

REDUKTIVE ANSÄTZE INNERHALB DER NEUEN MUSIK

BACHELORARBEIT

von

Daniel Verasson

Zur Kaisereiche 24

42349 Wuppertal

Folkwang Universität der Künste

Integrative Komposition

Matrikelnummer: 2330229

Gutachter: Prof. Günter Steinke

vorgelegt am

28.07.2015

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Reduktion und ihre außermusikalischen Dimensionen . . .	6
3. Reduktion in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts . . .	8
3.1. Erik Satie: <i>Avant-dernières pensées</i>	8
3.2. Anton Webern: <i>Fünf Stücke für Orchester op.10</i>	13
4. Neue Musik und Reduktion - analytische Betrachtungen ausgewählter Beispiele zeitgenössischer Musik.	18
4.1. Alvin Lucier: <i>I am sitting in a room</i>	18
4.2. Louis Andriessen: <i>Workers Union</i>	21
4.3. Hanne Darboven: <i>Orgelwerke 1982/83</i>	25
4.4. Morton Feldman: <i>For Bunita Marcus</i>	30
4.5. James Saunders: <i>#190702</i>	35
4.6. Sam Sfirri: <i>Beckett-Serie</i>	39
5. Nachwort	42
6. Danksagungen	45
7. Anhang	46
8. Bildnachweise	54
Literatur	56

1. Einleitung

Mitte der 90er Jahre besuchte ich mein erstes Konzert mit Neuer Musik. Auf dem Programm stand unter anderem das zweite Streichquartett von Arnold Schönberg. Den Namen Schönberg hatte ich bereits schon einmal gehört und so wusste ich im Groben, was mich dort erwartete. Im zweiten Teil des Konzertes wurde Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* gespielt. Messiaens Musik kannte ich bis dahin nicht, wusste allerdings, dass er auch zu den zeitgenössischen Komponisten zählte und so beschloss ich, mich von der Musik überraschen zu lassen. Dies führte dann dazu, dass mein Interesse an *Neuer Musik* (der Terminus war mir damals allerdings nicht bekannt) begann.

Begeistert vom Neuen und Unbekannten, begab ich mich auf die Suche nach immer mehr Neuer Musik. Da das Internet zu dieser Zeit noch in den Kinderschuhen steckte, fand meine Suche in erster Linie in der großen Enzyklopädie meiner Eltern, oder in der damals verhältnismäßig gut mit Noten zeitgenössischer Musik ausgestatteten Bochumer Stadtbibliothek statt. Logischerweise war es demnach nicht möglich, wie heute selbstverständlich, im Internet Hörbeispiele oder ganze Musikstücke zu hören. Anstelle eines zügigen *Durchklickens* durch das Internet stand eine viel schwierigere und länger andauernde Suche durch Bücher. Eine Möglichkeit bestand für mich weitergehend auch darin, mein Taschengeld hauptsächlich in CDs zu investieren. Und so landeten, ohne dass ich die Musik vorher kannte, in meinem CD-Regal Aufnahmen von Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, Schönbergs *Moses und Aron* und *Pierrot lunaire*, Alban Bergs *Violinkonzert* oder Anton Weberns *Fünf Stücke für Orchester op.10*. Etwas später wurde dann durch eine TV-Übertragung mein Interesse an Krzysztof Pendereckis *Lukas-Passion* geweckt, das für mich über mehrere Jahre hinweg das aktuellste Stück Musik sein sollte, das mir bekannt war.

Mit dem Ende meiner Schulzeit 2002 hielt das Internet auch in meinem Elternhaus Einzug, wodurch ich einen problemlosen Zugang zu jeglicher Art der Neuen Musik bekam, was mittlerweile nicht mehr wegzudenken ist, auch wenn die Recherche im World Wide Web zu einer sehr unübersichtlichen Angelegenheit werden kann, die dann im Rückblick mehr Verwirrung verursachen kann, als Nutzen zu bringen. Auf einem dieser Streifzüge durchs Netz hörte ich eine Aufnahme von Morton Feldmans *Palais de Mari*. Ich weiß nicht mehr genau,

wie ich auf Feldman kam, aber sicher weiß ich, das alles, was ich unter *Neuer Musik* bis dahin verstand, mit einem Schlag um ein riesiges Feld erweitert wurde, das ich seitdem zu verstehen und erforschen versuche.

Minimal Music war dann schnell das Schlagwort, auf das ich bei meiner recht unwissenschaftlichen Suche stieß. Doch als ich mich dann mit der *Minimal Music* beschäftigte, musste ich feststellen, dass dieser Begriff gerade nicht die Musik Feldmans meint, sondern bekanntlich die von Philip Glass, Steve Reich und anderen, die besonders durch Patternbildung gekennzeichnet ist, sowie, besonders bei Glass, durch eine Harmonik, die sich über weite Strecken hindurch mit der Funktionstheorie erklären lässt. Wenn also von Minimalismus in der Musik die Rede ist, wird dies gerne als *Minimal Music* verstanden, obschon ein weitaus größeres Feld hierzu zu rechnen ist.

Grundlagenarbeit hat hier Peter Niklas Wilson in seinem Buch *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie* geleistet. Er begründet den Begriff musikalischer Reduktion durch den Ausschluss möglicher und scheinbar naheliegender Alternativen.

„«Musikalischer Minimalismus» wäre von der Sache her angebrachter und provoziert doch den «Minimal Music»-Reflex. «Musikalische Einfachheit» wiederum evoziert das diffuse Schlagwort einer «Neuen Einfachheit», wie es in der deutschsprachigen Musikpublizistik der Siebziger und Achtziger umhergeisterte. «Musikalische Reduktion» mag weniger vertraut klingen, aber auch weniger besetzt. Gemeint sind ästhetische Strategien der Verringerung musikalischer Komplexität, sei es auf der Ebene von Material oder Struktur, musikalische Praktiken, deren Radius weitaus größer, deren Palette weitaus reicher ist, als es die Artefakte der arrivierten Minimal Music suggerieren - und weitaus virulenter.“ [Wilson 2003, S. 5]

Auf dieser Grundlage erscheint es mir daher als sinnvoll, den Terminus *Reduktion* ebenfalls in diesem Zusammenhang zu verwenden. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, ein neues Musikgenre zu kreieren oder die hier der Analyse unterzogenen Werke zu einem möglicherweise existenten zugehörig zu klassifizieren, sondern zu untersuchen, wie vielschichtig es sein kann, wenn sich Werke nach der o.g. Definition von Wilson als reduktiv beschreiben lassen, so dass die Schaffung eines Genrebegriffs hinfällig ist, weil sich nicht nur der Höreindruck, sondern sogar der ganze künstlerische und ästhetische Hintergrund mitunter grundlegend unterscheiden.

Zu Beginn der Arbeit stelle ich die Konnotationen des Begriffs *Reduktion* jenseits der Musik vor, durch die analytische Merkmale erarbeitet werden, die die Verwendung des Begriffs *Reduktion* auf die hier dargestellten Musikwerke rechtfertigen soll. Im Weiteren widme ich mich Stücken zweier wichtiger

Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts: Erik Satie und Anton Webern, anhand derer ich mögliche Ursprünge aktueller reduktiver Tendenzen in der Musik untersuche. Im Hauptteil der vorliegenden Arbeit zeige ich schließlich anhand ausgewählter, sehr unterschiedlicher Werke auf, welche Formen reduktive Ansätze in Kompositionen zeitgenössischer Musik annehmen können und verweise zudem auf ästhetische Fragen, die zu einer bewussten Reduktion in bestimmten Bereichen führen.

2. Reduktion und ihre außermusikalischen Dimensionen

Um in dieser Arbeit den Begriff der Reduktion in Bezug auf die Musik zu verwenden, ist es unumgänglich, sich zunächst den außermusikalischen Dimensionen dieses Ausdrucks zu nähern.

Das Wort Reduktion stammt aus dem Lateinischen vom Wort *reductio*, was sich als Zurückführung oder Zurückziehen übersetzen lässt. [vgl. Stowasser 1994, S. 432]

Von der sprachlichen Herkunft des Wortes ausgehend, lässt sich feststellend sagen, dass Reduktion dahingehend verstanden werden kann, dass zum Einen auf eine Art Ursprung verwiesen, oder zum Anderen der Verlust von etwas Erreichtem beschrieben wird. Die folgenden Verwendungen des Begriffs Reduktion sind zwar höchst unterschiedlich, verweisen aber auf die genannten Grundbedeutungen.

Verwendung findet der Ausdruck unter anderem bei den in Lateinamerika als Indianer-Reduktionen bekannten Siedlungen, die bis zum 19. Jahrhundert existierten, in denen angestrebt wurde, die Bevölkerung „zur Kirche und zur Zivilisation“ [Brockhaus 1992, S. 171] zurück zu führen. An dieser Stelle möchte ich nicht unkommentiert lassen, dass nicht vom Zurückführen zu einer Gemeinschaft gesprochen werden kann, wenn die betreffende Gruppe von Menschen, in diesem Fall die lateinamerikanischen Ureinwohner, dieser nie angehörte, so dass dies als euphemistisches Beispiel einer geplanten Veränderung der kulturellen Identität nicht als Grundlage für die Untersuchung musikalischer Reduktion in der vorliegenden Arbeit Verwendung findet.

Weiterhin taucht der Begriff in der Chemie auf, bei der Reduktion bedeutet, Sauerstoff aus sauerstoffhaltigen Verbindungen zu entfernen, was der Umkehrung der Oxidation entspricht, bei der Reduktions-Teilung in der Genetik, was eine Halbierung der Chromosomenzahl bedeutet, sowie in der Stammesgeschichte, wo Reduktion die Veränderung oder den Verlust von Organen aus Gründen umweltbedingter Anpassung meint. Gleichzeitig ist Reduktion in der Meteorologie eine für die Vergleichbarkeit erforderliche Umrechnung von Messwerten, wodurch Störfaktoren, wie etwa die Höhenlage, in der Messwerte erhoben werden, entfernt werden. [vgl. Brockhaus 1992, S. 171] Diese Bedeutungen, mit Ausnahme der Indianer-Reduktion, haben alle gemein, dass es eine konkrete Minimierung oder einen Verlust gibt. Das bedeutet im gleichen Zug, dass etwas der Reduktion Vorhergehendes existiert, das überhaupt erst reduziert werden muss oder kann.

Im Einzelnen ergeben sich hieraus folgende Merkmale von Reduktion, die als Grundlage für die musikalische Analyse dienen sollen.

- Die Entfernung einer Sache oder eines Umstandes aus einem größeren Zusammenhang, zunächst einmal unabhängig davon, ob dies als eine sich anpassende Reaktion zu einer Veränderung der umgebenden Umwelt oder Situation geschieht, als Kontrast, oder sogar um die fehlenden Elemente weitergehend durch neue zu ersetzen.
- Die Veränderung eines Ausgangsmaterials dahingehend, dass alles dasjenige, was für einen bestimmten Zweck überflüssig erscheint, herausgelöst wird und lediglich das zurückbleibt, was dem Hauptzweck dienlich ist.
- Der Verweis auf ein früheres Stadium oder eine frühere Zeit unter bloßer Vernachlässigung oder bewusster Ablehnung des aktuellen Zustandes.

Diese Punkte sind durchaus notwendige, jedoch nicht zwingend hinreichende Bedingungen für Reduktion. Dennoch bilden sie die Grundlage für die Definition der o.g. außermusikalischen Reduktionen, weshalb sie gleichwohl als Richtschnur dienen mögen für die im Folgenden behandelten, untereinander mitunter sehr heterogenen musikalischen Ansätze.

3. Reduktion in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts

Das am Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Aufblühen verschiedenster, nebeneinander existierender künstlerischer Strömungen rief auch in der Musik zwei Komponisten auf den Plan, deren Musik unterschiedlicher kaum sein konnte: Erik Satie und Anton Webern. Satie, der wie kaum ein anderer Komponist den Vorwürfen von Scharlatanerie und Albernheit bis heute ausgesetzt ist und an diesem Umstand sicher nicht ganz unbeteiligt ist, wenn er von sich selbst sagt „Jeder wird Ihnen sagen, ich sei kein Musiker. Das stimmt.“ [Volta 1988, S. 143], steht in krassem Gegensatz zu Anton Webern, dem ernstesten und strengsten Schönberg-Schüler, dessen Musik Adorno als „verwegene Kunst des Kontrapunkts und der Konstruktion“ [Metzger/Riehn 1983, S. 5] bezeichnet.

Dass diese zwei Komponisten, deren Werk so entgegengesetzt zueinander steht, die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitbestimmten und daher in sinnvoller Weise am Beginn einer Arbeit über Reduktion stehen, zeigt nicht zuletzt den Ursprung der Divergenz dessen, was sich heute sowohl rückblickend als auch aktuell beobachtend als musikalische Reduktion bezeichnen lässt.

3.1. Erik Satie: *Avant-dernières pensées*.

„Seien wir Künstler, ohne es zu wollen.
Die Idee kann auf die Kunst verzichten.
Misstrauen wir der Kunst: oft ist sie nur Virtuosität“
[Volta 1988, S. 322]

Um die Musik von Erik Satie besser zu verstehen, ist es nahezu unumgänglich, die Schriften und kurzen Texte, sowie die grafischen Arbeiten, die er nach seinem Tod hinterlassen hat, zu kennen (Beispiele siehe Anhang, Seite 46 -48). Der oben zitierte Gedanke Saties ist ein vortreffliches Beispiel seiner ästhetischen Sicht. Er drückt seine Abneigung aus, sich als Künstler zu identifizieren, jedoch nicht um der Kunst willen, sondern vielmehr, um nicht als Teil des Künstlertums wahrgenommen zu werden, das künstlerische Ideen durch virtuose Umschreibungen verdeckt, dabei die Idee in den Hintergrund und den

Künstler in den Vordergrund zu stellen versuche. In einem Artikel mit dem Titel *Die <Ewiggestrigen>* schreibt er zudem:

„Heutzutage ist man nicht mehr <modern>; man ist <anders>: - man lebt im <neuen Geist>.

Der <neue Geist> lehrt, sich der emotionalen Schlichtheit zuzuwenden, der Bestimmtheit des Ausdrucks - einer klaren Durchsetzung von Klanglichkeit und Rhythmus (mit festen Konturen, akzentuiert - voller Selbstverleugnung und Verzicht)... Ich spreche von der Musik

Wir haben es nicht mehr nötig, uns <Künstler> zu schimpfen - diese schillernde Bezeichnung überlassen wir den Friseuren und Pediküren.“

[Volta 1988, S. 187]

Saties Vorstellung von seiner Arbeit als Künstler (trotz der deutlichen Ablehnung Saties gegenüber diesem Begriff verwende ich ihn, denn seine ausgeprägte ästhetische Haltung, die ein solches künstlerisches Werk mit derartiger Stimmigkeit hervorgebracht hat, definiert ihn zweifellos als Künstler) war die, eine wenn nicht zukunftsweisende, so aber die junge Vergangenheit verneinende Kunst zu schaffen, wobei er besonders gegen das Virtuositentum der Romantik und der sich in dieser Tradition verstehenden neuen Kunst Stellung bezieht.

