

Zur Musik der Gegenwart

WERNER KLÜPPELHOLZ

*Hans Günther Bastian (Hg.): Umgang mit Musik. - Laaber: Laaber 1985.
(Musikpädagogische Forschung. Band 6)*

Lassen sich die ersten fünfzig Jahre der Neuen Musik, kulminierend in Boulez' Postulat einer total asymmetrischen Musik, mit der Formel Negation der Tradition fassen, so bieten die achtziger Jahre bislang ein Panorama, das sich von reaktionären Versuchen dummfrecher Restauration über das bemühte Anknüpfen an offene oder verborgene Entwicklungszüge bis hin zur lustvollen kannibalischen Aneignung erstreckt, das in nahezu jedem Fall auf eine noch unlängst ungeahnte, vollkommen neuartige Weise dominiert ist von musikalischer Tradition. Beginnen wir mit solchen Phänomenen, die Tradition bereits an der Oberfläche tragen, nämlich mit den objets trouvés Paraphrasen, Reprisen exponierter Werke der Vergangenheit. Ohne Hinzufügung eines einzigen eigenen Klanges setzt — in 1981 — Klarenz Barlow die Klaviertrios von Clementi, Schumann und Ravel in eine prästabilisierte Heterophonie. John Cage traktiert Saties *Socrate* mit den Operationen des I-Ging und wird nicht müde, seinen beiden weiteren Wahlverwandten, Duchamp und Joyce, komponierte und — wie manche Hörer seinen Lesungen zuschreiben — erotisierende Reverenzen zu erweisen. Dabei benutzt er insbesondere die Methode des Mesostichon, mag sein als später Reflex früher Reihenkomposition, gewiß freilich als Akt anwachsender Altersaskese. Walter Zimmermann bedient sich etwa der Musik seiner fränkischen Heimat als objet trouvé um — kraft artifiziellster Stilisierung — die Teiltöne tanzen zu lassen. Mauricio Kagel, als jüngstes Exempel älterer Gewohnheiten, präsentiert ein Hörspiel mit dem Titel . . . *nach einer Lektüre von Orwell*. Dieter Schnebel — Busoni vergleichbar, der mit seiner *Fantasia contrappuntistica* bekanntlich nichts Geringeres intendierte, als damit die *Kunst der Fuge* zu vollenden — fragt in seinem *Wagner-Idyll*, wie Wagner heute wohl komponiert hätte. Eine Frage, die Kagel schon zu Beginn der siebziger Jahre in seinen *Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms* an den Nämlichen gestellt hat, und deren atavistischen Appetit ich bereits andernorts konstatiert habe. (Auch Klarenz Barlow bekannte sich jüngst in erfreulicher Offenheit zu der meistenteils verborgenen Passion, geliebte Musik — hier des Stiles Rock — den eigenen Elaboraten einzuverleiben). Mag ein solches Komponieren Kagels oder Schnebels konjunktivisch geheißt werden, so pflegen beide daneben ein ge-

radezu biographisches. Eher der Tradition der Künstleroper zugehörend (*Pa-lestrina* oder *Mathis der Maler*), läßt Schnebel, in *Jowaegerli*, Hebel auf einem Ochsenkarren daherreiten, während Kagel zum Beispiel in *Aus Deutschland — Eine Lieder-Oper* den Spuren der Vorgänger folgt. Autobiographisches Komponieren fehlt selbstredend ebensowenig. *Selbstporträt mit Reich und Ri-ley und Chopin ist auch dabei* war das mittlere der *Drei Stücke für zwei Klavie-re* überschrieben, die György Ligeti 1976 schrieb; ein ästhetisch verschlüss-eltes Selbstbildnis aus ironischer Distanz. Ganz unmetaphorisch, die eigenen Begegnungen mit dem Unheil nicht verschweigend, Stücke wie Bojidar Di-movs *Selbstbildnis mit Richard Wagner und anderen Erscheinungen des Tages und der Nacht* oder Juan Allende-Blins Hörspiel *Rapport sonore — Relato sonore*.

