

Rudolf Frisius

Experimentell oder avantgardistisch?

Tonal oder atonal? Diese polemische Frage, die Arnold Schönberg 1925 in der ersten seiner Chorsatiren op. 28 stellte, präsentiert Neue Musik als ihrer selbst gewisse avantgardistische Kunst, die traditionellen Klischees zu entgehen und neue Wege zu weisen weiß. Die avantgardistische Sicherheit des verbalen und kompositorischen Fragestellers kann allerdings nicht ohne Weiteres Unsicherheiten aus der Welt schaffen, daß Neue Musik nicht allein auf neue Gewißheiten setzen kann, sondern in wichtigen Bereichen oft viel stärker auf produktive Ungewißheit angewiesen ist. Dies kann zu einer anders gefaßten Frage führen: *Experimentell oder avantgardistisch?* Die beiden Alternativbegriffe dieser Frage müssen sich nicht unbedingt ausschließen (eben so wenig wie diejenigen der ersten Frage – wenn man an Schönbergs eigene, auch in den Zwölftonwerken häufig zwischen Tonalität und Atonalität schwankende Musik und, mehr noch, an die Musik etwa Alban Bergs denkt). Die zweite Frage kann aber deutlich machen, daß Neue Musik oft erst dadurch möglich wird, daß wichtige Fragen zunächst einmal gestellt und gründlich bearbeitet werden müssen, ehe nach definitiven Antworten gesucht werden kann – beispielsweise in Ansätzen experimenteller Musik, die in offenen Fragestellungen neue Suchprozesse in Gang zu bringen versuchen, z. B.: Wie läßt sich das Musikdenken in Tönen verändern? In welchen Zusammenhängen steht die musikalische Erfahrung mit der allgemeinen Erfahrung, insbesondere mit der Erfahrung der realen Hörwelt?

Zu den wichtigsten Komponisten Neuer Musik, die das überlieferte Denken in Tönen und Tonbeziehungen mit vielfältigen Anregungen schon frühzeitig produktiv in Frage gestellt haben, gehört *Charles Ives*. Er kritisierte und revolutionierte traditionelle Tonleiter- und Akkordstrukturen, Satztechniken und Formprinzipien, sogar das gesamte traditionelle Tonsystem. Unter dem letzteren Aspekt, vor allem aber auch mit seinen hochdifferenzierten Montage- und Mischungstechniken weist er weit voraus auf spätere Innovationen der technisch produzierten Musik. Beispiele hierfür finden sich nicht nur in seinen Vierteltonkompositionen, sondern auch in Experimentalwerken, die die Grenzen des überlieferten zwölftönigen Systems noch respektieren: Schon der Achtzehnjährige experimentierte in seinem Orgelstück *Variations on America* mit polytonalen Schichtungen sowie mit simultanen Spreizungen und Stauchungen einer Melodie, die – mehr als 70 Jahre später – *Karlheinz Stockhausen* in seiner Tonbandmusik *Hymnen* dann in Mischungs- und Transpositionen des elektronischen Studios übersetzt hat (übrigens angewendet auf „God save the Queen“: auf dieselbe Melodie, die - assoziiert mit einem patriotischen US-amerikanischen Text - auch schon Ives verwendet hat).

Das Lied in Moll (im Polonaisen-Rhythmus):



Das Lied in anderer Tonart und Taktart:



Das Lied in zwei Tonarten zugleich:

1. Teil (1-14) * 2. Teil (verkürzt) (5-6)

F-Dur (1. und 2. Teil) beschleunigt verlangsamt

Des-Dur (nur 1. Teil)

Aus: Charles Ives, „Variations on America“

Das Lied als Tonbandmusik:

1 * 2 7 8 13 14

gliss. rit. 1/4 tiefer

f pro Akkord, lauter Schlag Blechtrommel

gliss. gliss. 3 gliss.

Tubelschrei / abebbender Jubel (Schlagwerkzeug weggenommen)

<f>p <f>p <f>p <f>p <mf> <f> <mf> <f> <mf> <ff> <f>

6,6 6,6 5 7,5

* Die Ziffern beziehen sich auf die Takte der Originalmelodie.

