

ANKLAENGE

2019

wiener jahrbuch für musikwissenschaft

HOLLITZER



ANKLAENGE 2019

ANKLAENGE
Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft

Herausgegeben von
Martin Eybl und Julia Heimerdinger

ANKLAENGE 2019
Sicherheit – Risiko – Freiheit
Fragen der (Un-)Sicherheit in der Komposition,
Aufführung, Rezeption und Programmierung neuer Musik

Herausgegeben von
Juri Giannini, Andreas Holzer und Stefan Jena

HOLLITZER



Redaktion: Juri Giannini, Andreas Holzer, Stefan Jena und Delilah Rammler
Umschlagentwurf: Judith Fegerl, Umschlagadaption: Gabriel Fischer
Satz: Daniela Seiler
Hergestellt in der EU

Veröffentlicht mit Unterstützung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien /
The authors acknowledge the financial support by the mdw – University of Music
and Performing Arts Vienna.



ANKLAENGE 2019

*Sicherheit – Risiko – Freiheit. Fragen der (Un-)Sicherheit in der Komposition, Aufführung,
Rezeption und Programmierung neuer Musik*

Hg. von Juri Giannini, Andreas Holzer und Stefan Jena

ANKLAENGE

Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft,
Reihe herausgegeben von Martin Eybl und Julia Heimerdinger

© HOLLITZER Verlag, Wien 2021

www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten

Die Abbildungsrechte sind nach
bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird
um Mitteilung der Rechteinhaber*innen ersucht.

ISBN 978-3-99012-905-0

ISSN 2617-328X

INHALT

- 7 — **EINLEITUNG**
- 11 — **Gianmario Borio**
Sicherheit und Risiko
Zu einer dialektischen Figur des Komponierens im 20. Jahrhundert
- 25 — **Pietro Cavallotti**
Strategien der Sicherstellung
Zur Teilnehmersammlung von 1970 und ihrer Folge bei der
Programmgestaltung der Darmstädter Ferienkurse 1972
- 41 — **Sabine Sanio**
Komponieren als Kontrollverzicht
Cages Ästhetik und die Suspendierung des kompositorischen Subjekts
- 67 — **Gianluigi Mattiotti**
Der „digitale Körper“ in einigen Kompositionen von Stefan Prins und
Alexander Schubert
- 79 — **Christian Grüny**
Alles halb so schlimm
Musik in einer unsicheren Welt
- 89 — **Hannes Dufek**
Fließendes Land, umgrenzt
Notizen zur (Möglichkeit von) Freiheit in der Musik
- 97 — **Natalie Deewan / Judith Unterpertinger**
Formalitäten
- 101 — **Marino Formenti**
Die Angst
Ein Tagebuch

109 — **Elena Minetti**

Auf der Suche nach einer neuen grafischen Darstellung
musikalischer Gedanken

Momente von operativer Bildlichkeit in Roman Haubenstock-Ramatis
Mobile for Shakespeare

129 — **Susanne Hofinger**

„warum macht er das[?]“

Materialien zu Roman Haubenstock-Ramati aus der Sammlung Lothar
Knessl an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

EINLEITUNG

Nachdem die Frage der „Sicherheit“ angesichts der Flüchtlings- und Migrationsbewegungen der letzten Jahre im politischen und medialen Diskurs schon längere Zeit im Vordergrund stand, widmete sich mit Wien Modern 2019 nun auch ein großes Festival für Neue Musik dieser Thematik. Das Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, das schon seit Jahren in Form der *mdw-Rahmenhandlung* mit dem Festival kooperiert, veranstaltete in diesem Zusammenhang einen Studientag mit Vorträgen und Diskussionen. Ein Auszug daraus, thematisch ergänzt durch künstlerische Texte und Beiträge zu Roman Haubenstock-Ramati, konstituiert diesen Band.