Steht die Tradition an der musikalischen Oberfläche in Rede, soll Hans Wer-ner Henze nicht vergessen sein. Er hat sich in den letzten Jahren der Bühnen-fabel *Die Englische Katze*, des *Orpheus*, des *El Rey de Harlem*, einer *Barcarola* sowie einer *Royal Winter Music* angenommen, Stoffen also, die sozialistischer Nebenwirkungen einigermaßen unverdächtig sein dürften. Ihnen läßt er, wie eh und je, einen Schreibstil angedeihen, der charakterisiert ist durch allu-sionäre Sättigung und parataktische Kurzatmigkeit; in der Technik wie — dies demonstriert sein Kompositionstagebuch überdeutlich — im ästheti-schen Bewußtsein an dem Ort Halt suchend, den der neoklassizistische Stra-winsky einst besetzt hatte. Im übrigen mag kommentarlos der Bescheid hin-reichen, den die jungstalinistischen Offiziellen des Leningrader Komponi-stenverbandes im Juni 1984 meiner Frage erteilten, welches heute die in der Sowjetunion bekanntesten Komponisten der BRD seien: „*Henze, Egk und Orff*.“ Daß die musikalische Novität des real existierenden Kapitalismus, mit dem verräterischen Namen repetitiv, sich nicht nur von der Bildenden Kunst Richard Serras oder Michael Snows, nicht nur von maschinellen Vorgaben wie „*Slow Motion*“, vielmehr auch von der Musik der gesamten Welt sich herleite — balinesischer Gamelan, Bartök, afrikanische Musik, Webern, Thora-Psalmodien, Satie, die europäische Musik zwischen 1100 und 1750, Strawinsky —, wurde von deren Urhebern häufig genug betont (Cage frei-lich, auf den es doch nicht mehr ankäme, wird ausdrücklich von Steve Reich als geistiger Vater ausgeschlossen). Die repetitive Musik, eine ahistorische Synthese, reklamiert eine solche Vielzahl von Traditionen allein deshalb, da sie ihrer enträt. Ihr mythisch antifinales Dasein, ohne Anfang und Ende, ihre Weigerung, zu „erzählen“, ihre Absage an Gedächtnis und Erwartung (in bei-dem selbstredend Cage verwandt), ihre voraussetzungslose Rezeption konsti-

tuieren beiläufig die einzig neue musikalische Gattung des 20. Jahrhunderts, die der Meditationsmusik, und bilden — da diese Musik keine präfabrizierten, verborgenen Konzepte mehr kennt, jeder Depp sie sofort versteht — in der Geschichte der elitären Kunstmusik eine erste Oase wahrer Demokratie. Was klingt wie eine Mischung aus Orffs Schulwerk und Mimes Schmiede, ist, nach Gage, im Ernst die zweite profunde Provokation abendländischer Musikästhetik. Allerdings eine, wie die zahllosen Hinweise auf historische Modelle zeigen, die sich gleichwohl einer günstigen Haltung der provozierten Geschichte zu vergewissern sucht. Legen die Autoren der repetitiven Musik falsche Spuren in die Tradition, so möchte ein anderer Tonsetzer, der seinen auf kosmischen Fortschritt fixierten Blick nach eigenem Wort niemals zurück richtet, den peinlichen Traditionsrest gerade tilgen, der ihm doch bleischwer anhaftet. Der kosmische Fortschritt Stockhausens ist bestenfalls ein komischer. Um welchen Deut ist die Jubel-Astrologie des Licht authentischer als der Jubel-Katholizismus des *Gesang der Jünglinge*? Um welchen Deut unterscheidet sich seine „Superformel“ (dieses Waschmittelwort) von Schenkers „Umlinie“? Um welchen Deut ist sein Wille zum Licht fortschrittlicher als Skrjabins Idee des *Mystère*? Dabei ist auch Skrjabins Plan, in einem kugelförmigen, in Indien zu errichtenden Tempel einmal ein rechtes mythisches Weltspektakel zu inszenieren, doch nur eine der zahlreichen Wohnzimmer-Visionen zwischen Fidus' *Lichtgebet*, Henri Dunants Flammenorgel und den patenten wie verschrobenen Zauberformeln, die Szeemanns Ausstellung mit dem trefflichen, das Suchthafte gut akzentuierenden Titel *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* präsentierte. Stockhausens *Licht* ist kaum eine Verlängerung der pantheistischen Linie von Goethe zu Webern, sondern der trüben Sphäre von Helena Blavatskys *La doctrine secrète* zugehörig, die Skrjabin ebenso nachhaltig inspiriert hat wie Rudolf Steiner. „*Alle Toneigenschaften und Formen werden in gestische Vorgänge übersetzt*“, so beschreibt Stockhausen — für *Inori. Ein musikalisches Gebet* —, was bei Steiner Eurhythmie heißt. Parallelen zu Skrjabin in Fülle: der Satan, die Bedeutung von Klängen, die geflügelten Wesen, Farbsymbolik, die mentale Ekstase, der Tropenanzug (den Skrjabin während seiner indischen Phase — in Moskau — zu tragen pflegte) und weniger zu Wagner (höchstens die Ausmaße oder der nicht überbietbare szenische Dilettantismus); ohne Zweifel jedoch eine Mentalität und Ästhetik, die verpflichtet ist den achtziger Jahren — des 19. Jahrhunderts.