Aus: Karlheinz Stockhausen, „Hymnen“ (IV. Region)

Die hochkomplizierten Strukturen neuer Akkorde, Rhythmen und polyphoner Schichtungen, mit Ives z. B. in Kompositionen wie *Central Park in the dark* oder *In re con moto et al* experimentiert hat, weisen voraus auf komplexe Simultankompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte, z. B. von *John Cage* und *Pierre Henry*.

Central Park in the Dark

1 2 3 4 5 6 10 11 12

ppp

A⁶ A⁶ A⁶A⁶A⁶ B⁶ B⁶ B⁸B⁸B⁸B⁸ B⁹ B⁷ C⁷C⁷C⁷ D⁶D⁶ ~B⁶ A⁶

Charles Ives: In Re Con Moto et all (Partiturseite 1)

In Re Con Moto Et Al

As fast as it may be played *

CHARLES E. IVES
(1913)

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

PIANO

*All notes are natural unless marked otherwise.

Charles Ives: IN RE CON MOTO ET AL (1913), Partitur S. 1

- T. 1: Überlagerung atonaler Tonfolgen in verschiedenen Geschwindigkeiten

VI 1: 16 x 1Achtel (+ (3+4) kürzere Töne), VI 2: 10 x 2, V: 7 x 3, Vc: 5 x 4

- T. 2: Akkordfolge accelerando – ritardando: (Achtel: 11-7-5-3) – (Sechzehntel: 2-3-5-7-11)

Während Charles Ives vor allem die tradierten Ton- und Zeitordnungen experimentell in Frage stellte, konzentrierte der futuristische Maler und Musiker *Luigi Russolo* sich auf die Suche nach neuen Klangquellen. Dabei ging er insofern noch weiter als Ives, als er das Denken in Tönen generell in Frage stellte und statt dessen eine Kunst der Geräusche mit einem neuartigen Instrumentarium propagierte. Die in seinem Manifest *Die Kunst der Geräusche* dargestellten Ansätze der Beschreibung neuer theoretischer Ansätze und neuartiger Geräuschinstrumente, vor allem aber auch das (leider nur die Anfangstakte enthaltende) Partiturbeispiel seiner Komposition *Risveglio di una citta* für das von ihm konzipierte Geräuschorchester (Intonarumori) dokumentieren einen radikalen Verzicht auf alle überlieferten Klangmittel – eine Konsequenz, die selbst radikale Exponenten unter den professionellen Komponisten seiner Zeit (vor allem der von Debussys und Schönbergs Kompositionen sowie von Busonis Theorie inspirierte *Edgard Varèse*) nicht sogleich zu übernehmen wagten: Varèse realisierte in den 1920er und frühen 1930er Jahren seine Geräuschstrukturen zunächst mit konventionellen Schlaginstrumenten. Auf der Suche nach neuen, den Intonarumori überlegenen Möglichkeiten der elektroakustischen Klangproduktion hatte er in der Folgezeit zunächst eben so wenig Erfolg wie *John Cage*, der seine Rhythmusstrukturen zunächst mit mehr oder weniger unkonventionellen Besetzungen eines Geräuschorchesters oder mit präpariertem Klavier, in einigen Stücken auch unter Einbeziehung technischer Medien realisierte. Erst 1975 entstand eine Komposition, die den Ansatz des futuristischen Geräuschorchesters von Russolo ausdrücklich die Produktionstechnischen des elektroakustischen Studios zu übertragen versuchte: *Futuristie* von Pierre Henry. Diese Komposition zieht eine erste umfassende Bilanz aus der Entwicklung der 1948/49 von *Pierre Schaeffer und Pierre Henry* begründeten *musique concrète* und gehört seitdem zu den wichtigsten Produktionen einer die Grenzen der traditionellen Musik erweiternden Akustischen Kunst (auch in späteren Umarbeitungen, z. B. 1988 im Auftrag des Studios Akustische Kunst am Westdeutschen Rundfunk Köln, das zwischen 1982 und 2002 neun Produktionsaufträge an Henry vergeben und damit seine experimentelle elektroakustische Musik maßgeblich gefördert hat).

