

Prof. Robert Schollum:  
Sendereihe "Keine Angst vor Musik"  
letzte Sendung:

### PHANTASIE UND OFFENE FORM

Als wir unsere Einführungen in das Gebiet der Formen und Gestalten begannen, machten wir uns die Definition von Hermann Erpf zunutze, die lautete: Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne. Erpf fügt dieser Definition noch hinzu: Diese Definition ist zugleich weit und eng; sie umfaßt alles, was sich über den gehörten tönenden Vorgang

Spekulative - was in  
25 d er setzt fort: Sie  
RIE DER FORM von der  
den überhaupt möglichen  
mit fertig vorliegenden  
s, diese zu "analysie-  
ngen deutlich zu ma-

lgemeinen Theorie der  
zu werden, denn in  
trennen. Unsere heu-  
nsoferne am weitesten  
hen, der in-formellen  
ff, der manchen Wider-  
lle bisher gebrachten  
ALLES geworden und  
nicht auf das, was  
ocht weithin die Szene  
altete, ist die Ge-  
ngwerdens, der für sich  
gar nicht mehr will.  
, die Handlung, die  
kompositorischen  
nicht mehr vorhanden  
n Sinne des Wortes  
lt mit unterschiedlicher  
ungen zu ziehen ist  
ELL die Arbeit voll-  
her bot der Komponist  
as Material und hat  
ehend beendet. Stellung  
der Beendigung dieser  
. Wir sehen: es sind

SIPSE MULLER

Prof. Robert Schollum:  
Sendereihe "Keine Angst vor Musik"  
letzte Sendung:

#### PHANTASIE UND OFFENE FORM

Als wir unsere Einführungen in das Gebiet der Formen und Gestalten begannen, machten wir uns die Definition von Hermann Erpf zunutze, die lautete: Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne. Erpf fügt dieser Definition noch hinzu: Diese Definition ist zugleich weit und eng; sie umfaßt alles, was sich über den gehörten tönenden Vorgang sagen läßt und schließt alles Außermusikalische und Spekulative - was in der Musikästhetik seinen Platz finden mag - aus. Und er setzt fort: Sie gestattet auch eine Abgrenzung der ALLGEMEINEN THEORIE DER FORM von der SPEZIELLEN FORMENLEHRE. Jene stellt die Frage nach den überhaupt möglichen Beziehungen zwischen Tönen, diese beschäftigt sich mit fertig vorliegenden, historisch gegebenen Formen, und ihre Absicht ist es, diese zu "analysieren", d.h. durch Zergliederung ihre inneren Beziehungen deutlich zu machen, zu beschreiben.

Soweit Erpf. Wir waren bemüht, sowohl der "allgemeinen Theorie der Form" als auch der "speziellen Formenlehre" gerecht zu werden, denn in der Praxis sind ja diese beiden Richtungen nicht zu trennen. Unsere heutige, letzte Sendung unserer Sendereihe stößt nun insofern am weitesten in Neuland vor, als die Bepfehlung der a-thematischen, der in-formellen Musik und der sogenannten "offenen Form"- ein Begriff, der manchen Widerspruch in sich birgt - zeigen wird, wie hinfällig alle bisher gebrachten Begriffe in unserer Zeit geworden sind. Möglich ist ALLES geworden und das Spontane und nicht auf das, was vorher war, und nicht auf das, was kommen könnte, Bezug und Rücksicht Nehmende beherrscht weithin die Szene der sogenannten Avantgarde. Nicht mehr ist das Gestaltete, ist die Gestaltung wesentlich, sondern der AUGENBLICK des Klangwerdens, der für sich allein im Raum steht und irgendwelche Beziehungen gar nicht mehr will. Versuchen wir, das so auszudrücken: die Entwicklung, die Handlung, die Konfrontation von Material und Gestaltung durch den kompositorischen Schöpfungs- und Arbeitsakt, alles das ist vielfach nicht mehr vorhanden oder soll nicht mehr vorhanden sein. Das im wahrsten Sinne des Wortes Augenblickliche wird in den Raum gestellt und strahlt mit unterschiedlicher Intensität aus. Die Konsequenz aus diesen Ausstrahlungen zu ziehen ist Sache des Hörers. ER muß nun und zwar GANZ INDIVIDUELL die Arbeit vollziehen, die bisher für ihn der Komponist vollzog. Bisher bot der Komponist Material und Gestaltung. Nun bietet der Komponist das Material und hat damit seinen Schöpfungs- und Verarbeitungsakt weitgehend beendet. Stellung zur Materialvorlage hat der Hörer zu nehmen und mit der Beendigung dieser Stellungnahme ist das Werk als vollendet anzusehen. Wir sehen: es sind grundlegende Änderungen eingetreten.