Ihm hatte bekanntlich bereits Busoni abgeschworen in einem Manifest, das getrost als Grundgesetz der Neuen Musik gelten kann (dem sich allerdings,

wie meist bei solchen Maximen, kaum einer gefügt, nicht einmal der Urheber). Dort wird die Freiheit der Tonkunst von allen vorgegebenen Ordnungen proklamiert, namentlich von den verachteten „architektonischen“ und den farblichen der herkömmlichen Instrumente; allein die Formlosigkeit der Geschichte — Überleitungen, Vor- und Nachspiele bei Beethoven — findet Gnade vor Busonis Verdikt. Busonis Worten — und den Taten des späten Beethovens, späten Liszts, der Inauguratoren der Freien Atonalität und des Free Jazz — folgt nach eigenem Zeugnis Wolfgang Rihm. In seinem Darmstädter Vortrag von 1978 — verglichen mit dem Gestammel seiner Generationengenossen ohne Zweifel der aufschlußreichste, weil reflektierteste Text — fällt zwar der Name Busoni (dem Rihm später einen längeren Rundfunkvortrag gewidmet hat) nur ein einziges Mal, doch zeigt sich Rihm be-seelt von dessen Geist: *„Die Schulung durch die Systeme der weiteren und nahen Vergangenheit ermöglicht den einmal utopischen Zustand, systemlos komponieren zu können.“* — *„Varèse hätte in viel stärkerem Maß zu einer Schlüsselfigur werden können, wenn er sich offensichtlicher zu seinem Subjektivismus bekannt und damit der Vorstellung vom Komponisten als objektivem Architekten die des Triebtäters entgegengesetzt hätte.“* — *„Uns selbst führt ein Verharren im reagierenden und nach allen Seiten absichernden Umgang mit naher und ferner Vergangenheit in eine Existenz ohne Eigenschaft.“* Rihms Los-sage von der objektiven Logik eines Gebildes, vom tradierten Systemzwang, von den kaum bemerkten Konventionen der Normalität — was die von ihm bevorzugten Stoffspender Artaud, Lenz, Wölfli (kraft häufig geübter Not-zucht übrigens ein eher unmetaphorischer Triebtäter) ja durchaus vorgelebt hatten — scheint freilich in seltsamem Widerspruch gegenüber seiner Musik zu stehen, die auf der Flucht vor dem geschichtlichen Bestand geradewegs darin zu versinken droht. Sichtbar wird dies etwa am Haushalten mit kon-ventionellen Instrumenten — die doch gerade Busoni ihrer Begrenzung hal-ber geißelt hatte — oder in der Verwendung von Floskeln der Vergangen-heit wie den Hammerschlägen zu Beginn des Orchesterstücks *Dis-Kontur* oder den Oktaven zu Beginn des *Klavierstücks 5*, die Rihm durch Dynamik und Pausendehnung zu einem Ereignis werden läßt, das es schlechterdings nicht darstellt. So sympathisch mir Rihms Glaube an Individuum und Inter-vall ist, in dem er — durch protokollarisches Komponieren, durch die Errich-tung einer „vegetativen Architektur“ „atavistischer Triebkräfte“ (wie sie Dieter Schnebel ganz unvermittelt in den *Maulwerken* realisiert hat) — den rasch unterdrückten Freiheiten einer musique informelle historische Gerechtigkeit widerfahren lassen möchte, so mißverständlich, weil mißbrauchbar als