1. Sequenz aus »Prosopopée I« (Schaeffer/Henry)
a) 3malige rhythmische Ankündigung (wie im Theater) mit A₁, A₂, A₃, unterbrochen von zufälligen Stimm-Fetzen

2. Orchesterfragment (Flöte vorherrschend)

3. »Cage-Thema« auf präpariertem Klavier

4. Wiederholung von 2

5. Variation von 1 (wie ein Wind)

6. Wiederholung und Variation von 2, endet in »satt geblasenen Forte

7. Synkopiertes Thema auf präpariertem Klavier

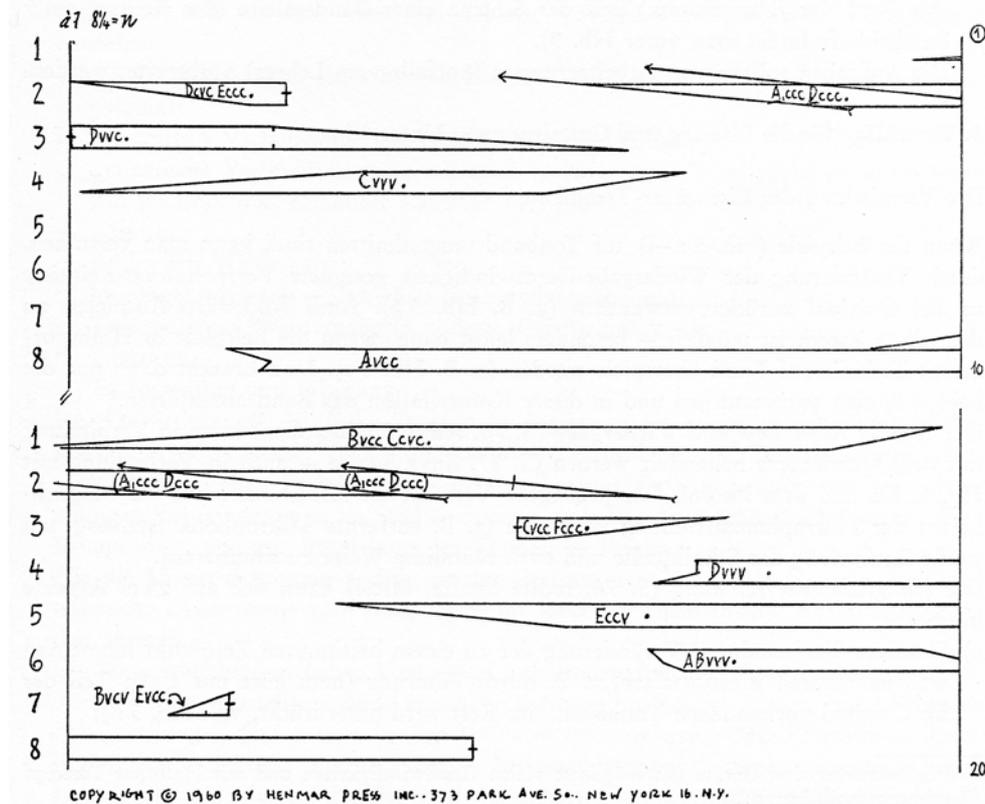
8. Einsatz trällender Männerstimme

Pierre Schaeffer und Pierre Henry: Sinfonie pour un homme seul, Anfang

1. System: 3 Abfolgen einer dreiteiligen Montagestruktur, sich verkürzende Schlagfolgen
12 + 3 + Stimme / 8 + 2 + Stimme/4 + 1 + Stimme
2. System: Wechseltmontage
Fanfare - Präpariertes Klavier - Fanfare
a.....a.....a.....a+.....
2. / 3. System: Aneinanderreihung verschiedener Montagestücke (Klangobjekte)
3. System: präpariertes Klavier „Marschthema“
4. System: geträllerte Melodie (Männerstimme)

Im Musikdenken und in der kompositorischen Praxis hat sich experimentelle Musik bei *John Cage* anders entwickelt als bei *Pierre Schaeffer* und *Pierre Henry*:

- *Cage* verband die Hinwendung zur Welt der Geräusche seit den 1930er Jahren mit einer Schritt für Schritt sich verstärkenden Intensivierung von Aspekten der *Unbestimmtheit* in der musikalischen Komposition – z. B. in Werken für unbestimmtes oder in bestimmten Grenzen frei wählbares Instrumentarium (*Quartet*, *Living room music*), in Partituren mit klaren Aktionsanweisungen mit im Detail unvorhersehbaren Klangergebnissen (die Radiostücke *Imaginary landscape nr. 4* und *Radio Music*, die Schallplattencollage *Imaginary landscape nr. 5*) oder in Notationen mit Spielräumen für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten (*Concerto for Piano*). Seit 1958, dem ersten Entstehungsjahr des Zyklus der *Variations* hat die indeterminierte Kompositionsweise häufig auch zu stark verknappten, den Ausführenden vielfältige Freiräume belassenden Partituren geführt (die sogar in Einzelfällen wie *Rozart Mix* und *Musicircus* erst nachträglichen oder gar nicht mehr detailliert schriftlich fixiert wurden). Erst seit den den 1970er Jahren hat *Cage* experimentelle Ansätze dieser Art teilweise wieder reduziert und hat in vielen Stücken traditionell fixierenden Notationsweisen wieder stärkere Bedeutung eingeräumt, ohne allerdings auf Unbestimmtheit und interpretative Variabilität gänzlich zu verzichten. (z. B. in *Cheap Imitation*, in den *Quartets I-VIII* und in den Zahlenstücken).



John Cage: Williams Mix (1952) Montageschema der Tonbandmusik (Partitur S. 1)

Es bedeuten:

A Stadtklänge

B Landklänge

C elektronische Klänge

D manuell produzierte Klänge, einschließlich solcher der Musikkultur

E mit Atem erzeugte Klänge, einschließlich Stimmlaute

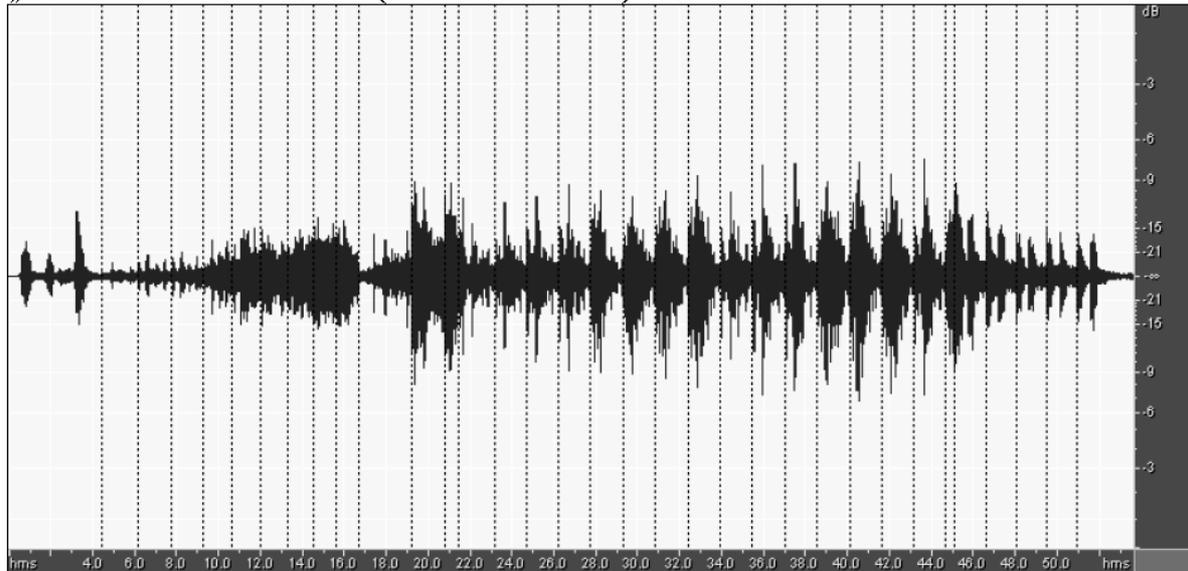
F leise Klänge (sie werden im Stück elektronisch verstärkt)

