

## Neue Innerlichkeit in der Zeit genössischen Musik

Mitte der 70er Jahre trat in Deutschland eine junge Komponistengeneration auf, die das durch die serielle Musik in den Hintergrund gedrängte Ausdrucksprinzip wieder in Geltung setzen wollte. Neue Innerlichkeit ist allerdings keineswegs auf diese Richtung beschränkt, sondern tritt in verschiedenen Kulturen zeitgenössischer Musik auf. Der Autor untersucht die Erscheinungsformen von Innerlichkeit in der avantgardistisch orientierten Musik (Cage, Schnebel), der meditativen Musik (Oliveros, Pärt), in der Restitution traditioneller Musik (Penderecki) und in der Moderne Rihms und Nonos.

La «nouvelle intériorité» dans la musique contemporaine  
Vers le milieu des années 70 a surgi en Allemagne une jeune génération de compositeurs qui entendait rendre à l'expressivité la place qu'elle avait perdue dans la musique sérielle. La «nouvelle intériorité» ne se limite pourtant pas à cette école, mais apparaît dans diverses familles de la musique contemporaine. L'auteur en examine les manifestations dans la tendance avantgardiste (Cage, Schnebel), la musique méditative (Oliveros, Pärt), dans la restauration de la tradition (Penderecki) et dans l'écriture moderne de Rihm et Nono.

Von Hermann Danuser

Als um die Mitte der siebziger Jahre eine Diskussion über Neue Innerlichkeit in der Musik der Gegenwart aufkam, war sie verknüpft mit dem vielkommentierten Auftreten jener jungen Komponistengeneration in Deutschland, die den Anspruch erhob, das durch die Entwicklung der seriellen und postseriellen Musik in den Nachkriegsjahren verlorengegangene oder jedenfalls in den Hintergrund gedrängte Ausdrucksprinzip wieder in Geltung zu setzen und die geschichtsphilosophischen Prämissen einer Kunst der Moderne oder der Avantgarde nicht länger zu respektieren. Komponisten wie Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz, Hans-Jürgen von Bose suchten die Kategorie Gefühl, eine seit Eduard Hanslicks Schrift «Vom Musikalisch-Schönen» (1854) beargwöhnte Kategorie, musikästhetisch zu rehabilitieren, so dass eine reich entwickelte Innerlichkeit des kompositorischen Subjekts von neuem als Voraussetzung für deren ästhetisch wirksame Manifestation nach aussen betrachtet wird. Auf der Hand liegen Parallelen zu gleichzeitigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Literatur, für die Marcel Reich-Ranicki 1979 Kategorien wie Freiheit, Subjektivität, Innerlichkeit und Privatheit geltend machte<sup>1</sup>.

Nachdem nunmehr ein rundes Dutzend Jahre seit Beginn der Diskussion verstrichen ist, können wir uns heute den Problemen Neuer Innerlichkeit in zeitgenössischer Musik aus einer gewissen Distanz zuwenden. Dabei zeigt es sich, dass entsprechende Phänomene keineswegs auf die erwähnte Richtung einer neuen Ausdrucksmusik junger Komponisten beschränkt sind, sondern in unterschiedlichsten Bereichen zeitgenössischer Musik auftreten. Wie wenig dabei ein gleichgerichteter Begriff von

Innerlichkeit vorausgesetzt werden darf, da diese Phänomene verschiedenen «Kulturen der Musik» im 20. Jahrhundert<sup>2</sup> angehören – der «Avantgarde», der «Tradition», der «Moderne» –, dies hoffe ich im folgenden verdeutlichen zu können. Ich gehe aus von der Avantgarde (am Beispiel John Cages und Dieter Schnebels), fahre fort mit Meditationsmusik (am Beispiel von Pauline Oliveros und Arvo Pärt), gehe dann über zur traditionsorientierten Musik (anhand Krzysztof Pendereckis) und werde schliessen mit einer Betrachtung zur Moderne (am Beispiel Wolfgang Rihms und Luigi Nonos). Zuvor indessen werde ich, um den historischen Hintergrund aufscheinen zu lassen, einige Aspekte einer offenkundig vorausgesetzten «älteren Innerlichkeit» in der Musik und ihrer Theorie seit dem späten 18. Jahrhundert skizzieren, wobei allerdings die von Wagner und dem französischen Wagnerismus bei Mallarmé und Debussy ausgehende Richtung einer «Kunst des tönenden Schweigens» bzw. einer «Musique du Silence» hier ausgeklammert bleiben muss.<sup>3</sup>