Exempel von Restauration bleibt er dennoch. Rihms Musik ist eben keine, „in der das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist“, wie — nennen wir ruhig den Namen des heute aus Schwäche vielfach Verdrängten — Adorno in seiner Erinnerung an Busoni und den Schönberg der Werke 10 bis 22 gefordert hatte, sondern eine, die sich gibt, als sei nichts geschehen. Damit sind also einige Berührungspunkte der Tradition benannt, die nicht länger einzig von der Wiener Schule samt deren Nachfolgern getragen wird, vielmehr zwischenzeitlich — parallel zu den musikhistorischen Ausgrabungen beispielsweise der russischen Avantgardisten oder Nancarrow — ebenfalls bislang eher periphere Figuren umfaßt. Die Tradition lebt, mag Stockhausen sie auch im Verborgenen beerben oder mag Rihm aus ihr den Rat ziehen, sie zu fliehen. Sie lebt selbstredend gar dort, wo sie deshalb einer perfekten Negation anheimfällt, weil ihr Verlauf bis ins letzte Vierundsechzigstel-Fähnchen voller Skrupel stets mitbedacht bleibt, auf höchst unterschiedliche und dennoch vergleichbare Weise bei Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann und Mathias Spahlinger. Mag ein Werk des Dritten demonstrieren, daß das von der Übermacht des Historismus diktierte *rien ne va plus*, das Walter Zimmermann beklagt (und mit eigenen Arbeiten dementiert), nicht das letzte Wort zur heutigen Lage bleiben muß.

Während einer Vorbereitungskonferenz zum Europäischen Jahr der Musik kam 1983 in Venedig eine Komposition zur Uraufführung, die jenseits lokaler Zufälligkeit unvermittelter von Europäischer Gemeinschaft handelt, als den dort versammelten Kultur-Exzellenzen gewahr geworden sein dürfte. Das in Rede stehende Stück ist allen Ernstes auch eines über Ackerbau und Viehzucht, die europäisch zu ordnen man sich mit bisher 173 Erlassen über Rapsanbau und 226 Verordnungen zur Schweinemast angelegen sein ließ. In Spahlingers *extension* für Violine und Klavier meint der Titel Entspannung und Nachlassen, ebenfalls Ausdehnung im mathematischen Verstand. Ihm fügt Spahlinger 74 weitere Begriffe hinzu, die nahezu allesamt mit der lateinischen Vorsilbe „ex“ beginnen und überwiegend der Theologie, Medizin und Mathematik entstammen, mithin den religiösen, magischen und rationalen Wurzeln der Musik: zum Beispiel Extrapolation, Extreme, Exzitation, Exornation, Exolet usf. Zuweilen sind die Begriffe ganz wörtlich genommen. Bei „exemption“ (Befreiung von Verbindlichkeiten) lautet es in der Partitur „*Tue was du willst*“, bei „expurgation“ ist der Geiger gehalten, sein Instrument abzustauben, oder bei „explantation“, was die Züchtung von Geweben auf künstlichem Nährboden meint, auf einem Blockflötenmundstück zu spielen. Indes bleibt die Beziehung zwischen Begriff und Musik nur ausnahms-

weise derart äußerlich. Zentraler Gegenstand der Komposition ist das eigentliche Medium aller Musik, die Zeit und ihre Ordnung. Betrachtete Adorno als Aufgabe der Kunst, Chaos in die Ordnung zu tragen, so unternimmt es Spahlinger, die Ordnung als Chaos zu enthüllen. Der Grundgedanke von *extension* liegt darin, die Zahl von Klangeigenschaften schneller wachsen zu lassen als die der Klanggestalten. Anders formuliert: Die Ordnungskategorien nehmen schneller zu als die Ordnungsobjekte; eben so, wie die Zahl der Raps-Erlasse rascher wächst als dieser selbst.