Seine drei kurzen Klavierstücke *Avant-dernières pensées* von 1915 zeigen die von Satie geforderte Schlichtheit und Klarheit eindrücklich. Mit wenigen Ausnahmen (die vielmehr orthographischer Natur, denn klanglicher sind) sind die Stücke konsequent zweistimmig, wobei eine der Stimmen dabei jeweils die ganze Zeit über ein kurzes Motiv wörtlich wiederholt. Nur an den Schlüssen nimmt Satie sich die Freiheit heraus, diese anders zu gestalten, während die Herkunft dieser Abwandlung immer eindeutig aus dem Motiv abzuleiten ist.

The image displays three numbered musical examples, each consisting of a 'Motiv' (motif) and a 'Schlussfigur' (ending figure).
 1. The first example is in bass clef. The 'Motiv' is a simple four-note ascending line: G2, A2, B2, C3. The 'Schlussfigur' shows a single note C3 with a fermata above it, indicating a prolonged ending.
 2. The second example is in treble clef. The 'Motiv' is a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The 'Schlussfigur' repeats this pattern with a fermata over the final C5.
 3. The third example is in treble clef. The 'Motiv' is a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The 'Schlussfigur' shows a more complex ending with a fermata over a chord of G4 and B4, followed by a final note C5.

(Abb. 1)

Die Linien, die durch die ständigen Motivwiederholungen entstehen, erinnern an das, was sich gemeinhin als Begleitung bezeichnen lassen könnte (eine Ähnlichkeit zu den typisch klassischen Alberti-Bässen ist nicht zu leugnen).

Einerseits lassen sich diese Linien bei den *Avant-dernières pensées* auch als solche titulieren, da sie genau das vorgeben zu sein:

„in der mehrstimmigen Musik alles, was außer den melodieführenden Hauptstimmen erklingt, sie trägt und verdeutlicht: eine zweite, untergeordnete Stimme, eine einfache Akkordunterstützung oder, wie zumeist, ein Klangkomplex aus verschiedenen individualisierten Stimmen in wechselnder Anzahl“ [Dahlhaus/Eggebrecht 1998, S. 122]

Andererseits stehen sie durch ihre beharrliche Wiederholung ohne die kleinste Form von Modifikation und die Vermeidung von strenger Polyphonie so stark im Mittelpunkt, dass die Bezeichnung *Begleitung* ihre Berechtigung in diesem Zusammenhang verliert. Das, was vordergründig als Begleitung daherzukommen scheint, reduziert Satie so stark, dass Veränderung, sei sie melodisch oder harmonisch, nicht vollzogen wird, wobei nicht außer Acht gelassen werden darf, dass dieser Stimme, sofern sie denn eine Begleitung sein sollte, der unterstützende Charakter einer zweiten Stimme gegenüber gänzlich fehlt. Diese Reduktion einer ganzen Schicht (es existieren nur zwei Schichten) auf ein Minimum an Struktur und Bewegung, auf eine schon im Motiv selbst erscheinende rhythmische Simplizität, die nach ihrem ersten Auftreten nicht mehr angetastet wird, hat dazu geführt, dass Saties Musik bis heute unter anderem in minimalistischen Strömungen rezipiert wird, sein Denken und seine Musik als zwei mögliche geistige Ursprünge reduktiver Ansätze in der Neuen Musik gelten können. Des Weiteren bleiben auch die Figuren, die die weitere Schicht in den *Avant-dernières pensées* ausmachen, sehr einfach gestaltet. Weitab davon, ein Ziel vorzubereiten und dieses schlussendlich auch zu erreichen, setzt Satie kleine Bausteine hintereinander, die zwar untereinander teilweise eine unübersehbare Ähnlichkeit aufweisen, aber durch die kühle Aneinanderreihung nur entfernt an Schönbergs *entwickelnde Variation* erinnern. Die Veränderungen zielen auf nichts hin, sie umkreisen permanent sich selber, verweisen nicht auf ein mögliches neues Stadium, sondern festigen sich per se. Besonders auffällig ist dies im dritten Stück *Méditation*. Insgesamt fünf mal erscheint eine immer gleich lange melodische Gestalt. Der sich verändernde rhythmische Aufbau täuscht nicht über die Beibehaltung des trochäischen Duktus hinweg. Die Ausnahme hiervon ist das zweite Auftauchen dieses Modells, bei dem dieser Versfuß fehlt. Seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe erhält er gleichwohl durch die modale Intervallik und das Fortschreiten in punktierten Vierteln, die die Maßeinheit der Grundschläge bilden.



(Abb. 2)

Bei den Modellen 1, 4 und 5 macht Satie etwas für ihn typisches: Er transponiert die Figur, in diesem Fall lediglich unter Veränderung des zweiten Intervalls von großer zu kleiner Sekunde, ohne Rücksicht auf eine harmonische Basis zu nehmen. Diese Form von Polytonalität (genauer noch: Polymodalität) unterscheidet Satie von den meisten anderen Komponisten seiner Zeit, die sich des gleichen Mittels bedienten. Bei ihm führt es zu einer gewollten Nüchternheit, die dem, was zur selben Zeit in einer, als expressionistische Musik ihren Ausgangspunkt nehmenden Kunst, vorkommend, widerspricht. Hier wird auch wieder deutlich, dass die Repetitionsschicht keine Begleitung ist, da es keine diesen Begriff legitimierenden Verknüpfungen gibt, sondern beide Schichten collagenartig übereinander stehen, während die eine Stimme unverändert bleibt und die andere ebenso baukastenartig verschiedene, mitunter nicht miteinander korrespondierende Motive nebeneinander stellt.

Auf den ersten Blick mag Saties *Méditation* als etwas beliebige Ansammlung von Elementen anmuten. Auf den zweiten Blick offenbart sich eine Struktur, die klarer kaum sein könnte und Saties Abwendung von auf Emotionen gründender Musik abbildet. Wenn ich im Folgenden die Begriffe *Ober-* und *Unterstimme* verwende, sind damit keineswegs Qualitätsunterschiede gemeint, sondern allein die Tatsache, dass es zwischen den beiden Schichten einen eindeutigen Unterschied der Lage gibt. Die Oberstimme besteht aus der Wiederholung des o.g. Motivs und bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erklärung. Die Unterstimme besteht aus mehreren kurzen Passagen, die ich nun, mit Ausnahme der oben beschriebenen Modelle (im Weiteren Modell A genannt), kurz vorstellen möchte.

Modell B besteht aus Dreiklangsbrechungen oder Tonwiederholungen:

(Abb. 3)

Als Modell C sind die Momente bezeichnet, die Quartan oder große Terzen parallel verschieben:

(Abb. 4)

Anfang und Schluss fallen etwas heraus. Zu Beginn bleibt die Unterstimme für vier Grundschläge leer und am Schluss festigt Satie so etwas wie einen Grundton, wenn er den liegenden Klang e-h-e' nach seinem Erscheinen noch zwei Mal um eine Oktave nach unten transponiert und die Töne a'-d''-g'', die das Material der Oberstimme bilden, ganz zum Schluss, diesmal zusammen erklingend, um eine Oktave nach oben verschiebt und so einen an eine Ober-tonstruktur erinnernden Zustand kreierte.

Nun zum formalen Aufbau: Wenn von Anfang und Schluss abgesehen wird, ergibt sich eine klare symmetrische Struktur.

	Anfang	A	B	A	C	B	A	B	B	C	B	A	A	Schluss
Grundschnläge:	4	8	4	8	8	4	8	8	4	4	8	8	8	16

(Abb. 5)

Jedoch basiert diese Symmetrie nicht auf der Reihenfolge der Modelle, sondern auf der Länge ihrer Erscheinungen, was ihrer Klarheit jedoch keinen Abbruch tut. In den *Avant-dernières pensées* wird Saties Form der Reduktion ziemlich deutlich. Er streicht aus seinem Werk jedes Romantisieren, spricht nur das Nötigste aus, das für ihn in einfachen Mustern, wie (vielfach modalen) Skalen, Dreiklangsbrechungen, Ton- und Motivwiederholungen und einfachen, fast ausdruckslosen Melodien besteht. Die Eigenständigkeit der Stimmen unterscheidet sich von derjenigen im Werk anderer Zeitgenossen, wie etwa Schönberg, Berg, Strauss, Mahler u.v.m. dadurch, dass Satie alles das umschiff, was zur Vernetzung der Stimmen zu einem großen Ganzen führt. Bei ihm bleibt es diskret. Sogar die Idee der Zusammenkunft der Künste, wie etwa durch die kleinen Verse, die zu den meisten Klavierstücken, wie auch den *Avant-dernières pensées*, hinzugehören, lassen Saties Werk fernab von Wagners Gesamtkunstwerk verorten, da er auch hier eher die Elemente gleichwertig, aber verschiedenartig nebeneinanderstellt, anstatt sie en détail aufeinander abzustimmen. Roger Shattuck beschreibt Saties Reduktion, ohne dies so zu bezeichnen, auf folgende Weise:

„Satie bringt uns außer Fassung mit einer langen, gedrängten Lektion über die Langeweile. In seinen bis zur Nacktheit entblößten Werken macht er sich gleich einem verzogenen Kind, das niemals älter wird, alle nicht weiter zerlegbaren Elemente unserer Kultur zunutze: melodische Linie und Harmonie «ohne Orchester-Sauce», Zärtlichkeit und Humor, das alles bar jeglicher Sentimentalität.“ [Metzger/Riehn 1980, S. 83]

3.2. Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester op.10.*

Bereits mit dem Titel *Fünf Stücke für Orchester* beginnt die bis ins Detail zu untersuchende Bedeutung des kompositorischen Denkens Anton Weberns. Der Titelzusatz *für Orchester* evoziert, vor allem im Zusammenhang mit dem zur Entstehungszeit (1913) herrschenden Standard eines Orchesterapparates, wie er bei Gustav Mahler oder Richard Strauß eingesetzt wird,

eine Erwartung an eine große Gruppe von Musikern, bei der jedes Instrument mehrfach besetzt ist, während die Streicher die mit Abstand größte Gruppe bilden. Was Webern uns tatsächlich bietet, ist nicht mehr, als ein solistisches Ensemble. Trotz dieser Zurücknahme von Masse ist sein *Orchester* nicht minder reich an unterschiedlichen Farben. Als Tasten- und Zupfinstrumente die Mischung aus Harmonium, Celesta, Mandoline, Gitarre und Harfe zu verwenden, führt möglicherweise zunächst zu etwas Verwunderung, da insbesondere Mandoline und Gitarre als Solo-Instrumente in einem Orchester in der Regel keine Verwendung finden. Die Gefahr, den fragilen Klang zu überdecken, ist dabei viel zu hoch. In einer Dynamik, die aber vorrangig im *pp*- bis *ppp*-Bereich liegt, kommen diese Instrumente allerdings besonders zur Geltung. Sicherlich ist die Reduktion der Musiker in Webers *Orchester* nicht nur auf die bewusste Entscheidung zurückzuführen, „das Notwendige in den Meisterwerken festzustellen“ [Metzger/Riehn 1984, S. 315], was sich in zahlreichen anderen Dingen manifestiert, auf die im Folgenden noch hinzuweisen ist, sondern ist es auch dem Umstand geschuldet, dass jene Zeit von der „ausschweifenden Heftigkeit eines sich vehement gebärdenden spätromantischen musikalischen Instinkts“ [Metzger/Riehn 1983, S. 112] durchzogen war, und so die Möglichkeit, ein großes Orchester zu nutzen für Webern und seine Musik eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit darstellte, wenngleich Webern nicht unbekannt war, da er regelmäßig als Dirigent tätig war und unter anderem große Symphonien von Mahler und Bruckner z.B. mit dem Wiener Sinfonieorchester leitete. [vgl. Metzger/Riehn 1984, S. 414 f.]

Wahrscheinlich lässt sich die Sparsamkeit, mit der Webern arbeitet, als das deutlichste Zeichen erwähnen, das seine Musik in dieser Arbeit über Reduktion erwähnenswert macht. Hierzu werde ich nun einige Punkte herausstellen.

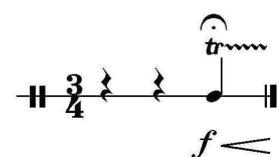
1. *Reduktion der Dauer*

Das längste der fünf Stücke ist gerade einmal zwischen 1,5 und 2 Minuten lang, das kürzeste hingegen nicht einmal eine halbe Minute. Einer Zeit, in der die Symphonien und Opern immer länger und bombastischer werden, hält Webern eine noch nie da gewesene Beschränkung musikalischer Dauer in Orchesterwerken entgegen. Weberns Verständnis von Kunst als der „Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt <faßlichste> Form zu bringen“ [Metzger/Riehn 1983, S. 173], ist die Grundlage einer Komposition, in der das Gesagte, sobald es erscheint, nicht ein weiteres Mal Erwähnung findet.

2. *Reduktion der Dynamik*

Nur an sehr wenigen Stellen reicht die Dynamik über ein *pp* hinaus. Der bereits beschriebene Einsatz von Mandoline und Gitarre erfordert eine solche Umgebung, jedoch ist es wahrscheinlich, dass sich die Dynamik nicht der

Durchhörbarkeit der Besetzung anpasst, sondern die Verwendung dieser primär leisen Instrumente eine Folge der offensichtlichen Hinwendung zu reduzierter Lautstärke im Werk Weberns. Besonders der für hohe Lautstärken hervorragend geeignete Schlagzeugapparat erreicht bis auf diese drei Momente keine Dynamik jenseits eines *p*:

Triangel 

f <

II. Satz, Takt 14

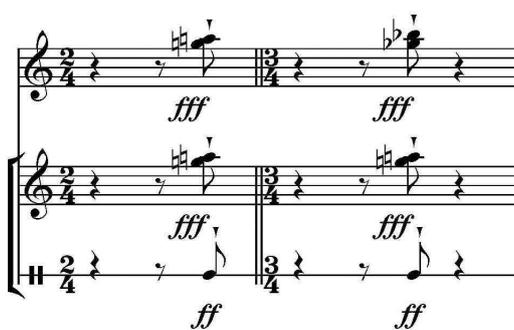
Glockenspiel 

p < *f*

Xylophon

p < *f*

V. Satz, Takt 8/9

Glockenspiel 

fff *fff*

Xylophon

fff *fff*

Kleine Trommel

ff *ff*

V. Satz, Takt 16/17

(Abb. 6)

3. Reduktion der Tonquantität

Obwohl Webern in seiner Instrumentierung ohnehin sehr sparsam vorgeht, fällt die Partie des Kontrabasses dennoch besonders auf. Im gesamten Stück beschränkt sich diese auf nur wenige Töne:

II. Satz, T. 7 ff.

V. Satz, T. 9 f.

V. Satz, T. 16

(Abb. 7)

Vergleichbar sind auch Piccolo-Flöte, Bassklarinette, Harmonium und die einzelnen Schlaginstrumente, vom Glockenspiel (insg. 20 Töne) abgesehen. Sich der Möglichkeit der Verwendung der genannten Instrumente bewusst zu sein, aber bewusst auf sie über weite Strecken zu verzichten, ist in dieser Klarheit und Konsequenz eine der wohl ökonomischsten kompositorischen Vorgehensweisen der Musikgeschichte. Alles, was nach Webers Tod mit ähnlichen Mitteln dieser spröden Kargheit arbeitet, ist dabei in den meisten Fällen als Nachwirkung von Webers Kunst des Zusammenkürzens zu verstehen.

