

Vladimir Martynov

## Das Ende der Zeit der Komponisten

*Vorabdruck von 2 Kapiteln aus dem Buch*

### I. Kurzer Überblick über die Notationssysteme

**Der Komponist ist ein schreibender Mensch.** Dabei ist er nicht einfach ein schreibender Mensch, sondern ein Mensch, der Musik schreibt. Noch dazu ist er nicht einfach ein Mensch, der Musik schreibt, sondern einer - und das ist das wichtigste - der Musik schreibt, die zuvor nicht existiert hat und die zu existieren beginnt als Ergebnis des Durchlesens der Notenniederschrift, die der Komponist verfasst hat. Ein Mensch, der die Neumen- oder Buchstabennotation benutzt, ist natürlich auch ein Schreibender, aber die Neumen- oder Buchstabennotation sind imstande, bereits existierende melodische Strukturen zu fixieren. Sowohl die Buchstaben- als auch die Neumennotation können nur eingebettet in die mündliche Tradition existieren und als eine gewisse "Unterstützung" der mündlichen Tradition. Und daher spielen sowohl die Buchstaben- als auch die Neumen-Notation lediglich die Rolle eines gewissen "Schutzbriefes", der das in der mündlichen Tradition Bewahrte vor Kollisionen der Geschichte bewahrt.

**Die lineare Notation** kennzeichnet den Bruch mit der mündlichen Tradition und mit der Tradition der Wiedergabe irgendeines archetypischen Musters. Die Bestimmung der Linear-Notation besteht nicht in der Fixierung von etwas früher Bekanntgewesenem, sondern in der Fixierung dessen, was früher nicht bekannt war, sowie dessen, was grundsätzlich abweicht von früher bekanntem. So ist die Zeit der Komponisten die Zeit der Schrift, die imstande ist, früher noch nicht existierende Tonstrukturen zu fixieren, einer Schrift, die den realen Klang der Musik voraus nimmt und vorausbestimmt, einer Schrift, die die Entstehung und Existenz eines musikalischen Stückes, eines "Opus", sichert. Der Beginn der Zeit der Komponisten ist gekennzeichnet durch das Entstehen der Notenlinienschrift, die eine vom Komponisten ersonnene Sache fixieren kann, das Ende der Zeit der Komponisten fällt zusammen mit dem Moment, da die Notenlinienschrift ihre Fähigkeit verliert, ein konkretes Musikstück zu fixieren, oder da die Notwendigkeit einer solchen Fixierung entfällt.

**Allgemein gesprochen** ist das Problem der Linearnotation das Problem des Verlusts des Folgens, von dem der Selige Simeon bereits im 11. Jahrhundert gesprochen hat und das den Anfang zu der Zeit des Nichtfolgens gelegt hat. Der Begriff des Nichtfolgens kann ebensowenig wie der Begriff des Folgens zurückgeführt werden auf das Niveau des gesellschaftlich-alltäglichen Gehorsams oder Ungehorsams. Folgen und Nichtfolgen sind subtile geistliche Kategorien, und das Geheimnis des Unterschieds zwischen ihnen ist das Geheimnis der Unterscheidung zwischen Ikonosphäre und Kultur. Nichtfolgen ist nicht einfach ordinäres Alleserlaubtsein, Gesetzlosigkeit und Anarchie. Das echte Nichtfolgen hat seine eigene Logik und seine Gesetze genauso wie das Folgen seine Logik und seine Gesetze hat.

**Der Sache nach** ist die Entwicklung des Nichtfolgens nichts anderes als die Entwicklung des europäischen Subjektivismus und vielleicht eröffnet sich die Logik dieser Entwicklung am augenfälligsten im Prozess der Erforschung der Geschichte der Linearnotation. So wie die Geschichte der Vertiefung des europäischen Subjektivismus in vier Etappen unterteilt werden kann- in die Etappe des gotischen Subjektivismus, in die Etappe des mystisch- nominalistischen Subjektivismus, die Etappe des cartesianischen Subjektivismus und die Etappe des transzendentalen Subjektivismus- ebenso kann auch die Geschichte der Linear-Notation in vier Etappen unterteilt werden, die sowohl rein gedanklich als auch chronologisch vollkommen zusammenfallen mit den oben geführten Stadien der Entwicklung des europäischen Subjektivismus.

**Der Periode des gotischen Subjektivismus** entspricht die Periode der Modalnotation, die vom 12. bis zum 14. Jahrhundert dauerte. Die Modalnotation ist die Notation der Schule von Nôtre Dame der perotinischen Generation, die Notation der Epoche der ars antiqua überhaupt. Eben die Fixierung der Modalrhythmik mithilfe der Modalnotation ist jener grundsätzliche Moment, der die perotinische Generation der Schule von Nôtre Dame trennt von der leonischen Generation, und im größeren

Maßstab trennt sie die Epoche der ars antiqua von der Epoche des Saint Martial. Man kann behaupten, dass die Bedeutung des rein technischen Verfahrens, das es erlaubt, die Formeln der modalen Rhythmik schriftlich zu fixieren, voll und ganz jener Bedeutung entspricht, die die Architektur- und Baumethoden hatten, die Abt Suger bei der Errichtung der Kathedrale der Abtei von Saint Denis benutzte, und die sich zu den grundlegenden Prinzipien des Baues aller später geschaffenen großen gotischen Kathedralen wandelte. Wenn man die Analogien der Architektur fortsetzt, kann man ferner behaupten, dass der Übergang von der Epoche der ars antiqua vollständig übereinstimmt mit dem Übergang von der romanischen zur gotischen Epoche in der Architektur.

**So wie der Pfeilerbogen** den Halbrundbogen ablöst, wird die Härte der modalen rhythmischen Formeln abgelöst von dem der Atmung entsprechenden improvisatorischen Rhythmus, der den Schulen von Saint Martial und Winchester eigen ist. Es ist durchaus möglich, daß die modalen rhythmischen Formeln schon bei der Ausführung eines Organums der Schule von Saint Martial angewandt wurden - auf diesen Gedanken kommt man bei der Analyse der melodischen Zeichnungen einiger dieser Organa - jedoch hatten diese Formeln damals keinerlei Niederschlag in der Schrift, und konnten folglich nicht zum Objekt der bewussten kompositorischen Arbeit werden. Lediglich die Modalnotation, die es erlaubt, konkrete modale rhythmische Formeln zu fixieren, verwandelt die modale Rhythmik in ein gehorsames Instrument in den Händen des Komponisten und gibt ihm den Schlüssel zur Herrschaft über das Tonmaterial.

**Die sechs rhythmischen Formeln oder Modi**, die die Grundlage der modalen Rhythmik bilden, geben die Möglichkeit, die verschiedenen kombinatorischen Spiele zu verwirklichen, die sowohl auf der Wiederholung ein und desselben Modus oder auf der Abfolge unterschiedlicher Modi basieren, was bei gleichzeitiger Verbindung in den verschiedenen Stimmen zur Entstehung der kompliziertesten und raffinierten Tonmuster führt, die an die komplizierte Verflechtung des Netzwerks in den gotischen Gewölben erinnert.

**Als Hauptprinzip der modalen Notation** erscheinen die Formularität und die Syntagmatizität. Die Formularität verdeutlicht sich darin, dass die modale Notation eben konkrete rhythmische Formeln oder Modi fixiert, die Syntagmatizität ihrerseits stellt sich darin dar, dass der rhythmische Inhalt der Modalnotation nicht errechnet wird auf der Grundlage eines einzelnen genommenen Notenzeichens, sondern anhand der Kombination von Ligaturen und Konjunkturen, d.h. jedes Zeichen der Modalnotation einzeln genommen erhält seinen Sinn nur im Kontext der ihn umgebenden Zeichen.

**Diese Prinzipien**, die als fundamentale Grundlagen des gotischen Subjektivismus erscheinen und die in sich eine gewisse nabelschnurmäßige Verbindung haben, die ihrerseits die Modalnotation mit der Neumennotation und sogar mit der mündlichen Überlieferung vereint, diese Grundlagen beginnen zu zerfallen und zerstört zu werden bereits Ende des 13. Jahrhunderts infolge des quasi illegalen und schlecht zu steuernden "Durchschleppens" kleiner Tondauern und - das ist das Wichtigste - infolge des vorläufig schriftlich noch nicht fixierbaren, aber faktisch praktizierten Angriffs auf das Monopol der "perfekten" oder dreiteiligen Zeitmaßeinteilung, des so genannten "tempus". Und eben die Entdeckung eines genauen schriftlichen Äquivalents für all diese sich häufenden Neuerungen stellt das Wesen der Revolution der ars nova dar.

**Die Revolution** der ars nova ist vor allem eine Notationsrevolution, eine Revolution der Schrift, in deren Ergebnis die Modalnotation von der Mensuralnotation abgelöst wird. Spezielle graphische Symbole, die die Zwei- oder Dreiteilung des Tempus bedeuten, sowie neue Notenzeichen, die kleine Zeiteinheiten darstellen, haben der Formelhaftigkeit und Syntagmatizität ein Ende bereitet, wie sie der Modalnotation eigen war, und ein neues Operationsfeld der Komposition eröffnet, das voll dem Geist der mystisch-nominalistischen Etappe in der Entwicklung des europäischen Subjektivismus entspricht.

**Die Periode der Herrschaft** der Mensuralnotation ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil eben zu dieser Zeit das Prinzip des Kontrapunktes seinen genauen und abgeschlossenen graphischen Ausdruck fand. Es geht darum, dass seit dem 13. Jahrhundert zur weitestverbreiteten Form der Niederschrift eines vielstimmigen, kontrapunktischen Werks nicht mehr die Partitur dient, die die einzelnen Stimmen zu einem einzigen, vertikal koordinierten System zusammenführt, sondern

vielmehr die gesondert genommenen Stimmpartien, die den Inhalt der so genannten "Partienbücher" oder "Chorbücher" bilden.

**In diesen Büchern** schrieb (später auch druckte) man die einzelnen Stimmen auf einem Seitenpaar nacheinander von Anfang bis Ende in streng festgelegter Ordnung. Stets wurde auf der linken Seite die Partie des discantus notiert, darunter befand sich die Partie des tenor, auf der rechten Seite dagegen standen die Partie des altus und unter ihr die Partie des bassus. Im Ergebnis einer solchen Anordnung musste das Endresultat der Komposition gelesen werden aus dem Zusammenhang der genau abgegrenzten und selbständigen graphischen Systeme, was einen unmittelbaren visuellen Ausdruck des kontrapunktischen Prinzips und seiner fundamentalen Eigenschaften darstellte. Hier müssen wir ein wenig ins Detail gehen.

**Erstens** macht die gesonderte Anordnung der Partien, die das gesamte Werk darstellen, das Wesen des Prinzips des Kontrapunkts augenfällig und anschaulich, das aus der Integration verschiedener Tonräume zu einem Ganzen besteht. Ähnlich dem, wie selbständige Tonräume integriert werden in einen einheitlichen kontrapunktischen Raum, werden auch die selbständigen graphischen Systeme, die die Partien darstellen, auf der Ebene der Doppelseite des Chorbuches integriert und bilden das neue visuelle System des graphischen Kontrapunkts.

**Zweitens** bestätigt die unterteilte Placierung der Partien den Primat der Horizontalen über die Vertikale. Bei einem solchen System der Niederschrift verweisen alle graphischen Elemente auf die Horizontale, es gibt kein einziges Element, das auf die Vertikale zeigt. Die Vertikale ist lediglich das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Horizontalen, sie selbst gibt es schlichtweg nicht - jedenfalls hat sie keinerlei graphische Bezeichnung oder Hinweis. Diese visuelle Form entspricht vollkommen der akustischen Realität der Beziehungen der Vertikale und der Horizontale im Prinzip des Kontrapunkts.