Sobald von Sicherheit die Rede ist, kommen unweigerlich weitere Begriffe ins Spiel, wie etwa Freiheit oder Risiko – daraus ergab sich der Titel des Studientages. Eine Sicherheitszone in Richtung größerer Freiheit zu verlassen verlangt ein gewisses Risiko, das wiederum zu Verunsicherungen und zu Forderungen nach erhöhter Sicherheit führen kann. Durch die Verzögerung der Herausgabe dieses Bandes wurden wir in einer massiven Art und Weise mit diesen Korrelationen konfrontiert, die niemand vorausahnen konnte: Die weltweite Verbreitung von Covid-19 führte im März 2020 zu einem abrupten Herunterfahren nicht nur der Wirtschaft, sondern auch des gesamten Kultur- und Kunstbetriebs. Die Regierung sah sich, dem Rat von Mediziner*innen und Virologen*innen folgend, zu drastischen Maßnahmen genötigt, um die gesundheitliche Sicherheit der Bevölkerung und das Funktionieren des Gesundheitssystems zu gewährleisten. Zu diesen Maßnahmen gehörten massive Einschränkungen der privaten Bewegungsfreiheit, aber eben auch die Schließung von Theatern, Konzertsälen, Kinos, Museen; kurz, von allen Plattformen künstlerischer Darbietung außerhalb der elektronischen Medien. Nach einer Entspannung der Situation kam erst recht die Diskussion in Gang, wieviel Freiheit entzogen werden kann/darf, um gesundheitliche Sicherheit zu ermöglichen, bzw. wieviel Freiheit zugestanden werden kann, ohne das Risiko zu überreizen.

Die Thematik des Studientages war aber natürlich eine enger gefasste. Begriffe wie Sicherheit, Freiheit, Risiko waren den Diskursen im Kontext Neuer Musik von Anfang an inhärent. Zahlreichen Äußerungen von Schönberg oder Webern um 1910 ist zu entnehmen, dass das Verlassen der Tonalität auch als Verlassen einer Sicherheitszone empfunden wurde. Und wenn Schönberg das zunächst noch, etwa in

Briefen an Ferruccio Busoni,¹ als Befreiung von harmonischen oder formalen Fesseln geradezu bejubelte, so stellte sich gerade bei ihm alsbald das Bedürfnis ein, die (nur scheinbar?) gewonnene Freiheit durch übergeordnete Prinzipien zu rechtfertigen. Dass dieses Spannungsfeld zwischen kompositorischer Freiheit und einem Ordnungsbedürfnis des musikalischen Materials in der Neuen Musik bis heute in unterschiedlichsten Ausprägungen besteht, beleuchtet Gianmario Borio im eröffnenden Aufsatz. Er arbeitet heraus, dass der Freiheitsbegriff auch in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts ein sich wandelnder ist; „es geht nämlich darum, zu verstehen, wie sich kompositorische Freiheit unter den jeweiligen Bedingungen des Materials durchsetzen kann“. So besteht etwa diese Dialektik zwischen Freiheit und Norm bzw. Sicherheit in der Atonalität ebenso wie in der Dodekaphonie. Und selbst Cage stellt der scheinbar unbegrenzten Freiheit seiner Konzeptionen den für ihn zentralen Terminus „Disziplin“ an die Seite, die Künstler*innen von ihren Neigungen und Abneigungen befreien soll und somit beliebige Zugriffe verbietet. Dieses Spannungsfeld von „radikalem Kontrollverzicht“ und Disziplin wird von Sabine Sanio in ihrem Beitrag herausgearbeitet. Die von Borio angesprochene wechselseitige Abhängigkeit zwischen kompositorischer Freiheit und den musikalischen Mitteln ist auch ein grundlegender Aspekt von Elena Minettis Auseinandersetzung mit dem *Mobile for Shakespeare* von Roman Haubenstock-Ramati. Dessen konsequente Arbeit mit stabilen und mobilen formalen Elementen, die in den Begriff der „dynamisch geschlossenen Form“ mündete, ist letztlich nichts anderes als ein Ausbalancieren zwischen einer den Interpret*innen eröffneten Freiheit und der Sicherheit, die kompositorische Kontrolle nicht gänzlich aus der Hand zu geben.

Überhaupt bietet sich die kompositorische und theoretische Reflexion von Haubenstock-Ramati hervorragend an, um an einige der Themen des Bandes aus einer kompositions- und notationsgeschichtlichen bzw. erweiterten kompositionsästhetischen Perspektive anzuknüpfen. Zu diesem Zwecke hat Susanne Hofinger einige dem Komponisten gewidmete Archivalien aus der Sammlung Lothar Knessl des historischen Archivs des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw aufbereitet und collageartig vorgestellt. Das Material beschränkt sich dabei auf Radiosendungen und Notizen für die Vorbereitung von Vorlesungen am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Ein komplexes und innovatives Denken wie jenes von Haubenstock-Ramati einem breiteren Publikum vermitteln zu können, ist nichts Alltägliches; es bezeugt die kommunikative Kraft und den Durchblick

1 In einem Brief vom 13. August 1909 etwa sprach Schönberg emphatisch von einer „vollständigen Befreiung von allen Formen“.

des Musikvermittlers Knessl. Diese Materialien können heute noch, Jahre nach ihrem Entstehen, für die eine oder andere Überraschung und Entdeckung sorgen.

