

## **Material – Prozess – Werkkontext** **Eine Skizze zu Edgard Varèses *Déserts***

von Michelle Ziegler

In jedem Schreibakt überlagern sich zwei Handlungselemente, die Roland Barthes einmal als «purs usages» (puren Gebrauch) und «jeu d'une pulsion» (Spiel eines Triebes) bezeichnete.<sup>1</sup> Die schriftliche Fixierung dient spezifischen Zwecken der Kommunikation, Konzeption, Lehre, Erbauung und Erinnerung – die Schrift verweist dabei auf flüchtige, immaterielle Inhalte –, und sie schöpft gleichzeitig aus der sinnlichen Wahrnehmung der physischen Erscheinungen: Farben, Formen, Stoffe. Besonders augenfällig ist dies auf einer Skizze von Edgard Varèse zu *Déserts* (*Abbildung 1a*): Die zu einem wuchernden Flickwerk geklebten Papiere unterschiedlicher Machart und die Palette der Schreibstoffe von verblasstem Bleistift über diverse Farbstifte zu kräftiger Tinte zeugen vom Schreibakt als physischer und sinnlicher Tätigkeit, die zugleich stets auf ihre Funktion als Werkzeug im Schaffensprozess gerichtet ist. Die Verbindung zwischen der materiellen Bedingtheit, die durchaus alltagspraktische oder spielerische Züge tragen kann, und der Zweckhaftigkeit des Schreibens ist jedoch nicht vollends durchschaubar. Die Materialität der musikalischen Schrift ist deshalb auf verschiedenen Ebenen zu deuten.

### **Materialität ...**

Materialität ist eine Voraussetzung von Schrift: Im Schreibprozess werden Stoffe anhand von Werkzeugen auf dafür geeignete Flächen (Beschreibstoffe) aufgetragen oder von ihnen entfernt.<sup>2</sup> Die daraus hervorgehenden Schriftobjekte sind dank ihrer stofflichen Festigkeit und räumlichen Ausdehnung sichtbar und handhabbar, was wiederum vielfältige Praktiken ermöglicht wie die weitere Bearbeitung beim Ab-/Um-/Überschreiben sowie

---

1 Roland Barthes, «L'Empire des Signes» [1970], in: *Roland Barthes. Œuvres complètes*, neue korrigierte Ausgabe von Éric Marty, Bd. 3, Paris: Seuil 2002, S. 347–437, hier S. 416.

2 Das DACH-Forschungsprojekt *Zu einer Theorie der musikalischen Schrift* hat neben Schwerpunkten zur Ikonizität, Operativität und Performativität mit einem Teilprojekt in der Paul Sacher Stiftung eine theoretische Auseinandersetzung mit der Materialität der musikalischen Schrift angeregt.

die Vermittlung im Rahmen von Lese-, Spiel- und Analysevorgängen bis hin zum Aufbewahren und Archivieren. Eine Untersuchung dieser Materialität versteht das Schreiben als durchaus physischen Prozess und fokussiert auf die Dinghaftigkeit der musikalischen Schrift. Sie berücksichtigt die zugrundeliegenden Materialien (Beschreibstoffe und Schreibstoffe), die für das Schreiben verwendeten Werkzeuge, aber auch die Konfiguration der Schreibfläche: das Aufteilen in beschriebene und unbeschriebene Flächen, die verwendeten Zeichensysteme und graphischen Mittel.

Die Auseinandersetzung mit der Materialität der Schrift ist jedoch nicht bei einer bloßen Bestandsaufnahme zu belassen, da die Schriftzeichen und -objekte nicht «lediglich als Gegebenheiten, als Data zu verstehen» sind,<sup>3</sup> sondern als Gebrauchsgegenstände in Handlungskontexten zusammenwirken. Das neue Interesse an Materialität, das seit einigen Jahren die sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurse durchzieht, hat einige Aspekte einer nichthierarchischen Betrachtung und Relationierung des Materiellen ausgeführt:

Dinge, Substanzen, Texte, Licht etc. werden nicht als isolierte, mit statischen und essentiellen Eigenschaften ausgestattete Monaden verstanden, sondern als in unterschiedliche Beziehungen gestellte Entitäten. Dieser Blick auf die Verstrickung des Materiellen mit dem Sozialen – auf Sozio-Materialität – ist der wesentliche Unterschied zu einem naiven Materialismus, der davon ausgeht, dass die materielle Welt unabhängig von der kulturellen Welt auf diese determinierend einwirkt.<sup>4</sup>