**Drittens** bestätigt die getrennte Schreibung der Partien die Konzeption der Musik, wonach die Musik nicht eine auslegende oder ausdrückende Kunst ist, ähnlich der Rhetorik, der Poetik und Dialektik, sondern, ähnlich der Arithmetik, Geometrie und Astronomie, eine Rechenkunst. Was da graphisch linear in jeder einzelnen Partie dargelegt wird, stellt in sich lediglich ein Zwischenergebnis dar, das Endergebnis dagegen entsteht erst beim Zusammenlesen der einzelnen Partien zu einem Ganzen. Das bedeutet, dass die Zählung, d.h., die Zusammenstellung Vorrang hat vor dem Ausdruck, d.h. der Deutung, und eben das ist, wie wir uns erinnern, das Unterscheidungsmerkmal der kontrapunktischen Musik. Schließlich viertens zerstört die getrennte Aufzeichnung der Partien das Prinzip der Linearität und das Prinzip der Vektoralität, wobei eine gewisse Ähnlichkeit oder Imitation einer spiralförmigen Bewegung geschaffen wird. Das Auge ist gezwungen, jede einzelne Partie vom Anfang bis zum Ende durchzugehen und zwangsläufig überzugehen auf die darunter aufgezeichnete Partie oder auf jene Partie, die auf der anderen Seite steht.

**Dieser Übergang** vom Ende der einen Partie zum Anfang der anderen in dem gemeinsamen Raum des Werkes erzeugt gewissermaßen ein zickzackförmiges Bild wie die Bewegung einer Maus. Das Auge geht stets voran, der Gedanke dagegen kehrt ständig vom Ende zum Anfang zurück. Die Addition dieser zwei Bewegungen, die entsteht im Ergebnis des Durchlesens des graphischen Systems der verschiedenen Partien, ist die genaue visuelle Form zweier Bewegungen, die die spiralförmige Bewegung der Seele bilden, wie sie charakteristisch ist für ein Gebet der zweiten Form. So kann man kühn behaupten, dass die gesonderte Niederschrift der Partien, die ein einziges Werk bilden, in sich die ideale graphische Verkörperung der Idee des Kontrapunkts darstellt.

**Alles oben gesagte** bedeutet durchaus nicht, dass während der Epoche der Mensuralnotation und der gesonderten Niederschrift der Partien nicht irgendwelche Arten der Partiturniederschrift existiert hätten. Uns ist bekannt, dass die Komponisten beim Abfassen von kontrapunktischen Werken spezielle Geräte benutzt haben, die so genannten tabulae compositoriae. Eine "tabula compositoria" wurde aus Materialien gefertigt, auf denen man leicht schreiben, und das Geschriebene wieder entfernen konnte. (Holz, Blei, mit Gips oder Lack bearbeitetes Leder, Leinwand, Pergament), sie war von unterschiedlicher Größe (bis hin zum Format eines Tisches) und besaß eingeschnittene Notenlinien.

1) Schon aus dieser Beschreibung ist ersichtlich, dass die tabula compositoria eine Interims-, eine Hilfsbestimmung hatte. Aus diesem Anlass schreibt I. Barsov: "Die tabula compositoria war a) ein Werkzeug des Komponisten beim Schaffen von Skizzen einer musikalischen Komposition und ihrer Ausarbeitung; b) bei der Analyse fremder Kompositionen und auch bei der Demonstration einer Regel während des Kompositionsunterrichts."

2) Bestand im 19. und 20. Jahrhundert das Endprodukt der kompositorischen Arbeit aus der Partitur, so waren eben die gesondert geschriebenen Partien in der Epoche des Kontrapunktes das Endprodukt der kompositorischen Tätigkeit, die Partitur oder die tabula compositoria dagegen wurden lediglich benutzt im Vorbereitungsstadium der Schaffung von "Partienbüchern" oder "Chorbüchern", die einzeln geschriebene Partien enthielten. Somit widerspricht die Tatsache des Vorhandenseins der tabula compositoria keineswegs dem oben Gesagten vom Prinzip der gesonderten Niederschrift der Partien als ideale graphische Verkörperung der Idee des Kontrapunkts.

**Der Übergang von den "Chorbüchern"** mit den einzeln geschriebenen Partien zur Niederschrift der Partitur, die Mitte des 16. Jahrhunderts begann und bereits Anfang des 17. Jahrhunderts praktisch vollendet war, ist der graphische Ausdruck des Übergangs vom mystisch- nominalistischen Subjektivismus zum cartesianischen Subjektivismus. Die gesonderte Schreibung der Partien zeugt davon, dass die Person noch nicht abgekapselt ist in der Eierschale ihres "Ich", ihres "Ego"; diese Person ist die geheimnisvolle Integration des menschlichen Urbeginns mit dem göttlichen Urbeginn. Man darf nicht vergessen, dass eine dieser Partien, die zum Bestand eines kontrapunktischen Werks gehört, und zwar die Tenorpartie den cantus firmus darzustellen hat - die sakrale kanonische Melodie - und dank dessen dass diese Partie ein selbständiges graphisches Element im Gesamtsystem der einzeln existierenden Partien ist, wird die Tatsache der realen Anwesenheit des göttlichen Urbeginns in der Person des Menschen sichtbar und anschaulich.

**Auf diese Weise** schaffen die gesondert geschriebenen Partien eines kontrapunktischen Werkes ein ontologisches Bild der Person, während die Partiturschrift ein psychologisches Bild schafft. Der Übergang vom Prinzip der gesonderten Niederschrift der Partien zum Prinzip der Partitur ist seinem Wesen nach die Folge des Wechsels der ontologischen Person zur psychologische Person, d.h. ein Wechsel der Person, die real und ontologisch mit Gott in Berührung steht, zu einer Person, die mit Gott auf der Ebene von Vorstellung und Erleben in Berührung steht.

**Die Partitur lässt keinen Platz** für die selbstständige, ontologische Anwesenheit des göttlichen Urbeginns in der Struktur der menschlichen Person. Die Zusammenführung der einzelnen Partien in die graphische Einheit der Partitur und die Unterordnung des graphischen (also auch des akustischen) Materials unter das Diktat der Vertikale kennzeichnen das Ende des ontologischen, realen Zusammentreffens von göttlichem und menschlichem Urbeginn, dessen Realität und Ontologizität zusammentreffen unter dem gemeinsamen Nenner von Vorstellung und Erleben des sich etwas vorstellenden und erlebenden "Ich". Genau genommen ist die Partitur der graphische Ausdruck der descartesschen Situation "Ich denke, also bin ich", in der selbst die Existenz Gottes schließlich nur das Resultat eines Denkprozesses ist, den das denkende "Ich" verwirklicht. Der Taktstrich, der die Partitur von oben bis unten durchschneidet und der mit seiner Vertikale alle graphischen (akustischen) Objekte koordiniert, die sich in der Partitur zusammenfinden, verkörpert der Standpunkt des Subjekts, den Standpunkt des Ichs oder, besser gesagt, er verkörpert den Willen des Subjekts oder den Willen des Ichs, das durch sich alles koordiniert und sich unterwirft, was ihm in sein Gesichtsfeld gerät.

**Auf diese Weise** kennzeichnet das Erscheinen der Partitur nicht nur den Eintritt des europäischen Subjektivismus in ein neues Stadium - das Stadium des cartesianischen oder des Barock-Subjektivismus, sondern es eröffnet eine neue Ära des Subjektivismus, der im Rückblick die ganze geistige Geschichte Europas färbt. Über die extreme Aggressivität und Unüberwindlichkeit dieses Subjektivismus kann man zumindest dadurch etwas erfahren, dass wir uns mit dem musikalischen Werken des 16. - 17. Jahrhunderts bekanntmachen müssen anhand der Partiturschrift, d.h. anhand jener Schrift, die eine Erscheinung des neuzeitlichen europäischen Subjektivismus ist und die praktisch nicht verwendet worden ist zu der Zeit, da jene Werke entstanden, die wir heute paradoxerweise studieren anhand von Partiturbearbeitungen, die hergestellt wurden mit den gesondert geschriebenen Partien der Chorbücher.

**Wiewohl** schon dies sehr interessant wäre, werden wir uns jetzt nicht befassen mit dem Prozess des Aufkommens der Partitur- Idee aus den Klavier- und Lautentabulaturen des 15. - 16. Jahrhunderts. Und wenn das auch das Thema einer Dissertation werden könnte, erörtern wir nicht das Problem der Geburt der Partitur oder das Problem der Geburt des graphischen Ausdrucks des neuzeitlichen Subjekts aus einer Bewegung der Hand, die aus der Laute, der Orgel oder dem Cembalo einen Akkord herausholt. Für uns ist es zur Zeit lediglich wichtig, die Tatsache zu erwähnen, dass die Idee der Partitur der unmittelbare visuelle Ausdruck des cartesianischen oder Barock- Subjektivismus ist und das der Moment der Entstehung der Partiturschrift jene Wasserscheide oder, besser gesagt, jenes Hindernis ist, das uns niemals erlaubt, das zu verstehen, was Musik bedeutet hatte, bevor man begann, sie mithilfe der Partitur nieder zu schreiben.

**Was die weitere Entwicklung der Ereignisse anbelangt**, so hat das folgende Stadium der Vertiefung des europäischen Subjektivismus praktisch die eigentliche Idee der Partitur unverändert belassen, wiewohl sie in diese Idee auch eine Reihe wesentlicher Ergänzung und Verdeutlichungen einbrachte. Diese Ergänzung und Verdeutlichung sind vor allem verbunden mit der Einführung einer erheblichen Anzahl graphischer Symbole in die Partitur, bestimmt zur Kennzeichnung dynamischer Schattierungen und artikulatorischer Schraffuren. Zudem beginnt die Partitur, auch verbal eingeleitet zu werden von genauen metronomischen Tempoanweisungen (am häufigsten auf Italienisch, Deutsch oder Französisch), die diesen oder jenen Ausführungscharakter vorschreiben. Dennoch verdeutlicht sich das Wesen der Veränderungen, die durch den Eintritt des europäischen Subjektivismus in ein neues Stadium ins Leben gerufen worden sind - in das Stadium des transzendentalen Subjektivismus - nicht so sehr im Auftreten neuer graphischer Symbole, verbunden mit dem dynamischen und artikulatorischen Ausdruck, als vielmehr mit dem fundamentalen Wandel der Beziehung des Verhältnisses zum Notentext als solchem.

**Der Notentext** hört auf nur das zu sein, womit ein vom Komponisten erdachter genauer musikalischer Klang abgelesen wird, er wird zum Objekt der Interpretation. Die Zeit des transzendentalen Subjektivismus ist die Zeit der großen Interpretationskünstler, die nicht einfach einen vom Komponisten erdachten Text nachvollziehen, sondern die eben diesen Text interpretieren, wobei sie sich in Co-Autoren des Komponisten oder in Stellvertreter des Komponisten im Konzertsaal verwandeln.

**Dieses neue Verhältnis zum Notentext** kann am besten demonstriert werden am Beispiel der beständigen Tradition oder, besser gesagt, an der Mode des auswendig Lernens und des Spiels ohne Noten. Dabei werden nicht nur einzelne Werke, sondern ganze Konzertprogramme, die aus unterschiedlichen, von verschiedenen Autoren geschriebenen Werken bestehen, sozusagen aus dem Kopf, dem Herzen oder der Phantasie des großen Interpretationskünstlers geboren - direkt vor den Augen eines erstaunten Publikums ohne das sichtbare Vorhandensein eines Notentextes auf der Bühne, wodurch die Existenz des Notentextes selbst gewisse transzendente Obertöne gewinnt.

**Die Tradition des auswendig Lernens** war dermaßen hartnäckig geworden und galt als so normativ, dass es nicht als ein persönlicher Spleen, sondern als ein Anschlag auf die Grundlagen des hohen Künstlertums empfunden wurde, als Marina Judina Mitte der 60er Jahre begann, nach Noten zu spielen. Im Akt des Nach- Noten- Spielens wurde eine Entweihung sowohl des Notentextes als auch des Prozesses seiner künstlerischen Interpretation gesehen, wodurch die hohe Geistigkeit, subsumiert durch die Konzertsituation, herunter gezogen werde auf das Niveau eines einfachen, "privaten" Musizierens.