## Innerlichkeit und Ausdrucks- kunst im 19. Jahrhundert

In der Geschichte der Musikästhetik gelten die anderthalb Jahrhunderte nach dem Sturm und Drang als Epoche einer Ausdrucksästhetik, in der die Musik als Ausdruck des kompositorischen Subjekts, des inneren Ich des Komponisten, verstanden wurde.<sup>4</sup> Zu ihrer herausragenden Darstellung gelangt unsere Kategorie bekanntlich bei Hegel, der die Musik grundsätzlich als Kunst einer «subjektiven Innerlichkeit» bestimmt hat. In seiner Hegels Musikästhetik gewidmeten Dissertation deutet Adolf Nowak diese Kategorie der Innerlich-

keit als «die Gesamtheit der Vermögen des fühlenden, wollenden, denkenden Subjekts»<sup>5</sup>, insgesamt aber dürfte die Sphäre des Gefühls, der Emotion, doch im Vordergrund stehen, wobei «Gefühle», soweit sie musikalisch durch ihre Objektivation im Kunstwerk relevant werden, nicht anders als musikspezifisch vorgestellt werden können und ausserhalb ihrer musikalischen Bestimmung nicht existieren. Hegels zentrale Passage lautet:

*Die Innerlichkeit als solche ist daher die Form, in welcher sie (scil. die Musik) ihren Inhalt zu fassen vermag und dadurch befähigt ist, alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen und sich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Bestimmung, dass die Musik nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen, sondern sich darauf beschränken muss, die Innerlichkeit dem Inneren fassbar zu machen, sei es nun, dass sie die substantielle innere Tiefe eines Inhalts als solchen will in die Tiefen des Gemüts eindringen lassen oder dass sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen subjektiven Inneren darzustellen, so dass ihr diese subjektive Innigkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird.*<sup>6</sup>

Es muss in unserem Rahmen genügen, an diese Theorie und die von ihr ausgehende Tradition zu erinnern und auf ihre Relevanz für die Musik des 19. Jahrhunderts hinzuweisen, die sich, mit spezifischen Veränderungen, in unserem Jahrhundert noch lange fortsetzte. Erst mit der Epochenzäsur nach dem Ersten Weltkrieg kam ein partielles Ende des musikalischen Ausdrucksprinzips, indem ausserhalb der historischen Avantgardebewegungen vor allem die distanzierte, auf Verfremdung zielende Kunst des Strawinskyschen Neoklassizismus ein strukturästhetisches Gegenmodell zu jener Kunst der Innerlichkeit setzte, als welche zunächst die Romantik, dann die Moderne der Jahrhundertwende, schliesslich auch noch, ja ganz besonders der Expressionismus der Schönberg-Schule zu gelten haben. Partiiell war dieses Ende insofern, als Innerlichkeit sowohl bei traditioneller zeitgenössischer Musik, etwa dem späteren Richard Strauss, als auch bei der Zwölftonmusik der Wiener Schule weiterhin prinzipiell vorausgesetzt blieb. Polemiken des dieser Schule verpflichteten Theodor W. Adorno – gegen Strawinsky in der «Philosophie der neuen Musik»<sup>7</sup>, gegen die serielle Musik im Aufsatz «Das Altern der Neuen Musik»<sup>8</sup> – bezugend die Gereiztheit, wenn nicht Verständnislosigkeit, mit der eine ihrer Tradition bewusste deutsche Musiktheorie auf den Verlust der Innerlichkeit und die Gefährdung der Subjektivität reagierte – Erscheinungen einer kulturellen Krise im 20. Jahrhundert, die sich auch in der Musik niedergeschlagen haben, und zwar drastischer noch als bei Strawinsky in den historischen Avant-

gardebewegungen des Dadaismus, Futurismus und Brutismus.

Ohne uns auf die historischen Zusammenhänge en détail einzulassen, haben wir zwei gegensätzliche Wurzeln Neuer Innerlichkeit in zeitgenössischer Musik auseinanderzuhalten: Die eine Wurzel – sie ist für Avantgarde und Meditationsmusik massgeblich – liegt in der polemischen Negation von Prämissen der älteren, in der klassisch-romantischen Musiktradition und ihren Fortsetzungen ausgebildeten Innerlichkeit, die andere – massgeblich für Moderne und Postmoderne seit rund anderthalb Jahrzehnten – in einer (ebenfalls polemischen) Reaktion auf die Prämissen entweder der in serieller Musik negierten Innerlichkeit oder aber einer «experimentellen» Innerlichkeit avantgardistischer Prägung. Während nun die Innerlichkeit der Avantgarderichtungen das Attribut der Novität gegenüber der älteren zweifellos verdient, wird zu prüfen sein, ob die neue Innerlichkeit von Moderne und Postmoderne, die eine Negation der Negation darstellt, sich von der älteren prinzipiell unterscheiden lässt, oder ob sich hier Neues – einmal mehr – nur als Rückgriff auf in Vergessenheit geratenes Altes präsentiert.