Aber lassen Sie uns als Übergang zu den Formfragen von heute bei alten Meistern beginnen. Wir haben ja so manche Formen im Verlauf unserer Sendereihe nicht durchgenommen, weil sie ident waren mit anderen, die wir genau durchbesprachen. Auf die Grundbegriffe von Reihung und Variation war und ist aber a l l e s zurückzuführen. Das stellen wir vorweg auch nun fest, wenn wir über die Kompositionsgestalten sprechen wollen, die sich hinter der Überschrift "Phantasie" verbergen. Für "Phantasie" kann noch Vieles stehen, etwa Toccata als Einstimmungsstück in alter Zeit; später mitunter "Rhapsodie" oder kurzerhand ein Titel, der eine Stimmung andeutet oder überhaupt keine Andeutung mehr, also etwa: "Klavierstück" und sonst nichts. Zumeist soll die Bezeichnung "Phantasie" ankündigen, daß ein Stück nicht ganz so streng in der Form angelegt ist, wie es beim traditionellen Rondo, bei der Sonatenhauptsatzform usw. erwartet wird. Lassen Sie uns einige wenige Fantasiebeispiele bringen. Gleich unser erstes Beispiel hat einen anderen Namen, nämlich Toccata. Mattheson, Johann Sebastian Bachs musikwissenschaftlicher Zeitgenosse, hält u.a. fest, daß es Stücke im fantastischen Stil gäbe: zu ihnen gehörten die Fantasia, das Capriccio, die Toccata, das Ricercar und die Präludien. Wir wissen also nun schon etwa, was uns inhaltlich in einer Toccata erwartet. Sie gilt als Vorspiel, welches - so heißt es einmal - ein Organist aus seinem Kopf fantasieret, ehe er eine Motette oder Fuge anfanget." Formal ist also praktisch alles möglich außer - in der Regel - formal Allzustrenges. Die Orgeltoccata d-moll von Joh. Seb. Bach, die wir Ihnen nun vorführen möchten, müßte man etwa so beschreiben: 1. Teil: heftiger Abstieg; 2. Teil: virtuoses Laufwerk *heftige Bewegung*; 3. Teil: virtuoses Spiel über einem bewegten Ton, unmittelbar übergehend in virtuose Akkordzerlegungen und Läufe; 4. Teil: virtuoses Laufwerk *heftige Bewegung*, übergehend in den festlichen Abschluß. Also eigentlich ein scheinbar zusammenhangloses Potpourri? Wir glauben, daß Sie beim Anhören gefühlsmäßig doch eine Ganzheit verspüren werden, wenngleich diese Ganzheit nicht so zwingend ist, daß man nicht hätte etwas weglassen oder noch einschalten können. Das Zusammenhängende liegt 1. in der Ähnlichkeit des virtuosen Laufwerkes von Teil 2 und 4 und zweitens in der virtuosen GESAMTHALTUNG ALLER Teile. Und wir folgern daraus etwas für die NEUE Musik unendlich Wichtiges: auch eine Gesamthaltung bei unterschiedlichem Inhalt der einzelnen Teile ist als formendes Element möglich, und noch etwas: nicht nur melodische oder harmonische oder rhythmische oder klangfarbenmäßige ~~und~~ Zusammenhänge, sondern z.B. auch gleichartige BEWEGUNGSABLÄUFE sind Formelemente. Und wir können sagen: JEDES MUSIKALISCHE ELEMENT GIBT EINEN BAUSTEIN ZUM WERKAUFBAU AB. Es liegt an der Persönlichkeit des Komponisten, welche und wie er die Elemente gewich-

tig, weniger gewichtig oder nach ihrem ersten Erklären z.B. nie mehr einsetzt. Damit glauben wir GRUNDSÄTZLICHES zum Prinzip des Formens überhaupt gesagt zu haben. Nun aber soll - mit Erläuterung - unsere Bach-Toccata folgen.