Entsprechend ist der erste Ton des Stückes durch seine Höhe, Dauer, Lautstärke und Artikulation definiert, der dritte hingegen ist bereits zusätzlich durch Saitenzahl, Druckstelle und Druckstärke, mithin sieben Kategorien bestimmt. Unter dem Hölderlin-Satz „*Die exzentrische Bahn . . . immer ins Ungebundene*“ und dem Beckett Wort „*Das Ende, der Anfang, der Wiederanfang*“ beginnt so die dreiteilige Exposition des Stückes, die Spahlinger mathematisch mit $N+1$ beziffert. Mag das leere Zeichen N , als das nicht Begrenzte, alle Werte einnehmen, so kann die Exposition der *extension* in alle denkbaren Richtungen fortschreiten. Das gilt nahezu schon für deren Begriff, der eine Reihe heterogener Homonyme umschließt: Exposition bedeutet rhetorisch eine Erörterung; dramentheoretisch die Vorbereitung eines Dramas; musikalisch Kopf von Sonate oder Fuge; theologisch die Aussetzung des Altarsakraments; photographisch ehemals die Belichtung von Negativen; biologisch einen bewachsenen, der Sonne ausgesetzten Berghang. Von woher soll da Klarheit kommen? Müßte nicht, bevor ein Autor das erste Wort, ein Komponist den ersten Klang setzt, er in einer ausführlichen Exegese erläutern, wie Wort und Klang gemeint sind? Spahlinger verfaßte einen Kommentar, der graphisch angelegt ist wie die Musik, von der er handelt, in alle Richtungen ausstrahlend, wie jene eine Attacke aufs Diskursive. Darin heißt es: „*Bei der Explosion eines Hauses erweisen sich die herumfliegenden Schubladen-Inhalte der Schränke nicht als für die Gestalt Haus konstitutiv, nicht einmal für die zerborstenen Schrankteile, sondern für den Trümmerhaufen.*“ Wie die Fäden der Zeit, die Erfahrungen eines Individuums festhalten, wie die Augenblicke zwischen Vergangenheit und Zukunft mit Vernunft füllen? Spahlinger antwortet zunächst einigermaßen suizidal, mit dem der Exposition folgenden Abschnitt „*extinktion*“, Auslöschung. Er bleibt allerdings nur virtuell, unhörbar: nichts, das ungeschehen zu machen wäre. Beide Modi der Zeit, die gemessene und die gelebte, unterliegen einer tiefen Auflösung. Zum einen wird in einer diskontinuierlichen, wellenartigen Entwicklung die Synchronität beider Spieler aufgehoben zugunsten asynchroner Additionen.

Andererseits wird die Musik überhaupt unterbrochen, etwa durch Staubwischen. Die Form der *extension* intendiert, den Zerfall der gelebten, im Verhältnis von Erinnerung und Erwartung musikalisch artikulierten Zeit abzubilden durch eine Reihe von Sprüngen im Zeitablauf, durch ein ungeordnetes System von Extempores, Extrapolationen und wiederholten Expositionen. Zeit und Erfahrung zerfallen freilich nicht nur im Gefüge des Stückes selber, vielmehr auch im Verhältnis zur Geschichte, die es zitiert. Der Täuschung in der Form, als Sabotage des Wechselspiels von durch Erinnerungen aufgebauten Erwartungen, entspricht eine des Inhalts, wo Spahlinger mit der Erinnerung des Hörers an tradierte Klangbilder spielt. Wo er wörtlich zitiert, unternimmt er alles, um die Spuren der Quelle zu tilgen: Die Mittelstimme eines Bach-Chorals etwa erscheint rhythmisch aufs Äußerste augmentiert, oder er moduliert ein Fragment aus Messiaens *Oiseaux exotiques* mit einem indischen Rhythmus, den er dessen Kompositions-Lehrbuch entnahm. Der größere Rest fremder Konfigurationen besteht allerdings nur aus apokryphen Zitaten, aus Allusionen. In „exhumation II und exzerbation“, was Leichenausgrabung und Verschlimmerung einer Krankheit meint, bildet das f-Moll eine Brahms-Reminiszenz; in „exhumation I und exsekration“ (Entweihung, auch feierliche Verwünschung) klingt's Schubert oder Chopin frappierend ähnlich. Dazu bemerkt Spahlinger: *„Bachmozartbeethovenschubertweberalleswasgutundteuerist, was auf dem Trümmerhaufen so alles herumliegt, backt zu eigentümlichen Klumpen zusammen; würde man eines der dem Wahrscheinenguten gewidmeten Abonnementprogramme nur einmal simultan aufführen, würde das bewußtlose Springen von Stil zu Stil (Signatur eines verlogenen Supermarkt-Pluralismus und Hohn auf ein poly; gar metasystematisches Denken), dem alles eins ist, vielleicht gewendet in Wahrnehmung von deren auseinanderstrebenden Präsuppositionen. Das einmal geschichtlich Individuierte würde, noch enger zusammengezwungen als durch bloße Aufeinanderfolge, seine Unvereinbarkeit, einen Rest zur Dissoziation wieder nach außen kehren.“* Und die chemische Verbindung der Allusionen, wenigstens deren Gemisch, würde die Vitrinen zersprengen, die die emanzipierte Musik der Vergangenheit historisierend harmlos heute umschlossen halten, Spahlingers Zorn über die Unverbindlichkeit aller Musik paart sich mit dem Bewußtsein ihrer Fremdheit. Verstellt nicht nur von der Ordnung der Begriffe, deren Unschärfe zum Schweigen verhält, vielmehr auch von der Unmenge tradierter Musik, die beschädigt wurde von ihrer Geschichte, sucht Spahlinger durch die vertrauten Idiome hindurch die Neuheit, also Fremdheit des eigenen Ausdrucks. In gezielter Indifferenz etwa einen einzelnen Quartsprung zitie-