Einzelne Gegenstände und Stoffe wirken also bereits gegenseitig aufeinander ein und werden von diversen Akteurinnen und Akteuren in verschiedenen Kontexten eingesetzt. Auch musikalische Schriften sind als «aktivierte Dinge und dynamische Relatoren» zu betrachten.<sup>5</sup> Die Materialität der erwähnten Skizze zu *Déserts* wird im Folgenden im Rahmen von konkreten Schreibpraktiken, von Kompositionsprozessen und der medialen Konstellation des Werks untersucht.

### **... im Rahmen von Schreibpraktiken**

Die Skizze zu Edgard Varèses *Déserts* für Bläser, Schlagzeug und Tonband (1952–54) zeichnet sich durch eine große Vielfalt von Beschreibstoffen und Schreibstoffen aus.<sup>6</sup> Varèse benutzte unterschiedliche Papiere: alte Brief-

---

3 Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen», in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–50, hier S. 14.

4 Herbert Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl, «Einleitung: Materialität in Kultur und Gesellschaft», in: *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von dens., Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 11–41, hier S. 29–30.

5 Celestini et al., «Zu einer Theorie der musikalischen Schrift» (siehe Anm. 3), S. 18.

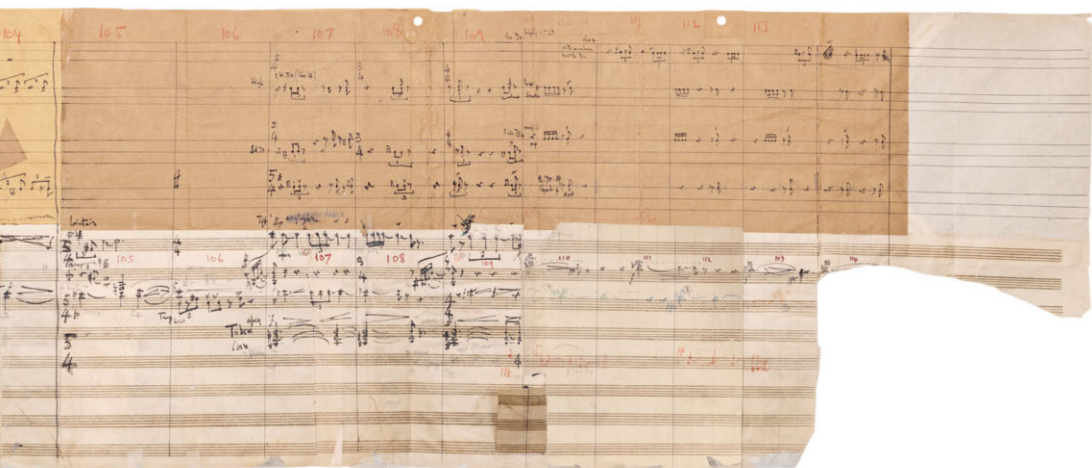
6 Für eine genaue Quellenbeschreibung aller erhaltenen Skizzen zu *Déserts* sowie eine eingehende Untersuchung vgl. Eveline Vernooij, *L'organizzazione del suono in Déserts*



Abbildung 1a: Edgard Varèse, *Déserts* für Bläser, Schlagzeug und Tonband (1952–54), collagiertes Skizzenblatt (Sammlung Edgard Varèse, PSS).