Platte (wird mitgebracht: 2 1/2')

Wir sprachen gerade von einer Gesamthaltung, die unterschiedlichste Teile zusammenfassen kann. Eines der berühmtesten Beispiele dafür bietet uns Joh. Seb. Bachs Chromatische Phantasie. Ihr erster Teil bietet im Prinzip virtuosos Laufwerk verschiedener Art. Der deutlich spürbare 2. Abschnitt, den wir Ihnen fast ganz vorführen wollen, bringt zunächst Neues in Gestalt einer seltsamen Verfremdung: Bach bringt nämlich etwas, das üblicherweise nur der solistischen Vokalmusik und hier vor allem den Opern, ~~und~~ Oratorien und Kantaten vorbehalten ist, ein Recitativ, eine - quasi - ~~musikalische~~ musikalische Sprechszene ohne Text. Jedes Teilchen ist da anders, aber die INSGESAMTE Haltung schweißt diese Teilchen zusammen. Gegen Schluß werden die Recitativ-Teilchen zum Teil so virtuos, daß damit die am Anfang kundgetane ~~musikalische~~ Haltung des Stückes von neuem aufgegriffen, sozusagen in den recitativischen Teil infiltriert wird und damit eine Kombination von virtuosem Laufwerk des Beginnes und Recitativ der 2. Hälfte entsteht. Diese neue Situation bleibt nun bis zum Schluß der Phantasie, deren Gestaltung wir im wesentlichen erst im zusammenschauenden RÜCKBLICK ganz erfassen können.

Hören Sie einige Takte des Beginnes:

(Platte, wird mitgebracht)

und nun ein größeres Stück des Recitativs:

(Platte)

Schließen wir unser Beispiel an dieser Stelle ab: die restlichen Takte bringen nichts prinzipiell Neues - das wäre auch kaum mehr denkbar. Doch halt - JA, es WÄRE denkbar: es könnte eine Überraschung kommen und dann gäbe es zwei Fortführungsmöglichkeiten. Die eine: auch ein solcher neuer Teil müßte in den Gesamtbau weitausladend einbezogen werden. Die andere: die Überraschung wäre nur ganz kurz und könnte dann z.B. als Störungselement eingesetzt sein, auf das hin es wieder zwei prinzipielle Schlüsse gäbe: einen, der uns so kräftiger die Gesamthaltung fixieren würde, und einen, der einer Art von ratlosem Aufhören als Folge der Störung gleichkommen könnte. Sie merken: der Komponist hat alle Freiheit und je mehr uns seine Lösung überzeugt, desto mehr hat er unsere Zustimmung und Gefolgschaft.

Eine solche Überraschung bringt uns z.B. Mozart in seiner Phantasie d-moll für Klavier. Das Werk beginnt improvisatorisch mit Akkordzerlegungen. Ein gesanglicher Teil, dem bald 3 dramatische Takte und dann ein seltsam zerfahrenes Stück folgen, setzen fort. Dieses Material wird noch zwei Mal, selbstverständlich umgestaltet, gebracht, und dann erscheint gänzlich unerwartet ein Dur-Teil, mit dessen Eintritt alles bisher Aufgerollte hinweggefegt ist und nie mehr aufscheint. Das ist ein sehr seltener und seltsamer Fall. Hören wir je ein Stück des 1. und 2. Teils dieser Phantasie.