**Zu einer anderen Erscheinung** des neuen Verhältnisses zum Notentext wurde die Veränderung der Rolle des Dirigenten im Prozess der Partiturausführung. Beschränkte sich früher die Rolle des Dirigenten, Kapellmeisters oder Regens lediglich auf mit dem rhythmischen Netz und der allgemeinen Koordination zwischen den Gruppen der Ausführenden verbundene Anweisungen, so wurde es jetzt zur Aufgabe des Dirigenten, den Inhalt der Partitur jedem einzelnen Ausführenden nahe zu bringen, der lediglich seine Partie vor sich sieht. Mit seinen Gesten und seiner Mimik interpretierte der Dirigent das, was graphisch in der Partitur fixiert ist, und eben diese mimische und gestische Interpretation wird zur Grundlage der konkreten Ausführung.

**Auf diese Art erhält der Notentext** ein neues Niveau der visuellen Existenz und, das ist das Interessanteste, das graphische Niveau des Textes wird in sich selbst unzureichend, denn für die ganze, volle Realisierung braucht dieser Text die mimisch- gestische Interpretation des Dirigenten, der eben dank dessen auch zum Koautor des Komponisten oder zum "Stellvertreter" des Komponisten im Konzertsaal wird.

**Ganz nebenbei** verbirgt sich in der Figur des Dirigenten, wie auch in den wagnerschen und mahlerschen Partituren, die die Figur des Dirigenten erzeugt haben, ein gewaltiges Paradox des europäischen Subjektivismus. Als Gipfelpunkt dieses Subjektivismus erscheinen die totalitären Systeme, in denen die extremen Erscheinungen des Individualismus paradoxerweise umschlagen in die totale Unterdrückung des Individualismus als Existenzprinzip. Zu dieser Erscheinung schrieb Heidegger: "Der subjektive Egoismus, für den - wobei er in der Regel nicht davon weiß - das "Ich" vor allem schon vorbestimmt ist als Subjekt, kann unterdrückt werden durch die Einbeziehung alles "Ichhaften" in "unsere Reihen", in das "Wir". Dadurch wird die Macht der Subjektivität nur noch verstärkt. Der Subjektivismus des Menschen erreicht seinen höchsten Punkt im Imperialismus mit dessen planetarischen Maßstäben." (Rückübersetzung aus dem Russischen)

**3)** Auf dem höchsten Punkt des europäischen Subjektivismus verwandelt sich der Individualismus in Herdenhaftigkeit, die Freiheit in Sklaverei, und eben diese gegenseitige Bedingtheit von Individualismus und Herdenhaftigkeit, von Freiheit und Sklaverei können wir in der Beziehung des Dirigenten zu den Orchestermitgliedern beobachten. Die individuellen Aufschwünge und die Freiheit der Eingebungen des Dirigenten brauchen zu ihrer Realisierung die sklavische Herdenhaftigkeit der Orchestermitglieder, und um ihre sklavische Herdenhaftigkeit zu beweisen, brauchen die Orchestermitglieder den Impuls des Individualismus und der launenhaften Freiheit, die von dem Dirigenten ausgeht.

**Das Interessanteste** aber besteht darin, dass sowohl das eine als auch das andere von Anfang an im Notentext der Partitur festgelegt sind, denn die Partitur der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts appellieren gleichzeitig sowohl an die individuelle Freiheit des Dirigenten als auch an die herdenhafte Sklaverei der Orchestermitglieder. Diese Partituren können schlichtweg nicht realisiert werden, wenn eine der oben genannten Komponenten fehlt. Diese Partituren, diese Notentexte entstehen nur auf der Schnittlinie von Freiheit und Sklaverei, von Individualismus und Herdenhaftigkeit.

**Es ist oben bereits** davon gesprochen worden, dass das Problem der Entstehung der Linearnotation das Problem des Verlustes des Folgens ist, und die Geschichte des Werdens der Linearnotation die Entwicklungsgeschichte der Idee des Nichtfolgens. Die Entwicklung der Idee des Nichtfolgens zeigt sich als Prozess der Gewinnung der Freiheitsgewissheit, die sich erklärt und realisiert im Abstoßen von der Erlösungsgewissheit. Die Entwicklungsstadien der Linearnotation stellen sich dar als verschiedene Formen der Beziehungen von Freiheitsgewissheit und Erlösungsgewissheit, wobei sich mit jedem neuen Stadium der Anteil der Freiheitsgewissheit vergrößert, während der Anteil der Erlösungsgewissheit schwindet.

**Im Ergebnis eines solchen Prozesses** muss unabwendbar der Moment eintreten, da der Anteil von Erlösungsgewissheit gleich Null wird, und die Freiheitsgewissheit wird sich, um sich ihrer bewusst zu werden, schon von nichts mehr abstoßen als von sich selbst. Diese paradoxe Situation bedeutet de facto das Ende der linearen Notation. Das Wesen der Mitteilung, die von der linearen Notation getragen wird, besteht in der Fixierung der kompositorischen Neuheit, und das Wesen der Neuheit besteht in der Änderung der Beziehungen zwischen der Freiheits- und der Erlösungsgewissheit. Wenn aber die Erlösungsgewissheit voll und ganz verdrängt wird von der Freiheitsgewissheit, bedeutet dies, dass eine weitere Einführung von Neuheiten unmöglich ist und dass die lineare Notation nicht mehr imstande ist, eine echte Mitteilung in sich zu tragen.

**Eine echte Mitteilung** und eine echte Neuheit können nur als Resultat der Überwindung der linearen Notation entstehen oder konkreter gesprochen, als Ergebnis der Überwindung der Prinzipien, die den wagnerschen oder mahlerschen Partituren innewohnen, die in sich den graphischen Ausdruck jenes Bewusstseinszustandes darstellen, wie er für das Stadium des transzendentalen Subjektivismus

charakteristisch ist.

**Ihrem Wesen** nach müsste als visueller Ausdruck der Freiheitsgewissheit, die sich von sich selbst abstößt, die graphische Zerstörung der Partitur als Ganzes erscheinen, aber um eine neue adäquate Realität zu sein muss die Partitur aufhören, Partitur zu sein und beginnen, sich von sich selbst zu lösen, um eine neue graphische Realität zu schaffen. Diese Zerstörung des Prinzips der Partitur, oder die Loslösung von sich selbst, geschieht gleichzeitig in zwei Richtungen. Erstens erfolgt eine Zerstörung des Prinzips der vertikalen Koordination, die die einzelnen Partien zu einem Ganzen zusammenführt. Zweitens erfolgt eine Zerstörung des Prinzips der Folgerichtigkeit auch der von Anfang an gegebenen Deutung des musikalischen Materials. Beide Richtungen begannen die Komponisten in den 50er - 60 er Jahren des 20. Jahrhunderts aktiv auszuarbeiten.

**Als klassisches Beispiel** der Zerstörung der vertikalen Koordination der Partitur können die "Zeitmaße" von Stockhausen dienen, in denen jede Instrumentalpartie ihre eigene Tempobezeichnung hat, wobei einige der Instrumente mit ihrem Spiel nach nicht determinierten Pausen einsetzen. Dadurch erhält das in der Partitur Geschriebene bei jeder neuen Aufführung einen neuen Klang. Eine weitere Entwicklung empfängt diese Idee in der Partitur "Gruppen", die für drei Orchester geschrieben wurden, deren jedes von einem eigenen Dirigenten geleitet werden soll.

**Die Rede ist hier nicht** mehr von selbständig existierenden Partien, sondern von selbständig existierenden "Gruppen", die jeweils eine selbständige Klangschicht bilden mit eigener Klangspezifik, die auf der Einheit der Motive, einer mittleren zeitlichen Länge, der faktuellen Dichte und der Register- Textur beruht. Die Idee der "Gruppen" oder die "Gruppentechnik" erwiesen sich als eine äußerst fruchtbare Idee, die nach Stockhausen von einer ganzen Reihe von Komponisten verwendet wurde, die Aufteilung der einheitlichen Partitur auf eigenständige Gruppen wurde fast zur Norm des Schreibens für das Orchester bei Komponisten wie Luciano Berio, Luigi Nono und Pierre Boulez Ende der 50er - Anfang der 60er Jahre.

**Was die Zerstörung des Prinzips** der Folgerichtigkeit und der von Anfang an vorgegebenen Deutung des musikalischen Materials betrifft, so gehört die Priorität hier amerikanischen Komponisten, die auf diesem Gebiet ihre europäischen Kollegen um einige Jahrzehnte überholt haben, indem sie den Begriff der "offenen Form" oder der "mobilen" Form schufen. Als eines der ersten Beispiele der "mobilen" Form kann das "Mosaic quartet" von Henry Cowell gelten, in dessen Vorwort davon die Rede ist, dass die fünf Teile des Quartetts in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können und mit einer beliebigen Zahl von Wiederholungen, so wie auch jedes Teil des Quartetts als Einheit innerhalb des allgemeinen Mosaikmodells der Form behandelt wird.

**Der nächste Schritt** in dieser Richtung erfolgt durch Earle Brown, dessen Stück mit dem Titel "25 Pages" von einer beliebigen Zahl von Pianisten gespielt werden kann, wobei die Notenseiten in willkürlicher Ordnung aufeinander folgen und in beliebiger Richtung (von oben nach unten oder von unten nach oben) gelesen werden können. Die klassischen, "gekoppelten" Typen der "mobilen" Form gehören wiederum Stockhausen. Da ist vor allem das "Klavierstück XI", bei der die Ausführung der 19 Fragmente, geschrieben auf einem Blatt, mit dem Fragment beginnen kann, das dem Ausführenden als erstes unter die Augen geriet, und wo bei jeder Wiederholung einer Fragmentgruppe das Tempo, das Niveau der Dynamik und die Angriffsart wechseln, wie sie der Autor zum Ende jeder Fragmentgruppe annähernd bestimmt hat.

**Als weiteres bekanntes Beispiel** der "Mobilen" Form im Werk von Stockhausen kann man die "Momente" bezeichnen, die aus einer Versammlung einzelner Ereignisse bestehen, die miteinander unterschiedlich zusammengestellt werden können. Daher schreibt Je. Dubinec in seinem Buch "Die Tonzeichen" (russ.): "Stockhausen sorgt sich nicht mehr um die horizontale Entwicklung eines Stückes mit festem Anfang und Ende sowie mit untereinander verbundenen, aufeinander folgenden Teilen. Der Komponist schenkt jedem einzelnen vertikalen Schnitt des Werks besondere Beachtung, jedem kompositorischen Cluster. So entsteht die stockhausensche Konzeption der "Moment - Form", in der die selbständigen charakteristischen Fragmente - Momente der Ewigkeit - vorherrschen über eine Kette des allgemeinen Wiederholens, indem sie ohne sichtbaren Zusammenhang untereinander auftauchen und verschwinden und eine sozusagen zitternde Pulsbewegung erzeugen..

4) Es ist völlig klar, dass sowohl die "mobile" Form als auch die Konzeption der "Moment - Form" an den eigentlichen fundamentalen Grundlagen der Idee des Opus - Werks und der res- facta- Musik überhaupt nagen, dennoch kann man bei all dem, wie im Fall der "mobilen" Form so auch im Fall der "Moment - Form", noch mit voller Berechtigung ebenso von einem Werk wie von einem Komponisten und von kompositorischer Arbeit sprechen. Einen erheblich radikaleren Schritt in Richtung auf die Zerstörung der eigentlichen Idee der Komposition geht Cage, in dessen Werk Begriffe wie Werk und Komponist praktisch jeden Sinn verlieren. Nicht umsonst hat Strawinsky ihn als "Mister Cage" bezeichnet, womit er ihm die Zugehörigkeit zur Komponistenunft verweigerte.