### **Avantgarde (Cage, Schnebel)**

Gleichgültig, ob wir die Kunst oder Antikunst eines John Cage und die sich daran anschliessende experimentelle europäische Musik seit der Jahrhundertmitte als authentische Avantgardekunst oder – nach dem Vorschlag Peter Bürgers<sup>9</sup> – im Unterschied zu den «historischen Avantgardebewegungen» bloss als einen abgeleiteten «Neo-Dadaismus» verstehen wollen, – in mehreren experimentellen Konzeptionen dieser Richtung wurde jedenfalls der (für die Theorie des 19. Jahrhunderts scheinbar naturgegebene) Zusammenhang zwischen Innerlichkeit und Ausdrucksprinzip aufgebrochen und eine von Belangen des musikalischen Ausdrucks losgelöste – und insofern «neue» – Innerlichkeit dadurch prinzipiell möglich. Wichtig wurde insbesondere der Funktionswandel zwischen den am musikalischen «Kommunikationsprozess» üblicherweise beteiligten Instanzen: Komponist, Interpret und Hörer. Nicht länger ist die Beziehung zwischen ihnen im Sinne eines hierarchisch geordneten Gefüges definiert, innerhalb dessen dem Komponisten als dem Autor des Werkes der oberste Rang, dem Reproduzierenden als dem Vermittler zwischen Komponist und Hörer eine mittlere Position, und dem Hörer als dem Empfangenden eine untere, zweifach abhängige Stellung zukommt, wenn wir einen weit komplexeren Sachverhalt stark vereinfachen dürfen. Mehr und mehr wurde der Spieler zu einem Mit-Autor, der die Klanggestalt eines Werkes selbständig bis in alle Einzelheiten festlegt, so bei Cages Klavierkonzert von 1958. Und mitunter wurde auch der Hörer zu einem Mit-Autor, in einigen Fällen sogar zum alleinigen Autor der

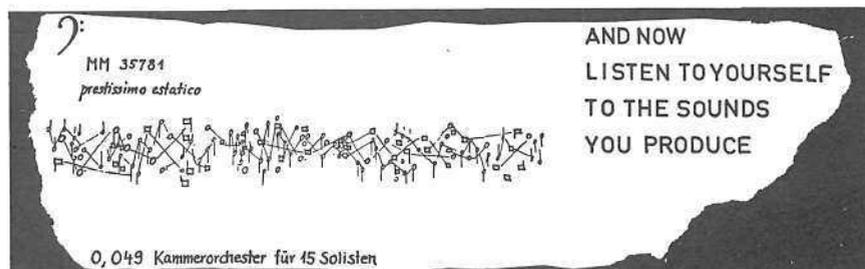
Musik. In dem Masse aber, in welchem der Komponist seine Autorschaft auf die blosser Konzeption reduzierte, die konkrete Realisierung aber mehr oder weniger offen liess, dankte er als jene Instanz, die dem Musikwerk eine privilegierte Innerlichkeit qua ästhetisches Subjekt einschreibt, ab. Spieler und Hörer indessen – und darin besteht das avantgardistische Moment dieses Funktionswandels – wurden dadurch frei, ihre Innerlichkeit anders, autonomer zu definieren als durch den Mitvollzug der ästhetischen Innerlichkeit eines auskomponierten musikalischen Kunstwerks im hergebrachten Sinn. Dies gilt prinzipiell bis heute, denn nichts zwingt uns dazu, in den Chor derer einzustimmen, die das Ende der Avantgarde oder das der Moderne verkünden. Gewiss, die Avantgarde hat ihre herrschende, zeitgeistdefinierende Stellung eingebüsst, als eine Kultur der Musik neben anderen existiert sie indessen nach wie vor, und damit bestehen auch nach wie vor die von ihr inaugurierten Möglichkeiten Neuer Innerlichkeit.

