

Rudolf Frisius

Experimentell oder avantgardistisch?

Tonal oder atonal? Diese polemische Frage, die Arnold Schönberg 1925 in der ersten seiner Chorsatiren op. 28 stellte, präsentiert Neue Musik als ihrer selbst gewisse avantgardistische Kunst, die traditionellen Klischees zu entgehen und neue Wege zu weisen weiß. Die avantgardistische Sicherheit des verbalen und kompositorischen Fragestellers kann allerdings nicht ohne Weiteres Unsicherheiten aus der Welt schaffen, daß Neue Musik nicht allein auf neue Gewißheiten setzen kann, sondern in wichtigen Bereichen oft viel stärker auf produktive Ungewißheit angewiesen ist. Dies kann zu einer anders gefaßten Frage führen: *Experimentell oder avantgardistisch?* Die beiden Alternativbegriffe dieser Frage müssen sich nicht unbedingt ausschließen (eben so wenig wie diejenigen der ersten Frage – wenn man an Schönbergs eigene, auch in den Zwölftonwerken häufig zwischen Tonalität und Atonalität schwankende Musik und, mehr noch, an die Musik etwa Alban Bergs denkt). Die zweite Frage kann aber deutlich machen, daß Neue Musik oft erst dadurch möglich wird, daß wichtige Fragen zunächst einmal gestellt und gründlich bearbeitet werden müssen, ehe nach definitiven Antworten gesucht werden kann – beispielsweise in Ansätzen experimenteller Musik, die in offenen Fragestellungen neue Suchprozesse in Gang zu bringen versuchen, z. B.: Wie läßt sich das Musikdenken in Tönen verändern? In welchen Zusammenhängen steht die musikalische Erfahrung mit der allgemeinen Erfahrung, insbesondere mit der Erfahrung der realen Hörwelt?

Zu den wichtigsten Komponisten Neuer Musik, die das überlieferte Denken in Tönen und Tonbeziehungen mit vielfältigen Anregungen schon frühzeitig produktiv in Frage gestellt haben, gehört *Charles Ives*. Er kritisierte und revolutionierte traditionelle Tonleiter- und Akkordstrukturen, Satztechniken und Formprinzipien, sogar das gesamte traditionelle Tonsystem. Unter dem letzteren Aspekt, vor allem aber auch mit seinen hochdifferenzierten Montage- und Mischungstechniken weist er weit voraus auf spätere Innovationen der technisch produzierten Musik. Beispiele hierfür finden sich nicht nur in seinen Vierteltonkompositionen, sondern auch in Experimentalwerken, die die Grenzen des überlieferten zwölfstimmigen Systems noch respektieren: Schon der Achtzehnjährige experimentierte in seinem Orgelstück *Variations on America* mit polytonalen Schichtungen sowie mit simultanen Spreizungen und Stauchungen einer Melodie, die – mehr als 70 Jahre später – *Karlheinz Stockhausen* in seiner Tonbandmusik *Hymnen* dann in Mischungs- und Transpositionen des elektronischen Studios übersetzt hat (übrigens angewendet auf „God save the Queen“: auf dieselbe Melodie, die - assoziiert mit einem patriotischen US-amerikanischen Text - auch schon Ives verwendet hat). Die hochkomplizierten Strukturen neuer Akkorde, Rhythmen und polyphoner Schichtungen, mit Ives z. B. in Kompositionen wie *Central Park in the dark* oder *In re con moto et al* experimentiert hat, weisen voraus auf komplexe Simultankompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte, z. B. von *John Cage* und *Pierre Henry*.