Aber wenn das in Strawinskys Mund einen ironischen oder sogar negativen Sinn besaß, so wird doch jetzt immer deutlicher, dass die Größe und die unvergängliche Bedeutung von Cage eben darin besteht, dass er der erste war, dem es wirklich gelang, die Schwerkraft des Werks, der Autorschaft und des Komponierens überhaupt zu überwinden. Wie M. Saponov richtig bemerkt, ist das "von Cage Geschaffene bereits kein Werk mehr, es sind nicht einmal Kulturtatsachen, sondern programmatische Geleitworte an die Ausführenden zu einer neodadaistischen Aktion. Cage interessiert seither, nach seinen eigenen Worten, nur der Prozess, nicht das Ergebnis, und die Sorge um dessen Wert überlässt er lediglich der traditionellen, "resultierenden" Musik."

5) Das Wesen von Cages Entdeckung besteht in der Entdeckung des Zufallsprinzips und in der bewussten Arbeit mit Zufallsprozessen. Die Quellen der Ströme von Zufälligkeiten können die allerverschiedensten sein - von den Rätselmethodiken des "Buchs der Wandlungen" bis zur Benutzung von Abfallpapier, dessen Unebenheiten, Flecken oder andere Defekte zum Hinweis für das Anbringen der Noten dienen. Besonders eindrucksvoll sieht die Benutzung der traditionellen Mittel der normativen Linearnotation für die Organisation nichtmusikalischer Objekte aus, wobei als Beispiel die Partitur "Landscape No 4" für zwölf Rundfunkgeräte dienen mag.

**In dieser Partitur** sind die Zeitpunkte für das Ein- und Ausschalten der Rundfunkgeräte sowie die Anweisungen zum Wählen bestimmter Wellenbereiche genau fixiert auf zwölf aus fünf Linien bestehenden Notenträgern, und zwar mithilfe der traditionellen Notenzeichen und Pausen, der Ton dieses Stücks jedoch ist nie vorherzusagen, denn es lässt sich nicht voraussehen, was im jeweiligen Augenblick in dem jeweiligen Wellenbereich erklingt.

**Die fundamentale Bedeutung dieses Werks** besteht darin, dass sich in ihm der Bruch zwischen der graphischen Niederschrift eines Notenzeichens und seiner traditionellen Bedeutung vollzieht, d.h. eben hier ist zum ersten Mal in der ganzen Geschichte der kompositorischen Musik die traditionelle Verbindung zwischen dem Bezeichnenden und dem zu Bezeichnenden zerbrochen. Von nun an kann das Bezeichnende eine unbegrenzte Zahl von Bedeutungen für das zu Bezeichnende haben, was nichts anderes ist als der Bruch der fundamentalsten und grundlegendsten Prinzipien nicht nur der linearen Notation, sondern auch der Schrift überhaupt. Mehr noch, hier vollzieht sich der Bruch mit der gesamten kompositorischen Tradition eben als christliche Tradition oder, besser gesagt, als Teil der christlichen Tradition.

**Bislang** hatten alle Reformen und Revolutionen der Notation, wie radikal auch immer sie gewesen waren, die Verbindung zwischen der graphischen Aufzeichnung des Notenzeichens mit den Silben des Solmisationssystems nicht verletzt. Hier muß daran erinnert werden, dass die Solmisations-silben nicht nur als Zeichen für bestimmte Töne dienen, sondern dass sie zugleich die ersten Silben von Zeilen einer Hymne an den Heiligen Johannes darstellen. Das wiederum bedeutet, dass man sich hinter der graphischen Niederschrift eines Notenzeichens nicht nur eine Ton-, sondern auch eine sakral-kanonische Bedeutung denken muss. Wenn auch diese sakral-kanonische Bedeutung lediglich höchst relativiert, fragmentarisch und atomisiert vorhanden ist, so existiert sie doch, und das Notenzeichen trägt unabhängig von Willen, Laune und Weltanschauung des Komponisten wie auch immer diese Bedeutung in sich.

**In der Partitur** des "Imaginary landscape No. 4" vollzieht sich der Bruch der graphischen Niederschrift sowohl mit dem Ton- als auch mit dem sakral-kanonischen Inhalt, was bedeutet, dass der Mechanismus der Entstehung einer kompositorischen Neuheit und ergo auch der Mechanismus der Mitteilung durch die Noten, begründet auf den Änderungen im Verhältnis zwischen



Erlösungsgewissheit und Freiheitsgewissheit, nicht mehr wirken kann, denn von jetzt an ist das Vorhandensein einer Erlösungsgewissheit in der graphischen Niederschrift des Notenzeichens gleich null. Auf diese Art ist Cage der erste Mensch, der den realen Austritt aus den Grenzen des Kompositionsprinzips vollzogen hat, und wenn Perotinus der erste reale Komponist ist, so ist Cage der erste reale Nicht-Komponist oder "Mister Cage", wie ihn Strawinsky genannt hat, und eben deswegen nimmt Cage eine Schlüsselstellung nicht nur in der Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern in der Geschichte der gesamten kompositorischen Musik ein.

**Dem Prinzip der Komposition** stellt Cage das Prinzip der Zufallsprozesse gegenüber, dem Prinzip des Stücks das Prinzip des Fließens. Im Unterschied zu einem Komponisten, der nach der Verwirklichung eines zuvor erdachten Resultats strebt, steht bei Cage das Streben nach dem prinzipiell nicht Vorhersehbaren. In diesem Sinne sind folgende von ihm stammende Worte außerordentlich charakteristisch: "Wie ist die Natur einer Experimentalhandlung beschaffen? Es ist einfach eine Handlung, deren Ergebnis nicht vorhersehbar ist. Sie ist folglich sehr nützlich, wenn wir beschließen, dass der Ton in seinen Rechten wiederhergestellt, aber nicht benutzt werden soll zum Ausdruck von Gefühlen oder Ordnungsideen.

**Unter den Handlungen**, deren Ergebnis nicht vorherzusehen ist, sind jene nützlich, die aus zufälligen Operationen herrühren. Dennoch scheint es mir jetzt, dass ein Werk, das mit Hilfe von zufälligen Operationen geschaffen wurde, wesentlicher ist, eines, in dem das, was wir tun, unbestimmt ist im Sinne seiner Ausführung. In einem solchen Falle können wir nur arbeiten, und wie sehr wir uns auch bemühen, erhalten wir als Ergebnis niemals das, was zuvor erdacht worden ist."

6) Noch konkreter sagt Cage über das Ziel der Anwendung von Zufallsoperationen: "Ich operiere mit dem Zufälligen: Das hilft mir im Zustand der Meditation zu verweilen, und zugleich den Subjektivismus meiner Neigungen und Antipathien zu vermeiden."

7) In diesen Zitaten sind sehr wichtige Bekenntnisse enthalten, die die inneren Antriebsmotive von Cages Tätigkeit bloßlegen. Als erstes erscheint der Wunsch, den Ton in seinen Rechten wiederherzustellen und ihn von der Pflicht zu befreien, Gefühle und Ordnungsideen auszudrücken. Das zweite scheint die Einsicht in die Notwendigkeit, den Subjektivismus zu überwinden. Genau genommen zeugt das eine wie das andere von ein und demselben, und zwar davon, dass die Geschichte des europäischen Subjektivismus beendet ist und dass die Musik aufgehört hat, das zu sein, als was sie, beginnend mit dem Barock, erschienen ist, nämlich: Sie hat aufgehört, eine Ausdrucks- und Deutungskunst zu sein.

**Mehr noch:** Heute strebt die Musik danach, das zu sein, was sie vor Perotinus war, und zwar: Die Musik strebt danach, ein Fließen zu werden. Solcherart stellt die Figur von Cage das Ende der Opus-Musik dar, das Ende der res-facta-Musik, das Ende der Zeit der Werke, das Ende der Zeit der Autoren, oder, einfacher ausgedrückt, die Figur von Cage versinnbildlicht das Ende der Zeit der Komponisten.

**Natürlich war Cage** in seinen Bestrebungen nicht allein, es ist ihm schlichtweg gelungen, in höchster Konzentration das zu formulieren, was Mitte des 20. Jahrhunderts in der Luft lag. Praktisch alle herausragenden oder einfach bekannten Komponisten, die in den 50er bis 60er Jahren arbeiteten, haben sich in derselben Richtung bewegt. Die Vielfalt der schöpferischen Persönlichkeiten und die Vielfalt der Methoden der kompositorischen Arbeit dürfen uns nicht hindern das zu erkennen, was jene auf den ersten Blick einander nicht ähnlichen Erscheinungen vereint, wie Musique concrète, elektronische Musik, musikalisches Theater, Musik der Handlung, musikalisches Happening, Aleatorik, Sonoristik, Stochastik und die vielen, vielen anderen Richtungen, die manchmal lediglich von einem einzelnen Komponisten vorgestellt werden.

**Man muss erkennen können**, dass hinter all dieser großartigen Vielfalt eines steht - der Tod des europäischen Subjektivismus, der erscheint als Ende der Zeit der Komponisten. In dem Buch eines polnischen Naturalisten gibt es die interessante Geschichte, wie er den Tod eines Chamäleons beobachtet. In vielleicht einer Minute hat das sterbende Chamäleon eine zahllose Menge der allerunwahrscheinlichsten Farbnuancen gewechselt, aber dieses nie vorher gesehene Bacchanal von Farbe - sozusagen eine "Orgie des Auges" und ein Fest der Lebensvielfalt - war nichts anderes als die

Agonie des Chamäleons. Ähnlich dem, wie der karnevalsmäßige Wechsel der Farben lediglich ein Symptom der Agonie gewesen war, ist auch der nie da gewesene Karneval von komponistischen Individualitäten und individuellen Methodiken nur die Folge der Agonie des europäischen Subjektivismus.

**Vielleicht ist die deutlichste Erscheinung** dieses Karnevals von Komponisten-Individualitäten die Vielfalt von Notationssystemen, die in den 50er bis 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden. In der gesamten Geschichte der kompositorischen Musik war nichts Derartiges zu beobachten. Nicht nur, dass jede Richtung des Komponierens ein neues Notationssystem ins Leben ruft und nicht nur, dass jeder Komponist dieser Zeit eine individuelle Form der Notation ersinnt - sehr häufig wird eine Notation auch für ein einzelnes Werk ersonnen und geschaffen. Beginnend mit der Mitte der 50er Jahre trägt praktisch jedes neue Werk von Stockhausen neue prinzipielle Veränderungen in seiner eigenen Notation.

**Man kann sogar sagen:** Jedes neue Werk von Stockhausen wird mit seinem eigenen, unwiederholbaren Notationssystem niedergeschrieben, mit seinen eigenen Zeichen und seiner eigenen Textanordnung. Diese Notentexte kann praktisch nicht einmal der in Fragen der zeitgenössischen Musik versierteste Künstler ohne besondere Erklärungen des Autors lesen, und daher ist jedes Werk von Stockhausen überwuchert von einer riesigen Menge von Kommentaren und Wortbeilagen, die die Bedeutung eines jeden von ihm ersonnenen Zeichens und die Reihenfolge der Textfragmente erläutern. Die Tatsache der Notwendigkeit schriftlicher Erläuterungen erlaubt es, von der Entwertung des Notentextes selbst zu sprechen.

**Was im Verlauf der letzten 200 Jahre** als absolut ausreichend galt, das, was die Erfindung des Autors authentisch wiedergab, verliert plötzlich seine Autorität des Genügenden und beginnt in erheblichem Maß, nicht in Noten geschriebener Zusätze zu bedürfen. Als nächster Schritt auf dem Wege der Entwertung des Notentextes kommt es zur Abkehr von den Noten und der Notation insgesamt. Eben diesen Schritt macht Stockhausen in der Partitur "Die Sieben Tage der Woche", in der ein Notentext als solcher fehlt, und die als bislang nicht übertroffenes Beispiel einer "verbalen Partitur" gilt - einer Partitur, die allein aus verbalen Vorschriften besteht.