4. Reduktion auf einen Klang

Hiermit sei in erster Linie der III. Satz gemeint, der wegen seines sich ausbreitenden Klangfundamentes aus dem sonst stark kontrapunktischen Stimmengefüge der anderen Sätze heraussticht. Zu Beginn wird auf einer Länge von fast drei 6/4-Takten (in etwa eine halbe Minute) ein Klangteppich gestaltet, der durch stetige Wiederholung der immer gleichen Figuren bei Mandoline, Gitarre, Celesta, Harfe, Herdenglocken und Glocken entsteht, und in etwas veränderter Form bei dem Einsetzen der großen Trommel mehrere Takte weitergeführt wird, bis es schließlich in den letzten fünf Takten wieder mit dem Anfang vergleichbar erscheint, während sich Instrumentierung und Tonhöhen etwas geändert haben. Gerade weil dieser Satz nur 11 Takte lang ist, wirkt die Ausbreitung eines nahezu gleichbleibenden Klanges über *nur* 3 Takte wie die riesige Entfaltung einer Idee. Webern, der ein leidenschaftlicher Bergsteiger war, vertrat die Meinung, dass „Musik [...] nicht metaphorisch auf die Natur *verweisen*, sondern ihr real *entsprechen*, Widerbild einer in allen Einzelheiten beseelten Natur sein [solle].“ [Obert 2012, S. 67] Der Vergleich mit dem Klang der Natur in hohen Berglagen ist im III. Satz nicht von der Hand zu weisen.

Entgegen dieser Merkmale von reduktiven Elementen, liefert Weberns op. 10 mehrere Beispiele, die sich auf den ersten Blick nicht als reduktiv bezeichnen lassen. An erster Stelle steht sicherlich die höchst aufwändige Ausgestaltung der Dynamik. Zwar ist auf die Bevorzugung des *pp* bereits hingewiesen worden, nicht jedoch auf die allgegenwärtig zu findenden Crescendi und Decrescendi, die feine und genaue Kennzeichnung der Akzente und die minutiöse Ausdifferenzierung der dynamischen Stufen. Trotz der extremen und bis ins Detail gehenden Notation, die sich dem Attribut *reduktiv* zu entziehen scheint, lässt sich diese Verfahrensweise dennoch als solche deuten. Das „Exklamative“ der Musik Mahlers ist bei Webern durch die Dynamik und die großen Intervalle zwar ständig anwesend, wird aber vielmehr „stenographisch“ ausgeführt und auf engsten Raum zusammengestaucht. [vgl. Metzger/Riehn 1983, S. 114] Der Begründung dienlich mag an dieser Stelle der Vergleich zur Malerei sein. Ein mit Bleistift gezogener Strich einer Zeichnung ist in ähnlicher Weise die Essenz eines breiten farbigen Pinselstrichs, wie die feine, höchst detaillierte Bezeichnung der Dynamik bei Webern die Essenz eines spätromantischen *Espressivo* ist, das Webern zudem „mit der Leidenschaft der Serie gegenbesetzt und mit ambivalenter Begeisterung durchs Zählen die Affekte, den Enthusiasmus «zur Raison» bringt, neutralisiert.“ [Metzger/Riehn 1983, S. 113]

Der große Unterschied zwischen dem kalten Verzicht auf jede Form von Ausdrucksstärke in der Musik von Satie und der weitreichenden Genauigkeit der Konstruktion des Ausdrucks selbst in der kürzesten Zeiteinheit bei Webern deuten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts darauf hin, wie vielfältig und uneinheitlich reduktive Ansätze in der Musik der nachfolgenden Jahrzehnte werden sollten.

4. Neue Musik und Reduktion - analytische Betrachtungen ausgewählter Beispiele zeitgenössischer Musik

Wenn schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwei Komponisten, die in ihrem Werk mit Mitteln der Reduktion umgehen, so unterschiedliche Ansätze vertreten, verwundert es kaum, dass in den etwa 100 Jahren danach sich kein Musikgenre entwickeln konnte, das einheitlich mit Reduktion umgeht. Es gibt nach Expressionismus, Impressionismus, Serialismus, Konzeptualismus aber auch Minimalismus keinen Reduktionismus in der Musik. Reduktion ist eine Möglichkeit des Umgangs mit künstlerischem Material, die so verschiedene Resultate hervorbringt, dass sie sich einer Vereinheitlichung entzieht. Die sich nun anschließende Analyse benennt sechs zum Teil sehr unterschiedliche Werke der zeitgenössischen Musik von 1970 bis 2010, die zum Einen in ihren ästhetischen Grundlagen voneinander abweichen, zum Anderen eine evidente Unterschiedlichkeit im klanglichen Resultat aufweisen.

4.1. Alvin Lucier: *I am sitting in a room.*

„Manchmal glaube ich, dass ich anti-komponiere“ [Wilson 2003, S.33]

Diese Aussage von Alvin Lucier möchte ich an den Beginn dieses Kapitels stellen. In den meisten seiner Arbeiten geht es ihm darum, ein akustisches Phänomen zu zeigen. Dabei wählt er aber nicht die Option, dieses möglicherweise in wissenschaftlicher Manier zu präsentieren, sondern tut dies auf künstlerischem Wege. Reduktion ist für Lucier das Mittel, den Fokus des Hörers auf eben jenes akustische Phänomen zu richten, das er veranschaulichen möchte. Dabei benennt er seine Verweigerung gegenüber der Anknüpfung an ältere Musik und die in ihr enthaltenen Grundsätze. [vgl. Wilson 2003, S. 33]

In seinem Stück *I am sitting in a room* von 1970 war das zugrunde liegende physikalischen Phänomen sehr früh klar. Eine akustische Aktion wird aufgenommen, dann wieder in den Raum abgespielt, dabei wiederum aufgenommen und so weiter, bis schließlich nur die Resonanzfrequenzen des Raumes übrig bleiben und alle anderen Klänge ausgelöscht werden. Es folgten Überlegungen der Umsetzung, so dass Lucier seinen unsprünglichen Gedanken, durch gemischte Instrumentalklänge ein hohes Spektrum an Verschiedenartigkeit zu

erzeugen, aus genau diesem Grund verwarf, nämlich dem Ausweichen eines gewohnten Umgangs mit musikalischem Material. [vgl. Gronemeyer 2005, S. 91] Stattdessen wählte er als Grundlage die Sprache. Der Text, auf dessen Verwendung er in der Partitur zunächst besteht, mutet in seiner Schlichtheit vielmehr einer Versuchsbeschreibung an, denn einem Text mit künstlerischer Absicht. Gleiches gilt für den gesamten übrigen Teil der Partitur. Luciers Partituren sind in ihrer Eindeutigkeit der Anweisungen beispiellos. Diese Klarheit in der Beschreibung dient in erster Linie dem Zweck, das Ziel im Blick zu behalten und für die Ausführenden verständlich zu machen, worum es geht. Es wird in der Partitur nichts versteckt; Lucier spielt mit offenen Karten. Es existieren keine geheimen Botschaften oder unterschweligen Anklänge an bestimmte Dinge, die erst durch die sorgfältige Analyse der Partitur zum Vorschein kommen. Alles, was der künstlerischen Absicht dienlich ist, wird unverhüllt aufgezählt. Zumindest in diesem Punkt ist eine Verwandtschaft zu Satie nicht zu leugnen, der ebenso gegen Uneindeutigkeit und unnatürliche Künstlichkeit Stellung bezog. Dennoch beinhaltet der Text der Partitur einen Abschnitt, den Lucier später als Fehler bezeichnen sollte, nämlich dass anstelle des von ihm verwendeten Textes durchaus andere Texte hinzugezogen werden dürften. Der Grund seiner Einschätzung, dieses einen Fehler zu nennen, rührt von der Idee her, nichts „Poetisches“ verwenden zu wollen, um das Phänomen nicht zu verdecken, weil die Bedeutung des Textes sich in den Vordergrund schieben könnte. [vgl. Gronemeyer 2005, S. 93]

Als Partitur eine nüchterne Erklärung des Handlungsablaufs vorzulegen, ist ein stark reduktiver Vorgang, bei dem auf alles verzichtet werden soll, was eine *komponierte* Umgebung erzeugt. Als eines der besten Beispiele ist hier *I am sitting in a room* zu nennen, aber auch *Music on a long thin wire*, *Music for Solo Performer* und *Music for Snare Drum, pure Wave Oscillators and one ore more reflective surfaces*, um nur die bekanntesten zu nennen, die sich nahezu noch extremer als Bedienungsanleitung lesen lassen. Insbesondere das letztgenannte trägt einen Titel, der nicht unbedingt an ein Musikstück denken lässt, als eher an den Titel einer wissenschaftlichen Arbeit. Speziell die Beschreibung des Sinusgenerators ist in ihrer Präzision kaum zu überbieten:

„Sinusgenerator mit stufenloser manueller Einstellung von hundert bis tausend Hertz, Leader Instruments Corporation, Sinus-/Rechteckgenerator, Modell LAG-120 B oder ein Äquivalent, erhältlich von jedem Leader-Händler, Telefon 001-800-645-5104.“ [Gronemeyer 2005, S. 393]

Dennoch existieren auch Werke von Lucier, die gerade mit Poesie arbeiten. Hierzu zählen vor allem *Chambers* und *Gentle Fire*, die aus einer ganzen Reihe an Aufzählungen bestehen. Ausdrücklich die Aufzählungen in *Gentle Fire* wecken viel stärker Assoziationen oder öffnen Kontexte, als alle anderen Verbalpartituren von Lucier. Als Beispiele sind dort Klänge genannt, die auf Band aufgenommen werden sollen, „wie sie zum Beispiel erzeugt werden, wenn Bremsen kreischen, Gäste plaudern, Banden sich bekriegen, Häftlinge revoltieren, Motoren abgewürgt werden, Meteoren kollidieren [...]“ [Gronemeyer 2005, S. 329]

Somit bleibt Lucier nicht immer konsequent, wenn es ihm doch eigentlich darum geht, die Partitur derart zu reduzieren, dass nur das akustische Phänomen beschrieben wird, beziehungsweise der technische Aufbau, dieses zu erzeugen.

Doch nicht nur Luciers Verbalnotationen sind Beispiele für die Reduktion von all jenem, das für den Zweck unwichtig ist, indem er in der Regel auf Poesie verzichtet und lediglich der spannungslosen Erklärung von Aufbau und Aufführung Platz gibt. Die Realisierung selber beschränkt sich darüber hinaus auch nur auf das Wesentliche. Dabei spielt Langeweile im Sinne Saties eine nicht unwesentliche Rolle. *I am sitting in a room* bietet dem Publikum genau das, was der Titel verspricht, nämlich dass der Aufführende in einem Raum sitzt. Im Jahr 2014 besuchte ich ein Konzert in Amsterdam, bei dem Lucier selbst dieses Stück aufführte. Das Kompromisslose des Verharrens auf dem Stuhl in der Mitte der Bühne, von dem aus er seinen Text, der nachfolgend unzählige Male immer wieder aufgenommen und in den Raum gespielt wurde, verlas, ist mindestens genauso faszinierend, wie verstörend. Der Performer bildet über die ganze Dauer des Stücks den sichtbaren Mittelpunkt der Szenerie. Während er den Text liest, zieht er alle Aufmerksamkeit auf sich, aber sobald die erste Aufnahme erklingt, negiert er seine Position als Zentrum des Geschehens und führt die Aufmerksamkeit in den Raum hinein und den Klang, den dieser schafft. Trotzdem verlässt Lucier seinen Platz nicht, an dem er für alle sichtbar bleibt. Er sitzt es im Wortsinn aus, nicht aber, um im Sichtfeld des Publikums zu bleiben und dabei die Wiedergabe durch die Lautsprecher als weniger wichtig wirken zu lassen, sondern genau aus gegenteiliger Absicht. Im Bewusstsein, von allen Zuhörern gesehen zu werden, vermeidet Lucier jede Form von schauspielerischer Zugabe. Sein Verweilen schützt die Aufführung davor, dass durch ein eventuelles Entfernen vom Platz der visuelle Reiz der Veränderung des Aufführenden den Fokus auf das klangliche Phänomen erdrückt. Dem performativen Aspekt der Aufführung von *I am sitting in a room*

kann durchaus eine ebenso reduktive Technik zugeschrieben werden, wie der Beschränkung auf das Nötigste in den Partituren.

Diese Beschränkung ist aber nicht nur seinen Partituren eigen, sondern auch dem klanglichen Resultat. In nahezu allen Werken von Lucier gibt es nur eine Klangebene. Der zur Entstehungszeit von *I am sitting in a room* vorherrschende Standard der komplexen Polyphonie in der Neuen Musik hält Lucier etwas entgegen, das sich selbst mit dem Gegensatzbegriff der Homophonie nur schwerlich beschreiben lassen kann. Dennoch sind mitunter mehrere melodische Figuren gleichzeitig zu hören. Dies ist aber nicht unausweichliche Intention, sondern lediglich ein eventuelles Resultat, das von Aufführung zu Aufführung variieren kann. Es ist nicht Absicht, sondern Folge einer ganzen Reihe an Faktoren, die das Klangergebnis formen. Dabei entzieht er sich aus der mehrere Jahrhunderte alten Konvention, als Komponist die Einzelheiten des Klanges zu formen und gibt diesem vielmehr die Möglichkeit, aus sich heraus zu entstehen.

Zusammenfassend lässt sich Luciers Form der Reduktion in erster Linie dadurch erklären, dass er es vermeidet, durch künstliche Zusätze die Idee, die dem Stück eigen ist, zu verschleiern. Er selbst sagt dazu: „Wahrscheinlich geht es in meiner Arbeit mehr um Konzepte als um Musik.“ [Gronemeyer 2005, S. 193] Oder an anderer Stelle „Ich finde aber immer wieder, daß ich erst alle musikalischen Gesten aus einem Werk herauslösen muß, bevor ich die eigentliche Idee des Stücks aufdecken kann.“ [Gronemeyer 2005, S. 45] So ist Luciers Umgang mit Reduktion in seiner über weite Strecken konsequenten Umsetzung beispielhaft, sowohl in der künstlerischen Absicht, als auch im klanglichen Resultat.

