

## Betrachtungen zur Elektronenmusik

Etwa seit 25 Jahren haben die Komponisten der Elektronenmusik als Nebenprodukt eine musikschriftstellerische Taetigkeit entwickelt, die von Beginn an die Theorie der Praxis voranstellte. Dadurch ist es eigentlich bis heute nie zu einem wirklich schoepferischen Verhaeltnis von Empirie zu Theorie gekommen. Die Folge ist die Aufstellung stets neuer Hypothesen, meist als weltanschauliche Deklarationen. Dieses Symptom beschraenkt sich nicht nur auf die Elektronenmusik, tritt aber hier besonders eklatant hervor.

Die Tatsache, dass der Kern des musikelektronischen Instrumentenensembles den Geist der Messtechnik atmet, hat die Zahl als operator in der sprachlichen Diskussion ueber die Musik von heute bevorzugt. Das hat zu einer kuriosen Sentimentalitaet gefuehrt, die genau im umgekehrten Verhaeltnis zum Sinn der Zahl steht. Zukuenftige Musikologen werden mit Schmunzeln zwei Artikel unserer Tage zitieren: John Backus: Die Reihe - A Scientific Evaluation (Perspectives of Music, 1962 Vol. I. Nr. I) und Wilrich Hoffmann, Komponisten als Mathematiker und Physiker? (Oesterreichische Musikzeitschrift Nr. II 1969) In beiden Artikeln wird der pseudowissenschaftliche Jargon in zeitgenoessischen Musikabhandlungen unter die Lupe genommen. Man muss nicht Mathematiker sein, um den Argumenten und Gegenargumenten folgen zu koennen. Und doch bleibt die Frage offen, wieso bedeutende Musiker mit kraftvollem Intellekt quasi-wissenschaftlichen Irrlichtern folgen. Mit der Korrektur objektiver Fehler ist es diesmal nicht abgetan, denn der Fehler liegt viel tiefer, naemlich im Bereich des missverstandenen Begriffes "Technik". Wir leben im technologischen Zeitalter und fuehlen uns daher als schaffende Musiker gedraengt, unsere Arbeit mit technologischen Begriffen zu begruenden. Technik ist aber urspruenglich eine Kunsttaetigkeit; erst spaeter wurde sie limitiert, nur dem nuetzlichen Zweck zu dienen. Technik ist weit mehr als ein praktisches Mittel zur Durchfuehrung eines Vorganges. In der Formulierung von Eyth heisst es:

"Technik ist alles was dem menschlichen Willen eine koerperliche Form gibt. Und da das menschliche Wollen mit dem menschlichen Geist fast zusammenfaellt und dieser eine Unendlichkeit von Lebensaeusserungen und Lebensmoeglichkeiten einschliesst, so hat auch die Technik, trotz ihrer Gebundenheit an die stoffliche Welt, etwas von der Grenzenlosigkeit des reinen Geisteslebens ueberkommen". Das Stoffliche ist selbstverstaendlich analysierbar und durch Sprachgebrauch in angenommenen Begriffe zu fassen. Die "Grenzenlosigkeit des reinen Geisteslebens" dagegen fuehrt ueber das Beweisbare hinaus. Will nun der Musiker mit dem stofflichen Inhalt des Wortes operieren, um seine musikalischen Spekulationen in der Sprache und nicht nur in der Musik zu aktivieren, so geraet er auf das Glatteis einer Akrobatik, die gerne die "Grenzenlosigkeit" innerhalb der genauen "Grenzen" einer naturwissenschaftlichen

