



Sektion 13 der revidierten Fassung (1966) in der Handschrift des Komponisten.

Abb. 41: György Ligeti's Orgelstück »Volumina«, Spielziffer 13. Konsequenter graphisch notierte Komposition für Orgel; die klingende Gestalt bestimmt der Interpret. Datierung: 1962 (1966).

Dorothea Redepenning (Musikwissenschaft)

Graphische Visualisierung – klingende Gestalt

Experimentelle Notationsformen im späten
20. Jahrhundert

György Ligeti's Orgelstück »Volumina«, das als Partitur eine graphische Visualisierung anbietet, lässt die Ausführung derart im Vagen, dass jede Interpretation zu einem anderen Ergebnis führt. Damit bringt Ligeti programmatisch eine interpretatorische Freiheit zum Ausdruck, die zu verstehen ist als Zeichen der Befreiung aus einer Sackgasse, in die sich die westeuropäische Musik seit 1945 durch immer stärkere Determinierung des Notentextes hineinmanövriert hatte.

Ligeti, dessen Musik ein breiteres Publikum durch den Film »2001 Odyssee im Weltraum« kennt, schloss sich nach der Flucht aus Ungarn (1956) einem internationalen Komponistenkreis an, der sich seit 1945 zu jährlichen Ferienkursen in Darmstadt traf und zu dem in der ersten Phase Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Henri Pousseur und viele andere gehörten. Die sogenannte Darmstädter Schule griff auf die durch den Nationalsozialismus zerstörten Traditionen der musikalischen Avantgarde zurück, vor

allem auf die von Arnold Schönberg entwickelte Dodekaphonie — die Zwölftonmusik — in der Auslegung von Anton Webern. Dieser war dazu übergegangen, jede einzelne Note konsequent vollständig zu bestimmen. Klassische Partituren (von Bach und Händel bis zu Verdi und Wagner) zeigen üblicherweise wenig an: Metrum, Tonhöhen, Rhythmen, aus denen sich Tempo und Charakter erschließen, manchmal auch Lautstärke und Vortragsart. Aufführungstraditionen sichern das Verständnis. Webern traute solcher Tradition nicht mehr, daher legte er jede Note so genau wie möglich fest.

An seine vollständige Bestimmung (Determinierung) knüpfte der Darmstädter Kreis an und definierte jeden Parameter — Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, Artikulation, Klangfarbe, auch den Ort des Klangs im Raum — so exakt wie möglich. Die klingende Gestalt sollte so präzise wie irgend möglich durch das Notenschriftbild fixiert werden. Da Schönbergs Zwölftontechnik nur die

Reihenfolge der Töne in einem Stück festlegt, war sie aus der Perspektive der Darmstädter auf halbem Wege stehengeblieben. Olivier Messiaen präsentierte 1949 in Darmstadt ein experimentelles kurzes Klavierstück »Mode de valeurs et d'intensités«, in dem er drei Modi von je zwölf Tönen, Dauern, Lautstärkegraden und Artikulationen festlegt. Es wurde zum Schlüsselwerk für die Darmstädter Komponisten, wobei sie offenbar bewusst ignorierten, dass Messiaen die Reihenfolge der Töne frei ließ. Sie determinierten auch die Tonreihenfolge, so dass im Idealfall jeder interpretatorische Zufall ausgeschlossen ist. In diesem Sinne übernahm Pierre Boulez den ersten Modus von Messiaen als Grundreihe für seine Sammlung von Stücken für zwei Klaviere, denen er den sprechenden Titel »Structures« (1952) gab.

Mit Partituren dieser Art ist ein Endpunkt der Determination erreicht. Eigentlich laufen die Kompositionen nun ab wie ein Computerprogramm, was sich am besten mit elektronischer Musik realisieren lässt, denn hier kann alles definitiv und ein für alle Male abgeschlossen werden und braucht keine Partitur. Stockhausen schuf 1954 zwei elektronische »Studien«, deren Klangverlauf, Klangdichte und auch Klangtypologie später auf Millimeterpapier oder in einem engen Liniensystem visualisiert wurde. Mit der Aufführung solcher elektronisch generierten Kompositionen im Konzertsaal entstand die bizarre Situation, dass anstelle von Interpreten Lautsprecher auf der Bühne stehen, vor einem Publikum, das sich wie zu einem klassischen Konzert versammelt hat und am Ende die Lautsprecher beklatscht.