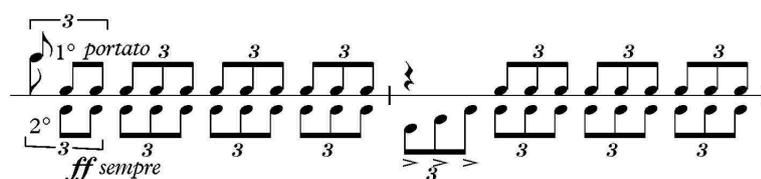
4.2. Louis Andriessen: *Workers Union*.

Ganz anders als Alvin Lucier, negiert Louis Andriessen nicht die Tradition, aus der er kommt. Der Untertitel von *Workers Union* lautet *Symphonic movement for any loud sounding group of instruments*. Obwohl Andriessen unbestritten als einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten gilt, unterscheidet er sich von der großen Gruppe Komponisten, in deren Werk man vergeblich *symphonisches* sucht. Dennoch erwartet den Hörer nichts dem Wortsinn entsprechendes. Das *Zusammenklingen* in *Workers Union* bringt keine Symphonie im klassischen Sinn hervor, auch nicht verglichen mit anderen Werken einiger Zeitgenossen, wie etwa denen Pendereckis, Henzes, Schnittkes oder auch Glass. Zusammenklang im symphonischen Sinn setzt indes in der

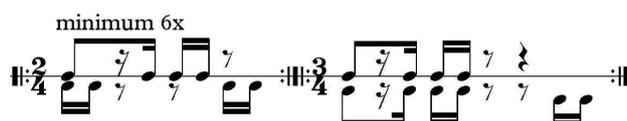
Regel Mehrstimmigkeit voraus. *Workers Union* ist aber zu etwa 80% einstimmig, der Rest nur zweistimmig, wobei es auch da in den meisten Fällen keine kontrapunktische Zweistimmigkeit ist, sondern vielmehr als Klangveränderung fungiert, wie die folgenden Beispiele zeigen, die stellvertretend für die übrigen stehen:



T. 26



T. 67, 68



T. 175, 176

(Abb. 8)

Wenn von diesen Ausnahmen abgesehen wird, haben wir es also mit einstimmiger Musik zu tun, die sich auf eine Dauer von 15 bis 20 Minuten erstreckt. Andriessen macht also durchaus Gebrauch von reduktiven Techniken. Er schließt Mehrstimmigkeit nahezu vollständig aus und wenn er sie einsetzt, dann sehr diskret und unauffällig. Aber darüber hinaus kann man auch auf anderen Gebieten von Reduktion sprechen. Ungenauigkeit ist per se kein Kriterium für Reduktion, gleichwohl lässt sich in der Art der Notation eine solche nicht leugnen. Die notierten Tonhöhen sind lediglich ungefähre Angaben, wobei die Linie der mittleren Lage des jeweiligen Instrumentes entspricht. So bleibt vieles offen und den Musikern wird eine nicht zu unterschätzende Freiheit gewährt, die sich auch in anderen Werken der letzten Jahrzehnte zeigt, wie Morton Feldmans *Intersections* von 1951, *The King of Denmark* von 1964, Earle Browns *Folio and 4 Systems* von 1954, *Folio II* von 1982 oder zahlreiche Stücke von John Cage. Andriessen hält allerdings im Gegensatz zu den meisten der genannten Stücke, an der rhythmischen Genauigkeit fest. Dabei verwendet er, anders als Feldman in seinen *Intersections*, die traditionelle Form der Notation. Dies ist durchaus der Einfachheit der Rhythmik geschuldet, durch die die klassische Notation eine ideale Lesbarkeit bedingt.

Dies führt direkt zum nächsten reduktiven Kompositionsvorgang: der rhythmischen Simplizität. Eines der am häufigsten vorkommenden rhythmischen

Modelle ist das, mit dem das Stück beginnt und das direkt zu Anfang unzählige Male wiederholt wird, während sich langsam andere Motive etablieren.



(Abb. 9)

Im Laufe des Stücks greift Andriessen aber immer wieder auf diese Zelle zurück. Dabei bleibt die kleinste rhythmische Einheit vorwiegend 1/16, mitunter auch 1/8-Triole. In der gesamten Partitur existiert jedoch keine Stelle, an der beides parallel läuft, was sicher auch mit der ohnehin schon sehr beschränkten Zweistimmigkeit zu tun hat. Die Einfachheit wird darüber hinaus durch das Metrum unterstützt, das sich ganz natürlich am Takt orientiert. Nur wenige Takte verfügen nicht über die Viertel als Grundschatz. Am häufigsten indes findet der 4/4-Takt Verwendung.

Taktart:	4/4	3/4	2/4	5/4	7/16	11/16	9/16	17/16	10/16	1/4
Anzahl:	211	39	22	8	5	4	4	3	2	1

Diese Einfachheit lässt sich am ehesten mit der Musik von Philip Glass oder Steve Reich vergleichen, von denen er sich jedoch ästhetisch unterscheidet. In den Aufführungsinformationen der Partitur von *Workers Union* steht:

„Only in the case of every player playing with such an intention that their part is an essential one, the work will succeed; just as in the political work.”
[Andriessen 2002, S. 1]

Diese *politische Arbeit*, an die er anknüpft, macht sich darüber hinaus in der Lautstärke spürbar. An nur sechs Punkten in der Partitur schreibt er ein *p* vor. Ansonsten beherrschen Bezeichnungen, wie *f* oder *ff* das Notenbild, verstärkt durch Angaben wie *tutta forza*, *portato* oder *like an aggressive national hymn*. Die Konsequenz in der Umsetzung seiner Forderung „Make the piece sound dissonant, chromatic and often: aggressive.” [Andriessen 2002, S. 1] ist nahezu über die gesamte Partitur hinweg umgesetzt. Hierzu merkt Andriessen an:

„The title refers to labor movements, where the members have common interests and want to reach their goal in a persistent, hard-headed but difficult matter. The intention is to reach agreement about the road to follow, but in this long process there are often dissenting opinions and some lose the track altogether. With might and main however the majority brings the dissenters back in line with the rest” [Trochimczyk 2002, S. 98]

Andriessens Ideen sind, das lässt sich aus seinen Anmerkungen schließen, politisch motivierten Ursprungs. Dies macht sich auch darin bemerkbar, dass er darauf besteht, Gesangsstimmen non-vibrato einzusetzen. Dies führt er zum Einen auf die Tatsache zurück, dass das *vibrato* eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei, um so laut sein zu werden, dass sie über ein Orchester schreien („scream“) können, zum Anderen nennt er den Einsatz von *vibrato* „quasi-aristocratic“ und „well-behaved“, was er als unvereinbar mit seiner Musik erklärt. [vgl. Trochimczyk 2002, S. 169]

Doch seine reduktiven Vorgehensweisen knüpfen trotz allem genannten an sehr klassische Verfahren an, die sich besonders auch in der *Minimal Music* finden lassen. Daher ist eine kritische Betrachtung mit Andriessens Idealen in Zusammenhang mit der darauf fußenden Musik erforderlich, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter fortgeführt werden, da dies das Ziel der Untersuchung von Andriessens Musik in Bezug auf reduktive Verfahrensweisen übersteigt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Andriessens Umgang mit Reduktion am Beispiel von *Workers Union* zu folgenden Ergebnissen führt:

1. Reduktion von Mehrstimmigkeit zu einer fast durchgehend einstimmigen Linie, die, von der als Folge der freien Notation entstehenden chromatischen Klänge, nicht in ihrer Stringenz beeinträchtigt wird.

2. Reduktion in der Präzision der notierten Tonhöhe, was in starkem Gegensatz zum klanglichen Ergebnis steht, da, je mehr Musiker an der Aufführung beteiligt sind, desto höher die klangliche Disparatheit und Weite der Lage.

3. Reduktion der rhythmischen Möglichkeiten auf die Entwicklung aus einem kurzen Motiv heraus. Diese Arbeitsweise ist zum Einen reduktiv, zum Anderen aber nicht von besonderer Bedeutung, da diese Form der Materialveränderung und -entwicklung zum Standardrepertoire des kompositorischen Umgangs mit Motiven gehört. Hier sei als Beispiel die 5. Symphonie Beethovens erwähnt, die sich ebenfalls aus einer winzigen Zelle herausbildet, nicht jedoch mit den Beispielen reduktiver Techniken des 20. und 21. Jahrhunderts, wie sie in dieser Arbeit untersucht werden, zu vergleichen ist.

4. Reduktion der metrischen Varietät auf einen etwa 70%-igen Einsatz von 4/4-Takten im gesamten Stück, und die Beschränkung auf Sechzehntel und Achtel-Triolen als kleinste rhythmische Einheiten, was nicht nur die Spielbarkeit, sondern auch die Durchhörbarkeit stark erleichtert.

5. Die dynamischen Bewegungen als eine Reduktion auf ein fast durchgehendes *f* oder *ff* zu bezeichnen, missachtet die Tatsache, dass die Partitur

an einigen Stellen bestückt ist mit *crescendo*- und *decrescendo*-Angaben, sowie den Klang und die Intention spezifizierenden Ausdrücken wie *leggiere*, *tutta forza*, *pesante* oder *portato*. Der Höreindruck dieses Stücks vermittelt, immer das obere Limit der Lautstärke konsequent zu manifestieren, während das Notenbild mit zahlreichen, klassischen musikalischen Veränderungen der Lautstärke umgeht, was allerdings nicht im Ansatz mit der Prägnanz Webern'scher Lautstärkebezeichnungen vergleichbar ist, als vielmehr mit Beispielen klassischer oder romantischer Musik.

6. Die Reduktion des *vibrato* in der Gesangsstimme ist zwar nicht ausdrücklich in *Workers Union* erwähnt, verdient aber an dieser Stelle wegen der Entschlossenheit, mit der Andriessen dies verfolgt, Erwähnung.

4.3. Hanne Darboven: *Orgelwerke 1982/83*.

Hanne Darbovens Werk dürfte den meisten sicherlich bekannt sein als jenes der grafisch konstruierten Zeichnungen, die gemeinhin als Serien angefertigt wurden. Doch neben dem bildnerischen Werk begann sie zudem, Musik zu schreiben. Nun ist es allerdings kaum möglich, sich ihrer Musik zu nähern, ohne dabei ihre übrigen Arbeiten zu kennen und die Ästhetik zu verstehen, die dem Werk zugrunde liegt.

Hanne Darbovens Kontakt mit der Minimal Art in New York bringt sie zu einem sehr radikalen Schritt, sich in ihren Zeichnung der Figürlichkeit zu verweigern und dabei keine Parallele zu anderen zeitgenössischen Kunstrichtungen zu ziehen. [vgl. Kaak/Thierolf 1997, S. 23] Ihre Serien entstehen in Handarbeit, Blatt für Blatt. Dem Betrachter erschließt sich dabei die Zeit, die Darboven investiert, unmittelbar. In einer Zeit, in der die technische Produktion, der Druck und die Kopie Einzug in die bildende Kunst hielten, beharrte Hanne Darboven auf der handschriftlichen Umsetzung ihrer Ideen, womit sie, trotz der entscheidenden Beeinflussung durch die amerikanische *Minimal Art*, die sich nicht mit vorangegangener Kunst aus Europa vergleichen ließ, „quasi im Rückgriff auf die europäische Tradition der christlichen Chronik“ [Wiehager 2012, S. 439] voring.

Darbovens Verneinung, sich zu verstehen als „Künstlerin im herkömmlichen Sinne“ [Wiehager 2012, S. 437], lässt sich auch bei Sol LeWitt finden, mit dem sie seit ihrer Zeit in New York in Kontakt stand:

„Das Ziel des Künstlers ist es nicht, den Betrachter zu instruieren, sondern ihm Informationen zu geben. Ob der Betrachter die Information versteht, ist für den Künstler belanglos [...]. Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert.“
[Stemmrich 1995, S. 181]

Diese Suche nach Entsubjektivierung des Kunstwerks, wenn nicht sogar des Künstlers selbst, nimmt im Werk Hanne Darbovens eine besondere Form an, wenn sie minutiös einen strukturellen Plan abarbeitet, ohne in den vorab determinierten Vorgang an irgendeiner Stelle einzugreifen. Ihre Arbeiten werfen nicht die Frage nach einer Reihenfolge auf, da sie sie unmittelbar dokumentieren. Darboven beschreibt nichts, sie schreibt - die daraus entstehenden Arbeiten beschreiben sich indes selbst. Einfache Zahlenoperationen, von denen das simple Zählen sicher als das klarste gelten kann, aber auch das Bilden der Quersumme (beispielsweise von Kalenderdaten in *Ansichten '85*) als Teil des künstlerischen Vorgangs machen einen Großteil der Arbeiten aus. Sie selbst bezeichnet ihre Arbeit als eine „Philosophie des Tuns“ [Wiehager 2012, S. 435], ihre Reduktion begründet sie durch den Umstand, dass „Zahlen [...] die neutralste Art und Weise [sind], um über Dinge zu sprechen - keine Namen, keine Objekte, nur das Zählen und der Gebrauch des Datums.“ [Wiehager 2012, S. 438].

Die Konsequenz, nach der Darboven handelt, führt in den 80er Jahren dazu, ihre Ideen musikalisch umzusetzen. Wie sie dies vollzieht, lässt sich beispielhaft an ihrem als op. 8 bezeichneten Orgelbuch zeigen. Bei dem dieser Analyse zugrunde liegenden Werk (op. 8 A, Buch 1) handelt es sich um eine Serie von 19 11-taktigen Stücken für Orgel-Solo. Es fällt unmittelbar auf, dass keine Angaben zu Dynamik, Tempo, Registrierung oder Artikulation existieren. Einzig die Taktart (4/4), Tonhöhen und Tondauern, sowie der in jedem der 19 Stücke eingesetzten Fermaten auf der letzten klingenden Viertel machen den musikalischen Inhalt aus. Ferner wird auf Vorzeichen, auf Alterationen der Stammtöne verzichtet. Die Stücke sind trotz ihres eindeutigen Tonvorrats weder tonal, noch tatsächlich modal, denn die melodische und harmonische Gestaltung folgen primär keinen musikalischen Gesetzen. Nicht so mühelos nachvollziehbar wie in ihren visuellen Arbeiten *19 Querschnitte des Jahrhunderts, 7 Tafeln, II* oder auch *Atta Troll von Heinrich Heine in Zahlenworte (abgezählte Worte) wieder aufgeschrieben* ist der Vorgang, nach dem Darboven ihre Musik schreibt. Hier liegt auch die vielleicht größte Schwierigkeit in der Übertragung eines Prinzips von der Bildenden Kunst in die Musik. Obwohl ihre Zeichnungen dem Betrachter in einer klaren Abfolge entgegentreten, bei der

es einen eindeutigen Anfang und Ende gibt, ist die Möglichkeit der Wahrnehmung des Ganzen oder das individuelle Vor- und Zurückgehen innerhalb der Serie gegeben. Dieser Weg ist beim Hören ausgeschlossen. Bei der konzertanten Aufführung ihrer Musik kann der Hörer nicht vor- oder zurückgehen, kann nicht das Ganze im Blick haben. Musik als zeitlich gebundene Kunst verbietet schlichtweg diese maßgebende Möglichkeit der Rezeption. Eine Höranalyse verschleiert den genauen kompositorischen Vorgang nicht zuletzt auch aus der Tatsache heraus, dass wir es eben nicht mit Musik zu tun haben, die musikalischen Prinzipien folgt. Eine notengetreue Analyse offenbart hingegen die simple Technik, nach der diese Serie und jedes einzelne Stück in ihr aufgebaut sind.