1744 84 84



lichen Formulierung darstellen moechte. Hier entstehen nun oft tragikomische Situationen; es ist aber auch keine Heldentat ~~des~~ des Naturwissenschaftlers, die Schulfehler mit rotem und amuesierendem Bleistift anzukreiden und damit seine kritische Arbeit getan zu haben. Vielmehr haette er die sehr wichtige Aufgabe und auch alle Moeglichkeit dazu, dem Musiker in seinem ewigen Kampf zu helfen, in seiner Grenzenlosigkeit eine Sicht zu gewinnen, ein Raster zu entwerfen, das weitmaschig genug ist, um ihm die Freiheit des Schaffens zu ermoeeglichen. Tatsache ist, dass das Bemuehen um einen naturwissenschaftlichen Stil im Schrifttum ueber die heutige Musik von denjenigen Komponisten ausging, die sich vom Beginn der Elektronenmusik an mit ihr befasst haben. Die analytische und synthetische Arbeit mit Frequenz und Amplitude in ihren simplen und kombinierten Erscheinungsformen, benoetigte die rationelle Zahl als Helfer zur Beherrschung des Stoffes. So wurde rund um die Zahl ein professioneller Verbalismus konstruiert, der dem Sprachgebrauch ueber Elektronenmusik, zu gleicher Zeit auch ueber serielle Musik, diene. Eine solche Sprachentwicklung ist durchaus notwendig, damit wir das, was wir denken, auch wirklich aussagen koennen. Hierin moegen wir uns allerdings oft taeuschen, und ganz gewiss wird die exakte Aussage zu einer Illusion wenn wir ueber Musik sprechen wollen. Laesst sich schon keine Sprache ohne betraechtlichen Verlust in eine andere Sprache uebersetzen, so ist die Uebertragung von Musik in Sprache eine Unmoeglichkeit. Das Etymon eines musikalischen Symbols ist verbal nicht definierbar, weil seine Funktion nur individuell gedacht werden kann. Vom Moment an, in dem es eine allgemein angenommene Deutung erhaelt, ist es bereits im Stadium der Degeneration. Vom schoepferischen Leser einer Schrift pflegen wir ja auch zu sagen: "er versteht zwischen den Zeilen zu lesen", d.h. wir anerkennen seine gedankliche aber nicht mit Worten ausgesprochene Mitwirkung. Humboldt sagte: "In der Grammatik jeder Sprache gibt es einen ausdruecklich bezeichneten und einen stillschweigend hinzu gedachten Teil". Lesen wir die Kontrapunktuebungen Beethovens (Nottebohm, Beethoven-Studien), so koennen wir deutlich den Unterschied zwischen den "bezeichneten" - naemlich reglementierten - und den "hinzugedachten" Wendungen erkennen, denn fuer Beethoven bedeutete Polyphonie bereits etwas anderes, als der Gebrauch dieses Begriffes



immer noch forderte. Fuer sprachliche Aussagen ueber Elektronen-  
musik koennen wir aber an keine Vergangenheit anknuepfen. Der Griff  
zur rationellen Zahl ist daher eine Sicherung, um moeglichst weit-  
gehend Tatsaechliches zu bezeichnen. Allenfalls koennen wir noch ma-  
thematische Thesen mit Hilfe der Zahl beweisen. Treten wir nun in das  
Gebiet der musikalischen Physis ein, so ist der Prozentsatz des Hin-  
zugedachten weit groesser als der des Bezeichneten, sodass wir mit der  
Zahl nur wenig aussagen koennen. Daher sieht sich der the<sup>et</sup>or<sup>is</sup>ierende  
Komponist zu neuen Wortbildungen gedraengt, die dem A-Rationalen Aus-  
druck geben sollen. Ein typisches Beispiel fuer diese Situation sind  
die von Wilrich Hoffmann(s.o.)zitierten Boulez'schen ~~Zeitbegriffe~~  
Zeitbegriffe; pulsierende Zeit, amorphe Zeit, regel- und unregelmaessi-  
ge Zeit, homogene Zeit, nichthomogene Zeit, glatte Zeit, eingekerbte oder  
geriffelte Zeit und kurvige Zeit. Nur der Begriff "pulsierende"  
Zeit ist dem poetischen Sprachgebrauch entlehnt, alle anderen Zeit-  
Eigenschaftswörter sind Bezugswerte auf eine gedachte musikalische  
Vorstellung, die weder in Zahl noch in Wort eindeutig darstellbar ist.  
Selbst die Abweichung der regelmaessigen von der unregelmaessigen  
Zeit muesste erst einmal eine Regel der Zeit kennen, mit der vielleicht  
die Zeit gemeint ist, in welcher der einzelne Zyklus einer oscillie-  
renden Bewegung sich schliesst, um dann periodisch wiederholt werden  
zu koennen. Eo ipso koennen alle diese Adjektiva einer naturwissen-  
schaftlichen Kritik nicht standhalten, da sie associativer Herkunft  
sind. Fuer den Musiker, der sich mit den Klangereignissen und ihren  
Konsequenzen in der heutigen Musik beschaeftigt, bedeuten diese Worte  
jedoch zumindest eine Anregung zum Hinzudenken. Moralisch wird die La-  
ge verwundbar, wenn der Musiker sich nicht mit poetisierenden Woertern  
begnuegt, sondern den Habitus des Naturwissenschaftlers annimmt. Aber  
selbst da gibt es die typisch vernebelten Constellationen, die vom Ge-  
~~brauch der musikalischen Materie her entzuehbare sind, vielmehr ge-~~ \*  
tes Beispiel hierfuer ist der Boulez'sche Begriff eines "Frequenz-  
feldes", fuer den Hoffmann eine exakte Definition haben moechte, aber  
natuerlich nicht finden kann, weil die naturwissenschaftliche Analy-  
se solchen Begriff nicht kennt. Zur Erklaerung versucht nun Hoffmann  
einen Konzertsaal als Frequenzfeld darzustellen und erzaehlt ausfuehr-  
lich und vergnueglich was fuer Hoerprobleme daraus resultieren, mit de-  
nen der Hoerer fertig werden muss. Von der physikalischen Terminolo-  
gie her gesehen zeigt sich dann ein solches "Frequenzfeld" als amue-  
\*brauch der musikalischen Materie her entzuehbare sind, vielleicht gar in ihrer  
Unterkoerpe der Wirklichkeit naeher kommen. Ein eklatant ....