Während Charles Ives vor allem die tradierten Ton- und Zeitordnungen experimentell in Frage stellte, konzentrierte der futuristische Maler und Musiker *Luigi Russolo* sich auf die Suche nach neuen Klangquellen. Dabei ging er insofern noch weiter als Ives, als er das Denken in Tönen generell in Frage stellte und statt dessen eine Kunst der Geräusche mit einem neuartigen Instrumentarium propagierte. Die in seinem Manifest *Die Kunst der Geräusche* dargestellten Ansätze der Beschreibung neuer theoretischer Ansätze und neuartiger Geräuschinstrumente, vor allem aber auch das (leider nur die Anfangstakte enthaltende) Partiturbeispiel seiner Komposition *Risveglio di una citta* für das von ihm konzipierte Geräuschorchester (*Intonarumori*) dokumentieren einen radikalen Verzicht auf

alle überlieferten Klangmittel – eine Konsequenz, die selbst radikale Exponenten unter den professionellen Komponisten seiner Zeit (vor allem der von Debussys und Schönbergs Kompositionen sowie von Busonis Theorie inspirierte *Edgard Varèse*) nicht sogleich zu übernehmen wagten: Varèse realisierte in den 1920er und frühen 1930er Jahren seine Geräuschstrukturen zunächst mit konventionellen Schlaginstrumenten. Auf der Suche nach neuen, den Intonarumori überlegenen Möglichkeiten der elektroakustischen Klangproduktion hatte er in der Folgezeit zunächst eben so wenig Erfolg wie *John Cage*, der seine Rhythmusstrukturen zunächst mit mehr oder weniger unkonventionellen Besetzungen eines Geräuschorchesters oder mit präpariertem Klavier, in einigen Stücken auch unter Einbeziehung technischer Medien realisierte.

geht aus von einem Verständnis

Pierre Henry:

*Tout ce que je sais, tout ce que je vois, tout ce que j'écoute,
je le choisis et le structure comme un temps des sons,
trame que serait un lien entre le passé et le futur.
De ces trajectoires je fais de la musique.*

Pierre Henry:

Journal de mes sons

Ingrid Caven:

*Tagebuch meiner Töne
1. Dezember 1980*

(Musik; folgender Text mit Musikunterlegung)

*Alles, was ich weiß; alles, was ich sehe; alles, was ich höre:
ich wähle es aus und strukturiere es wie klingende Zeit.
Klingende Zeit ist ein Gewebe, das Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet.
Aus diesen Verbindungen mache ich Musik.¹*

Die eingangs zitierten Textworte stehen am Anfang eines Hörspiels von Pierre Henry, dessen Ursendung am 27. April 1982 stattfand.

In den damals publizierten Programminformationen der Hörspielabteilung des WDR, die das Stück innerhalb der Sendereihe *Komponisten als Hörspielmacher* sendete, hieß es hierzu:

*„Tagebuch meiner Töne“ („Le journal de mes sons“)
ist eine Auftragsarbeit für das Hörspielstudio.*

¹ Rudolf Frisius: Ein unvollendetes Gesamtwerk als mehrdeutige Komposition:
Journal de mes sons von Pierre Henry. In: *Melos* 4/1984, S. 84

Pierre Henry entwickelt in diesem autobiographischen Werk die Kosmogonie seines bisherigen Schaffens.

Die Dramaturgie dieser „Radiofonie“

stellt ein Mosaik heterogener akustischer Materialien von Text und Musik dar, die durch die Chronologie seiner Werke 1950-1980 bestimmt wird und dessen poetische wie musikalische Struktur sich zusammensetzt aus einer Vielzahl thematisch-analoger musikalischer Sequenzen sowie einer Collage aus Texten von Pierre Henry.²

Der Komponist sagt den Titel seines Stückes an und spricht einen kurzen Text, der seine Musikauffassung allgemein zu charakterisieren versucht. Was Pierre Henry hier am Anfang seines Stückes in seiner Muttersprache sagt – und was danach Ingrid Caven, als fiktive Leserin seines Tagebuches, in deutscher Übersetzung aufgreift und fortsetzt – ist der Versuch der verbalen Erklärung eines Musikverständnisses und eines kompositorischen Ansatzes, der sich von traditionellen Denkweisen grundlegend unterscheidet:

Musik als Auswahl aus sinnlich und begrifflich erfahrener Vielfalt –
Musik als strukturierte klingende Zeit:
Mit diesen beiden Stichworten charakterisiert Pierre Henry seinen experimentellen Ansatz elektroakustischer Musik, der sich sowohl in der Materialauswahl als auch im kompositorischen Verfahren grundsätzlich von älteren und neueren Ansätzen einer Musik mit traditionellen vokalen und instrumentalen Klangmitteln unterscheidet.