In jüngerer Vergangenheit schaffen die neuen elektronischen bzw. digitalen Entwicklungen insofern neue Freiräume für Komponist*innen, als diese zunehmend auch unabhängig von Institutionen eine gewisse öffentliche Präsenz erlangen können. Ob daraus eine weiterreichende „Entinstitutionalisierung“ erfolgen wird, wie der Philosoph Harry Lehmann² in den Raum stellt, muss sich erst erweisen. Gianluigi Mattiotti zeigt – und das ist ein Aspekt, den Lehmann so gut wie nicht berücksichtigt – in seinem Beitrag anhand von Komponisten wie Stefan Prins und Alexander Schubert darüber hinaus, dass elektronische Musik keineswegs den physischen Akt bzw. den Körper aus musikalischen Aufführungen eliminieren muss. Auch wenn Lehmanns Prognose zumindest übertrieben erscheint, stehen Institutionen doch vor der permanenten Frage, welches Risiko sie bei der Programmierung eingehen können bzw. sollen. Gerade Festivals für Neue Musik werden auch daran gemessen, wie sie in ihrer Planung neue Tendenzen repräsentieren; andererseits könnte ein Zuviel an Experimentellem manche Publikumsschichten vertreiben. Pietro Cavallotti skizziert eine heftige verbale Auseinandersetzung zwischen maßgebenden Personen³ im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 1972, wo es genau um diese Fragen der Erneuerung, und wer darüber zu bestimmen hat, geht.

Dass Faktoren wie Freiheit, Sicherheit oder Verunsicherung nicht nur auf der Produktions-, sondern auch auf der Rezeptionsebene eine Rolle spielen, zeigt Christian Grüny in seinem Beitrag an mehreren Beispielen: In Hinblick auf eine multimediale Installation charakterisiert etwa die Künstlerin Brigitta Muntendorf die Situation des Publikums folgendermaßen: „Es gibt keine klare Entwicklung, keinen Schluss, keine Auflösung der Spannung, keine Möglichkeit, dauerhaft mitzugehen, und jedes Einnehmen einer eindeutigen Haltung zu all dem wird von der Musik immer wieder durchkreuzt.“

Als Kontrapunkt zu den wissenschaftlichen Zugängen zum Thema haben wir drei künstlerische Beiträge in Auftrag gegeben, die durch äußerst unterschiedliche Zugänge zur Materie geprägt sind. Der Pianist Marino Formenti bringt sehr persönliche Erfahrungen mit einem Text Leonardo da Vincis in Verbindung, der auch Helmut Lachenmann zu einer Komposition (*... zwei Gefühle ...*, *Musik mit Leonardo*) angeregt hatte. Der Furcht des vor der Höhle innehaltenden Individuums, die ein Bedürfnis nach Sicherheit hervorrufen mag, steht das Verlangen gegenüber, den

2 Vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, Mainz 2012, S. 77f.

3 Dazu gehörten u. a. die Komponisten Karlheinz Stockhausen, Nikolaus A. Huber und Peter Michael Hamel, die Musikwissenschaftler bzw. Publizisten Rudolf Frisius und Reinhard Oehlschlägel, die Musiker Christoph Caskel und Aloys Kontarsky sowie der Leiter der Kurse, Ernst Thomas.

Sicherheitsbereich zu verlassen und in einen (Frei-)Raum des Ungewissen vorzudringen. Vor einer vergleichbaren Situation stehen wohl Interpret*innen, die sich nicht mit dem Pfad des Etablierten zufrieden geben wollen, sondern immer auf der Suche nach neuen Perspektiven sind. In ähnlicher Weise gibt der Komponist Hannes Dufek zu erkennen, dass die immer wieder auftretende Forderung nach Verständlichkeit, mit der avancierte Künstler*innen konfrontiert werden, „nicht selten eigentlich eine schlecht getarnte Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen ist, nach einer vorgestellt ‚guten alten Zeit‘, die so gut niemals war“. Dem sei ein Plädoyer für eine „Freiheit, sich mit Komplexität beschäftigen zu dürfen“, entgegenzustellen. In eine ganz andere Richtung führen uns die Komponistin Judith Unterpertinger und die Literatin Natalie Deewan, die eine Montage aus einem Schriftverkehr zwischen Auftraggebern und einer Auftragnehmerin aus dem Zeitraum 2011–2017 zusammengefügt haben. Dieser Schriftverkehr lässt sehr deutlich erkennen, wie schnell die Freiheit von künstlerischen Möglichkeitsräumen in prekäre Räume führen kann, wo etwa Auftraggeber das Risiko auf die Auftragnehmer abwälzen und wo von einer Sicherheit von Honorarsätzen keine Rede sein kann. Gerade in der Coronakrise hat sich auf bedauernde Weise gezeigt, auf welch schwachen Beinen ökonomische Sicherheiten im kulturellen Bereich stehen. Von Kultur und Kunst war im Rahmen der staatlichen Unterstützungsmaßnahmen die längste Zeit nichts zu hören, und das in einem Land, das nicht müde wird, sich als Kulturnation zu definieren.