santes Fantasiegebilde. Was wuerde aber der Kritiker erst sagen zu dem von Werner Kaegi in seinem Buch "Was ist elektronische Musik" aufgestellten Begriff "Frequenzteppich"? Konsequent muesste er dann ein solches Wort einen Bastard nennen und hiermit haette er als Physiker recht. Ich moechte aber auch dem Komponisten das Recht einraeumen, Woerter fuer seinen spezifischen Zweck einzusetzen, deren besonderer Sinn sich aus der musikalischen Kenntnis des Zusammenhanges ergibt. Dazu liesen sich dann eventuell bessere Vorschlaege machen. Ebenso verhaelt es sich mit Hoffmanns Argumenten gegen einen Vektor mit einer „Natur seines Baustoffes“ und mit „eigenen Strukturierungen“. In der Mathematik operiert die Vektoranalyse mit einer Geraden, wobei natuerlich fuer solche Strecke weder "Baustoff" noch "Strukturierung" existiert. In der Physik bestimmt der Vektor das Mass fuer eine physikalische Groesse, die eine besondere Richtung hat, z.B. elektrischer Strom, dessen Materielle Eigenschaften schon sehr verschieden von denen einer geometrischen Strecke sind. Vollends kann lat. Vektor = Traeger ~~eine~~ eine Fuelle hinzuge-dachter Bedeutungen enthalten. Daraus ergibt sich, dass das Wort "Vektor" auf Musik bezogen nicht Traeger identischen Inhaltes mit Mathematik oder Physik sein muss. Im Boulez'schen Text wuerde ich weniger auf der enggesetzten "Richtigkeit" bestehen, als auf der klaren Herausarbeitung neuer musikalischer Moeglichkeiten, die durch den Text verstaendlich werden sollen. Distanzieren sich aber in dieser Weise Naturwissenschaftler und Humanisten voneinander, so werden eben "Fehler" im Text und die Kritik an ihnen gleichermassen grotesk. Dann gleicht das Wort als Terminologie einem Schmetterling auf Nadel mit Etikette in einem Glaskasten, dessen Funktion das Woerterbuch aber nicht das Leben des Schmetterlings ist. Dem formulierten Wort geht der Zwang zur Aussage voraus, andernfalls ist Sprechen mit ueblichen Begriffen nur eine angenommene Gewohnheit. Mit der starken Veraenderung stilistischer Elemente in der heutigen Musik, nicht zuletzt durch das elektronische Instrumentarium bedingt, muessen eben auch in der Aussage ueber Musik stilistische Veraenderungen vor sich gehen.