(Platte, wird mitgebracht)

Die Romantik hat ~~das~~ das Auflösen der Formen immer mehr vorangetrieben. Noch sind Robert Schumanns stimmungshafte Stücke formal nach grundlegenden Normen angelegt; aber bei Debussys Klavierstücken vor allem haben wir es oft genug mit Phantasien zu tun. Der Expressionismus mit seiner Verkündigung der Ausdruckswahrheit weiß mit den traditionellen Formen, vor allem, wenn sie - wie die Sonatenhauptsatzform - in der Klassik verankert sind, nichts mehr anzufangen. Vielleicht erinnern Sie sich an das Schönbergsche Klavierstück op. 19 Nr. 1, bei dem wir keinerlei verbindende Substanzen<sup>rein</sup> musikalischer Art fanden und nur feststellen konnten, daß vier gegensätzlich angelegte Teile etwa als Ausdeutung einer Grundsituation aneinandergereiht waren. Noch deutlicher wird die Aneinanderreihung von minimalsten Komplexen, die nur durch die Atmosphäre zusammengehalten sind, beispielsweise bei Webern, dessen <sup>Werk</sup> 2. der 5 Sätze für Streichquartett op. 5 wir Ihnen jetzt vorführen wollen. In den nur 13 Takten des Stückes gibt es eine dreimal erscheinende gemeinsame ~~Gestalt~~ in Gestalt einer aufwärtssteigenden Figur <sup>auf verschiedenen Tonhöhen</sup> und verschieden ~~aus~~ schnell ausgeführt: sie kommt einem minimalen variierten Rondo-Ritornell gleich. Hören wir das kleine Stück.

15" (Platte, wird mitgebracht)

Im 3. <sup>von Webern</sup> ~~der~~ drei kleinen Stücke für Violoncello und Klavier mit seinen nur 10 Takten sind keinerlei Beziehungen mehr vorhanden. Ein Augenblick steht still, ein Atemzug wird festgehalten, nicht mehr, nicht weniger.

30" (Platte, wird mitgebracht)

Stockhausen spricht hier von der "Momentform": spontan entstandene Gestalten ohne logischen Anfang und Schluß, unabhängig voneinander, "offen" gegen vorausgehende und nachfolgende Gestalten. Der Begriff "in-formelle Musik" erscheint: sie ist frei von vorgegebener Form. Kein Rahmen hält sie, keine formelle Kategorie, kein Programm. Es ist ein einziger Übergang von Zustand zu Zustand, ein einziges Ineinander-

fließen von Begebenheit zu Begebenheit. Bezüglich der letzten Musikentwicklung in diesem Sinn kann man von einem Abenteuer sprechen, dem Abenteuer von Tönen, die zu Klängen - einschließlich der so stark einbezogenen Geräusche - werden, und, umgekehrt gesehen von Abenteuern akustischer Ereignisse, die zunächst zu Einzelgestalten werden und deren jeweilige Summierung den Gesamtcharakter ergibt: so, wie eine Menge, deren Erscheinungsart - deren "Charakter" sozusagen - davon abhängt, aus welchen Personen und Temperamenten sie zusammengesetzt ist und in welchem Augenblick diese Menge als Summe dieser Personen und Temperamente zum Einsatz aufgerufen wird. Aber an diesem Vergleich sehen Sie, daß eine oft abstrakt anmutende Gegenwartsmusik viel mehr lebensbezogen ist, als man meist glaubt. Es sind die ungewohnten Klanggestalten und neuen Erscheinungsweisen - wir haben das Wort "Form" mit Absicht nunmehr vermieden - , die fremd erscheinen lassen, was im Prinzip ~~wow~~ oft gar nicht so fremd ist...

Zum Abschluß bringen wir einige Takte aus Stockhausens "Zyklus für einen Schlagzeuger", einem Werk, das aus mehreren Teilen besteht, wobei dem Solisten freisteht, zu beginnen, wo er will. Je nach dem gewählten Beginn gestalten sich dann die Zusammenhänge anders, entsteht andere Form. Wir haben die gesicherten Form-Einschachtelungen verlassen und stehen mit jedem Werk vor neuen Aussagen. Aber immer - das halten wir zum Abschluß fest - vor AUSSAGEN, vor Kundgebungen von Mensch zu Mensch, die ~~wow~~ <sup>von Ausnahmen abgesehen</sup> - nur in Geformtheit, sei sie wie auch immer, ihre volle Aussagekraft entfalten können.

(Platte: Stockhausen, wird mitgebracht).