Bei einer intensiven Beschäftigung mit der angedeuteten thematischen Materie stehen am Ende – wie so oft – mehr Fragen als am Anfang. So könnte man mit Christian Grüny fragen, ob es im Bereich der Kunst nicht übertrieben sei, den Aspekt der Sicherheit zu betonen: „Mir scheint es, als wäre die Rede von Risiko und Gefahr, von einem Verlassen der sicheren Zone in der Kunst und der Musik vielfach ein wenig zu großsprecherisch – es ist dann doch, um meinen Titel aufzugreifen, alles halb so schlimm.“ Des Weiteren kann gefragt werden, ob Kunst heute, so wie die Avantgarden des 20. Jahrhunderts, überhaupt noch verunsichern und ihrer Aufgabe, Gewohntes und Sicheres zu hinterfragen, nachkommen kann? Sind Künstler*innen in genügendem Maße bereit, Sicherheitszonen zu verlassen? Welche Rolle spielen in diesem Kontext Ausbildungsstätten wie Musikuniversitäten und Konservatorien: Sind sie nur, wie oft kritisiert, auf eine Verfestigung der Sicherheitszonen bedacht, oder bieten sie auch Ansätze, diese zu hinterfragen? Spiegelt sich das gestiegene Sicherheitsbedürfnis auf politischer Ebene auf der Ebene der Kunst? Viele Fragen dieser Art bleiben offen.

Gianmario Borio

SICHERHEIT UND RISIKO

ZU EINER DIALEKTISCHEN FIGUR DES KOMPONIERENS

IM 20. JAHRHUNDERT

1.

Die umfangreiche Kritik, die Theodor W. Adorno um die Mitte der 1950er Jahre an die serielle Musik richtete, gipfelt in einem Einwand, in dem sich sozialpsychologische und ästhetische Elemente miteinander mischen:

„Das sichere Gleichgewicht, das sie [die Serialisten] auf dem Papier errechnet haben, realisiert sich nicht. Ihr überwertiges Sekuritätsbedürfnis zerstört die Sekurität: weil die Balance der musikalischen Elemente statisch allzu genau stimmt, wird sie von der immanenten Dynamik der Musik umgeworfen. Sie geht dem, worauf es künstlerisch allein ankäme, dem aktuellen musikalischen Verlauf, verloren.“¹

Das „Sekuritätsbedürfnis“ ist, Adorno zufolge, keine spontane Neigung, sondern das Produkt widerstrebender Kräfte in einem gegebenen Kontext. In einer soziologischen Schriften wies Adorno etwa auf die Rolle hin, die eine „kurzfristige Sekurität“ in der Etablierung der nationalsozialistischen Macht gespielt hatte.² In der veränderten Lage nach dem Zweiten Weltkrieg sah der Philosoph dieses Bedürfnis sich unter neuen Erscheinungsformen anmelden, die auf die Erstarrung gesellschaftlicher Verhältnisse schließen ließen. Dieser Gedanke wird in einer Passage seiner Darmstädter Vorlesungen *Vers une musique informelle* ausgearbeitet:

„Das Sekuritätsbedürfnis heute, Unfreiheit und Heteronomie, tobt sich in Reihen- und seriellen Veranstaltungen aus, die Klang und Harmonik der Experimente von ehemals konservieren. Man meint, man könne, was man an Vertragsgerechtem und Beweisbarem schwarz auf weiß besitzt, getrost nach Hause tragen. Eben das ist meist, durchs Missverhältnis zwischen Beweismittel

1 Theodor W. Adorno: „Das Altern der Neuen Musik“, in: ders.: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften 14), hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 143–167, hier: S. 152.