Alles, was ich höre [...]

Mit diesen Worten macht Henry deutlich, daß er in seiner Musik direkt von der komplexen Vielfalt der realen Hörerfahrung austeht und nicht von einer vorgegebenen musiksprachlichen Ordnung. Diese Erfahrung beginnt für ihn nicht erst mit dem Liedersingen oder mit dem Spiel eines Instruments, sondern schon vorher, und sie geht in ihrer lebenslangen Entwicklung weit über die Grenzen traditioneller Hörerfahrung hinaus: Als experimentelle Hör- und Musikerfahrung.

Worauf es in dieser Erfahrung ankommt, möchte Henry nicht nur in seinen eigenen Worten beschreiben, sondern vor allem auch in seinen eigenen Klängen. Der Verfasser dieser Zeilen hat miterlebt, daß der Komponist im Frühstadium der Arbeit an seinem Hörspiel noch nicht genau wußte, wie er in seinem Vorhaben Worte und Klänge zusammenbringen sollte. Henry sandte dem Verfasser damals seinen französischen Text zu mit der Bitte, ihn ins Deutsche zu übersetzen und ihm den deutschen Text in Paris vorzusprechen, da er des Deutschen nicht mächtig war und rechtzeitig wissen wollte, wie er in deutscher Übersetzung klingt. Die Rezitation wurde im Studio aufgenommen,

² Mitteilungen der Hörspielabteilung des Westdeutschen Rundfunks für das 1. Halbjahr 1982. Programminformation 27. April Hörspielstudio

wobei Henry an mehreren Stellen mit Interesse auf den Klang der ihm unverständlichen Sprache reagierte. Im Gespräch ließ er erkennen, daß er noch keine genaue Vorstellung darüber hatte, mit welchen Klängen er seine bereits ausgearbeiteten Texte begleiten wollte. Allerdings hatte er eine Zielvorstellung: Die Wörter sollten gleichsam antizipatorisch Klänge beschreiben, die erst noch gefunden werden mußten. Es sollte so klingen, als würde jemand im Auditorium eines Theaterraumes Klänge beschreiben, die auf der Bühne präsentiert wurden (allerdings wohlgermerkt, da es sich um Hörereignisse aus dem Lautsprecher handelte, auf einer letztlich unsichtbaren Bühne).

So ergaben sich vollständig neuartige Konstellationen von experimentellen Texten und experimentellen Klängen. Man kann sich dies in einem Vergleich deutlich machen: Mit seinen Klang- und Werkbeschreibungen präsentiert sich Pierre Henry gleichsam als ein Adrian Leverkühn, der die eigenen Klänge und Werke nicht fiktiv, sondern real, und überdies nicht nachträglich, sondern im Voraus beschreibt (bevor sie konkret festgelegt sind). Die zu seinen Worten passenden Klänge sollten dabei – dem quasi-autobiographischen sujet seines Hörspiels entsprechend – in der Regel aus bereits existierenden Materialien ausgewählt werden – so, wie Schaffer zuvor schon in noch wesentlich größeren Zeitdimensionen ausprobiert hatte, als er 1976 in 12 Konzerten eine thematisch strukturierte Collage aus allen bis dahin entstandenen Werken (einschließlich angewandter Musiken, einzelner Klänge und Klangstrukturen nicht nur aus veröffentlichten, sondern auch aus abgebrochenen oder unvollendeten Arbeiten) aufführte unter dem Titel *Parcours Cosmogonie*.

(Mit diesen Worten beginnt ein Hörspiel des 1927 geborenen französischen Komponisten Pierre Henry, eines führenden Pioniers der experimentellen elektroakustischen Musik. In diesem Hörspiel beschreibt der Komponist seine kompositorische Entwicklung und sein musikalisches Denken in einer eigentümlichen Kombination fiktiver Tagebuchnotizen und elektroakustischer Klänge, gleichsam als imaginäre künstlerische Autobiographie. Das Besondere seines musikalischen Ansatzes zeigt sich schon in der Art, wie er seine wichtigsten musikalischen Jugendeindrücke beschreibt.)

Experimentell oder avantgardistisch?