**Ähnlich wie Stockhausen** sind auch Kagel, Ligeti, Crumb, Xenakis, Berio, Feldman und viele, viele andere Komponisten zur Schaffung eigener "individueller" Notationssysteme geschritten. Dieser "Notationsboom", diese Parade von individuellen Notationen dauerte nicht lange an. Sein Höhepunkt fällt in die 50er bis 60er Jahre, nach denen sich die Zahl der neu erschienenen individuellen Notationen deutlich verringert. Das eben Gesagte bedeutet nicht, dass solche Notationen gar nicht mehr auftauchen, aber sie erscheinen erheblich seltener und, was das wichtigste ist, sie besitzen bereits nicht mehr jene fundamentale Erstmaligkeit, die in den Notations- Entdeckungen Mitte des 20. Jahrhunderts enthalten war.

**Das** ist auch nicht verwunderlich, denn es ist unmöglich, sich weiter als das zu bewegen, was in jener Zeit erreicht worden ist. Man kann nicht mehr von einer weiteren Entwicklung der Notationen nach den verbalen Partituren sprechen, die sich losgelöst haben von der Benutzung eines Notentextes oder nach den visuellen Partituren, die ausschließlich berechnet sind auf den visuellen Kontakt, und mit denen keinerlei konkreter Klang gemeint ist, der das Ergebnis des visuellen Kontakts sein könnte. Das eine wie das andere ist faktisch die Negation der Linearnotation in der Gestalt, wie Guido von Arezzo sie erfunden hat und in der sie bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts verwendet worden ist. Das eine wie das andere zeugt davon, dass die Entwicklung der Linearnotation in eine finale, vollendende Phase getreten ist.

**Die Richtigkeit dieses Gedankens** wird von der Tatsache erhärtet, dass solche in der Mitte der 60er Jahre aufgekommenen bestimmenden kompositorischen Strömungen wie der Minimalismus, die Neue Einfachheit und die Neue Ehrlichkeit sich praktisch allgemein von welchen auch immer Notationsneuerungen abgewandt haben, wobei sie fast zu den Normen des 18. Jahrhunderts zurückgekehrt sind. Mehr noch: Der Notentext beginnt, immer mehr eine "Hilfsbedeutung" zu bekommen, manchmal wird er einfach unerwünscht.

**In diesem Sinne** ist der Gedanke von A. Batinov charakteristisch, den er unter dem Titel "Fehler-2000" ins Internet gestellt hat: "Ich für meinen Teil möchte meinen Werken überhaupt nicht irgendwelches Aussehen von 'Notation' verleihen. Mit den Künstlern habe ich Gott sei Dank nichts mehr zu tun, und wenn das so ist, wer braucht das eigentlich? Das End'produkt' ist der Ton. Da ist er, bitteschön. Die Stücke für Klavier habe ich allerdings auch selbst gespielt, aber um der Bequemlichkeit willen habe ich im Verlauf der Arbeit mit dem Tonregisseur im Studio Noten gedruckt, indem ich auf die Taste 'Print' drückte."

Hier geht es sogar nicht einmal darum, dass jetzt der Komponist befreit ist von der Notwendigkeit, unmittelbar, "physisch" einen Text zu drucken, sondern dass er einfach auf "Print" drücken kann, woraufhin "Print" alles druckt, was auf den Tasten gespielt wird, und infolgedessen fällt der Schreibakt überhaupt beim Schöpfungsprozess des Komponisten weg. Dies ist ein gesondertes Thema, das wir jetzt nicht weiter berühren wollen. Es geht aber darum, dass selbst dieser mechanisch gedruckte Text seinen Eigenwert verliert, wobei er sich in eine Art Spickzettel für den Tonregisseur verwandelt.

**Die Partitur** erscheint nicht mehr als visuelles Bild, das dem Klang vorausgeht und ihn vorherbestimmt, sie verwandelt sich in ein Nebenprodukt, das den Klang begleitet und das man post festum erhält. All das bedeutet jedoch nicht mehr und nicht weniger als das Ende der res-facta-Musik, denn das Wesen der res-facta-Musik besteht in der Vorwegnahme des Klangs durch den Text.

**Wenn in den 50er bis 60er Jahren** die Situation der sich von sich selbst lösenden Freiheitsgewissheit ihren adäquaten Ausdruck fand in der Zerstörung der Partitur als vertikales Ganzes und als Einheit der horizontalen Abfolge, ferner in der Auflösung des eigentlichen Notentextes in Texte anderer Art, so wurde in den 70er bis 80er Jahren die eigentliche Idee des Textes als solcher erschüttert, was von den äußerst ernstesten und fundamentalen Verschiebungen im Verständnis des Herstellungsprozesses der Musik zeugt. In dieser Beziehung sind die Worte außerordentlich charakteristisch, die Vladimir Silvestrov irgendwann Mitte der 70er Jahre bei einem Gespräch mit dem Autor sagte: "Musik zu schreiben ist die Galvanisierung eines Leichnams." Diesen auf den ersten Blick äußerst unappetitlichen Standpunkt begründete Silvestrov ungefähr wie folgt: Unter den gegenwärtigen Bedingungen Musik zu schreiben heißt, an etwas zu erinnern, was bereits gewesen ist, zugleich aber ist dies eine extrem belastete und quälende Erinnerung, in deren Ergebnis sozusagen eine qualvoll verstümmelte, mit Patina, Moder und Nostalgie bedeckte Wiederholung entsteht.

**In einer solchen** agonisierenden Erinnerung und einer von Moder bedeckten Wiederholung bestehen denn auch aller Reiz, alle Qual und aller Genuss, die die Musikwerke unserer Tage in sich bergen. Interessanterweise hat Silvestrov dies gesagt, nachdem er kurz zuvor seine "Stillen Lieder" geschrieben hatte, und vielleicht eröffnen sie gewissermaßen den Weg zu einem tieferen Verständnis dieses für ihn eine Etappe darstellenden Werks.

**Aus den Gedanken Silvestrovs** muss man zwei Schlüsselworte hervorheben - die Erinnerung und die Wiederholung. Als Kompositionsprinzipien stehen Erinnerung und Wiederholung gegen einen Neuerungsschritt. In Verbindung mit diesen Schlüsselworten möchte man die Aufmerksamkeit auf die Wiederholungstechnik lenken. Anfänglich war dieser Begriff verbunden mit dem Minimalismus. Die Repetitionstechnik ist eine Technik, die von den Klassikern des amerikanischen Minimalismus angewandt wurde - Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, und die in der Wiederholung - mit minimalen Abänderungen - von kurzen melodischen, harmonischen oder rhythmischen Formeln oder Patterns besteht. Jetzt jedoch kann man den Begriff der Repetitionstechnik erweitern und auf Strömungen wie die Neue Einfachheit, die Neue Ehrlichkeit und andere, von ihnen ausgehende Erscheinungen anwenden.

**Was ist denn die Neue Einfachheit** und die Neue Ehrlichkeit, wenn nicht die demonstrative Wiederholung von bereits existierenden Stilen mit gewissen Änderungen von Richtungen oder sogar von konkreten kompositorischen Zügen? So wird das Wort Repetitionstechnik zum Schlüsselwort für die Bezeichnung von Entstehungsmotiven des musikalischen Materials in den 70er bis 80er Jahren. Es schließt in sich ebenso die Wiederholbarkeit der Formeln und Patterns im Minimalismus ein wie die Wiederholung der Stile oder kompositorischen Handschriften in der Neuen Einfachheit und der Neuen

Ehrlichkeit. Außerdem vereint es die Begriffe Erinnerung und Wiederholung, die dank dieser Vereinigung neue, einander ergänzende Bedeutungen erhalten.

**Der Begriff der Repetitionstechnik** erlaubt es, neu auf das schon erwähnte Problem der Entwertung des Textes zu schauen. Die Bedeutung des Notentextes besteht in der Fixierung dessen, was zuvor nicht bekannt gewesen war, d. h. in der Fixierung eines Neuerungsschrittes. Denn wenn zum Entstehungsmotiv eines musikalischen Klangs nicht der Wunsch wird, irgendetwas zuvor nicht da Gewesenes zu schaffen, sondern der Wunsch, an etwas bereits da Gewesenes zu erinnern und es zu wiederholen, so muss ganz natürlich an die Stelle des Textes etwas anderes treten. Wenn aber der Wunsch, etwas prinzipiell Neues zu schaffen, den Akt des Schreibens eines bestimmten Textes hervorruft, so erzeugt der Wunsch nach Erinnerung und Wiederholung den Akt des Eintretens in den Kontext. Der Übergang von der Arbeit mit einem Text zur Arbeit mit einem Kontext ist ein Übergang, dessen ganzer Maßstab und dessen ganze Fundamentalität noch nicht vollständig erfasst worden sind.

**Mehr noch** - viele begreifen nicht, dass dieser Übergang überhaupt stattgefunden hat. Nichtsdestotrotz hat er stattgefunden. Als bestes Beispiel hierfür dient das Ende der Hegemonie des Textes wie auch die Ersetzung dieser Hegemonie durch das Spiel mit einer Vielzahl von Kontexten, was sich praktisch auf allen Gebieten der Tätigkeit des Menschen beobachten lässt.

**Der Übergang** von der Arbeit mit einem Text hin zur Arbeit mit einem Kontext bedeutet auf dem Gebiet der Musik den Übergang vom Prinzip der Komposition zu einem Prinzip, das vorläufig nur schwer zu benennen ist und das wir, da es einen besseren Terminus nicht gibt, das Prinzip der Post-Komposition nennen wollen. Viele von jenen, die heute als Komponisten gelten und die sich selber für Komponisten halten, sind eigentlich keine Komponisten mehr, sondern Postkomponisten, dies zu begreifen hindert jedoch die Trägheit der achthundertjährigen Tradition der kompositorischen Musik.

**Die Vorstellungen und Stereotype**, erzeugt vom Prinzip der Komposition, verdecken die Erscheinungen, die das Prinzip der Postkomposition geschaffen hat, sodass die fundamentale Neuheit der postkompositorischen Tätigkeit einfach nicht erkannt werden kann. Sogar diese Situation selbst kann nicht anders definiert werden als nur mit Hilfe des Begriffs Komposition mit dem Vorsatz "post". Um die so entstandene Lage zu überwinden, muss man auf diese Situation mit neuen Augen schauen. Man müsste sich wenigstens für eine gewisse Zeit lossagen von dem Prinzip der Komposition und sich daran erinnern, dass es auf der Welt bereits andere Strategien und andere operative Räume gibt, von deren Positionen aus das Prinzip der Komposition selbst aufhört, eine globale Kategorie zu sein, und sich in einen privaten Zufall verwandelt. Eben einer solchen Sicht soll das folgende Kapitel gewidmet sein.

## II.

**Bereits am Beispiel der Geschichte** der Notationssysteme ist zu sehen, dass das Ende der Zeit der Komponisten dem Prinzip der Komposition von Anfang an innewohnt und dass es keinerlei äußerer Anlässe bedarf, die eine gewaltsame Zerstörung dieses Prinzips hervorrufen oder wenigstens indirekt sein Ende herbeiführen. Zugleich bedeutet dies ganz und gar nicht, dass parallel zum Kompositionsprinzip nicht auch andere Organisationsprinzipien des Tonmaterials existieren könnten und dass in einem Moment der Krisis der kompositorischen Potenzen diese Prinzipien nicht hervortreten könnten, wodurch sie das ohnehin unausweichliche Ende der Geschichte des Komponierens näher bringen.