Der ganzen Analyse vorangestellt ist die Gegebenheit, dass zwei Ebenen gleichzeitig bestehen; eine, die durch figurative Dreiklangsbrechungen und Tonsprünge gekennzeichnet ist (Oberstimme), eine zweite, die in der Vielzahl aus längeren Tönen im Bass aufgebaut ist (Unterstimme). Dieser Aufbau besteht ausnahmslos für alle 19 Stücke. Die Unterstimme leitet sich aus der Oberstimme ab, weshalb zunächst dieser untersucht wird (Zur besseren Nachvollziehbarkeit findet sich das erste der Stücke aus op. 8 A, Buch 1 im Anhang, Seite 49).

Die Oberstimme besteht aus drei Modellen. Modell A ist die Folge von zwei Dreiklangsbrechungen aufwärts, die erste mit der Intervallstruktur Terz-Terz-Quarte, die zweite Quarte-Terz-Terz:



(Abb. 10)

Modell B besteht aus 2 Sechzehntelnoten; der erste Ton ist ein *e*, der zweite ändert sich von Mal zu Mal des Auftauchens dieses Modells. Beim ersten Auftreten misst das Intervall eine Oktave:



(Abb. 11)

Modell C entspricht dem zweiten mit dem Unterschied, dass der erste Ton durchgehend ein *f* ist:



(Abb. 12)

Die Bezeichnung der Modelle geschieht in dieser Analyse nach folgendem Muster: A0 meint Modell A mit Grundton *e*, A1 Modell A mit Grundton *f* usw.; B8 bedeutet, dass auf das *e* eine Oktave folgt, bei B9 folgt dem *e* eine None usw.; gleiches gilt für Modell C.

Die Aufeinanderfolge der Modelle funktioniert nach dem Prinzip der Abwechslung. Es gibt zwei Stränge, deren Material nacheinander im Wechsel benutzt wird. Dies ergibt auf den ersten Blick eine recht unklare Struktur:

A1 - A6 - A2 - A7 - A3 - A8 - A4 - A0 - A5 - B8 - A6 - B9 - A7 - B10 - A8 - B11 - A0 - B12 - B8 - B13 - B9 - B14 - B10 - B15 - B11 - B12 - A1 - B13 - C7 - B14 - C8 - B15 - C9 - B16 - C10 - A1 - C11 - 7 - A4

Wenn man die beiden Stränge unabhängig voneinander betrachtet fällt die Stringenz direkt ins Auge:

A1 - A2 - A3 - A4 - A5 - A6 - A7 - A8 - A0 - B8 - B9 - B10 - B11 - B12 - B13 - B14 - B15 - B16 - A0 - 7

und:

A6 - A7 - A8 - A0 - B8 - B9 - B10 - B11 - B12 - B13 - B14 - B15 - B16 - A1 - C7 - C8 - C9 - C10 - C11 - A4

Bei der Verwendung eines Modells wird dieses, dem Zählen in Darbovens zeichnerischen Arbeiten gleich, immer einen Ton höher transponiert. Mit ihren seriellen Arbeiten auf Papier vergleichbar, offenbart auch hier die Veränderung von Stück zu Stück innerhalb des 1. Buches von op.8 A die großangelegte Vorgehensweise der Reihung. Der erste Strang ist bei jedem der 19 Stücke identisch. Allein der zweite Strang verändert sich, weshalb die folgende Darstellung nur diesen beschreibt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7
A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8
A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0
A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8
B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9
B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10
B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11
B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12
B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13
B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14
B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15
B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16
B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7	A1
A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8	C7
C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9	C8
C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10	C9
C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11	C10
C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6	C11
C11	C10	C9	C8	C7	A1	B16	B15	B14	B13	B12	B11	B10	B9	B8	A0	A8	A7	A6
A4	A3	A2	A1	A0	A1	A8	A7	A6	A5	A4	A3	A2	A1	A0	A0	A8	A7	A6

(Abb. 13)

Wenn die unterste Zeile zunächst außer Acht gelassen wird, beläuft sich die Veränderung auf das unbeirrte Verschieben der gesamten Reihenfolge, so dass diese bei einem 20. Durchlauf wieder identisch mit der ersten wäre, weshalb es keinen logischen Grund gibt, die Serie über 19 Stücke hinaus weiter zu führen. Die unterste Zeile folgt dabei einem anderen Muster, wobei sie auch nur der ganz- bzw. halbtönigen Transposition unterworfen ist. Das formgebende Prinzip ist im Anfang bereits angelegt und wird konsequent bis zum Schluss verfolgt. Eine ähnliche Arbeitsweise findet sich auch in den Orgelwerken op. 9 bis 11.

Die Unterstimme folgt als ebenfalls einstimmige Linie der Oberstimme insofern, als sie den jeweils tiefsten Ton eines der Modelle A bis C, das gerade in der Oberstimme erscheint, um (in der Regel) eine Oktave nach unten transponiert und dieser so lange gehalten wird, bis eine Veränderung, von der Oberstimme ausgehend, vollzogen werden *muss*. Diese Bindung der Unter- an die Oberstimme befreit diese von jeglicher Eigenständigkeit und reiht sie mit ein in das System aus Kontinuität und logischer Folge.

Der bereits erwähnten Darstellung, sie „eher als Ausführende, denn als Künstlerin im herkömmlichen Sinne“ [Wiehager 2012, S. 437] zu bezeichnen, ist, im Blick auf ihre Musik, als Folge hinzuzufügen, dass sie sich ebenso einer Klassifizierung als traditionelle Komponistin entzieht. Die von Morton Feldman intensiv betriebene Auseinandersetzung mit der Frage ob Musik Kunst sein kann, oder doch nur Musik, setzt Hanne Darboven ein kompositorisches Werk entgegen, das sich, sollte eine Unterscheidung in Musik und Kunst tatsächlich möglich sein, eindeutig als Kunst identifizieren lassen müsste, wenn davon abgesehen werden würde, die Noten als Aufforderung zu verstehen, dieses Werk zum Erklingen zu bringen. Der Künstler Donald Judd erklärt dies so: „Es kommt nicht darauf an, ob ein Werk realisiert wird oder nicht“ [Wiehager 2012, S. 435]. Das künstlerische Konzept steht auch im musikalischen Werk Darbovens im Vordergrund.

Die Reduktion, mit der Hanne Darboven in den hier analysierten Stücken arbeitet, ist von einer Klarheit gekennzeichnet, die sich über nahezu alle Parameter ausbreitet.

- Reduktion der technischen Möglichkeiten in der Bespielbarkeit des gewählten Instruments.
- Völliger Verzicht auf die Angaben von Tempo, Dynamik, Versetzungszeichen und Artikulation.
- Reduktion auf eine de facto jedem Stück zugrunde liegende einstimmige Linie.

- Strenges Festhalten an den entworfenen Modellen, ohne diese im Laufe eines Stückes oder der ganzen Serie zu entwickeln, sondern lediglich mit Transpositionen zu arbeiten.
- Entpersonalisierung, erreicht durch das beständige Verfolgen eines Konzeptes der Serie und des Zählens.

Das dargestellte Orgelbuch von Hanne Darboven ist ein vortreffliches Beispiel der Umsetzung reduktiver Ideen in der zeitgenössischen Musik, täuscht aber nicht über den Umstand hinweg, dass die Übertragung der Konzepte ihrer Zeichnungen in die Musik die zeitliche Dimension von (klingender) Musik außer Acht lässt. Wenn, nach Judd, darauf verzichtet wird, die Musikstücke (klanglich) zu realisieren, haben wir es mit einer Kunst zu tun, die sich musikalischer Formen bedient, aber nicht danach verlangt, als Musik verstanden zu werden, ein Vorgang, dessen Idee der Verneinung als Musiker, bereits bei Erik Satie zu finden ist und bei Hanne Darboven einen Höhepunkt erreicht.

4.4. Morton Feldman: *For Bunita Marcus*.

Es wäre eine große Verfehlung, eine Arbeit über musikalische Reduktion vorzulegen, ohne dabei die Musik von Morton Feldman zu erwähnen. Besonders seine Werke aus den 80er Jahren führen die bereits in den frühen Stücken aus den 50er Jahren angelegte Form der Reduktion zur Vollendung. Seine Musik wird immer länger, bis hin zum *String Quartet No. 2* von 1983 und seinem Trio *For Philip Guston* von 1984, die beide gemeinhin mit über 4 Stunden Dauer unbestritten zu den längsten kammermusikalischen Stücken zählen. Doch anstatt mit der Dauer auch das Material zu erweitern, werden, namentlich in den späten Stücken, kurze Tongestalten immer wieder neu beleuchtet. Feldmans Technik der Variation steht nicht in einer Linie mit Schönbergs Idee einer *entwickelnden Variation*, sondern entwirft eine neue Möglichkeit, ein Motiv bei jedem Erscheinen zu verändern, ohne dabei irgendwann ein anderes Ziel zu erreichen. Feldmans Variationen scheinen auf der Stelle zu stehen. Er selbst war nicht an Variation interessiert, sie diente ihm dennoch dazu, „den Moment mit Hilfe der geringstmöglichen kompositorischen Methode anzuhalten [...]“ [Claren 2000, S. 264]

Als stellvertretendes Beispiel für seine Musik stehe nun das Klavierstück *For Bunita Marcus* von 1985. Mit einer Spieldauer von etwas über einer Stunde für ein Soloinstrument gehört es in die Reihe der langen Stücke aus seinen letzten Lebensjahren. Für diese Zeit Feldman-typisch beginnt das Stück mit der

Bezeichnung *ppp*. Damit ist die dynamische Bandbreite des gesamten Stücks bereits komplett erklärt. Nur zwei Stellen fallen da etwas heraus:

Seite 10, T. 7 ff.

Seite 31, T. 1 ff.

(Abb. 14)

Beim genaueren Betrachten der technischen Umsetzung des bezeichneten *dimunendo* erscheint der Einsatz an dieser Stelle überflüssig. In beiden Stellen beginnt das *dimunendo* beim Anschlag des Tones in der linken Hand des jeweils ersten Taktes. Über die gesamte Dauer hinweg erklingt nichts neues, einzig das stumm niedergedrückte *c* in der rechten Hand ist während des *dimunendo* zu spielen. Feldman verweist also möglicherweise explizit auf den natürlichen Ausklingvorgang des Klaviertons, indem er das, was unwillkürlich geschieht, nämlich das stetige Leiserwerden des Tons ab dem Zeitpunkt des Niederdrückens einer Taste, mit einem *dimunendo* ins Bewusstsein des Spielers hebt. Unter dem Umstand, dass dies, mit einer Dauer von jeweils etwa 10 Sekunden in einem mehr als einstündigen Stück, die beiden einzigen gekennzeichneten Lautstärkeveränderung sind, ist es allerdings vorstellbar, dass es nicht allein um das Bewusstwerden des dem Klavierton eigenen Verklingen geht, sondern um ein tatsächliches *dimunendo*. Dies lässt sich dadurch erreichen, dass das Pedal langsam gelöst wird, eine Option, die mit der ebenfalls nur an diesen beiden Stellen markierten vollständigen Lösung des Pedals in Takt 3 vereinbar ist. Insofern fallen diese beiden fast identischen Passagen aus dem Stück heraus: *dimunendo*, stummes Niederdrücken einer Taste, Loslösung des Pedals mit anschließend erneutem Niederdrücken. Feldman bricht also zwei Mal aus dem Fluss der um sich selber kreisenden Variationen aus, während er das Neue nicht etabliert, sondern im Grunde während des Erklingens wieder verlässt, dann aber, nach über 20 Minuten ein zweites und letztes Mal bis

auf den Ton, mit dem das *dimunendo* beginnt, exakt wiederholt. Feldman reduziert den Vorgang des Einführens neuen Materials so weit, dass dieses als aus dem Stück herausgelöst erscheint, gewissermaßen als Fenster, ohne einen Bezug zum gesamten Rest zu zeigen.

Nun zu Feldmans Umgang mit Tonmaterial. Die ersten zweieinhalb Seiten beschränkt sich das Material auf die Töne *cis*, *d* und *es* in verschiedenen Oktavlagen. Die klanglichen Möglichkeiten, durch verschiedene Kombinationen innerhalb dieses stark reduzierten Materials, werden durchlaufen. Erst nach über zwei Minuten tritt das *e* als neuer Ton hinzu, vier Takte später dann das *f* und mit ähnlich weiten Abständen neue Töne, deren klangliche Beziehungen zueinander immer nach ähnlichem Muster durchgearbeitet werden. Dies geschieht über zwölf Minuten lang fast durchgehend in derselben Art und Weise. Auf Seite 11 beginnt dann ein neues Muster, dass über mehrere Minuten hinweg, vor allem rhythmisch, wie oft bei Feldman, erforscht wird. Die Variationen folgen darüber hinaus keinem logischen Prinzip, sie sind allesamt durchgehört. Diese Technik des minutenlangen Gestaltens von kleinsten Figuren setzt sich in dieser Weise im Werk fort. Dabei ist die wörtliche Wiederholung eines Motivs im selben Metrum bis auf wenige Ausnahmen ausgeschlossen (S. 27, T.9 / S. 39, T. 2 f. / S. 46, T. 7 f.), während vom Wiederholen mehrerer zusammenhängender Takte weitaus häufiger Gebrauch gemacht wird. Diese Wiederholungen sind allerdings aufgrund der metrischen Komplexität nur schwer als solche wahrnehmbar.

Des Weiteren fehlen Melodien gänzlich. Wenn auch manche Passagen beim bloßen Lesen der Noten wie Melodien daherkommen, verfälschen sie beim Hören nicht den ausgeprägt punktuellen Eindruck:



S. 10, T. 23

S. 18, T. 11

S. 43, T. 9

(Abb. 15)

Diese drei Takte stehen beispielhaft für all diejenigen Momente, bei denen Töne durch den Einsatz von Balken optisch miteinander verbunden sind. Der Höreindruck der Vereinzelung von Tönen kommt im Übrigen nicht zu Letzt daher, dass die Umgebung um diese Stellen herum, sowie über die meiste Zeit

des Stückes hinweg, punktuell komponiert ist. Ein logischer Schluss daraus ist das Fehlen von Polyphonie.

Trotz der reduktiven Verfahren, die Feldman anwendet, nannte er seine Musik nicht minimalistisch.