Dieser Sprachprozess ist naturlicherweise nicht ohne Auswirkung auf die Notenschrift geblieben. Mit den Aufzeichnungen der musikalischen Graphik laesst sich immerhin eine optische Andeutung von Begriffen wie "kurvige" Zeit oder "eingekerbte" und "geriffelte" Zeit u. dergl. geben. Auch Sammelwoerter wie "tone cluster" oder "sonorities" koennen equivalente graphische Andeutungen erhalten und bereits ist bei diesem vehementen Umwandlungsprozess die traditionelle Notenschrift ein Kapitel der Vergangenheit geworden. Der Mutationsprozess zeigt den Wandel vom geschlossenen Notenkopf mit praeciser Position in einem Liniensystem zur offenen, fragmentarischen Figuration ohne definierten Anfang und Ende in der musikalischen Graphik. Auf fluechtigen Blick entsprechen diese Fragmentbilder den Gedankensplittern der aleatorischen Musik, aus denen in immer wieder verschiedenen Relationen die Komposition zusammengesetzt wird. Doch ist ein Notenbild weit mehr als Abbild verschiedener Stadien von Genauigkeit oder Ungenauigkeit. Fuer die Elektronenmusik koennten doch gewiss alle Parameter in diagrammatischen Aufzeichnungen verbunden mit genauen Zahlenangaben schriftmaessig erfasst werden, einem System, dass alle Informationen coordiniert, -- und doch existiert bis heute keine befriedigende Loesung dieses Problems. Es existiert aber eine quantitativ und qualitativ betaechtliche Litteratur elektronischer Kompositionen, die auch ohne vorher im Notenbild concipierte Partitur entstanden ist. Auf anderer Ebene kann das Notenbild sogar laecherlich sein, wie etwa beim Jazz, da es hier der ad hoc gespielten Variation entgegenwirken wuerde. Aus alledem ergibt sich schon, dass die Notenschrift grundsatzlich verschieden ist von der Schrift des Sprachwertes. In letzterer fuegen sich die Buchstaben des Alphabetes zum angenommenen Wortsymbol zusammen und der Sinn des Satzes ergibt sich aus den Beziehungen der Woerter zueinander. Dies ist bis zu gewissem Grade auch in der Notenschrift der Fall, besonders da, wo angenommenen Melodie\* in einem Kurzzeichensystem geordnet sind, wie etwa die "Ta'amim" der althebraeischen Bibelcantillation oder auch die Ornamentierung der barocken Instrumentalmusik. Darueber hinaus aber verlangt die Notenschrift das Ergebnis einer visuellen Perception. Wir sehen nicht nur Punkte und Striche, die die akustische Realitaet des Musikalischen Ablaufes darstellen sollen, - wir verarbeiten auch diesen visuellen

\* figurationen



Eindruck in unserer Vorstellungsgabe, sodass verschiedene Instrumentalisten zu sehr verschiedenen Resultaten vom gleichen Notenbild gelangen koennen. Der Komponist ueberlegt sich sehr wohl, ob er den metrischen Grundwert einer Aufzeichnung z.B. in Vierteln oder Halben geben soll, da der Unterschied in der visuellen Information von grossem Einfluss auf die Interpretation ist. Ein typisches Beispiel dafuer ist die ausgeschriebene Bewegung in Beethovens Klaviersonate op. III, No. 32, I. Satz, Takt 16, l.H. Die Abkuerzung tr... haette hier durchaus genuegt, um die Realitaet des schnellen Wechsels zweier Nachbarnoten zu symbolisieren. Demgegenueber aber verlangt der staendig sich erneuernde visuelle Eindruck des Wechsels im ausgeschriebenen Triller eine viel intensivere Imagination des Vorganges infolge der disciplinierten Formung der Zeit, deren Ablauf andernfalls nur dem Cliche der Gewohnheit gefolgt waere. Die zeichnerische Gesamtcomponente auch in der conventionellen Notenschrift verlangt somit vom Komponisten und auch Interpret eine nicht zu unterschuetzende visuelle Taetigkeit, deren Umsetzung erst den praezisen Notenwerten das musikalische Leben einhaucht. Partiturbilder, die von aussermusikalischen Vorgaengen graphisch beeinflusst sind, wie etwa Wagner's "Feuerzauber" oder "Walkuerenritt" oder das Laemmergebloeke in Richard Strauss' "Don Quixote" sind gar nicht so weit entfernt von der musikalischen Graphik unserer Tage, wenngleich hier noch alles den Hauptzuegen der Tradition dient.

Warum ist es nun bisher nicht gelungen, ~~ex~~ fuer die Elektronenmusik eine Notation zu finden, welche, gleich der conventionellen Notenschrift, Auge und Ohr gleichermassen einspannt? Und warum ueberbetont die musikalische Graphik das Visuelle und erstrebt den Verlust eindeutiger Festlegungen? Hierauf ist die Antwort nicht in technologischen Loesungen zu finden, sondern im Willen der musikalischen Aussage. Woraus "schoepft" der Komponist?-, sprechen wir doch von einem "schoepferischen" Akt in der Kunst.