2 Vgl. Theodor W. Adorno: „Schuld und Abwehr“, in: ders.: *Soziologische Schriften II* (= Gesammelte Schriften 9), hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 267.

und Bewiesenem, vorweg schon verloren. Die Avantgarde verlangt deshalb, korrektiv, eine Musik, die den Komponisten überrascht wie den Chemiker eine neue Substanz im Reagenzglas. Experimentelle Musik soll nicht länger nur solche sein, die nicht mit geprägten Münzen haushält, sondern eine, die im Produktionsprozess selbst nicht sich absehen lässt. Im genuinen Experiment war stets etwas vom Überschuss jener Objektivität über den Kompositionsvorgang enthalten.“³

Die beiden Zitate aus Adornos Schriften zur musikalischen Avantgarde geben Auskunft über die Vielseitigkeit, die der Freiheitsbegriff im musikalischen Diskurs besitzt. Im Bereich der Ästhetik impliziert Freiheit zunächst einen Bezug zur gesamtgesellschaftlichen Struktur; sie umfasst den jeweils spezifischen Operationsraum des Künstlers bzw. der Künstlerin. Als Grundlage der ästhetischen Autonomie artikuliert sich Freiheit immer anders: sie ist somit die immer neue Form, die Komponist*innen erfinden, um ihre Produktion vor äußeren Zwängen zu hüten. Solche Zwänge können ihrerseits in verschiedener Gestalt hervortreten: als institutionelle Normen, pädagogische Prinzipien, politische Diktate, musikgeschichtliche Konstruktionen, Konventionen der musikalischen Schrift, Hörgewohnheiten usw. Ein zentrales Anliegen Adornos war, zu verstehen, inwieweit sich solche Zwänge in der überlieferten Musiksprache selbst eingepägt haben, und welche Wege zur Verfügung stehen, um ihre Wirkungen zu neutralisieren. So galten ihm die Einsicht in die Geschichte und die Kritik an der Tradition als Voraussetzungen für die Erlangung von Freiheit; diese Einstellung wurde von den Vertreter*innen der musikalischen Avantgarde meistens geteilt.

Die serielle Kompositionstechnik machte auf einen Bereich des Diskurses über Freiheit in der Musik aufmerksam, der in den Abhandlungen früherer Epochen eher im Hintergrund geblieben war: das Verhältnis von Gesetz und Freiheit *innerhalb* des Komponierens. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das kritische Bewusstsein der Komponist*innen so gestiegen, dass sie die oben genannten Zwänge erkannt hatten; um sie abzuwehren, hatten sie Mittel eingesetzt, die aber zugleich eine interne Normativität besaßen. Das kompositorische Subjekt erlebte damit eine Entzweigung: Bestimmte Mittel waren notwendig, um eine höhere Freiheitsstufe zu erlangen; sie waren jedoch selbst Inbegriff von Regeln, die nicht überhandnehmen durften, wenn ein Raum für freie Entscheidungen offenbleiben sollte. Adorno war überzeugt, dass in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg dieses Gleichgewicht nicht etabliert wurde,

3 Theodor W. Adorno: „Vers une musique informelle“, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III* (= Gesammelte Schriften 16), hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 493–540, hier: S. 523.

weil das Komponieren einer Ideologie neopositivistischer Prägung zum Opfer gefallen sei – nach dem Motto „je stimmiger das Klangbild, um so freier der Komponist“.

Die Forderung nach Freiheit kann als ein dauerhafter Bestandteil der modernen Kompositionsästhetik betrachtet werden, dessen Wurzeln in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik und der idealistischen Philosophie liegen. Denn Freiheit ist auch der Begriff, um den Hegels gesamte Reflexion kreist. In seinen Vorlesungen zur Ästhetik bestimmte der Philosoph sie als Hauptmerkmal der Subjektivität, jener Sphäre, die den zentralen Bereich künstlerischen Tuns bildet. An sich sei Subjektivität aber „abstrakte Freiheit“, und erst durch die Auseinandersetzung mit ihrem Anderen, der „Naturnotwendigkeit“, erlange sie ihre authentische Gestalt.⁴ Dieses Andere ist in der Kunst das Naturmaterial: Farbe, Laut, Schall. Hegel unterstreicht ferner, dass sich Freiheit von Willkür unterscheidet; letztere sei eine Selbstbestimmung, die außerhalb der Rationalität stehe und der unvermittelten Sinnlichkeit bzw. externen Impulsen gehorche. In dieser Perspektive ist also Freiheit nichts Vorgegebenes, äußerlich Greifbares, sondern ein Status, den der Mensch erst durch rationales Handeln erreichen kann.

2.

