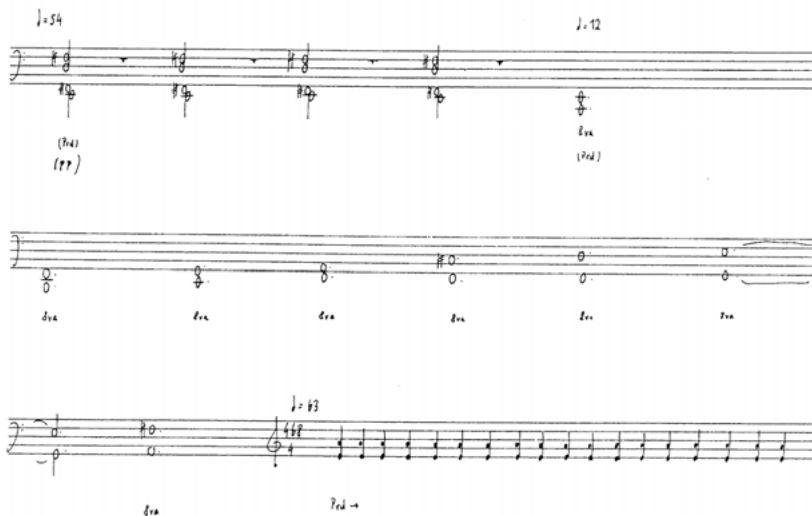
38 | Der Begriff der »Brauchbarkeit« nach einem Gespräch mit Jürg Frey, Krefeld, 10.10.2001.

39 | H. Bessler: Grundfragen des musikalischen Hörens, S. 52; Herv. i.O.

40 | Ebd., S. 50; das folgende Zitat ebd.; Herv. i.O.

Hier ein Beispiel: Jürg Freys *klavierstück 2* (2001). Diese Komposition für Klavier ist eine Übung darin, etwas zu tun, ohne genau zu wissen, was dabei herauskommt. Notation und Klangwirklichkeit sind nicht so ohne Weiteres in Einklang zu bringen. Wie langsam geht es zu Beginn vorwärts? Die Terzen im zweiten Tempo-Abschnitt sind in dieser Tiefe kaum als solche zu erkennen. Diese tiefen Töne brauchen sehr lange, um zu verklingen. Für den Ausführenden stellt sich die Frage, wie zart bzw. kräftig der Anschlag sein darf, um den Klang (noch) so lange zu halten, bis der nächste zu spielen ist. Es ist äußerst schwierig, die genaue Anschlagsstärke zu treffen; fraglich ist, ob es diese Genauigkeit überhaupt gibt (vgl. Abb. 07).

Abbildung 07: Jürg Frey: klavierstück 2, Beginn



ew02.069; mit freundlicher Genehmigung der Edition Wandelweiser, Haan 2001

Für den Ausführenden ist das, was er hört, anders als das Notierte. Er übt eine Praxis des Fragens aus. Er setzt sich dem Entrinnen der Klänge aus. Die Ausführung von Musik wird ein Zelebrieren von Vergänglichkeit.

Eine paradoxe Situation: Ich beabsichtige, einen bestimmten Klang zu spielen, kann aber nicht entscheiden, ob der sich ergebende Klang derjenige ist, den ich zu spielen beabsichtige. Diese existentielle Situation zu ermöglichen, macht die Brauchbarkeit dieses Klavierstücks aus.

Auch eine Klaviersonate Beethovens oder Schuberts kann Anlass zur Ausübung einer bestimmten Praxis, vielleicht sogar speziell dieser Praxis des Fragens werden, kann ebenfalls ihre Brauchbarkeit in dem hier entfalteten Sinn erweisen. Epochengrenzen, kulturelle Differenzen verlieren bei dieser Fra-

gestaltung an Bedeutung. Es geht um Angebote für eine Praxis jeweils jetzt. Eine Komposition wird dann nicht (nur) daraufhin untersucht, welches Beziehungsgefüge die Klänge bilden, welcher kulturhistorische Kontext zugrunde gelegt werden kann, welche Rezeption ihr zugefallen ist, welche Interpretation angemessen zu sein scheint, sondern sie wird daraufhin befragt, in welche Situationen die Ausführenden gestellt sind, welchen Prozessen sie ausgesetzt sind, welche Beziehungen sie zueinander entwickeln. Ausführende und Hörer geben sich einer Praxis hin, der sie vertrauen und die ihrem Leben Sinn gibt. Kern der Musik wird das, was mit und zwischen den Ausführenden geschieht. Das wiederum kann Empathie bei den Hörern wecken, die sich berühren, in das Geschehen hereinziehen lassen.