c ein Parameter ist genau festgelegt

v ein Parameter ist nicht im voraus festgelegt

- *Schaeffer und Henry* konzentrierten sich, anders als Cage, in ihren theoretischen und kompositionspraktischen Ansätzen nicht auf die Instrumentalmusik (einschließlich ihrer live-elektronischen Erweiterungen), sondern auf die im Studio produzierte elektroakustische Musik. Beide folgten damit Spuren medien-spezifischer Kunst, die zuvor – aus technischen Gründen – im visuellen Bereich viel früher gelegt worden waren als im Bereich der Hörkunst: In den Bereichen von Fotografie und (Stumm-)Film ließen sich künstlerisch ergiebige Kombinationen von Aufnahme-, Montage- und Verarbeitungstechnik schon viel früher realisieren als im auditiven Bereich. So läßt sich erklären, daß wichtige Exponenten experimenteller Musik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts sich bei bestimmten Verfahren der Studiokomposition eher von Techniken wichtiger Stummfilme inspirieren ließen als von älteren avantgardistischen Komponisten. So haben beispielsweise Schaeffer und Henry in ihren frühen Produktionen konkreter Musik sich häufig an Montage- und Sequenzierungsmustern der Stummfilmzeit orientiert, und beide haben ihre neuen Studientechniken auch in Filmmusiken erprobt.

„Etude aux chemins de fer“ (Lautstärkeverlauf) Teil 1



.....
 S1
 a b c
 Pfiffe

.....
 1

.....
 1 - 9
 Anfahren
 (außen)

.....
 4.....4.....3.....3.....1...1..
 Waggonrhythmen
 Wechselmontagen

.....
 Fahrt
 (innen)

.....
 Schlaggeräusche
 1 2 3 4 5

Pierre Schaeffer: Etude aux chemins de fer (1948), Anfang

Besonders in der Arbeit Henrys läßt sich die Orientierung an wichtigen Pionieren der experimentellen Stummfilm-Ära deutlich verfolgen: Sie dokumentiert sich nicht nur in einer groß angelegten Musik zu dem Film *Der Mann mit der Kamera* von *Dziga Vertov*, sondern auch in Musik zu Ehren eines deutschen Stummfilm-Pioniers, der überdies selbst schon frühzeitig seine Montagetechnik von Bildern auf Klänge übertragen hat: *Walter Ruttmann*. Die Bildmontagen seines 1927 entstandenen Films *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* haben später Pierre Henry angeregt zu den Klangmontagen seines Hörstückes *La Ville*. Die Geräuschwelt des Industriezeitalters, an denen sich schon das futuristische Geräusch-Manifest von Russolo orientiert hatte, zeigt in moderner Montagesprache ihr eigenes Bild. Was Ruttmann selbst nicht nur in den Bildmontagen eines großstädtischen Tageslaufes (im Berlin-Film), sondern auch Klangsequenzen eines großstädtischen Wochenendes (im 1930 entstandenen Hörspiel *Weekend*) experimentell erkundet und dokumentiert hat, verwandelt Henry später in variable und austauschbare Sequenzen eines Hörstückes, das seine Affinitäten zur modernen Geräusch- und Medienwelt in unterschiedlichen Erscheinungsformen dokumentiert: in unterschiedlichen Versionen einerseits als Radiostück, andererseits als CD-Produktion und überdies sogar in der Umarbeitung zum Soundtrack von Ruttmanns Berlin-Film, mit dessen Ablauf Henrys Hörstück ursprünglich eigentlich gar nichts zu tun hatte.

Schluß des Arbeitstages 1	
Geräusche (und Musik)	
Nr Klang	Anfang
1 GONG 2 x	0'00"
2 GONG 2 x	0'04"
3 GONGwirbel	0'08"
4 Trommelwirbel	0'11"
5 Sägen	0'14"
6 Hämmern	0'17"
7 Sägen	0'21"
8 Hämmern	0'23"
9 Glocken	0'25"
10 Trommelrhythmen	0'27"
11 Maschinentuckern	0'31"
12 Maschinenakzent	0'35"
13 Maschinentuckern	0'35,5"
14 Hämmern	0'36,5"
15 Maschinentuckern	0'37"
16 Sägen	0'37,5"
17 Masch.tuckern schnell	0'38"
18 Trommelrhyth. (Marsch)	0'43"
19 Marschkolonne Stop	0'45"
20 Tuckern Auto	0'48"
21 Geigenübren (Tonleiter)	0'49"
22 Klavierübren (Dreiklang)	0'50"