„Natürlich habe ich nicht das Gefühl, daß meine Musik sparsam oder minimalistisch [...] ist. Genauso wie dicke Menschen niemals wirklich glauben, daß sie dick sind“ [Claren 2000, S. 472]

Der Vergleich, den Feldman hier zieht, zeigt allerdings, dass er sich der Ansicht von Journalisten, er sei „der Vater des Minimalismus“, im Klaren ist. Die Position, die er beim Vergleich mit „dicke[n] Menschen“ einnimmt, ist exakt dieselbe, die jene einnehmen, die ihn als Minimalisten bezeichnen. Er benennt einen Umstand, den er für richtig hält, weil von einer Norm abweiche, der aber von der betreffenden Person oder Personengruppe nicht erkannt werde. Insofern ist hier ein verschleiertes Bekenntnis zum Minimalismus zu erahnen, was er allerdings durch einen Unterschied, den er zwischen Reduktion und Minimalismus zieht, präzisiert. [vgl. Claren 2000, ebd.]

Feldmans reduktive Vorgehensweisen sind weitaus vielschichtiger, als der flüchtige Blick auf die langsamen und kargen *ppp*-Strukturen vermuten lässt. Daher folgt nun eine Darstellung der Kompositionstechniken und ästhetischen Haltungen, die Feldmans Schaffen als mit Reduktion exemplarisch umgehend beschreibt.

Reduktion der dynamischen Möglichkeiten und Ausloten vorwiegend leiser Musik. Nicht nur in *For Bunita Marcus*, wo auf extreme Weise nach dem ersten Takt auf jede weitere dynamische Angabe verzichtet wird, ist Feldmans Hang zum Leisen auch in anderen Werken allgegenwärtig. Im etwa 25-minütigen Klavierstück *Palais de Mari* ist auch nur zu Beginn die Angabe *ppp* zu finden. Weitere dynamische Abstufungen werden vollends ausgespart. In *Rothko Chapel* ist zwar das ein oder andere *f* zu finden, jedoch wird dies durch die Überzahl an leisen Abschnitten und Bezeichnungen wie *ppppp* oder *barely audible* weit in den Hintergrund gedrängt. Ähnlich verhält es sich mit dem *String Quartet No. 2*, in dem zum Teil sehr genaue und detaillierte Dynamikangaben gibt, jedoch wiederum das Leise besonders bevorzugt wird. Feldmans Interesse an leisen Tönen fußt in der Idee, durch Zurücknahme der Lautstärke den Attack eines Klanges auf größtmöglichem Wege zu minimieren.

„Der Einsatz [...] eines Klanges macht nicht seine Eigenart [...] aus. Wir hören die Attacke und nicht den Klang. Das Verlöschen [...] jedoch, die zurückbleibende Landschaft, *dies* ist der Ort, wo wir den Klang hören [...]“ [Claren 2000, S. 110]

Reduktion des musikalischen Materials. Besonders in den späten Stücken, hier am Beispiel von *For Bunita Marcus* untersucht, verwendet Feldman in seinen Kompositionen über weite Strecken nicht nur den selben Tonvorrat, sondern vielfach sogar die gleichen Gestalten, die sich allein in rhythmischer und metrischer Weise verändern. Diese Reduktion auf ein Minimum an Tönen bringt einen Umgang mit ihm hervor, der sich von dem vieler anderer Komponisten stark unterscheidet. Zur Form von Variation, die Feldman einsetzt, sagte er:

„Eines der Probleme mit Variation in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts ist, daß die Variation zu offensichtlich [...] ist. Man hörte, daß es eine Variation war. Ich interessiere mich nun für eine Musik, in der die Variation sehr diskret [...] ist, ich lasse beispielsweise eine Sache wiederholen und füge eine einzige Note hinzu. Oder ich lasse sie wiederholen und nehme zwei Noten weg. Oder ich verändere die Noten und behalte den Puls bei, aber sehr subtil [...]“ [Claren 2000, S. 265]

Reduktion von klassischer Mehrstimmigkeit. Feldmans Ausspruch während eines Seminars „Polyphonie ist Schifferscheiße“ [Metzger/Riehn 1986, S. 40] verdeutlicht auf unmissverständliche Weise, dass er eine Abneigung gegenüber Polyphonie hatte. Seine Unterscheidung zwischen Polyphonie und Kontrapunkt [vgl. Metzger/Riehn 1986, ebd.] setzt er in seinen Werken derart konsequent um, dass der Kontrapunkt im Wortsinne sehr wohl Verwendung findet, also ein *punctus contra punctum*, ein *Note gegen Note*, was auch in *For Bunita Marcus* geschieht, jedoch keine Melodien aufgebaut werden, die Polyphonie überhaupt ermöglichen.

Entpersonalisierung. Durch das bereits erwähnte, mit Hilfe vom *ppp* zu erreiche suchende Umgehen des Attacks, verfolgt Feldman eine Entpersonalisierung des Tons. Hierzu sagt er:

„Ein Teil meines musikalischen Denkens besteht darin, einen Klang ohne Ursprung zu haben [...]. Meine Musik scheitert, wenn man sagen kann: <Ah, da ist eine Posaune, da ist ein Horn.> Ich bevorzuge es, wenn die Instrumente auf natürliche Weise [...] gespielt werden; sie werden dann anonym.“ [Claren 2000, S. 110]

Des Weiteren lässt sich hierzu die an Satie erinnernde Ablehnung gegenüber

Virtosität zählen, die er unter anderem bei Xenakis ausmacht, den er als einzigen zeitgenössischen Komponisten erwähnt, dessen Werke er als *gut* bezeichnet:

„Xenakis ist der interessanteste. Das einzige, was mich an ihm stört, ist die Virtuosität des Instruments.“ [Metzger/Riehn 1986, S. 34]

Morton Feldmans Werk ist nicht umsonst ein Musterbeispiel musikalischer Reduktion. Nicht nur seine mit der Zeit immer länger werdenden Partituren, sondern auch, oder besonders die zahlreichen Texte, die zum Teil Verschriftlichungen gehaltener Lections sind, stützen die musikalischen und ästhetischen Ziele, die er verfolgte und konsequent umzusetzen versuchte.

4.5. James Saunders: #190702.

Die Werkreihe #*[unassigned]* von James Saunders aus den Jahren 2000 bis 2009 basiert auf dem Prinzip eines modularen Aufbaus. Es existiert ein Katalog an Modulen, aus dem speziell für eine bestimmte Besetzung und Aufführung eine Version zusammengestellt wird, so dass es möglich ist, das gleiche Modul in verschiedenen Stücken vorzufinden. Die Titel leiten sich vom Datum der Aufführung ab. Das diesem Kapitel zugrunde gelegte Stück mit dem Titel #*[190702]* stammt demnach vom 19. Juli 2002. Bereits in der Titelgestaltung der etwa 150 Stücke arbeitet Saunders mit reduktiven Mitteln; das Prinzip ist durchgehend dasselbe. Die Idee, die hinter diesen Titeln steht, lässt sich aus seiner Idee der modularen Gestaltung ableiten.

„A compositional method involving use of modules therefore would require a number of standardised units and a method for fitting them together as a starting point.“ [Saunders 2003, S. 56]

Das Standardisieren stellt Saunders in den Mittelpunkt der Arbeit an #*[unassigned]* und führt es als Idee aus der Produktionstechnik weiter, während er sich auf *Controlling Design Variants: Modular Product Platforms* von Anna Ericsson und Gunnar Erixon bezieht. Von den dort herausgestellten Punkten sind die folgenden für die Motivation, die hinter den reduktiven Verfahrensweisen steht, mit denen Saunders umgeht, entscheidend.

- „reduction of product development lead time - parallel development activities are possible once the interfaces between modules have been defined; [...]
- reduction of production lead time - parallel manufacturing of modules instead of manufacturing an entire product in a single sequence; [...]

- reduced material and purchase costs - the reduction of part numbers means less to purchase and less to administrate, and higher volumes per part number;" [Ericsson/Erixon 1999, S. 17 f.]

Saunders knüpft an einen Text an, der ganz offen den Begriff der *Reduktion* gebraucht. Auf die kompositorische Arbeit übertragen meint dies in etwa die gleichzeitige Entwicklung von Modulen auf der Grundlage zuvor festgelegter Verknüpfungsmöglichkeiten, sowie anstelle der Arbeit an nur einem Stück und nicht zuletzt die Reduktion musikalischen Materials.

In #[190702] setzt Saunders diese Ideen exemplarisch um. Es ist ein Stück für fünf Violinen, zwei Violen, zwei Celli und einen Kontrabass mit einer Gesamtdauer von über zwölf Minuten. Jede Stimme besteht aus zwei unterschiedlichen Modulen, während sich einige, ähnlich in der Machart, in anderen Stimmen wiederfinden. Hierzu zählen zum Einen die beiden Viola-Module:

The image shows two musical staves for Viola 1 and Viola 2. Viola 1's staff is in treble clef with a 40-measure bar. It features a 2'24" module (indicated by a box above the staff) and a 3'45" module (indicated by a box above the staff). The dynamics are marked ppp (<->). Viola 2's staff is in treble clef with a 44-measure bar. It features an 8'21" module (indicated by a box above the staff) and a 10'16" module (indicated by a box above the staff). The dynamics are marked ppp (<->).

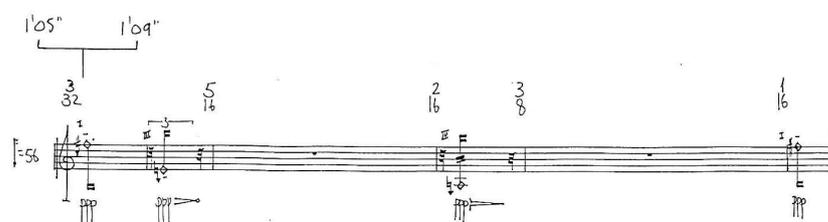
(Abb. 16)

Zum Anderen lässt sich in jeder Stimme ein längeres Modul ausmachen, das ebenso untereinander vergleichbar ist (siehe Anhang, Seite 50-53). Doch nicht allein die Modularisierung offenbart eine reduktive Handhabung im kompositorischen Prozess. Die Dynamik befindet sich zum größten Teil im Bereich zwischen *pppp* und *p*, lediglich in der zweiten Viola ist ein *mp* auszumachen und im zweiten Cello gibt es, sehr auffallend, das einzige *mf* und *ff* im gesamten Stück. Zum Einen haben wir es also mit einer Zurücknahme, einer Reduktion der Lautstärke zu tun, zum Anderen gibt es, ähnlich der Musik Anton Webers, kaum dynamische Angaben, die über eine längere Strecke unverändert

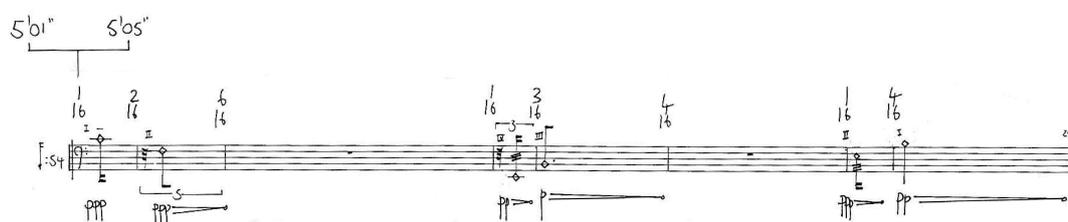
bleiben. Saunders differenziert das *Leise* sehr genau aus, allein die Unterscheidung zwischen *ppp* und *pppp* ist von einer Sorgfältigkeit geprägt, die durchaus als Weiterführung Webern'scher Ästhetik bezeichnet werden kann.

Das Tempo, das für alle dieser Module verwendet wird, liegt zwischen $\text{♩}=40$ und 70. Die einzigen, im Vergleich, deutlich schnelleren Module, sind die o.g. für die Violen. Trotz des enormen relativen Tempounterschieds zu $\text{♩}=40$ bzw. 44 von einem *schnellen* Tempo zu sprechen, verbietet sich zum Einen durch die Tatsache, dass Werte um 40 herum in der gesamten Musikgeschichte (wenige Ausnahmen vor Allem in der Neuen Musik ausgenommen) für sehr langsames Tempo stehen, zum Anderen durch die Struktur der in diesem Tempo verfassten Module selbst, die aus der Wiederholung eines immer gleich bleibenden An- und Abschwellen des Tones besteht. Saunders reduziert das Tempo auf ein Minimum dessen, was sich gemeinhin noch gerade nachvollziehen lassen kann. Eine ähnliche Tempobehandlung lässt sich in einer Vielzahl seiner Werke ausmachen, so etwa auch in #121006, #131208, #211007 oder #230605. Die Angaben des Tempos befinden sich in etwa im selben Bereich, während sich die Grundwerte zwischen ♩ , ♩ und ♩ bewegen.

Im Verlauf der Zeit der Entstehung der einzelnen Module ist eine Entwicklung zu erkennen, die notierte Genauigkeit für die Erzeugung von Obertönen stark zu reduzieren. Während die mikrotonalen Abweichungen im Modul für die dritte Violine sehr akkurat notiert sind (siehe Abb.17), verzichtet er im zweiten Cello komplett auf sie (Abb. 18).



(Abb. 17)

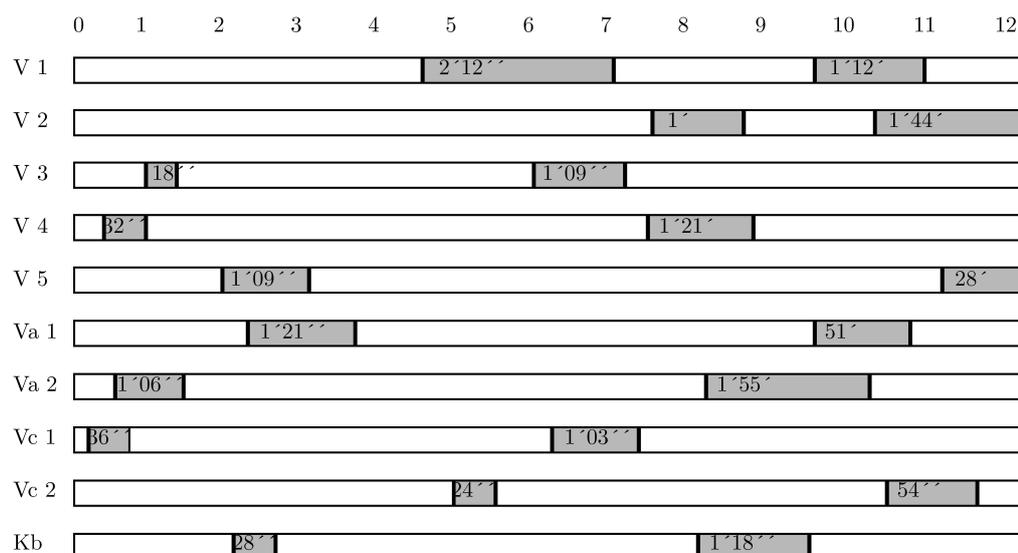


(Abb. 18)

In der persönlichen Korrespondenz vom 08.05.2015 erklärte mir James Saunders, dass er zu Beginn der Komposition der Module, die in #190702 eingebettet sind, vielmehr an der tatsächlichen Tonhöhe interessiert war, was sich im

Laufe der Zeit dahingehend veränderte, dass der Rauschgrad im Ton wichtiger wurde, weshalb im später entstandenen Cello-Modul die Pfeile für die Kennzeichnung der mikrotonalen Abweichungen gänzlich fehlen.