**Vor allem dieser Anstoß** zu dem vermeidlichen Ende verdeutlicht sich in dem Angriff auf die Hegemonie der kompositorischen Musik, die, beginnend mit dem 12. Jahrhundert, nicht nur als höchste Form der musikalischen Tätigkeit, sondern ihrem Wesen nach auch als die einzig mögliche Form der Musik als berufsmäßige Disziplin geachtet wurde, insofern als die übrigen musikalischen Praktiken als niedrigere, marginale Tätigkeitsformen galten, deren einziger Nutzen in der Zulieferung musikalischen Rohmaterials für die kompositorischen Strukturen bestand. Das erste ernst zu nehmende Vorzeichen, das den baldigen Umsturz der Hegemonie des Kompositionsprinzips ankündigte, ist mit dem Namen Debussy verbunden.

**Die indonesische Gamelan-Musik**, die er gehört hatte, erschütterte ihn buchstäblich und zwang ihn sich dahingehend auszusprechen, dass im Vergleich mit dem Gamelanspiel die komplizierten Klangverflechtungen der Niederländer und Palestrinas wirkten wie die Sprünge von Jahrmarktsseiltänzern auf dem Platz. Damit wurde erstmals der Gegensatz von komponierter und nicht komponierter Musik artikuliert, und beim Vergleich eben der nicht komponierten Musik der Vorzug gegeben.

**Als zweites Vorzeichen** und nicht einmal so sehr Vorzeichen wie Symptom des Zusammenbruchs der Hegemonie der komponierten Musik kann die Hinwendung Strawinskys und Bartóks zu den Elementen der archaischen Folklore gelten. Auf den ersten Blick scheint es, als hätten auch vor Strawinsky und Bartók die Komponisten häufig an die Folklore appelliert oder sie sogar benutzt, dem ist aber nicht ganz so, da sie nicht so sehr an die Folklore appellierten als an eine gewisse "Volksmusik", die in ihrer Vorstellung Klang, kaum jedoch in der Wirklichkeit Platz hatte. Auf diesen Gedanken bringen die Harmonisierungen russischer Volkslieder bei Rimskij-Korsakoff und Balakirev. Vielleicht zeugt davon in noch größerem Maß der bekannte Ausspruch von Glinka: "Das Volk erfindet die Musik, und wir, die Komponisten, arrangieren sie nur."

**Dieser** Satz enthält die Formel von der Wechselbeziehung von Volks- und komponierter Musik, wonach die Volksmusik sozusagen einen Born melodischen Materials darstellt, während die professionelle Musik das "Werkzeug" ist, mit dessen Hilfe jener Born nutzbar gemacht wird. Gleichzeitig aber bilden die Volks- wie die professionelle Musik sozusagen den gemeinsamen Laib der "Musik überhaupt" und es ist sogar die Annahme zulässig, dass die professionelle Musik historisch aus der Volksmusik "hervor gewachsen" ist. Diese Formel aber, die den Status einer selbstverständlichen Wahrheit besitzt, haben Strawinsky und Bartók erschüttert, die ihrerseits erkannten, dass die Folklore eine eindeutige Strategie, ein feststehender operativer Raum mit eigenem Denksystem und eigenen Organisationsmethoden des Klangmaterials ist, die sich keineswegs mit den Methoden der Klangorganisation der kompositorischen Musik zusammenbringen lassen.

**Fand** in den Werken Strawinskys diese Einsicht lediglich Ausdruck in der bewussten Verwendung von Formeln der archaischen Folklore, so ist Bartók weitergegangen und wurde vielleicht unter den Komponisten dieser Bedeutung zum ersten professionellen Folkloristen und Ethnologen, der gemeinsam mit Kodály laufend planmäßige ethnographische Expeditionen unternahm, was sich natürlich im Endresultat auf den Charakter seiner kompositorischen Tätigkeit auswirken musste.

**Die endgültige Zerstörung** der Hegemonie der kompositorischen Musik ist verbunden mit der Tätigkeit der amerikanischen Minimalisten: Sie alle haben praktisch auf die eine oder andere Art begonnen, sich nichtkompositorische Musiksysteme anzueignen. Glass studiert klassische indische Musik unter Anleitung von Ravi Shankar, Riley wird Schüler von Pandit Pran Nath und übersiedelt nach Indien, bei Pandit Pran Nath studiert auch Young, Reich tritt in die Trommelschule der Universität von Ligon in Ghana ein und studiert später den balinesischen Gamelan. Das ist durchaus nicht einfach irgendeine äußere Attraktion von Exotik und Orientalismus, die man bei vielen Komponisten der vergangenen Zeiten treffen kann.

**Wenn in Mozarts "Türkischem Marsch"** oder in Rimskij-Korsakoffs "Scheherazade" die kompositorischen Strukturen manche äußeren Klangattribute verschiedener exotischer und orientalischer nichtkompositorischer Musikpraktiken imitieren, so geschieht bei den amerikanischen Minimalisten, die bei Indern, Afrikanern und Indonesiern studieren, das Entgegengesetzte: Die Prinzipien der Organisation des Klangmaterials der traditionellen nichtkompositorischen Systeme beginnen, zur Imitation der kompositorischen Struktur verwandt zu werden, d. h. wenn im ersten Fall die kompositorische Struktur den Anschein nichtkompositorischen Musizierens erweckt, so schafft das nichtkompositorische Musizieren im zweiten Fall den Anschein einer kompositorischen Struktur.

**Vielleicht** wirkt es auf manchen wie eine Übertreibung, dass wir von der Schaffung des Anscheins von kompositorischen Strukturen im Minimalismus sprechen, aber hier liegt keinerlei Übertreibung, denn der Umsturz, den die Minimalisten bewirkt haben, ist wesentlich ernster als es vielen erscheint. Der Minimalismus ist nicht nur eine neue Richtung der Musik. Er ist etwas erheblich Größeres und um sich davon zu überzeugen, muss man zurückkehren ganz zum Anfang dieses Buches und sich an all

das erinnern, was dort gesagt ist über die zwei Typen des Menschen, den "Menschen der traditionellen Kulturen" und den "historisch orientierten Menschen", sowie über die Unterschiede ihrer Ziele, Strategien, Operativräume und Organisationsmethoden des Klangmaterials.

**Dann eröffnet** sich vor uns ein erstaunliches Bild, das darstellt, wie der "historisch orientierte Mensch" zum "Menschen der traditionellen Kulturen" geht, um bei ihm zu lernen, wie man aufhört, ein "historisch orientierter Mensch" zu sein und was man tun muss, damit das Dasein aufhört, für ihn Geschichte zu sein, und beginnt, sich als Kosmos zu eröffnen.

**Bei Indern, Afrikanern oder Indonesiern** Musik zu studieren heißt, die Musik der kosmischen Korrelation zu studieren, für einen historisch orientierten Menschen jedoch, d. h. für einen Europäer oder Amerikaner ist es als unbedingter Ausgangspunkt zum Studium der Musik der kosmischen Korrelation notwendig, seine Strategie zu ändern. Die Strategie der Revolution muss abgelegt, die Strategie des Rituals angenommen werden, ohne die es schlicht unmöglich ist, eine kosmische Korrelation zu erreichen. Der Wechsel der Strategien zieht nach sich den Wechsel der operativen Räume, was heißt, der operative Raum der Willkür muss ersetzt werden durch den operativen Raum des Kanons.

**Der Wechsel** der operativen Räume zieht wiederum nach sich den Wechsel der Organisationsprinzipien des Klangmaterials, was bedeutet, dass das Prinzip der Komposition durch das Prinzip der bricolage ersetzt werden muss. Wenn wir also davon sprachen, dass ein amerikanischer oder europäischer Komponist beginnt, Musik bei einem Inder, Afrikaner oder Indonesier zu studieren, so heißt das, er beginnt, die Korrelation mit dem Kosmos, das Ritual, den Kanon und die bricolage zu erlernen, mit anderen Worten er lernt, nicht Komponist zu sein.

**Das Paradox des Minimalismus** beginnt mit jenem Moment, da das Studium endet und der Student aufhört, Komponist zu sein. Der Student des Inders, Afrikaners oder Indonesiers, der gelernt hat, nicht Komponist zu sein, muss sich bei der "Heimkehr", in der Realität der westlichen Zivilisation benehmen wie ein Komponist, denn "zu Hause", wo die gesamte sozio-musikalische Struktur ausschließlich auf komponierter Musik beruht, hat er keine andere Möglichkeit, am musikalischen Prozess teilzunehmen, außer durch die Schaffung musikalischer Werke und ihre Aufführung im Konzert.

**Aber** diese Schaffung musikalischer Werke und ihre Aufführung im Konzert sind reine Äußerlichkeiten, denn eigentlich ist hier die Rede nicht mehr von einem Konzert, sondern von ritueller Meditation, nicht von einem kompositorischen Werk, sondern von bricolage. Um sich ihren Weg ins Leben unter den Bedingungen der zeitgenössischen westlichen Musikpraxis zu ebnet, muss die rituelle Meditation die Form des Konzerts annehmen, die bricolage aber die Form des kompositorischen Opus, und eben dies führt die "vereidigten" Komponisten in die Irre, die in den Minimalisten ihre Kollegen sehen und ihnen ungenügende Professionalität, niedriges technisches Niveau, Fehlen von Sinn und Fantasie vorwerfen.

**In dieser Beziehung** ist die Position des Maître der Avantgarde der 50er Jahre, Boulez, außerordentlich informativ. Er hatte gesagt, angesichts des riesigen Arsenal von Mitteln, über die die zeitgenössische Musik verfügt, wirke der Minimalismus auf ihn primitiv und der Aufmerksamkeit der Kunst unwürdig. Diesen Gedanken wiederholt Denisov mit seinen Worten: "Als Konformismus erachte ich einige stilistische Erscheinungen in der Musik wie den 'Minimalismus' beispielsweise und andere. Genau genommen ist das ein Schritt zurück: Die Leute heben die Hände und sagen: 'Die Helden sind müde!' " Hier muss man die Aufmerksamkeit auf drei Schlüsselworte richten: Auf "Müdigkeit", "Konformismus" und "Minimalismus als Stilerscheinung".

**Erstens** weiß ich nicht, wie es um die Müdigkeit der Helden bestellt ist, wer aber wirklich müde geworden ist, das ist vor allem Boulez selbst, wobei schon Anfang der 60er Jahre nicht so sehr Boulez persönlich ermüdet war wie das Kompositionsprinzip, dem Boulez ehrlich folgte. Seine schöpferische Biografie nach den 60er Jahren kann als beredte Illustration der Vergeblichkeit rein kompositorischer Projekte dienen. Zweitens, betreffend den Konformismus, so beginnt eben dieser gerade mit der

selbstzufriedenen Berechnung auf "jenes riesige Arsenal von Mitteln, über die die zeitgenössische Musik verfügt" und dank deren der Komponist hofft, seine innere "metaphysische" Müdigkeit zu überwinden.

**Schließlich** drittens den Minimalismus als eine "Stilerscheinung" anzusehen bedeutet, das Wesen des sich Ereignenden nicht zu sehen, denn die Erscheinung des Minimalismus ist nicht die Erscheinung eines neuen musikalischen Stils, sondern eine Erscheinung der Seinserfahrung, prinzipiell verschieden von jener Erfahrung, die die Figur des Komponisten erzeugt. Der Komponist hingegen, der auf rein kompositorischen Positionen verharrt, wird diesen Unterschied niemals erblicken und ihn lediglich als Stilunterschied erleben, in dessen Ergebnis auch die Beurteilung des Minimalismus als eine Erscheinung des Stils entsteht.

**Wenn wir aber** alle Vorurteile, alles Nichtverstehen und alle Illusionen abwerfen, so müssen wir uns eingestehen, dass sich in der minimalistischen Musik unter dem äußerlichen Schutz des Opus des Komponisten etwas der Komposition Entgegengesetztes verbirgt: das Prinzip der bricolage. Um sich hiervon zu überzeugen, muss man sich an das Zitat von C. Levi-Strauss von dem Gelehrten und dem bricoleur erinnern, das wir zu Anfang dieses Buches gebracht und ausführlich zergliedert haben: "Man kann also sagen, dass der Gelehrte und der bricoleur sozusagen eine Botschaft erwarten. Für den bricoleur jedoch ist die Rede von Botschaften, die in irgendeinem Sinne schon früher gemacht worden sind; er sammelt sie ähnlich kommerziellen Codes, die es erlauben, indem sie die vorherigen Erfahrungen eines Berufs kondensieren, bereit zu sein für alle neuen Situationen (jedoch unter der Bedingung, dass sie derselben Klasse wie die früheren angehören).