Schluß des Arbeitstages 2	
Sprache (und Geräusche)	
Nr Klang	Anfang
23 Mann1: <i>Hallo Fräulein</i>	0'51"
24 Kassenklingeln	0'51,5"
25 M1: <i>Bitte Dönhoff</i> 4240	0'52,5"
26 Kassenklingeln	0'54,5"
27 Kind: <i>Erikönig</i>	0'56,5"
28 Vorbeifahrendes Auto	0'57"
29 Trillerpfeife	1'00"
30 Kassenklingeln	1'01"
31 <i>Gemurmel</i>	1'02"
32 M2: <i>Ich verbitte mir das</i>	1'05"
33 M1: <i>Bitte!</i>	1'07"
34 K: <i>Wer reitet so spät</i>	1'08,5"
35 Kassenklingeln	1'12"
36 K: <i>Es ist der</i>	1'14"
37 Sägen, .	1'15"
38 Schreibmaschine	1'16"
39 Hämmern, .	1'17"
40 M1: <i>Fräulein: Sie ha' m...</i>	1'18"
41 Trillerpfeife	1'20,5"
42 M1: <i>Bitte Dönhoff</i> 42	1'21,5"
43 K: <i>vier mal vier ist</i>	1'24"
44 M3: <i>vierter Stock...</i>	1'26"
45 Kassenklingeln	1'29"
46 Fahrzeug	1'30"
47 F: <i>Bitte, erlauben Sie...</i>	1'34"
48 M4: <i>und erlauben wir...</i>	1'36"
49 Schreibmaschine	1'38"
50 M5: <i>Erlauben Sie mall</i>	1'39"
51 M4: <i>Sie ebenso dring. ...</i>	1'40"
52 M1: <i>Hallo, Frölein!</i>	1'42"
53 K: <i>Mein Sohn</i>	1'44"
54 Schreibmaschine	1'45"
55 Sägen, .	1'46"
56 Einsingen: Klavier, Frau	1'48"
57 M1: <i>Aber Fräulein!</i>	1'56"
58 K: <i>Mein Sohn</i>	1'58"
59 Schreibm. Wagenrücklauf	2'00"
60 K: <i>Es ist</i>	2'01"
61 M1: <i>zum Rasendwerden</i>	2'02"
62 2 Schläge	2'03"
63 M6: <i>Kollege kommt gleich</i>	2'04"
64 3 Schläge	2'04,5"
65 M1: <i>Na Gottseidank!</i>	2'05"
66 Kasse aufziehen	2'06"
67 2 Trommelschläge	2'07,5"
68 2 Sägegeräusche	2'09"
69 2 Trommelgeräusche	2'10"
70 M1: <i>Hallo!</i>	2'11"
71 M7: <i>(Acht)lung</i>	2'11,5"
72 2 Trommelschläge	2'12"
73 K: <i>Mein Vater</i>	2'13"
74 M7: <i>Achtung</i>	2'14"
75 Trommel (Schl., Wirb.)	2'15"
76 M1: <i>Hallo!</i>	2'17"
77 Trommel	2'17,5"
78 K: <i>Vater</i>	2'18"
79 Trommel	2'19"
80 M7: <i>Achtung!</i>	2'21"
81 Trommel	2'21,5"
82 schnelles Tuckern	2'25,5"
83 Schnarren dazu	2'31,5"
84 Tuckern langsamer	2'32,5"
85 Wirbel	2'39"
86 leises Geldzählen (Frau)	2'42,5"
87 leise Glockenschläge	2'51"
88 weitere Glockenschläge	2'59,5"
89 Glocken weiter	3'00"
90 Stubenuhr	3'04,5"
91 Kuckucksuhr	3'06"
92 Sirene (Gliss. auf/ab)	3'09,5"
93 Motorenglissando abwärts	3'11,5"