Unter den Musiktheoretikern, die zu Hegels Lebzeiten wirkten, kann Adolf Bernhard Marx als der einflussreichste gelten. Die terminologische Wahl und die theoretische Argumentation seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* zeigen bedeutende Parallelen zur Philosophie Hegels; darin ist auch das Verhältnis von Gesetz und Freiheit eingeschlossen. Im dritten Buch der Marxschen Abhandlung findet man die erste systematische Präsentation der musikalischen Formen. Form wird von Marx als Vehikel der Darstellung eines *bestimmten* Inhalts umschrieben – und unter dieser Voraussetzung kann man das Heranziehen von und die Kommentare zu zeitgenössischen Beispielen, insbesondere den Klaviersonaten Beethovens, verstehen. In diesen Werken stellt Marx nämlich ein ständiges Neudenken des Gesetzes fest, eine Umformulierung der Regel bei jeder ihrer Anwendungen; diese Umformulierung erweist sich übrigens als notwendig, weil der Inhalt zunehmend differenzierter und spezifischer wird. Die Geschichte der Kompositionstechnik zeige hier also einen Hang zur Emanzipation aus der „Grundform“. In einem ausgedehnten Anhang zeigt Marx durch einen Vergleich der beiden Themen aus dem ersten Satz der Klaviersonate op. 31, Nr. 1, dass Abweichung etwas anderes als Willkür ist.⁵ Die bedeutendste Passage, die sich auf Freiheit

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik 1* (= Werke 13). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 134–139.

5 Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 3, vierte

bezieht, findet man allerdings zu Beginn des Kapitels über die Fantasie, die gewissermaßen den Gipfel seines Systems der musikalischen Formen bildet:

„Hiermit erst, – indem wir erkennen, dass es möglich und statthaft sei, jede voraus bestimmte Form aufzugeben, daranzugehen an die Freiheit unseres Geistes, der kein anderes Gesetz erkennt, als sich selber, – hiermit erst ist die ganze Formenlehre an ihr Ziel geführt, sind wir in und mit ihr und durch sie frei geworden. Es ist aber nicht die vermeintliche Freiheit des Ungebildeten, der in seiner Armuth und Beschränktheit sich frei dünkt, weil er nicht vorauszusehen vermag, wie oft und wie überall er auf die Schranken und in die Irr- und Rückgänge seiner Wegesunkunde gerathen wird, sondern die sichere Freiheit dessen, der alle Richtungen und Wege kennt, folglich jeden mit dem anderen vertauschen, auch wohl querfeldein gehen kann ohne Gefahr sich zu verirren. Die Gestaltungen, in welchen sich dieser letzte Schritt zur Freiheit thut, fassen wir mit dem Namen *Fantasie*.“⁶

In den musikalischen Abhandlungen des 19. Jahrhunderts ist oft von „freien Formen“ die Rede, meistens im Zusammenhang mit der Fantasie bzw. anderen Typen von Instrumentalmusik, die mit den gängigen Kategorien der Formenlehre nur partiell oder gar nicht zu erfassen sind.⁷ Diese Tendenz hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugenommen: Die Bezüge auf die formalen Funktionen der Klassik haben nachgelassen, und für neue Werke wurden immer auch neue Formkonzepte elaboriert. Mit dem Stichwort „Freie Atonalität“ meint man also nicht nur die Bildung von Tonbeziehungen, die von der tonalen Harmonik nicht reguliert sind, sondern auch die Hervorbringung formaler Strukturen, deren Beziehung zu den traditionellen Formtypen nur locker oder gar nicht vorhanden ist. „Freie Atonalität“ ist jedoch eine problematische Wortbildung, in der sich Vorurteile mit Desiderata verschränken. Bekanntlich haben die Vertreter der Wiener Schule diesen Begriff abgelehnt; der Hauptgrund dafür ist sein Akzent auf der Abwesenheit eines verbindlichen Systems und seine Unfähigkeit, über die Gestaltung der zeitgenössischen Werke irgendwie Auskunft zu geben.⁸ Das Wort „Atonalität“ hat einen emphatischen Charakter in zweierlei Hin-

Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1868, S. 234.

6 Ebd., S. 336.

7 Vgl. Gianmario Borio: „Free Forms‘ in German Music Theory and the Romantic Conception of Time“, in: *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, hg. von Gianmario Borio and Angela Carone. London: Routledge, 2018, S. 62–84.