Der sogenannte Avantgardismus vermeint aus den Quellen der Neuen Musik zu schoepfen, die ihm ein weit ausholender Mutationsprozess freigelegt hat. In Wirklichkeit legt er laengst gekannte, aber mittlerweile verschuettete Werte frei, die ihm, da sie vergessen sind, als "neu" erscheinen. Das Resultat ist die Zwangsjacke eines neuen Con-



mus 84 D4

formismus, welcher die im Eifer der Ent-Deckung zerstörten Fundamente ueberdecken muss. So erstrebt <sup>er</sup> eine Entpersonifizierung, eine Objektivierung seiner Kunst und je mehr <sup>er</sup> in diesem Netz psychischer Komplexe zappelt, umso weniger kann er sich vom Ballast seiner Probleme befreien. Zu diesem ~~grundsaetzlichen~~ grundsätzlichen Missverstaendnis, mit dem der Kunstjuenger von heute kunstphilosophisch gefuettert wird, moechte ich einen Absatz zitieren aus den Selected Essays von T.S.Elliot: "There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious, where he ought to be conscious, and conscious, where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him"personal". Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things." D.h.: nicht das Ich-Verlieren sondern das Ich-Beherrschen muss geuebt und erworben werden. Nicht das Ich-Gefuehl zur Schau gestellt, sondern das durch Wissen und Erfahrung erworbene Gefuehl zur Darstellung gebracht.

Das Ich ist aber nicht die Summe seiner Teile sondern ein unteilbares Ganzes. Das Ganze lebt in einer ebenfalls ungeteilten Zeit, die keine Trennung kennt zwischen zwischen Gestern, Heute und Morgen. Wer aber das Heute von seinem Bezuge auf das Gestern trennen moechte, fuer den ist die Erinnerung eine Gedaechnisbelastung, die ihm den lichten Raum des Heute verdunkelt. Daher die Angst vor der Wiederholung in welcher die Erinnerung lebt. Daher das Beschleunigen und Aufspalten der Zeit, das Atomisieren der Materie - in unserem Falle des Klanges. Furcht: auch hier der motorische Antrieb. Wenngleich auch dieses Symptom der Generalnenner aller Kunst von heute ist, so zeigt es sich am deutlichsten in der musikalischen Komposition mit elektronischen & Instrumenten - ,einfach schon weil das Atomisieren hier technisch am leichtesten zu vollziehen ist, weil auch jedes random-pattern eine unsichtbare Schanze um das verantwortliche Ich aufbaut. In dieser Sicht zeigt sich das Problem der Notenschrift nicht nur als moeglichst praktisches Arrangement einer Aufzeichnung. Vielmehr etabliert die Notenschrift die Ganzheit des schoepferischen Vorganges, indem die Erinnerung ihr wesentlichstes Element ist. Die Erinnerung ist die immer

wieder sicherneuernde und aktivierende Bezugsquelle. Auf ihr basiert die Improvisation.


Da die Elektronenmusik, mehr als alle andere, der Gefahr des Atomisierens und dem Wegrennen von der Zeit ausgesetzt ist, stehen hier wieder der Notenschrift und Kompositionspraxis in einem innigen Zusammenhang. Gleich von Anbeginn postuliert sich die Scala der Informationsdichte in der Zeit als Absage an die Fluechtigkeit der Zeit. Denn es genuegt nicht mehr, den Ton durch einen Punkt darzustellen mit dem verbalen Hinweis auf eine conventionelle Klangfarbe. Die voellig unzu-laengliche Bezeichnung "timbre" fuer den energetischen Inhalt eines Tones muss abgeloeest werden von ~~seiner~~ Information, die seiner Menge moeglichst annaehern aequivalent ist. In der Elektronenmusik ist dieser Inhalt nicht prefabricated, sondern integraler Bestandteil des kompositorischen Vorganges. Wir kennen das Doppelphaenomen eines passiven und eines aktiven Gehoers. Das passive Gehoer perceptiert einen Klangkomplex durch synergetische Zusammenfassung als eine Einheit. Das aktive Gehoer wirkt ueber die physiologische Zusammenfassungsfahigkeit hinaus als Applikator, indem es musikpsychologisch Klassifikationen aufstellt. Im Augenblick der schoepferischen Vorstellung verdichtet sich die Summe der inneren Sinneserscheinungen zur Formulierung eines Klangmaterials, aus welchem dann der Prozess des Komponierens selbst die Konsequenzen zu ziehen hat. Diese sind jedoch durch die individuell beschlossene und vorausgehoerte Synthese des Klanges bedingt. Es ist also nicht "le ton, ce que fait la musique", sondern, wie Wellek richtig sagte: "die Musik macht den Ton". Benoetigt also schon der Einzelton eine wohlgeplante kompositorische Taetigkeit, wobei die sponta-