Wochenende	
Musik (und Geräusche, Sprache)	
Nr Klang	Anfang
94 Pfeifen (Signal)	3'36,5"
95 Rollläden	3'43"
96 <i>Stimmengewirr</i>	3'44,5"
97 <i>Mahlzeit</i>	3'54,5"
98 <i>Mach schon</i>	3'63,5"
99 leiser Motor	3'64,5"
100 <i>Ja doch</i>	3'67"
101 Schritte	3'68"
102 Rollläden	4'11"
103 Türenklappen	4'12"
104 <i>Stimmengewirr</i>	4'13"
105 Schritte	4'20"
106 Metalltür auf	4'23"
107 Metalltür zu	4'25"
108 Metalltür auf	4'29"
109 Metalltür zu	4'31"
110 Schritte	4'33"
111 Schritte langsamer, näher	4'40"
112 Glockenläuten	4'43"
113 Pfeifen (Siegfried)	4'56"
114 <i>Hallo</i>	5'00"
115 Hupen	5'01"
116 <i>Huhu</i>	5'01,5"
117 versch. Hupen	5'02"
118 Mädchentachen	5'06"
119 Pfeifen (Siegfried)	5'07"
120 <i>Huhu</i>	5'08"
121 <i>Stimmengewirr</i>	5'08,5"
122 <i>Huhu</i>	5'10"
123 Flugzeug	5'13"
124 Wanderlied (Kinder)	5'20"
125 Hahnkrähen	5'27"
126 Wanderlied (Forts.)	5'28"
127 Hühnergackern	5'42"
128 Enten	5'44"
129 Klipern Gläser	5'45"
130 Klipern	5'46"
131 Gackern	5'47"
132 Hupe, Motorenbrummen	5'49"
133 Stimmen	5'51"
134 Großer Gott...(Kirche)	5'52"
135 Hupe	5'58"
136 Motorengeräusch dazu	6'00"
137 Großer Gott (Forts.)	6'01"
138 Taubengurren	6'11"
139 Wanderlied	6'13"
140 Hahnkrähen	6'18"
141 Kinderstimmen	6'20"
142 F: <i>Apfel oder Birne?</i>	6'22"
143 Kind: <i>Apfel</i>	6'23"
144 Taubengurren	6'24"
145 Hund bellt	6'25"
146 Wanderlied (Männer)	6'26,5"
147 Kindergeschrei	6'28,5"
148 Entengegacker	6'31"
149 Wanderlied (Kinder)	6'34"
150 Wanderlied (Kinder)	6'36"
151 Wanderlied (Kinder)	6'38"
152 Wanderlied (Männer)	6'39"
153 Kinderreim: Liegestuhl	6'41"
154 Wanderlied	6'50"
155 Motorradknattern	6'53"
156 Marsch (Kapelle)	6'55"
157 leise Stimmen	8'15"
158 K: <i>Huhu</i>	8'23"
159 Kinder: <i>Alle hinterher!</i>	8'24"
160 Frau: <i>Lauf, lauf</i>	8'26,5"
161 K: <i>Huhu</i>	8'27"
162 <i>Stimmen: Na schön...</i>	8'28"
163 leises Gackern	8'34"
164 Liebeszene: Flüstern	8'35"
165 Zwei Küsse	8'40"
166 Miauen	8'43"
167 Miauen, Kinderähnlich	8'46"
168 Akkordeon, Gesang	8'49"
169 M8: <i>Na!</i>	9'00"
170 M9: <i>Ja</i>	9'01"
171 Korkenzieher, Plop	9'03"
172 Hundebellen	9'05"
173 Gelächter in Gaststätte	9'06"
174 Gesang: <i>Ein Prosit, ...</i>	9'08"
175 Lachen	9'14"
176 Gläserklirren, Anstoßen	9'16"
177 Gläserklirren(-musik)	9'21"
178 Glockenläuten	9'32"
179 Stundenschlägen	10'01"
180 Stundenschlägen	10'09"