Diese vollständige Determinierung stieß bald an Grenzen — vor allem ästhetische, denen man mit besonders sinnlichen Klangfarben begegnete wie Pierre Boulez in »Le marteau sans maître« (1955). Aber man stieß auch an praktische Grenzen, weil derart komplexe Musik nicht mehr aufzunehmen und zu verstehen ist und Orchestermusiker dazu übergangen, Annäherungswerte zu spielen.

Die Begegnung mit der neuen Musik aus den USA gab den ersten Impuls, die komplette Determinierung zu durchbrechen. Als John Cage und sein Pianist David Tudor 1954 beim Musikfest in Donaueschingen gastierten, wurden sie wegen ihrer gänzlich anderen ästhetischen Vorstellungen als Scharlatane verlacht. Als man sie 1958 nach Darmstadt einlud, nahm man sie ernst und engagierte in den folgenden Jahren neben Cage auch Earle Brown, Morton Feldman und Christian Wolff als Dozenten. Die Amerikaner konfrontierten die europäischen Komponisten mit einer Kunstauffassung, die das Kunstwerk geschehen lässt, die den Autor zurücknimmt und die darauf zielt, den Willen des Autors möglichst ganz auszuschalten. Somit wurde auch die Notenschrift, welche ja Ausdruck der Komponistenautorität ist, grundsätzlich in Frage gestellt. Earle Browns Kompositionen der frühen 1950er Jahre, »Folio« und »4 Systems«, sind Grafiken für ein nicht spezifiziertes Ensemble. Ziel solcher Notationen ist die Aufführung selbst, also das jeweils neu klingende Ereignis — nicht das in Noten fixierte Werk.

Unter diesem Einfluss entwickelten sich im Darmstädter Kreis vielfältigste Lösungen, die De-

terminiertheit des Musikwerks aufzubrechen. Sie reichen von der von Boulez entwickelten ›Aleatorik‹ (1957), die es erlaubte, den Determinismus zu durchbrechen, ohne aber die Elaboriertheit grundsätzlich preiszugeben. Dies geschieht etwa, indem man wie Stockhausen im »Klavierstück Nr. 11« mobile Strukturen anbietet oder indem man nach den Regeln der Mengenlehre Klangflächen und Klangdichten generiert, wie es der griechische Komponist und Architekt Iannis Xenakis mit seiner Stochastischen Musik tat.

Ligeti's »Volumina« steht am Ende einer Entwicklung, die die klingende Gestalt durch neue Notationsformen zunehmend freisetzt und damit letztlich den Interpreten eine Verantwortung zuweist, die sie von je her haben, wenn Musik zum Klingen gebracht werden soll. Graphische Visualisierungen, die das besonders bewusst machen, können bis ins Spielerische gehen (etwa Cathy Berberians vom Comic inspirierte »Stripsody«), den Brückenschlag zwischen Musik und Bildender Kunst vollziehen oder Sprache musikalisch verarbeiten. Notenschrift ist stets graphische Visualisierung, die auch zum Lesen und zum Betrachten gedacht ist, die Subtexte mit sich führt, ohne sie zum Klingen zu bringen, die ganz unterschiedliche Musiziersituationen zulässt und die die klingende Gestalt auch gänzlich frei geben kann.

Literatur

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1 (1958).

Karkoschka, Erhard (1966), *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik* (Edition Moeck 4010), Celle.

Nattiez, Jean-Jacques (Hg.) (1997), »Dear Pierre« – »Cher John«. *Pierre Boulez und John Cage, der Briefwechsel* (aus dem Englischen und Französischen übersetzt von Bettina Schäfer), Hamburg.

Nonnenmann, Rainer (Hg.) (2010), *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik* (erschieden zu den 45. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik; Edition neue Zeitschrift für Musik), Mainz.

Zur Autorin

Dorothea Redepenning ist Professorin für Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Sie war Co-Leiterin des Teilprojektes Bo2 »Creative Dissonances: Music in a Global Context« des Exzellenzclusters »Asia and Europe in a Global Context«. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die Musik Osteuropas.