ne Erfindung seiner Struktur durch reiche Erfahrung bedingt ist, so muss auch das Notenbild diesen gesteigerten Anforderungen gerecht werden. Grundsaeztlich dient das Notenbild nicht mehr der Reaktivierung eines Musikaktes zu ~~den~~ <sup>heute</sup> ~~Ausdruckszwecke~~, sondern ist der blue-print des Komponisten, der nach Fertigstellung seines Tonbandes Produzent und Reproduzent zugleich ist. Deshalb gelten auch hier die gleichen unerklaerbaren Hintergruende des graphischen Einflusses auf die Ausdeutung des Lesers, und sei es der Komponist selbst. Ein Koordinatensystem kann ~~dem~~ dem Fluss der musikalischen Geschehnisse nicht gerecht werden. Die Notenschrift muss im <sup>heute</sup> des elektronischen Instrumentariums konzipiert werden, indem sie den elektronischen Prozess einschaltet, der eine Lichtinformation in eine akustische Aktivitaet convertiert. Die gra-



phischen Zeichen aktivieren dann voltage controlled - units, schliessen auch nicht die Moeglichkeiten von Nueancierungen durch unmittelbare Intervention aus. Insofern sind sie verschieden von der Symbolbeschriftung einer Computerkarte, es sei denn dass auch hier der Fluss elektronisch erzielt werden kann. Sollte also eine befriedigende technologische Loesung gefunden werden - und daran wird sehr gearbeitet - so besteht die Hoffnung, dass die forma formans, die werdende Keimzelle der Gefahr der Flucht von sich selbst entgeht und spaeter als forma formata auf festem Boden stehen kann. Die naive Angst vor der Erinnerung spiegelt sich in der musikalischen Terminologie, die heute sehr en vogue ist: die "Offene Form", Form und Inhalt sind in der Musik nicht voneinander zu trennen. Was bedeutet dann aber ein "offener" Inhalt? Zumindest ist er Aussage fuer den Mutationsprozess, waehrenddem ich vorlaeufig nur eine Meinung ueber etwas habe, spaeter aber eventuell zu einer Ueberzeugung dessen gelange.

In den "Drei Fragmenten" von Conrad Fiedler (posthumous Aufzeichnungen) findet sich hierzu eine treffliche Formulierung: "The meaning of all artistic expression is no other than striving to develop the existing into still other forms of existence. Thus closes, as a result of this discernment, the wide gulf which divides scientific investigation and formative activity. Their distinction rests entirely on an assumption of existing reality upon which vital human powers ought to test themselves. Only when we learn <sup>to think of</sup> ~~activity as~~ cognitive activity as formative and of formative activity as cognitive shall we scale the heights from which we see the various types of intellectual activity, not in conflict but in parallel order". So werden denn auch Worte wie "Structur" und "Textur" in die Fachsprache aufgenommen, wo sie manch unklare Funktion erfuellen muessen. Ich habe mich selber dabei ertappt, einer fruheren Komposition den Namen "Structur" gegeben zu haben, wobei ich eigentlich nur einen angenommenen Formbegriff vermeiden wollte. Denn der Name "Structur" sagt nicht aus, ob es sich um eine Structur der Klangmaterie als Ausgangspunkt handelt oder ob die Materie nach einem Ordnungsprinzip structurell organisiert ist. Vorlaeufig ist die Situation noch so, dass die Beschaeftigung mit der Klangmaterie vordergruendig ist und diesbeueglic hat die Elektronenmusik alle Instrumental- und Vokalmusik entscheidend beeinflusst. Dabei naehern sich meist Structur und Textur derart, dass die Textur oft der Form gleichgesetzt wird, wobei das Materielle des Klages als Symbol der Entpersonifizierung erscheint.



In Wirklichkeit hat das Idol der Materie zu einer hypertrophierten  
R<sup>B</sup>emantik gefuehrt, welche dem Escapismus als Goetzem dient.  
Ich moechte meine Betrachtungen mit dem Bericht einer kleinen Episode  
S<sup>S</sup>chliessen, die in den "Gedanken und Einfaellen" von Heinrich Heine er-  
zaehlt wird: " In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts.  
Staub (ein Pariser Schneider) berechnet fuer den Frack, den er ohne  
Tuch geliefert, denselben Preis, als wenn ihm das Tuch geliefert wor-  
den. Er lasse sich nur die Façon bezahlen, und den Stoff schenke er".

Josef Tal.