rend, der vom Volkslied bis zu Schönbergs *Erster Kammermusik* einst ungezählte Musik in Gang brachte, beherzigt Spahlinger, daß auch ein Komponist heute ein durch und durch geschichtlich wie gesellschaftlich präformiertes, mithin deformiertes Wesen ist, dessen Eigenes zum Fremden, dessen Ausdruck zum Parasitentum verdammt wurde. In unvergleichlicher Sicherheit seines theoretischen Instinkts bekräftigt Spahlinger solchen Befund durch ein literarisches Zitat, das er in Parenthese über den Abschnitt „exordium“ (kunstvolle Einleitung einer Rede) setzt. Der Satz entstammt Becketts *Endspiel* und lautet: „*Von da aus könnte sich ja die Menschheit neu entwickeln.*“ Im Dialog der Protagonisten Hamm und Clov heißt es:

Clov, ängstlich sich kratzend: *Ich habe einen Floh!*

Hamm: *Einen Floh! Gibt es noch Flöhe?*

Clov, sich kratzend: *Auf mir ist einer. Es sei denn, es ist eine Filzlaus.*

Hamm, sehr beunruhigt: *Von da aus könnte sich ja die Menschheit neu entwickeln! Fang ihn, um des Himmels willen!*

Ein Hauch der schlechthin genialen Ambivalenz jener Regieanweisung, „sehr beunruhigt“, haftet auch an Spahlingers *extension*, die wie die Gebilde Becketts nirgendwo explizit vom Weltlauf spricht und doch ihn getreulicher nachzeichnet als alle Menschheits-Opern, indem sie die gefräßig alles, demnächst wohl auch die Flöhe erfassende Ordnung der verwalteten Welt mit wenigen Klängen umschlagen läßt in deren eigentliches Wesen, in Anarchie.

Kriterien der Neuen Musik aufzustellen, die als Maxime des Handelns dienen, wie es Adorno in der gleichnamigen Darmstädter Vorlesung 1957 unternommen hat, ist ohne jenen dogmatischen Fortschrittsbegriff, der ihr zugrundelag, heute allein deshalb nicht mehr möglich, weil sich der materiale Fortschritt unterdessen als vergängliche Instanz erwiesen hat. Jedem Komponisten fehlt eine fraglose Orientierung (insbesondere stehen die jungen, denkt man an die rigide Traditionsvermittlung Schönbergs, buchstäblich vaterlos da). Einzig hier, in der Beunruhigung, im Mißtrauen gegenüber der Tradition wäre ein Maßstab gegenwärtiger Musik zu erblicken, sofern der Grad an Reflexion, die Befreiung aus Unmündigkeit weiterhin als Wert gilt. Einen Zeugen bietet auch hier die Tradition selber: „*Tue an die Zukunft jede Frage, die dir die Vergangenheit schon beantwortet hat, noch einmal*“, postuliert Robert Schumann in seinen jugendlichen Tagebüchern 1827-1838. Nichts an der Entwicklung der Weltgeschichte, dies zeigt ihr desolater Zustand, ist