Neuer Arbeitstag	
Geräusche, Sprache und Musik	
Nr Klang	Anfang
181 Schnarren von Uhr	10'11"
182 Weckerklingeln	10'13"
183 Sirene	10'16"
184 Rolllädenknarren, Knall	10'22"
185 Gähnen	10'25"
186 Kassenklingeln	10'28,5"
187 Gähnen	10'29"
188 Strassengeräusch	10'33"
189 Motorengeräusch	10'35"
190 anlaufende Maschine	10'39"
191 Schreibmaschine	10'41"
192 Frau seufzt: <i>Ah!</i>	10'43"
193 anlaufende Maschine	10'48"
194 brummende Maschine	10'50"
195 Akzent	10'50"
196 <i>Marschmusik</i>	10'50,5"
197 M7: <i>Achtung</i>	10'51"
198 <i>Marschmusik</i>	10'51,5"
199 M1: <i>Gut</i>	10'52"
200 <i>Marschmusik</i>	10'52,5"
201 M1: <i>Ja!</i>	10'53"
202 M1: <i>Na also bitte</i>	10'53,5"
203 <i>Marschmusik</i>	10'55"
204 Vorbeifahrendes Auto	10'56"
205 Lautes Schiagen	10'59"
206 Maschinengeräusch	10'59,5"
207 Lautes Schiagen	11'00"
208 Maschinengeräusch	11'00,5"
209 Maschinengeräusch	11'01"
210 Tuckern	11'01,5"
211 Maschinerkreischen	11'02"
212 M1: <i>"zwo-und-vierzig"</i>	11'04"
213 Sirene	11'05"
214 M1: <i>"vier-und"</i>	11'07"
215 GONG (Schlußsignal)	11'08"
216 Kassenklingeln	11'09"
217 Schreibm. Zeilenende	11'10"
218 M1: <i>"null"</i> (Schlußwort)	11'11"
(Ende)	11'12"

Die meisten Pioniere experimenteller Musik im 20. Jahrhundert hatten nichts dagegen, gleichzeitig auch als Avantgardisten zu gelten. Andererseits gab es unter den profilierten Komponisten dieser Zeit auch Avantgardisten, die sich mehr oder weniger frühzeitig in Gegenpositionen zu experimentellen Ansätzen begaben. Auf eine solche Position hat sich beispielsweise Pierre Boulez schon in den frühen 1950er Jahren begeben, als sein seit 1949 zunächst sehr intensiver kompositionstechnischer Erfahrungsaustausch mit John Cage mit einem Streit über die kompositionstechnische Relevanz des Zufalls ins Stocken kam und sich in der Folgezeit mit zunehmender polemischer Schärfe von Cage's Konzeption experimenteller Musik distanzierte. Etwas später hat auch der junge Stockhausen seine Ansätze eines strikten seriellen Konstruktivismus zunächst als exponiertes Kontrastmodell zu musikalischen Experimenten verstanden. Andererseits hat er, anders als sein damaliger Komponistenfreund Karel Goeyvaerts, sich seit dieser Zeit keineswegs mehr mit am Schreibtisch ausgedachten musikalischen Konstruktionen begnügt, sondern seine kompositorische Arbeit eng verknüpft mit der empirischen Überprüfung ihrer Hörresultate – sei es in zahllosen Proben und Aufführungen von Live-Musik, sei es in zeitaufwendiger Studioarbeit an seinen elektronischen Produktionen. Auch Stockhausen hat bei vielen Gelegenheiten intensiv experimentiert. Allerdings läßt sich hier nicht in allen Fällen ohne weiteres klar abgrenzen, ob und inwieweit er in bestimmten Fällen die Musik selbst experimentell in Frage gestellt hat oder nur bestimmte Aspekte ihrer Aufführungs- und Realisationspraxis im Rahmen einer vom Komponisten mehr oder weniger streng festgelegten Grundkonzeption. Die serielle Kompositionstechnik, an der sich seine Musik nach wie vor - von den kleinsten Details aufsteigend bis zu den Formkontexten großer Werke und Werkzyklen - orientiert, hat sich entwickelt als Verallgemeinerung einer Zwölftontechnik, die ihrerseits eine gewisse Distanz zu experimentellen Ansätzen erkennen läßt (als Versuch der konstruktiven Eindämmung experimentell-atonaler Tendenzen). Die Frage, ob und inwieweit diese Technik einer verallgemeinerten Tonkunst den tonhöhenkritischen Ansätzen der Geräuschkunst etwa eines Russolo, eines Varèse, eines Cage oder eines Henry gerecht zu werden vermag, läßt sich nicht ohne Weiteres mit wenigen Worten beantworten. Vieles aber spricht dafür, daß heute und auch in absehbarer Zukunft bei der Frage nach der künftigen Entwicklungsmöglichkeiten der Musik einfache Antworten auf einfache Alternativfragen (Fortschritt - ja oder nein? Avantgardismus – ja oder nein ?) weniger wichtig sein könnten als die Bereitschaft zur experimentellen Offenheit gegenüber einer nach wie vor überreichen, komplexen und rätselhaften Hörwelt.