**Der Gelehrte dagegen**, sei er Ingenieur oder Physiker, rechnet stets mit einer anderen Botschaft: Möglicherweise schnappt man sie von dem Gesprächspartner auf, auch wenn dieser sie nicht wortwörtlich ausspricht, und das zu Themen, auf die bislang Antworten nicht erteilt wurden." Wenn wir das Wort "Gelehrter" durch "Komponist", und das Wort "bricoleur" durch "Minimalist" ersetzen, so entdecken wir, dass in jenem Teil des Zitats, in dem die Rede ist von der Strategie des bricoleurs, eine genaue Beschreibung der repetitiven Technik enthalten ist - dieser Visitenkarte des Minimalisten.

**Der Prozess** der Wiedergabe eines musikalischen Gewebes kann man sich vorstellen in Form einer Abfolge von Momenten, in deren jedem einzelnen eine bestimmte Botschaft erwartet wird. Im Falle der repetitiven Technik wird eine Botschaft bestehen in der Wiedergabe einer Formel, eines Patterns, die bereits im vorausgegangenen Moment stattfand, und so stellt ein musikalisches Gewebe, organisiert nach dem Prinzip der Wiederholungstechnik, in sich eine Folge von Momenten dar, deren jedes einzelne die Mitteilung des vorausgegangenen Moments wiederholt, während alle Momente zusammen die Erfahrung der zu wiederholenden Botschaft anhäufen und verdichten. Lassen Sie uns diese Beschreibung vergleichen mit Levi-Strauss' Darstellung der Strategie des bricoleurs (erinnern wir uns: "Für den bricoleur ist die Rede von Botschaften, die gewissermaßen schon früher gemacht worden sind; er sammelt sie ähnlich kommerziellen Codes, die, indem sie die Erfahrung eines Berufs kondensieren, ihm erlauben zu allen neuen Situationen bereit zu sein") - dann sehen wir, dass beide Beschreibungen praktisch voll übereinstimmen.

**Das heißt**, dass das Wiederholungsprinzip nichts anderes ist als eine musikalische bricolage, oder, genauer gesagt, dass das Prinzip der bricolage sich in der Musik durch das Wiederholungsprinzip verwirklicht. Die Repetitivität ist der Einzelfall der bricolage, und wenn die bricolage das allgemeine Organisationsprinzip von Denken und Handeln ist, so ist die Repetitionstechnik lediglich eine Folge der Einwirkung der bricolage auf das Klangmaterial.

**Im Unterschied** zu einem bricoleur oder Minimalisten erwartet ein Gelehrter oder Komponist nicht "früher gemachte" Mitteilungen, sondern prinzipiell neue Mitteilungen, wobei diese neuen Mitteilungen geschöpft werden sollen "zu welchem Preis auch immer" - selbst durch die Vergewaltigung einer Situation, die zu Unausgesprochenheiten geneigt ist. Für den Erhalt neuer Mitteilungen, für diese ständige Änderung der Situation wird auch "dieses gewaltige Arsenal von Mitteln benötigt, über das die zeitgenössische Musik verfügt". Natürlich wird auf einen Menschen, der auf solchen Positionen steht, alles mit dem Wiederholungsprinzip Verbundene primitiv, unprofessionell und geradewegs unannehmbar wirken. Es wäre jedoch außerordentlich naiv

anzunehmen, dass diese Ansprüche einen ausschließlich stilistischen oder gar einen professionell-musikalischen Charakter trügen.

**Es muss hier** von der ontologischen Kluft gesprochen werden, die zwischen den beiden Menschentypen liegt. Man darf nicht vergessen, dass die bricolage eine Methode ist, die im operativen Raum des Kanons wirkt, und dass der operative Raum des Kanons hervorgeht aus der Strategie des Rituals. Andererseits ist eine Komposition eine Methode, die im operativen Raum der Willkür wirkt, der operative Raum der Willkür aber wird von der Strategie der Revolution geschaffen. Wenn also ein "vereidigter" Komponist den Minimalismus kritisiert, so kritisiert er nicht den musikalischen Stil, sondern weist die Strategie des Rituals zurück, indem er die Strategie der Revolution bekräftigt.

**Wenn** also ein "vereidigter" Komponist aufhört, ein "vereidigter" Komponist zu sein und wenn er hingeht, um bei einem "Menschen der traditionellen Kulturen" zu lernen, so weist er eben dadurch die Strategie der Revolution zurück und übernimmt die Strategie des Rituals, und als Ergebnis hört er auf, überhaupt ein Komponist zu sein. Denn der Komponist ist ein Mensch der Revolution, der Minimalist dagegen ein Mensch des Rituals. Und daher ist der Minimalismus ein untrügliches Zeichen für das Ende der Zeit der Komponisten, in welche kompositorischen Gewänder sie sich auch immer hüllte.

**Das Prinzip der Repetitivität** kann nicht nur in der Wiederholung von Formeln und Patterns erscheinen. Die Wiederholung des Stils, die Wiederholung der Manier eines Komponisten einer lang vergangenen oder einer noch nicht so weit zurückliegenden Epoche können ebenfalls als Erscheinungen der Repetitivität angesehen werden. In diesem weiteren Sinne kann der Begriff der Repetitivität auch angewandt werden sowohl auf die "Neue Einfachheit" als auch auf die "Neue Ehrlichkeit" und andere ihnen ähnliche Erscheinungen. In all diesen Erscheinungen lassen sich jedoch Züge der bricolage beobachten, die durch die äußeren Konturen der Komposition hervortreten.

**So** stellen sowohl der Minimalismus als auch die Neue Einfachheit und die Neue Ehrlichkeit postkompositorische oder offen nichtkompositorische Bildungen dar, die herangereift sind innerhalb der kompositorischen Tradition, und die sich deswegen, sei es auch nur scheinbar, im Flussbett dieser Tradition befinden. In unserer Zeit existieren jedoch auch vollkommen nichtkompositorische Systeme, die außerhalb der kompositorischen Tradition entstanden sind und die parallel zu ihr praktiziert werden. Als ursprünglich nichtkompositorische Praktiken, die die Hegemonie der kompositorischen Musik endgültig zerstört haben, erweisen sich der Jazz und die Rockmusik.

**Es ist interessant zu beobachten**, dass die Entstehungsmomente von Jazz und Rock oder, genauer, die Momente ihres öffentlichen Erscheinens auf der geschichtlichen Bühne zeitlich zusammenfallen mit den Umbruchmomenten in der Geschichte der kompositorischen Musik. So ist 1911 das Jahr, in dem erstmals der Jazz aus New Orleans in New York auftrat und zugleich das Jahr, in dem Strawinskys "Petuschka" und Bartóks "Allegro barbaro" entstanden. Im folgenden Jahr, 1912, wurde erstmals des Blues öffentlich bekannt und Schönberg schuf seinen "Pierrot lunaire".

**So** treten gleichzeitig, aber voneinander unabhängig die radikalsten und fundamentalsten Reformatoren der kompositorischen Musik und die Vertreter einer vollkommen neuen Richtung auf, die in der Folge zu dem gewaltigsten nichtkompositorischen Unternehmen wird. Was aber die Rockmusik betrifft, so fällt der Beginn ihres triumphalen Laufs über die ganze Welt praktisch zusammen mit der Entstehung des Minimalismus. Es genügt, sich daran zu erinnern, dass das Jahr 1964 jenes ist, in dem Riley sein "In C" schuf, das erste minimalistische Werk, und das Jahr der ersten ohrenbetäubend erfolgreichen Tournee der Beatles in Amerika, womit ihr Weg zu ihrem bis heute nicht verblappenden Ruhm begann.

**Sowohl der Jazz als auch der Rock** sind vollständig selbständige nichtkompositorische und folglich nicht-textliche musikalische Systeme. Natürlich gibt es in dem einen wie dem anderen Fall auch eine teilweise Verwendung von Notentext. Der wird aber nur auf bestimmten vorbereitenden Arbeitsetappen verwandt, während das Endresultat prinzipiell keinen vollwertigen Ausdruck in Noten haben kann. Dies hängt damit zusammen, dass sowohl der Jazz als auch die Rockmusik charakterisiert werden nicht durch die Melodie, nicht durch die Harmonie und nicht einmal durch den Rhythmus (obwohl all dies seine klar ausgedrückte, sogar hypertrophierte ausgedrückte Besonderheit besitzt),



sondern durch die Konzeption des Klangs, der Tonerzeugung und der Artikulation.

**Sowohl Jazz als auch Rock** sind vor allem Konzeptionen des physiologischen Erlebens von Ton und Artikulation. Aber weder das physiologische Erleben des Klangs noch das physiologische Erleben der Artikulation können einen Ausdruck in Noten besitzen, und folglich können sie nicht Subjekt von kompositorischen Operationen sein. Sowohl der Jazz als auch die Rockmusik sind für den Komponisten verschlossene Territorien. Mit diesen Erscheinungen kann er lediglich oberflächliche Kontakte haben. Er kann mit Jazz- und Rockstrukturen operieren, Spielarten wie jene der Jazz- und Rockmusiker vorschreiben, er bleibt jedoch bei all dem immer draußen vor, denn Jazz kann man nicht "verfassen", ebenso wenig wie man Rockmusik "verfassen" kann. Jazz und Rock kann man nur spielen, aber beim Spielen hört der Mensch auf, Komponist zu sein, sogar wenn er früher einer war.

**Wenn auch viele Jazz- und Rockmusiker** sich für Komponisten halten, ist dies in Wahrheit lediglich ein Tribut an die Autorität der kompositorischen Tradition und an ihre eigene Eitelkeit, keinesfalls aber Ausdruck der wirklichen Lage der Dinge. Die Entstehung von Jazz und Rock haben eine fundamentale Veränderung der Musikalischen Weltkarte bewirkt.

**Die komponierte Musik** hat das Monopol auf die Herrschaft über die musikalische Wahrheit verloren und ist jetzt gezwungen, das Recht auf diese Wahrheit mit einer ganzen Reihe anderer musikalischer Systeme und Richtungen zu teilen. Das Gefühl der Monopolherrschaft über die musikalische Wahrheit verbirgt sich in dem oben genannten Zitat von Glinka: "Das Volk komponiert die Musik, und wir, die Komponisten, arrangieren sie nur." In diesem Satz muss das Wort "Arrangement" als Sinnggebung und Vervollkommnung dessen begriffen werden, was dem Komponisten in sein Blickfeld gerät.

**Glinka** selbst hat "arrangiert", d. h. er hat den "melodischen Potentialen" Russlands, Polens, Italiens und Spaniens einen Sinn gegeben oder sie zur Vollkommenheit geführt. In Rimskij-Korsakovs "Sadko" läuft eine ganze Parade solcher Sinngebungen in Gestalt musikalischer Porträts der "Gäste" ab, die aus den verschiedenen Teilen der Welt gekommen sind. All dies jedoch wird nur möglich auf der Grundlage des Gefühls für die Einheit der Musik, wobei diese Einheit echte Realität allein dadurch annehmen kann, dass sie geheiligt worden ist durch das Monopolrecht des Komponisten. Und eben dieses Monopolrecht ist anfangs vom Jazz, später dann auch vom Rock verletzt worden, die begannen, die kompositorische Musik selbst aus den vertrautesten und am meisten von ihr bewohnten Nischen zu verdrängen.