umschläge mit Adressen und Poststempel der Jahre 1950 und 1951, ein Programm der Composers Group New York vom 7. Januar 1951, ein unbeschriebenes Blatt und einige mit Notenlinien bedruckte Seiten. In ihrem jetzigen Zustand weist die Skizze eine Ausdehnung von ca. 32 × 156 cm auf. Beschrieben sind die beschnittenen Papiere mit Bleistift, rotem und blauem Farbstift, schwarzer und roter Tinte. Neben Feder und Stiften benutzte Varèse ein Lineal für selbst gezogene Notenlinien. Er trug nicht nur Notate auf, sondern radierte auch einzelne Schreibspuren. Zudem sind mehrere Blätter an der oberen Kante gelocht. Bei den Klebungen treten zwei Typen auf: einerseits montierte Varèse Einzelblätter an den Rändern (was zu einer Erweiterung der Schreibfläche führt), andererseits brachte er kleinere Überklebungen zur Korrektur an (zur Tilgung oder Ersetzung von Schreibschichten). Nicht immer sind beim Durchleuchten unter den überklebten Stellen Notate zu entdecken – Varèse hat also wohl teilweise unreine Stellen der benutzten Altpapiere mit Überklebungen ausgebessert. Diese materiellen Eigenheiten zeugen von Varèses Schreib- und Kompositionspraktiken: von der Verwendung von Altpapieren (deren Poststempel die Datierung durch einen Terminus post quem grob eingrenzen), vom Kleben vor und während des Beschreibens, vom Lochen einzelner Blätter, um sie über dem Schreibtisch aufzuhängen, und von der allmählichen Ausarbeitung der Komposition in unterschiedlichen Schreibschichten und

*di Edgard Varèse. Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*, Diss., Università degli Studi di Udine, 2013.



Überschreibungen (von ersten groben Tonhöhen-Skizzierungen in Bleistift bis zu ausgearbeiteten Stimmen in schwarzer Tinte).

### ... im Kompositionsprozess

Anhand der Kleb- und Schreibspuren kann die zeitliche Abfolge der Schriftsequenzen auf dem Skizzenblatt rekonstruiert werden: die «Mikrochronologie des Schreibens». <sup>7</sup> Neben den roten Taktzahlen 95 bis 104 sind die ersten zehn Schlagzeugtakte in Bleistift von 1 bis 10 nummeriert. Auf der Rückseite der Skizze ist eine überklebte Fortsetzung zu den Takten 12 bis 13 und zu zwei weiteren Takten sichtbar (*Abbildung 1b*). Die Überschreibungen an der Blattkante der darunter montierten Notenpapiere mit den Stimmen für Bläser, Orgel und Pauke und die ausgerichtete Kante der beiden nach Takt 104 angesetzten Teile stärken die Hypothese, dass Varèse zunächst die 13 Schlagzeugtakte komponierte, dann den unteren Streifen für die anderen Instrumente ansetzte (wobei er die zwei einleitenden Takte 93 und 94 anfügte) und schließlich einen neuen Arbeitsschritt begann, in dem er an beiden Schichten gleichzeitig arbeitete, wobei er auf die überklebten Takte zurückgriff (*Abbildung 2*). In diesem Abschnitt kommt es denn auch zu einer besonderen motivischen Wechselwirkung zwischen der repetierten Triolenfigur in den Trommeln und den Triolen der Blechbläser, die dann durch die Addition eines weiteren Tones in den Holzbläsern zu Sechzehnteln beschleunigt werden, was sich ins Schlagzeug überträgt.

<sup>7</sup> Bernhard Appel, «Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben», in: *Die Musikforschung*, 56 (2003), Nr. 4, S. 347–65, hier S. 350.

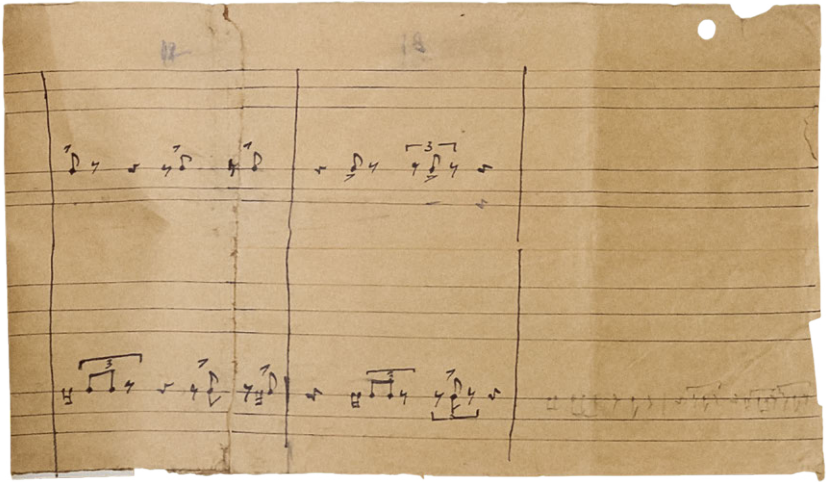


Abbildung 1b: Collagiertes Skizzenblatt, Einklebung verso.