Betrachten wir eine berühmte Disposition Cages, das Stück – er nennt es unbekümmert «work» – mit dem Titel 4'33" aus dem Jahre 1952. Die Satzbezeichnungen, die seinen Inhalt ausmachen, lauten lapidar: *I TACET, II TACET, III TACET*. Der Publikation des Stücks (1960) fügte Cage folgende Bemerkung bei:

*Der Titel dieses Werkes ist gleich der in Minuten und Sekunden angegebenen Gesamtlänge seiner Aufführung. In Woodstock, N.Y., am 29. August des Jahres 1952, war der Titel 4'33", und die drei Teile umfassten 33", 2'40" und 1'20". Es wurde vom Pianisten David Tudor aufgeführt, der die Anfänge der Teile durch Schliessen, ihr Ende durch Öffnen des Klavierdeckels anzeigte. (Übersetzung vom Verf.).*

Was hat diese Umkehrung der Konzertsituation, die eine verweigerte Aufführung zur Aufführung eines «Werkes» erklärt, mit unserem Thema zu tun? Die Aufführungssituation dieses Antiwerkes, das immerhin die drei Instanzen: Komponist, Spieler, Publikum umfasst, stiftet eine Basis für ästhetisches Verhalten; die im Titel angezeigte Zeitdauer gibt an, wie lange die konzentrierte ästhetische Gestimmtheit währen soll; und die Gliederung des Stücks in drei Teile strukturiert nicht nur diese Zeitdauer, sondern gibt sich in der Umdeutung der traditionellen Satzgliederung musikalischer Werke als eine avantgardistische Negation, und zwar als bestimmte Negation, der Opusmusik-Tradition zu erkennen.<sup>10</sup>

Ausschlaggebend aber, und historisch überaus folgeträchtig, ist die Bestimmung des Schweigens (Tacet), einer ästhetisch bewussten Stille, als Musik. Sie ist Teil eines umfassenden, von Marcel Duchamp beeinflussten Avantgarde-Programms, das darauf zielt, die Kunst aus der isolierten Sphäre der Werk-Autonomie zu lösen und mit dem «Leben» zu verbinden, ja virtuell alles,



Beispiel 1: Dieter Schnebel, *MO-NO*

was uns akustisch im Leben begegnet und was auch in uns selber klingt, der Musik zuzurechnen. Ob ein irgendwie geartetes akustisches Phänomen der Sphäre der Kunst oder der Nicht-Kunst angehört, wird mitunter allein durch den Hörer bestimmt, der sich entscheidet, es unter ästhetischen Kriterien wahrnehmen zu wollen oder nicht. Die Musik in «4'33'», wenn anders davon die Rede sein kann, spielt sich also im Inneren des Hörers ab. Was aber nimmt der Hörer wahr? Wohl vor allem die Zufälligkeiten des Ambientes, die natürlichen, technischen, sozialen Ausenweltgeräusche, die bei Konzertaufführungen sonst nur als lästige Störung empfunden, niemals als integrierender oder gar ausschliesslicher Teil des akustischen Substrats aufgefasst werden. Hinzu kommt die Erfahrung des eigenen Inneren, die Cage – in «Indeterminacy» – mit folgender Geschichte andeutet:

*Als ich nach Boston gelangt war, ging ich in den schalltoten Raum der Harvard-University. Nun – in jenem stillen Raum – hörte ich zwei Geräusche: ein hohes und ein tiefes. Nachher fragte ich den zuständigen Techniker, warum ich, obwohl der Raum so still war, zwei Geräusche gehört hatte. Beschreiben sie es, sagte er. Ich tat es. Er sprach: Das hohe Geräusch war ihr arbeitendes Nervensystem; das tiefe ihr zirkulierendes Blut.<sup>11</sup>*

Cages neue Innerlichkeit hat mit der traditionellen Innerlichkeit musikalischer Ausdruckskunst nicht nur nichts gemeinsam, sie definiert sich vielmehr geradezu als deren Gegenteil. Statt eines erfüllten Inneren, einer reichen Gefühlswelt, ist es im strengen Sinne die Leere, die Cage unter dem Einfluss des Zen-Buddhismus um 1950 als Ideal proklamiert. Erst wenn alle Reste von Subjektivität getilgt sind, kann in seinem Sinn von einer Innerlichkeit die Rede sein, die fähig wäre, den inneren Bewegungen der intentionslos-zufällig auftretenden Klänge der «Welt» und des «Inneren» zu folgen. Analog zu seinem Sprachversuch in «Empty Words»<sup>12</sup> (leere Wörter), analog auch zu Robert Rauschenbergs «weissen Bildern» (auf denen nur eine weisse Fläche zu sehen ist), bedeutet die für die weitere Geschichte der Avantgardemusik revolutionäre Gleichsetzung von Stille und Klang im Stück «4'33'», dass Schweigen (Silence) alles ist, was sich ohne Absicht in der Zeit ereignet, «die Gesamtheit der vom Komponisten nicht