sakrosankt, jede Frage, was anders hätte verlaufen können, muß zu jeder Zeit gestellt werden dürfen. Doch mag gerade das Resultat der ungeheuren Retrospektive der Gegenwart, die Restitution der Tonalität, die sich als serielle bei Kagel, „zwischen Gesualdo und Reger“, oder als stochastische bei Barlow kompromißlos bislang abzeichnet, nicht jene Sintflut der Dummheit zeitigen, die uns zwar den Atem rauben, doch so manchem Reaktionär die langersehnte Konjunktur bescheren würde. Etwa Kupkovic, der vor versammeltem Lions-Club das Ende der Atonalität konstatiert und — nach der Logik: Mehr Geige als Cello gibt es nicht — ausruft: „*Mehr atonal als atonal gibt es nicht.*“ Santa Simplicitas! Santa Caecilia! Heiliger Arnold . . .

Literatur

- Adorno, T. W.: *Vers une musique informelle*; in: *Quasi una fantasia*, Frankfurt 1963.
 (Barlow, K.): *Busreise nach Parametron* (Alles über „Çoğluotobüsisletmesi“), *Feedback Papers* 21-23.
 Barlow, K.: *Der heimliche Zungenschlag*. Interview mit B. Leukert, in: *MusikTexte* 5.
 Busoni, E.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, NA Frankfurt 1974.
 Frisius, R.: *Karlheinz Stockhausen — Melodie als Gestalt und Form*, in: *NZ* 144 (1983).
 Henze, H. W.: *Die Englische Katze*. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982, Frankfurt 1983.
 Huber, N. A.: *John Cage: Cheap Imitation*, in: *Neuland* 1 (1980).
 Hübler, K. H.: „Und doch bin ich Mensch geworden“. *Karlheinz Stockhausen, oder der Komponist als „Gottessohn“*, in: *Unsere Wagner*, hrsg. G. Förg, Frankfurt 1984.
 Klüppelholz, W.: „Ohne das Wesentliche der Ideen unkenntlich zu machen“. Zu Kagels „*Variationen ohne Fuge ...*“, in: *Die neue Musik und die Tradition*, hrsg. R. Brinkmann, Mainz 1978.
 Kupkovic, L.: *Das Komponieren heute*, in: *Feedback Papers* 19.
 Lotringer, S.: *New Yorker Gespräche* (u.a. mit Phil Glass und Steve Reich), Berlin 1983.
 Mertens, W.: *American Minimal Music*, New York 1983.
 Oehlschlägel, R.: *Wohlformulierte Teufelsmusik*. Zu Karlheinz Stockhausens „*Samstag*“ aus „*Licht*“, in: *MusikTexte* 5.
 Reich, S.: *Writings about Music*, New York 1974.
 Rihm, W.: *Der geschockte Komponist*, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. E. Thomas, Mainz 1978.
 ders.: *Die Klassifizierung der „Neuen Einfachheit“ aus der Sicht des Komponisten*, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, hrsg. O. Kolleritsch, Wien 1981.
 Schibli, S.: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München 1983.
 Schnebel, D.: *Über Schönheit und Häßlichkeit in der Kunst heute*, in: *Neuland* 2 (1981).
 Spahlinger, M.: *extension (1979/80) für violine und klavier*, in: *Neuland* 2 (1981).
 Steiner, R.: *Eurhythmie als sichtbarer Gesang*, NA Dornach 1975.
 ders.: *Das Wesen des Musikalischen*, NA Dornach 1975.
 Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau 2/1983.

Stockhausen, K.: „Wille zur Form und Wille zum Abenteuer“ (Gespräch mit R. Frisius), in: Neuland 2 (1981).
Zimmermann, W: Nichts geht mehr. Die Improvisation und der Komponist, in: Musica 38 (1984).

Prof. Dr. Werner Klüppelholz
Nußbaumerstr. 43
D—5000 Köln 30