Was darüber hinaus auffällt, sind die großen Pausen innerhalb der Stimmen. Die folgende Grafik zeigt das Verhältnis von Pausen und klingender Momente (grau) für jedes Instrument.



(Abb. 19)

Der Anteil der Stille in den einzelnen Stimmen übersteigt die klingende Zeit um ein Vielfaches. Diese nimmt eine Zeit ein zwischen ca. 72% (zweites Cello) und 89% (erste Violine). Dennoch ist die Zeit, in der keines der zehn Instrumente spielt, fast zu vernachlässigen. Hierin steckt also nicht die Etablierung der Stille als solche, sondern vielmehr eine Ausdünnung des Instrumentenapparates, der für dieses Stück vorgesehen ist. Dadurch, dass maximal vier Spieler zusammenspielen, wird die Größe der Besetzung insofern reduziert, als sie nicht zu dem Ziel strebt, in Gänze zu hören zu sein, als vielmehr das modulare Konzept unterstützt, das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit von eigenständigen Modulen.

Die Reduktionsbemühungen von James Saunders lassen sich zum Einen aus dieser Idee ableiten, zum Anderen verfolgen sie die Webern'sche Ästhetik der Minimierung, sowie die Genauigkeit in der Beschreibung kleinster Einheiten.

4.6. Sam Sfirri: *Beckett-Serie*.

Sam Sfirri, Jahrgang 1987, ist Teil der Künstlergruppe *Wandelweiser*, deren Mitglieder in erster Linie eines miteinander teilen, nämlich nach dem *Wandelweiser*-Artikel von Michael Pisaro „an interest in silence, duration and radical extension of Cagean ideas and the work that followed from it.” [Pisaro 2009] Die Ideen dieser Erklärung sind auch Grundlage der Stücke aus Sam Sfirris *Beckett Pieces* von 2009 bis 2010.

Die fünfzehn Stücke liegen als Verbalnotationen vor, die allesamt gleich strukturiert sind.

- Titel des Stücks: Ein Zitat aus einem der drei Stücke *Molloy*, *Malone Dies* und *The Unnamable* von Samuel Beckett mit der Kennzeichnung der Herkunft des Zitats.
- Erforderliches Material / Ausgangssituation
- Prozedur des Ablaufs
- Name des Komponisten und Jahresangabe

Markant ist hierbei, dass nicht nur der formale Aufbau der Stücke gleich ist, sondern auch die Länge der einzelnen Teile in etwa übereinstimmt, so dass die Anweisungen zum Material und dem Ablauf zusammen nur zwischen zwei und sechs Zeilen lang sind. Die Erwartungen, die durch das Lesen von Partituren entstehen, sind seit Alvin Lucier um das Gebiet des Textes, sogar ohne Verwendung von Noten, gewachsen. Die Partituren von Lucier sind sehr detailliert geschrieben, während diejenigen von Sfirri so stark konzentriert sind, dass teilweise ein derart selbstverständlicher Umgang mit der Weite des Begriffs *Musik* gepflegt wird, der nicht zwangsläufig den Klang in den Mittelpunkt stellt, wie in *To restore silence is the role of objects*:

„Someone may deactivate one or more objects.
A pause.
Someone may activate one or more objects. ” [Sfirri 2010]

In diesem Stück fehlen jegliche Angaben zu Besetzung, Dauer und Dynamik. In manchen der anderen Stücke gibt es sehr knappe Mitteilungen bezüglich verschiedener Parameter, wie:

- „Each player choses one short sound and a steady pulse.” in *Delicious instants*
- „[...] one quiet tone per player.” in *little by little*
- „Instrumental sounds [...]” in *That’s it, reminisce*
- „(Variations of) the sound may occur.” in *the sum of countless points*

- „Tones last the natural length of an exhale, bow stroke or decay.” in *the undulating land*
- „Players each choose a pitch, ordering them from low to high. The lowest enters, the higher entering only if every lower pitch is sounding.” in *they might engage a soprano* [Sfirri 2010]

Anders, als bei James Saunders, sind diese musikalischen Angaben sehr ungenau. Sie führen stets zu einem anderen Ergebnis je nach Aufführung, da der Interpretationsspielraum sehr groß ist.

Dennoch findet sich immer wieder die Aufforderung, einen leisen Klang zu erzeugen, ein Umstand, der sich durch die Werke der Wandelweiser-Komponisten wie ein roter Faden zieht. Burkhard Schlothauer, neben Antoine Beuger einer der Gründer von *Wandelweiser* bezeichnet dies jedoch nicht als Weg, zu reduzieren, sondern „[...] leichten Herzens zu verzichten: wenig Bewegung, keine Melodie, kein Rhythmus, keine Wiederholung, keine Entwicklung, keine Dramaturgie, kein Ablauf, keine Geschichte.” [Wilson 2003, S. 116] Diesen Gedanken führt Sfirri in seinen *Beckett Pieces* insofern weiter, als er zu den von Schlothauer genannten Punkten den Verzicht auf Noten und demnach auf im Vorhinein bestimmte Tonhöhe, Dauer und Tonqualität etabliert.

Die Ästhetik, die hinter Sfirris Werken steht, zeigt zudem eine Parallele zur *Minimal Art* und der aus dieser hervorgekommenen *Konzeptkunst*. In einem Interview mit Simon Reynell beschreibt er den Vorgang des Komponierens als „[...] a performance in and on itself. However, the attributes of making this document and calling it a score is specifically about framing a potential future situation.” [Reynell 2012] Dem klanglichen Resultat gleichrangig ordnet Sfirri also den kompositorischen Prozess ein, zu dem er ebenso den Vorgang der Notation zählt.

„From my experience as a performer, it is clear that the nature and use of notation in any score should be carefully observed when using that score as catalyst for performance.” [Reynell 2012]

Aus der Klarheit der Notation folgert Sfirri die Klarheit des klanglichen Resultats. Dies wird unterstützt durch die Tatsache, dass die Partituren in der Regel nur eine einzige Aktion beschreiben, was dem Ausführenden per se untersagt, den Klang durch Veränderung oder Entwicklung zu modellieren.

In Sfirris *Sextet* von 2011 geht er indes noch einen Schritt weiter. Einerseits verwendet er musikalische Zeichen, denen er aber andererseits eine Information der Umsetzung entzieht. Alle Angaben, die bereits in den *Beckett Pieces* fehlen, lässt er auch hier aus. Hinzu kommt allerdings noch, dass es keine Beschreibung

des Ablaufs gibt. Die einzige Information, die existiert, ist die, dass es sich um ein Sextett handelt. Jede der sechs Stimmen ist, wie bereits in den *Beckett Pieces*, identisch aufgebaut. Sechs Zeichen für jede Stimme, datiert mit je einem der Tage zwischen dem 10. und 15. August 2011. Als ein Beispiel sei hier die erste Stimme angeführt:



August 10

(Abb. 20)

Die Zeichen evozieren bestimmte Verfahrensweisen, wie Abstrich, Komma und Fermate, die zwar ohne weitere Angaben auskommen, aber nur wenig Fragen aufwerfen, wie eine Realisierung vollzogen werden kann. Auf der anderen Seite stehen Balken, Coda-Zeichen und Punkt, die auf keine spezielle Spieltechnik referieren, sondern, vielmehr noch als das, eine hohe Spanne der Interpretationsmöglichkeiten anbieten, die zu einer enormen Freiheit in der Realisierung führen.

Auf der einen Seite lassen sich die Stücke von Sam Sfirri als auf Zuspitzung reduktiver Maßnahmen beruhend beschreiben, auf der anderen Seite erweitern sich dadurch die Möglichkeiten der Umsetzung derart stark, dass der Begriff der *Reduktion* auf diese nur insofern anwendbar ist, als, am Beispiel der *Beckett Pieces*, im Sinne Schlothauers nur ein Minimum an Aktionen vorgeschrieben ist.

Abschließend sei eine Bemerkung Michael Pizaros genannt, mit der sich auch die Musik Sfirris, als Teil der Komponistengruppe *Wandelweiser*, kommentieren lassen kann.

„In a composition, a small, clear concept might be preferred to a large, overarching one. (For this way of thinking, better a piece that takes up the simple coincidence or non-coincidence of two players than one that seeks to redefine orchestration.)” [Pisaro 2009]

5. Nachwort

Diese Arbeit verfolgt in erster Linie den Zweck, Merkmale innerhalb zeitgenössischer Instrumentalmusik herauszustellen, die eine mit reduktiven Techniken umgehen. Dabei die Unterschiede der klanglichen Ergebnisse zu zeigen, ist ebenso obligat, wie die ästhetischen Ansätze zu thematisieren. Ist es aber nicht so, dass Reduktion jedem Musikstück und jedem Kunstwerk immanent ist? Beethovens erwähnte fünfte Symphonie, die sich aus einem nur viertönigen Motiv aufbaut, arbeitet neben Schönbergs Zwölftontechnik, Chopins fast ausschließlich dem Klavier gewidmeten Werk und den lyrischen Stücken Griegs genauso mit Reduktion, wie die in dieser Arbeit diskutierten Werke der Neuen Musik. Dennoch unterscheiden sie sich voneinander. Doch welche Unterscheidungsmerkmale sind es, die dazu führen, dass Schönbergs Musik an dieser Stelle nicht thematisiert wird?

Durch die Darstellung der ausgewählten Musikstücke aus dem weiten Feld der Neuen Musik, treten neben den Abweichungen in der der Musik zugrunde liegenden Idee und dem klanglichen Resultat, bestimmte Merkmale hervor, die gewisse Gemeinsamkeiten in einem zeitgenössischen Verständnis von Reduktion, nicht bloß als mögliche Technik, sondern vielmehr als Konsequenz einer individuellen ästhetischen Haltung, zeigen. Diese möchte ich im Folgenden einmal zusammenstellen.

1. *Verringerung von musikalischer Komplexität.* Auf der einen Seite steht die Reduktion von musikalischem Material für ein bestimmtes Stück, die bei allen genannten Beispielen zu finden ist und, anders als bei Beethoven oder Schönberg, nicht oder nur kaum (Feldman) der Veränderung unterworfen ist, wobei an dieser Stelle *Workers Union* von Andriessen am ehesten zu nennen ist als das Beispiel, bei dem das durchaus stark reduzierte Material einer vielmehr klassischen Form der Entwicklung folgt. Auf der anderen Seite steht die strukturelle Reduktion auf eine klare und logische Form, wie dies bei Lucier und Darboven besonders hervortritt.

2. *Abgrenzung.* Alle Komponisten der hier behandelten Stücke verfolgen in bestimmten Punkten eine strikte Abgrenzung zu anderer Musik. Lucier versucht sich konsequent einer Musik zu entziehen, die mit Techniken arbeitet, die er aus älterer Musik kommend verortet, während Andriessen aus seiner Abneigung gegen den Einsatz von *vibrato* bei Singstimmen kein Geheimnis macht und Feldman durch seine scharfe Verurteilung von Polyphonie eine klare Stellung bezieht.

3. *Wichtigkeit der Idee / des Konzeptes.* Saties o.g. Kommentar zur Idee als wichtigstes Element steht am zeitlichen Anfang einer Entwicklung, die den Klang von Musik als weniger notwendig begründet. In dieser Linie ist auch Lucier zu nennen, der das Konzept eines Stückes so sehr in den Vordergrund stellt, dass für weitere Ebenen kein Platz ist. Darbovens zeichnerisches Werk, sowie ihre Musik sind ebenso Beispiele einer Kunst, bei der es nach Donald Judd „[...] nicht darauf an[kommt], ob ein Werk realisiert wird oder nicht.“ [Wiehager 2012, S. 435]

4. *Konsequenz.* Zur Verfolgung *eines* Konzeptes gehört als Folge eine übergeordnete Konsequenz, damit dieses nicht durch dem Konzept nicht zugehörigen Ideen verwischt wird.

5. *Abkehr von der klassischen musikalischen Linie.* Bei Satie und Saunders tritt diese Art besonders stark hervor, während sie bei Saunders sogar wissenschaftlich fundiert erläutert wird. Der Blick wird auf einen kleinen Bereich reduziert, welcher dann zwar seine vorwiegend ihm zugehörigen Eigenheiten ausbildet, dann aber mit anderen Bausteinen zu einem Ganzen zusammengefügt wird, ohne dann in den Verlauf wieder einzugreifen. Auch Lucier sei hier erwähnt, der sich bewusst der klassischen Tradition des *Komponierens* entzieht. [vgl. Wilson 2003, S. 33]

6. *Entpersonalisierung.* Saties stellte sich mit seiner Musik als einer der ersten Komponisten bewusst gegen die romantische Genieästhetik, die einen an Musikern und Komponisten haftenden Geniekult hervorbrachte, den er als der Musik nicht dienlich ansah. Darboven gelingt dies mit ihrer Musik insofern, als sie sich, durch die Konsequenz ihres Konzeptes bedingt, von dem Zutun einer persönlichen, gewissermaßen lebendigen Beigabe zur Kunst löst.

Dennoch tritt eine Tatsache hervor, die bei der Menge an Zurücknahme von Dingen schnell übersehen werden kann. Luciers Idee vom „Weniger ist weniger“ [Wilson 2003, S. 33] führt nicht immer zu dem gewünschten Ziel. Es scheint mitunter so zu sein, dass die Reduktion an bestimmter Stelle eine Zunahme anderer Parameter evoziert. Das Herauslösen aus dem dem Wortsinne nach *kompositorischen* Prozess des durchgehenden Gestaltens von Klang führt bei Luciers *Music on a long thin wire* etwa dazu, dass sich das klangliche Ergebnis unkontrolliert verändert und dabei sehr komplexe Klangstrukturen entstehen können, die in jeder Aufführung anders sind. In den kurzen Partituren Sfirris sind alle Informationen so stark reduziert, dass das klingende Resultat teilweise überhaupt nicht vorhersehbar ist und so ein riesiges Feld der Möglichkeiten schafft.

Eine Beschäftigung mit der Frage, inwieweit innerhalb der Neuen Musik der Einsatz reduktiver Techniken eine Rolle spielt, sollte durch diese Arbeit

untersucht werden. Dabei ist festzustellen, dass es nicht *die* Reduktion gibt. Reduktion lässt sich nicht als kompositorische Technik beschreiben. Reduktion bietet allendfalls eine Möglichkeit, bestimmte Vorhaben zu realisieren, die einen bestimmten ästhetischen Ursprung haben, welcher nicht notwendig mit anderen ästhetischen Haltungen verwandt sein muss, die sich ebenfalls mit Reduktion befassen. Reduktion lässt sich nicht, wie eingangs erwähnt, als Genrebegriff etablieren, was durch die disparaten künstlerischen Denkweisen der hier besprochenen Komponisten zum Ausdruck kommen sollte.