Diese Arbeitsschritte zeugen von den unterschiedlichen Funktionen des Schlagzeugs, das teilweise als geschlossene Klanggruppe fungiert, teilweise in übergeordnete Prozesse eingebunden ist.<sup>8</sup>

### ... im Kontext neuer medialer Konstellationen

Diese Ausprägung des Schlagzeugs tritt an einer für das Gesamtwerk bedeutenden Stelle auf: kurz nach der ersten von drei Tonband-Interpolationen. Nachdem bis zur ersten Interpolation mit Ausnahme der Pauke und eines kurzen Motivs der Trommeln vorwiegend Glocken, Xylophon und Becken die Orchesterinstrumente verdoppeln und klanglich einfärben, tritt das Schlagwerk mit unbestimmten Tonhöhen nach der ersten Interpolation erstmals in den Vordergrund. Bis zur zweiten Interpolation dominiert ein oft unabhängiger, klanglich vielfältiger Schlagzeugpart das Geschehen. Die zweite Tonband-Interpolation (sowohl in der ersten Fassung von 1954 wie auch in den späteren, teilweise stark überarbeiteten Fassungen) besteht aus Aufnahmen eines Schlagzeugensembles.

Varèse erläuterte selbst, dass er bei der Komposition der Instrumentalstimmen das Verhältnis zu den Tonbandklängen berücksichtigte: «After planning the work as a whole, I wrote the instrumental score, always keeping in mind its relation to the organized sound sequences on tape to be interpolated at three different points in the score.»<sup>9</sup> Auch für die Arbeit

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Dieter A. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, Berlin: Lukas 2003, S. 522–29.

<sup>9</sup> Edgard Varèse, [Programmtext zu *Déserts*], in: Henry Cowell, «Current Chronicle: New York», in: *The Musical Quarterly*, 41 (1955), Nr. 3, S. 371–72, hier S. 371.

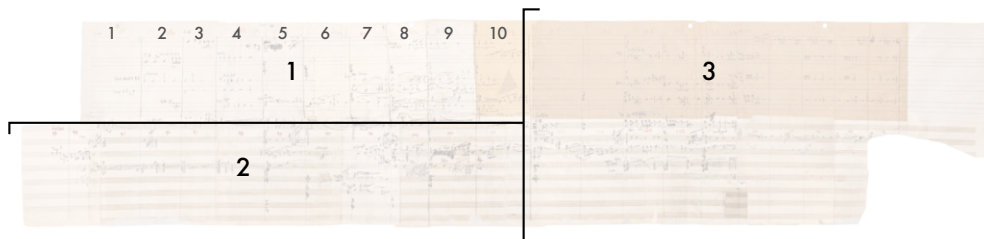


Abbildung 2: Schema der Arbeitsschritte.

an den Interpolationen war das Schlagzeug prägend: Varèse nahm unter anderem eigenständige Schlagzeugpartien auf, die er klangtechnisch modifiziert an mehreren Stellen einsetzte.<sup>10</sup> Damit bilden die Schlaginstrumente eine klangliche Klammer über das gesamte Werk, sie treten auf unterschiedliche Weise in Beziehung zu den anderen Orchesterinstrumenten und zu den aufgenommenen Geräuschen. Wenn also aufgrund von materiellen Eigenheiten von Skizzen Schreibpraktiken und Arbeitsschritte in Schaffensprozessen zu ermitteln sind, so sind diese auch auf die anderen medialen Zeugnisse aus der Komponistenwerkstatt auszuweiten: Sie umfassen in diesem Fall nicht nur Papierquellen, sondern auch Tonbandskizzen und -entwürfe.

10 Tonband «EV TS 44» (PSS) etwa enthält Aufnahmen einer eigens für die Interpolationen erstellten Schlagzeugpartitur, die aus neun Abschnitten von jeweils einem bis acht Takten besteht. Von diesen verwendete Varèse beispielsweise zwei für den Beginn und das Ende der ersten Interpolation und einen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten für die zweite Interpolation.