8 Vgl. Arnold Schönberg: „Hauer’s Theories“ [1923], in: ders.: *Style and Idea. Selected Writings*, hg. von Leonard Stein. London/Boston: Faber & Faber, 1984, S. 209–213, hier: S. 210–211; Alban Berg:

sicht: es verweist auf den Abstand von der tonalen Sprache mit einem beinahe polemischen Unterton und unterstreicht zugleich einen spezifischen Zug der Kompositionen, die unmittelbar vor der Erfindung der Zwölftontechnik geschrieben wurden. Diese doppelte Emphase und ihre Verschränkung mit dem Freiheitsbegriff hat in den Schriften Adornos tiefe Spuren hinterlassen.

In den 1960er Jahren, insbesondere in den Veröffentlichungen von George Perle und Allen Forte, hat sich eine analytische Praxis etabliert, welche die „Freie Atonalität“ als einen Kompositionstypus betrachtet, der nicht freier ist als andere.⁹ Diese Überzeugung blickt im Titel von Fortes einflussreichem Buch *The Structure of Atonal Music* durch. Unter dem Begriff „Atonalität“ – der später durch den neutraleren der „Post-Tonalität“ ersetzt wurde – erfassen die nordamerikanischen Musiktheoretiker*innen meistens eine variable Behandlung der harmonischen Verhältnisse und den Einsatz neuer Formkonzepte. Betrachtet man die Werke unter diesem Blickwinkel, dann lässt sich das Überwiegen subjektiver Instanzen im Komponieren – wie Adorno es behauptet – schwerlich nachweisen. Im Gegenteil führt eine sorgfältige Erkundung der konstruktiven Arbeit dazu, das Verhältnis Subjekt/Objekt (oder: Komponist*in/Material) anders zu denken; es geht nämlich darum zu verstehen, wie sich kompositorische Freiheit unter den jeweiligen Bedingungen des Materials durchsetzen kann. Diese Haltung hat auch einen Vorteil für die Geschichtsschreibung: Sie trägt dazu bei, die These des stilistischen Bruchs zwischen einer expressionistischen und einer konstruktivistischen (oder gar neoklassizistischen) Phase in den Laufbahnen von Schönberg und Webern preiszugeben. Die Dialektik von Freiheit und Norm gestaltet sich nämlich auf eine andere Weise in Stücken, die auf einer Zwölftonreihe basieren, löst sich aber keineswegs auf. Die Freiheit manifestiert sich hier auf verschiedenen Ebenen: in der Wahl des Materials, der Erfindung von Transformationsmitteln, der Lenkung von Klangprozessen und nicht zuletzt in den Verfahrensweisen, die Pierre Boulez mit dem Stichwort „lokale Indisziplin“ umschrieben hat.¹⁰ Man könnte letztere Situation schematisch so beschreiben: Zunächst wird eine Arbeitsmethode verwendet, die für die Gestaltung größerer Zusammenhänge sowie von Einzelereignissen verantwortlich ist; die Richtung einer solchen Produktionsart kann aber zeitweise durch andere Vorkehrungen umgewendet werden, die wiederum in

„Was ist atonal?“ [1936], in: ders.: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981, S. 297–306.

9 Vgl. George Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley: University of California Press [1962], 1991; Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

10 Vgl. Pierre Boulez: *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*. Stuttgart/Zürich: Besler, 1977, S. 74.

Hinblick auf bestimmte Klangvorstellungen erfunden wurden; der Komponist kann außerdem in einzelnen Momenten die herrschende Logik der Materialbehandlung unterbrechen. Neuere Analysen von Werken wie *Le marteau sans maître*, *Il canto sospeso* und *Gruppen* haben gezeigt, wie komplex die Dialektik Subjekt/Objekt im seriellen Umfeld sein kann.¹¹ Vor allem haben sie das Vorurteil zurückgewiesen, die serielle Komposition stelle ein Extrem an Risikolosigkeit dar.

In derselben historischen Phase wurden aleatorische Verfahrensweisen ebenfalls als Formen der Entlastung kompositorischer Verantwortung kritisiert oder umgekehrt als Zeugen einer wiedergewonnenen Freiheit celebriert. Dieser krasse Gegensatz war bereits bei den ersten Europa-Aufenthalten von John Cage in den einflussreichen Schriften von Heinz-Klaus Metzger und György Ligeti paradigmatisch vertreten. „Die Idee der Freiheit wird als Theaterstück vorgespielt“ – so schloss Metzger seine erste umfangreiche Darstellung der kompositorischen Arbeit Cages.¹² In dessen Ablehnung jeder Art von Gliederung, Syntax und Zusammenhang glaubte Metzger eine Kritik des abendländischen Kunstwerkes und der musikalischen Rationalität zu erkennen, die sich in einer beispiellosen Befreiung der spielenden Musiker*innen niederschlagen würde; die Darbietungen seiner Stücke würden somit als Modelle einer Gesellschaft rezipiert, in der autonome Subjekte zwanglos miteinander interagieren. Dagegen begegnete Ligeti den Zufallsmethoden Cages mit dem Verdacht auf eine versteckte Ideologie:

„Jede Art der mit allgemeiner Vorformung arbeitenden Methoden, welche Direktiven auch immer angewandt werden, produziert auf der Ebene der klingenden Musik außer der Isolation der Einzelmomente auch Zusammenhänge, die von der jeweiligen Methode nicht intendiert waren, sich jedoch im Ergebnis gleichsam von selbst einstellen.“¹³

Auch in diesem Bereich haben inzwischen historische Rekonstruktionen, die auf solider Philologie basieren und angemessene analytische Strategien anwenden, gezeigt, dass sich freie Entscheidungen nur im Rahmen handfester Regeln bewähren

-
- 11 Vgl. Imke Misch: *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955–1957)*. Saarbrücken: Pfau, 1999; Ulrich Mosch: *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*. Saarbrücken: Pfau, 2004; Carola Nielinger: ‚The Song Unsung‘: Luigi Nono's *Il Canto Sospeso*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 131/1 (2006), S. 83–150.
- 12 Heinz-Klaus Metzger: ‚John Cage oder Die freigelassene Musik“ [1958], in: *Musik-Konzepte. Sonderband John Cage*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text+kritik, S. 5–17, hier: S. 11.
- 13 György Ligeti: ‚Form in der Neuen Musik“ [1965], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 1. Mainz: Schott, 2007, S. 185–199, hier: S. 196.

können.¹⁴ Qualitatives Komponieren heißt auch hier, eine Klangwelt zu erfinden und eine bestimmte Form der Wahrnehmung anzubahnen; Phänomene wie die Beweglichkeit formaler Komponenten, die Variabilität der Zeitverhältnisse und die Austauschbarkeit der Klangquellen gehören zu einem solchen Werkprojekt, ohne dass dadurch ein Rückzug des schaffenden Subjekts stattfinden müsste.

3.

1967 hat Konrad Boehmer gegen die quasi-politische Rechtfertigung der Zufallsmanipulationen in der Musik polemisiert:

„Es wäre sinnvoll, anstelle aller Freiheits-Ideologien, die sich aus der Verwendung von Zufallskriterien ergeben haben, zu bedenken, dass ein Werk, dessen spezifische Konfigurationen in der Entscheidungsfreiheit des Komponisten gründen, für den Begriff von Freiheit besser einzustehen vermag als all jene aleatorischen Konzepte, die ihn mit Beliebigkeit verwechseln.“¹⁵

In dieser Passage zeichnen sich nicht nur die Grundzüge einer damals weit verbreiteten Kritik an Cage ab, sondern es wird auch der Einfluss der marxistischen Auffassung des Freiheitsbegriffs greifbar. In der *Deutschen Ideologie* stigmatisierten Karl Marx und Friedrich Engels die Freiheit der bürgerlichen Gesellschaft – die für sie ein Schein war – als „Genuss der Zufälligkeit“; dem sei die notwendige Vereinigung von Individuum und Gesellschaft entgegensetzen.¹⁶ Genau dort brachten die beiden Philosophen die Kategorie der Kontrolle ins Spiel – Kontrolle nicht von einer höheren Autorität ausgeübt, sondern von unten durch die Selbstbestimmung des Individuums. Ein ähnliches Deutungsmuster wurde von marxistisch orientierten Musikkritiker*innen übernommen, um die Zufallsästhetik ins Zwielficht zu rücken.¹⁷

Der politische Hintergrund der hier behandelten Dialektik von Sicherheit und Risiko wird nicht nur auf theoretischer Ebene, sondern auch in Ereignissen und Institutionen offensichtlich. Als Generalsekretär des 1951 gegründeten, von der

14 Vgl. John Holzapfel: „Cage and David Tudor“, in: *The Cambridge Companion to John Cage*, hg. von David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 169–85; Fredrick Gifford: „Imagining an Ever-Changing Entity: Compositional Process in Earle Brown’s *Cross Sections* and *Color Field*“, in: *Beyond Notation: the Music of Earle Brown*, hg. von Rebecca Kim, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, S. 188–230.

15 Konrad Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*. Darmstadt: Tonos, 1967, S. 168.

16 Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 3. Berlin: Dietz Verlag, 1978, S. 75.

17 Vgl. z. B. Luigi Pestalozza: „John Cage dal silenzio alla voce“ [1971], in: ders.: *L’opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1991, S. 254–257.