6. Danksagungen

Dieser Schrift voraus gingen viele Jahre der Beschäftigung mit Reduktion in meiner eigenen Arbeit, deren Tragweite durch zahlreiche persönliche Gespräche mit dem Komponisten Pervez Mirza zu viel Klarheit im Verständnis geführt haben und dem ich dafür danke, dass er mich an das Werk und die Ideen ungezählter Komponisten herangeführt hat, immer darauf bedacht, die Klarheit vorzuziehen.

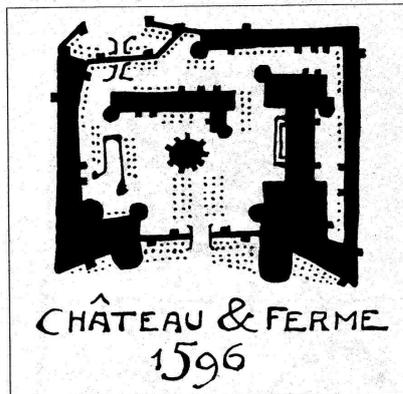
Des Weiteren danke ich Roman Pfeifer, der mir mit einer großen Übersicht über die Musik hinaus, vor allem in Bildender Kunst, Theater und Tanz, den Blick schärfen konnte, zwischen den vielen Formen musikalischer Reduktion zu unterscheiden.

Prof. Günter Steinke möchte ich danken für die Kritik an eigenen kompositorischen Ideen, die zu einer Präzisierung und befeuerten Beschäftigung mit dem Thema geführt haben.

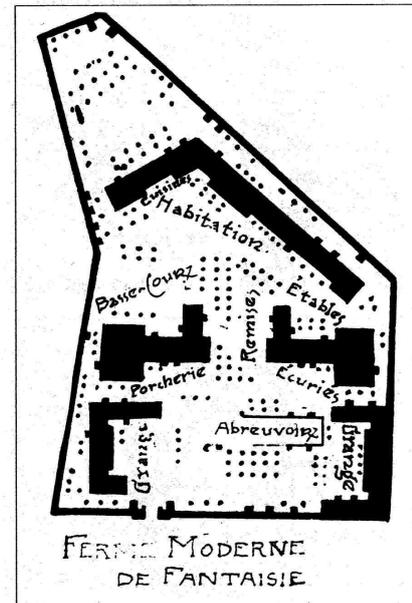
James Saunders und Sam Sfirri gilt ebenso mein Dank, dass sie mir eine Vielzahl an Notenmaterial zur Verfügung gestellt haben, um ihre gesamte Arbeit besser verstehen zu können.

Abschließend richte ich meinen Dank an die Hanne Darboven Stiftung in Hamburg, die mit großer Aufmerksamkeit die Idee dieser Arbeit entgegengenommen hat und dafür freundlicherweise jede Menge Notenmaterial an mich herausgegeben hat, um eine Analyse der musikalischen Werke Darbovens überhaupt erst zu ermöglichen.

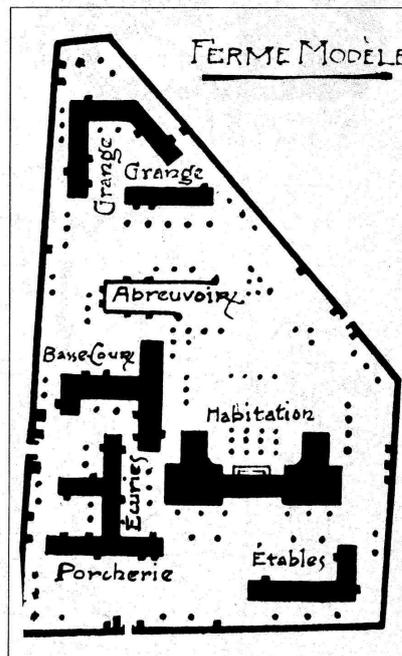
7. Anhang



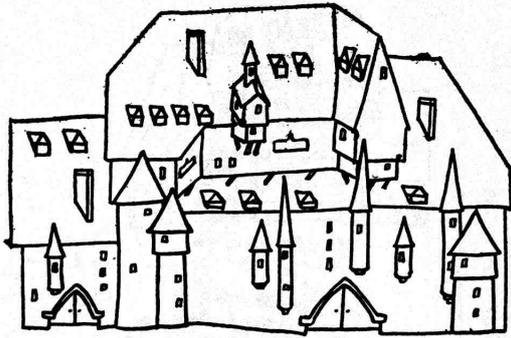
(Abb. 21)



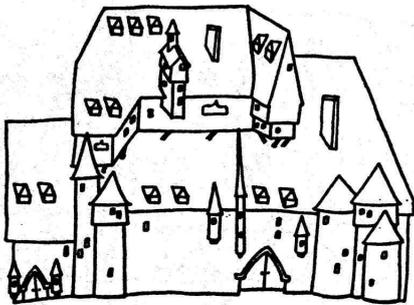
(Abb. 22)



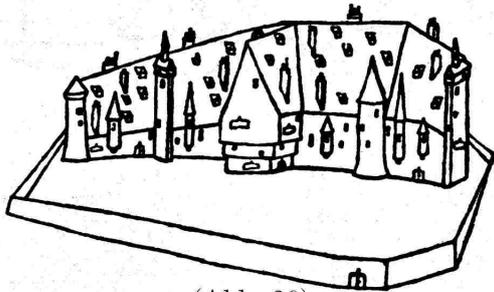
(Abb. 23)



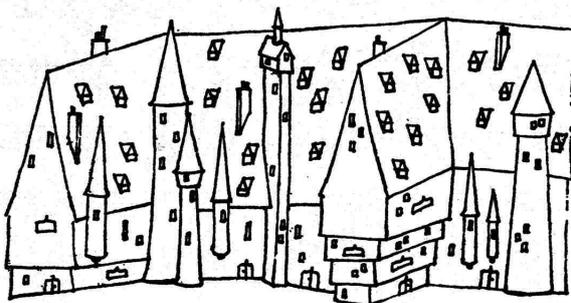
(Abb. 24)



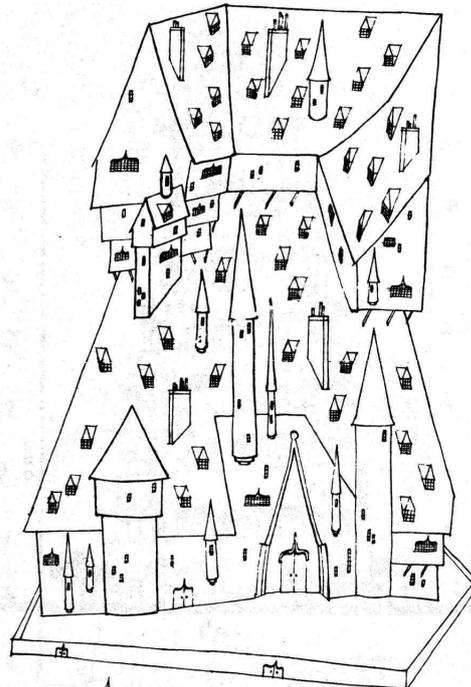
(Abb. 25)



(Abb. 26)



(Abb. 27)



Hotels de Suzonnières.

(Abb. 28)



(Abb. 29)



(Abb. 30)



(Abb. 31)



(Abb. 32)

Jegliche Art der Vervielfältigung
ist ausdrücklich untersagt
Any kind of copying is strictly prohibited
1. Buch, I/A

1

© Hanne Darboven Stiftung
Opus 8

© Hanne Darboven Stiftung

Jegliche Art der Vervielfältigung ist ausdrücklich untersagt

Any kind of copying is strictly prohibited

9'49" 9'55"

Violine 1

7'36" 7'40"

Violine 2

6'05" 6'09"

Violine 3

(Abb. 34)

Violine 4

Musical score for Violin 4, measures 1 through 16. The score is written on a five-line staff with a treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket above the first measure is labeled '7'40"', and another bracket above measures 12-16 is labeled '7'45"'. The measure numbers 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated at the top of the staff.

Violine 5

Musical score for Violin 5, measures 1 through 16. The score is written on a five-line staff with a treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket above the first measure is labeled '2'04"', and another bracket above measures 10-16 is labeled '2'10"'. The measure numbers 1, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated at the top of the staff.

Viola 1

Musical score for Viola 1, measures 1 through 16. The score is written on a five-line staff with a C-clef (alto clef). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket above the first measure is labeled '9'40"', and another bracket above measures 12-16 is labeled '9'45"'. The measure numbers 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated at the top of the staff.

(Abb. 35)

Violino 2

Cello 1

The image displays two musical staves, Violino 2 and Cello 1, with their respective parts. The Violino 2 staff is on the left and the Cello 1 staff is on the right. Both staves are written in treble clef. The Violino 2 part includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/16. The Cello 1 part includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/16. The staves are filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*. There are also performance markings like *tr* (trill) and *acc.* (accents). The Violino 2 staff has a tempo marking of *Allegro* and a dynamic marking of *ppp*. The Cello 1 staff has a tempo marking of *Allegro* and a dynamic marking of *ppp*. The staves are connected by a brace on the left side, indicating they are part of the same musical score.

(Abb. 36)

8. Bildnachweise

Abb. 1 - 4

selbst erstellt auf der Grundlage von:

Erik Satie, Klavierwerke II, C. F. Peters, Frankfurt/M.

Abb. 5

selbst erstellt.

Grafik des formalen Aufbaus von Erik Saties *Méditation*

Abb. 6 - 7

selbst erstellt auf der Grundlage von:

Anton Webern, Fünf Stücke für Orchester, Universal Edition, Wien (1951)

Abb. 8 - 9

selbst erstellt auf der Grundlage von:

Louis Andriessen, Workers Union, Donemus, Amsterdam (2002)

Abb. 10 - 12

selbst erstellt auf der Grundlage von:

Hanne Darboven, op. 8 A - Buch 1, © mit freundlicher Genehmigung der Hanne Darboven Stiftung, Hamburg

Abb. 13

selbst erstellt.

Grafik des formalen Aufbaus des ersten Stücks aus Hanne Darbovens op. 8 A, Buch 1

Abb. 14 - 15

selbst erstellt auf der Grundlage von:

Morton Feldman, For Bunita Marcus, Universal Edition, London (1992)

Abb. 16 - 18

Ausschnitte aus: James Saunders, #190702
mit freundlicher Genehmigung von James Saunders

Abb. 19

selbst erstellt.

Grafik des formalen Aufbaus von James Saunders #190702

Abb. 20

Ausschnitt aus: Samuel Sfirri, Sextet
mit freundlicher Genehmigung von Sam Sfirri

Abb. 21 - 32

Abbildungen aus Volta, Ornella (Hrsg.), *Erik Satie. Schriften*, Wolke Verlag,
Hofheim (1988), Seiten 413 ff., 427 f., 430 f.

Abb. 33

Ausschnitt aus: Hanne Darboven, op.8
© mit freundlicher Genehmigung der Hanne Darboven Stiftung, Hamburg

Abb. 34 - 37

Ausschnitte aus: James Saunders, #190702
mit freundlicher Genehmigung von James Saunders

Literatur

- [Andriessen 2002] Andriessen, Louis
Workers Union. Symphonic movement for any loud sounding group of instruments
Donemus
Amsterdam (2002)
- [Brockhaus 1992] F.A. Brockhaus
Brockhaus-Enzyklopädie: in 24 Bd., Band 18
F.A. Brockhaus
Mannheim (1992)
- [Claren 2000] Claren, Sebastian
Neither. Die Musik Morton Feldmans
Wolke Verlag
Hofheim (2000)
- [Dahlhaus/Eggebrecht 1998] Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich
(Hrsg.)
Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband, Erster Band
Atlantis Schott
Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck (1998)
- [Ericsson/Erixon 1999] Ericsson, Anna und Erixon, Gunnar
Controlling Design Variants: Modular Product Platforms
Society of Manufacturing Engineers
Michigan (1999)
- [Gronemeyer 2005] Gronemeyer, Gisela (Hrsg.)
Alvin Lucier. Reflexionen
Edition MusikTexte
Köln (2005)

- [Kaak/Thierolf 1997] Kaak, Joachim und Thierolf, Corinna
Hanne Darboven / John Cage
Verlag Gerd Hatje
Ostfildern (1997)
- [Metzger/Riehn 1980] Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.)
Musik-Konzepte. Erik Satie
edition text+kritik GmbH
München (1980)
- [Metzger/Riehn 1983] Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.)
Musik-Konzepte. Sonderband. Anton Webern I
edition text+kritik GmbH
München (1983)
- [Metzger/Riehn 1984] Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.)
Musik-Konzepte. Sonderband. Anton Webern II
edition text+kritik GmbH
München (1984)
- [Metzger/Riehn 1986] Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.)
Musik-Konzepte. 48/49. Morton Feldman
edition text+kritik GmbH
München (1986)
- [Obert 2012] Obert, Simon (Hrsg.)
*Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns
sechste Bagatelle*
Verlag Lafite
Wien (2012)
- [Pisaro 2009] Pisaro, Michael
Wandelweiser
<http://erstwords.blogspot.de/2009/09/wandelweiser.html> (2009)
abgerufen am 23.07.2015

- [Reynell 2012] Reynell, Simon
Interview with Sam Sfirri
<http://www.anothertimbre.com/page148.html>
abgerufen am 23.07.2015
- [Saunders 2003] Saunders, James
Developing a modular approach to music
<http://eprints.hud.ac.uk/5942/1/jsaundersfinalthesis.pdf> (2003)
abgerufen am 23.07.2015
- [Sfirri 2010] Sfirri, Sam
Sam Sfirri. Beckett Pieces
Edition Wandelweiser
Haan (2010)
- [Stemmrich 1995] Stemmrich, Gregor (Hrsg.)
Minimal Art. Eine kritische Retrospektive
Verlag der Kunst
Dresden (1995)
- [Stowasser 1994] Stowasser, Joseph M.
Stowasser: lateinisch-deutsches Schulwörterbuch
R. Oldenburg Verlag GmbH
München (1994)
- [Trochimczyk 2002] Trochimczyk, Maja
The Music of Louis Andriessen
Routledge
New York (2002)
- [Volta 1988] Volta, Ornella (Hrsg.)
Erik Satie. Schriften
Wolke Verlag
Hofheim (1988)
- [Wiehager 2012] Wiehager, Renate (Hrsg.)
Minimalism in Germany. The Sixties
Hatje Cantz Verlag
Ostfildern (2012)

[Wilson 2003] Wilson, Peter Niklas

Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie

Schott Musik International

Mainz (2003)