**Aus** einer alles umfassenden und alles ordnenden Erscheinung hat sich die kompositorische Musik gewandelt zu lediglich einer von vielen musikalischen Rubriken, die in der Nachbarschaft zu anderen musikalischen Rubriken nicht einmal den ersten Platz unter ihnen beanspruchen kann. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, in irgendein großes Phonogeschäft in Europa oder Amerika zu gehen.

**Allgemein** gesprochen erinnert die Figur des Komponisten heute an die Figur eines Enkels aus einer ruhmreichen und großen königlichen oder kaiserlichen Familie, die irgendwann einmal über die ganze Welt geherrscht hat.

**Er wohnt** sehr bescheiden unter Leuten, deren Vorfahren Diener oder gar Sklaven seiner großen Vorfahren gewesen sind. Viele dieser Nachkommen der Diener und Sklaven haben es zu großen Erfolgen und großem Reichtum gebracht, unser Held aber kann in diesem Leben nichts erreichen, nicht weil er keinen Verstand oder keine Fähigkeiten besäße, sondern weil das, was er kann, das, wozu er berufen und geboren ist, keinen Platz mehr auf dieser Welt haben kann. In der vollständig entkirchlichten Welt ist weder für Zaren noch Könige mehr Platz, sie bietet bestenfalls eine kümmerliche Daseinsberechtigung für irgendwelche blässliche/konstitutionelle Monarchie, und daher kann unser Held auf nichts als allein darauf rechnen, das ihm verbleibt - von den Erinnerungen an die Größe seiner Vorfahren zu leben.

**Genauso** steht es mit der kompositorischen Musik. Die jämmerliche Existenz, die sie in der zeitgenössischen Welt mitfristet, entsteht nicht dadurch, dass es keine kompositorischen Talente mehr gebe, dass zur Zeit nicht eine ganze Reihe bemerkenswerter Komponisten vorhanden sei, oder dass keine Menschen mehr geboren werden, die fähig und willens seien, Musik zu komponieren, sondern davon, dass das Prinzip der Komposition selbst seine innere ontologische Begründung verloren hat.

Das Prinzip der Komposition kann nur dort seinen Platz haben, wo sich der Erwerb der Freiheit verwirklicht, die sich ihrer selbst bewusst ist im Abstoßen von der Erlösungsgewissheit, d.h. das Prinzip kann lediglich dort existieren, wo ein Prozess der Entkirchlichung der Welt abläuft, und nur solange, wie dieser Prozess abläuft.

**Die Unmöglichkeit** eines weiteren Ablaufs dieses Prozesses infolge der totalen und endgültigen Entkirchlichung der Welt bestimmt das Ende der Zeit der Komponisten. Der Komponist ist eine Person, durch die die Entkirchlichung der Welt erfolgt, genauer gesagt, die Bestimmung des Komponisten besteht in der Einsicht und Fixierung jedes neuen, unwiederholbaren Moments der Entkirchlichung in Gestalt des Opus - darin besteht sein religiöser Auftrag, denn der Komponist ist, wie schon gesagt, eine religiös bestimmte Person. Unter den Bedingungen einer völlig entkirchlichten Welt verliert der Komponist seinen religiösen Auftrag und seine Vorbestimmung.

**Die ontologischen Mechanismen**, die das Prinzip der Komposition in Bewegung setzen, bleiben stehen, und die Komposition erscheint nur noch als eine private Initiative, aufgrund derer der Komponist seine persönliche Liebe zur Musik verwirklichen, sein kompositorisches Handwerk vervollständigen, im Falle eines Erfolgs für all das sogar eine bestimmte Summe Geldes erhalten kann. Man darf somit das Ende der Zeit der Komponisten nicht verstehen als den völligen Stillstand der kompositorischen Aktivität oder als ein vollständiges Verschwinden der Komponisten aus dem Kontext des gesellschaftlich-künstlerischen Lebens. Das Ende der Zeit der Komponisten bedeutet lediglich, dass das Prinzip der Komposition seine ontologische und religiöse Voraussetzung verloren hat.

**Neben dem religiös-ontologischen Aspekt** hat das Problem des Endes der Zeit der Komponisten noch einen Aspekt, der zusammenhängt mit dem Prozess des Erkaltens des Seins. Wie schon gesagt, kann man diesen Prozess als in mehrere Etappen aufgeteilt sehen, von denen eine jede eine immer größere Entfremdung des Seins darstellt, wodurch das Erleben des Seins immer weniger unmittelbar wird. Vor unseren Augen läuft offensichtlich der Eintritt dieses Prozesses in seine Endphase ab, sodass wir Zeitgenossen des Übergangs von der Etappe der Zivilisation zur Etappe der Infosphäre sind. Der Übergang von der einen zur anderen Etappe ist die Ursache für die fundamentale Umgruppierung und den Auffassungswandel bei dem System der Formen der menschlichen Tätigkeit.

**Die** einen Formen treten in den Vordergrund, andere wieder verlieren dagegen ihre Bedeutung und werden zweitrangig; einzelne traditionelle Tätigkeitsformen verschwinden gänzlich, während an ihrer Stelle vollkommen neue, nie da gewesene Formen aufkommen. Zugleich muss für das Aufkommen einer neuen Tätigkeitsform überhaupt kein neues technologisches Gebiet entdeckt werden, denn eine neue Tätigkeitsform kann auf dem traditionellsten und herkömmlichsten Gebiet entstehen.

**Als Beispiel** mag die Figur des Theaterregisseurs dienen, die weder den Systemen des traditionellen Theaters noch den Systemen des europäischen Theaters des 16. - 17. Jahrhunderts bekannt war und die buchstäblich erst im 20. Jahrhundert auf die Bühne getreten ist. Nebenbei ist hier anzumerken, dass man die Figur des Theaterregisseurs wie die des Dirigenten und des Journalisten als Schlüsselfigur sehen kann, die den Übergang von der Zivilisation zur Infosphäre und den Eintritt des Menschen in einzelne virtuelle Tätigkeitsformen darstellt.

**Was die Figur des Komponisten betrifft**, so sinkt ihre Bedeutung beim Übergang von der Zivilisation zur Infosphäre praktisch auf null. Die Zeiten, da ein Komponist wie Wagner oder Verdi zum Nationalhelden und Verkünder des nationalen Geistes werden konnte, sind in die unwiederbringliche Vergangenheit abgetreten. Die Oper, diese Quintessenz der kompositorischen Tätigkeit der Neuzeit, trägt schon keine Lebenskräfte, keine Wahrheit mehr in sich und kann daher nicht beanspruchen, ein "Fokussierungspunkt" zu sein, in dem sich auf diese oder andere Weise alle hohen und niedrigen Strömungen der Gesellschaft sammeln. Den Platz von Oper und Ballett nehmen heute die Vorführungen der Haute Couture ein. Die Modenschau - das ist der "neue Brennpunkt", das ist die neue Synthese, in der Modellschneider, Designer, Visagisten und Friseure das Sagen haben und in der für den Komponisten kein Platz mehr ist.

**Daher** lässt sich behaupten, dass die Zeit der kompositorischen und künstlerischen Schulen zu Ende,

dass die Zeit der Modehäuser gekommen, dass die Zeit der Komponisten und Künstler vorbei und die Zeit der Schneider und Friseure herangereift ist. Wenn wir von der Zeit der Schneider und Friseure sprechen, so ist dies nicht als ein bewertendes Urteil zu verstehen. Es gehört nicht zu unseren Aufgaben, Zensuren zu erteilen, und wir dürfen nicht davon sprechen, die Zeit der Komponisten und Dichter sei gut, die der Schneider und Friseure dagegen schlecht. Wir können nur davon sprechen, dass sich vor unseren Augen eine Revolution ereignet, die in allerfundamentalster Form den Sinn des gesamten Formsystems menschlicher Tätigkeit verändert und dass die Ursache dieser Revolution der unvermeidliche und unumkehrbare Prozess der Seinserkaltung ist.

**Genau** gesagt ist das Problem des Endes der Zeit der Komponisten eben das Problem der Erkaltung des Seins. Vergessen wir nicht, dass das Phänomen der kompositorischen Musik nur als Ergebnis eines energetischen "Temperatursturzes" aufkommen konnte, entstanden beim Übergang von der Ikonosphäre zur Kultur, und dass das Prinzip der Komposition nur unter jenen energetischen Temperaturbedingungen funktionieren kann, die Kultur und Zivilisation haben entstehen lassen und sie unterstützt haben. Davon zu sprechen, was ferner geschehen wird, wenn das energetische "Temperaturniveau" weiter sinkt und die Zivilisation übergeht in die Infosphäre, gehört nicht in die Kompetenz dieser Untersuchung. Wir können lediglich vom Ende der Zeit der Komponisten und von dem Dasein sprechen, das sich uns in seiner Erkaltung darstellt.

**Dieses Buch** begann mit einem Heidegger-Zitat und soll nach der Logik der Dinge auch mit einem Zitat dieses Autors enden, umso mehr, als das ganze Buch nichts anderes ist als ein Kommentar zu seiner Frage "Was ist das Sein?". Und so ist zum Schluss der Moment gekommen, da man den Fluss der Kommentare anhalten kann, damit im Licht alles in diesem Buch Gesagten der Gedanke Heideggers uns voraussagt, wie es denn eben mit dem Sein und wie es denn eben mit dieser Welt weitergeht, in der wir leben: "Die Wegnahme der Welt und der Zerfall der Welt sind unumkehrbar. Schöpfungen sind nicht mehr das, was sie gewesen sind. Sie treffen sich zwar mit uns, aber sie treffen Schöpfungen der Vergangenheit. Vergangene Schöpfungen, sie erscheinen vor uns und befinden sich dabei auf dem Gebiet der Tradition und auf dem Gebiet des Bewahrtwerdens. Künftig werden sie lediglich erscheinen - sie sind Dinge.

**Ihr Vorunstehen** ist allerdings die Folge ihrer früheren Selbständigkeit in sich, aber das ist bereits nicht mehr dieselbe. Der Erfindungsgeist des künstlerischen Lebens, wie erfüllt es auch immer war, wie sehr man sich auch beeilt hat um der Schöpfungen selbst willen, ist nur imstande, diese dingliche Vorstellung von Schöpfungen zu erreichen. Aber darin besteht nicht ihr Sein als Schöpfungen." 1)

**Schließlich das Allerletzte:** "Die Nacht der Welt verbreitet ihre Finsternis. Diese Weltepoche ist von dem bestimmt, was außerhalb Gottes verbleibt, bestimmt von dem 'Nichtsein Gottes'. Das Nichtsein Gottes bedeutet, dass es keinen sichtbaren Gott mehr gibt, der unumstößlich Menschen und Dinge zu sich und um sich versammelte und aus einer solchen Sammlung auch die Weltgeschichte formte und den menschlichen Aufenthaltsort in ihr.

**Im Nichtsein Gottes** kündigt sich jedoch auch etwas erheblich Schwereres an. Nicht nur sind die Götter und Gott davon geglieden, auch der Glanz der Göttlichkeit in der Geschichte der ganzen Welt ist erloschen. Die Zeit der Weltnacht ist arm, denn sie lässt alles verarmen. Und sie ist derart verarmt, dass sie nicht mehr imstande ist, das Nichtsein Gottes zu erkennen." 2)

Wie geht es weiter mit uns, die wir dieses Nichtsein nicht wahrnehmen?

Vladimir Martynov

Übersetzung aus dem Russischen: Heinz-Dieter Mendel

*Anmerkungen: 1), 2) Martin Heidegger, Werke, Moskau 1993, Russ.*

Vorabdruck von zwei Kapiteln des Buches „Das Ende der Zeit der Komponisten“, Herausgeber: Peter Schulze, Radio Bremen 2, anl. der Aufführung von Martynovs Werk „Night in Galicia“ mit dem Ensemble OPUS POSTH. bei dem von Peter Schulze geleiteten Festival „pro musica antiqua“ bei Radio Bremen im Mai 2001.