gewollten Töne»<sup>13</sup>. In diametraler Umkehrung der Hegelschen Theorie wird Innerlichkeit hier als Erfahrung des Nichts bestimmt: Je weniger ein bestimmtes Etwas das Innere des Hörers präjudiziert, je offener dieser sich allen zusammenhangslosen akustischen Ereignissen und Nicht-Ereignissen zu überlassen vermag, um so näher kommt er dem Ideal, das Cage für seine Kunst nach der Jahrhundertmitte postuliert. In Deutschland hat sich vermutlich kein Komponist intensiver von Cage anregen lassen als Dieter Schnebel. Ganz unmittelbar ist die Rezeption zumal des Textautors Cage in dem 1969 erschienenen Buch *MO-NO* greifbar. Schnebel schreibt dazu:

*Dieses Lese- und Bilderbuch bietet weder Literatur noch aufs Blatt gebannte Kunst fürs Auge. Vielmehr ist «MO-NO» Musik – eine Musik zum Lesen; genauer Musik für einen Leser. Die Lektüre des Buches will im Kopf des Lesers Musik entstehen lassen, so dass er im Lesen allein – mono – zum Ausführenden von Musik wird, für sich selbst Musik macht. Das Buch enthält teils Texte, die zum Hören und Verknüpfen gerade passierender Klänge verleiten wollen. (...) Teils beschreiben die Texte Klänge, die nur vorzustellen sind, also vom Leser imaginativ erzeugt werden. (...) Weiter enthält das Buch Noten – freilich kaum solche, wie man sie gewohnt ist (die man spielen könnte), vielmehr welche, die sich nur durch Betrachtung erschliessen und so zur Einbildung unwirklicher Klänge anleiten. So möchte das Buch den lesenden Hörer (den hörenden Leser) zur Musik der Klänge führen, die uns umgibt, aber auch ihn auf die Spur jener imaginären Musik setzen, welche sich ständig in uns bildet, nämlich aus realen wie irrealen Klängen hervowächst.<sup>14</sup>*

Bei aller Deutlichkeit des Cage-Einflusses erscheint *MO-NO* gleichwohl als «europäisch», insofern der Komponist darin nicht abgedankt hat und eine Spannung besteht zwischen auktorialer Vorgabe, niedergelegt in dem (übrigens in beiden Richtungen lesbaren) Buch, und deren eigenverantwortlicher Rezeption durch den Leser, der im Akt der Lektüre zum «inneren Hörer» wird. Im Unterschied zur stumm imaginierenden Lektüre traditioneller Partituren, welche die reale Klangerscheinung nicht prinzipiell ersetzen kann noch soll, ist hier der Akt der Imagination konstitutiv, da es keine ihm entsprechende äusserlich hörbare Klangreproduktion gibt.

Dadurch aber wird *MO-NO* von Schnebel zu einem erstangigen Dokument neuer Innerlichkeit im Bereich der Avantgardemusik (Beispiel 1).

Im Zusammenhang der Relevanz, die innere Wahrnehmung, subtiles Empfinden und Nach-innen-Horchen bei Schnebel insgesamt besitzen, sei auf Ulrich Pothasts «Philosophisches Buch»<sup>15</sup> verwiesen, darin überaus eindringlich die Bedeutung des Spürens untersucht wird, soweit es sich vor jeglicher Bewusstheit auf einer primären Ebene menschlich lebendiger Existenz ereignet. Auch für Schnebels Musik ist Spüren zentral. Gespürt – und kompositorisch entfaltet – werden zum Beispiel Maulwerke, Atemzüge, Mundstücke, Zungenschläge, Lippenspiel u.a.m., um einige Titel Schnebelscher Werke innerhalb der Reihe «Produktionsprozesse» zu nennen, kurz: alle denkbaren Erlebnissphären im inneren und äusseren Bereich subjektiver Existenz. Manche Arbeiten Schnebels erscheinen so als kompositorische Erkundungen in den Bezirken menschlicher Innerlichkeit.

### Meditative Musik (Oliveros, Pärt)

Mit der Teilkultur Avantgarde in Berührung steht die Richtung der sogenannten Meditationsmusik, die für unsere Frage nach einer «neuen Innerlichkeit» grosse Bedeutung besitzt. Sie teilt mit der Avantgardenkultur das Bestreben, dass die Musik aus der romantischen Kategorie der Werk-Autonomie und ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen im Rahmen der «Institution Kunst»<sup>16</sup> herausgelöst und enger in das ausserkünstlerische Leben eingebunden werden soll, doch unterscheidet sie sich von der eigentlichen Avantgarde durch den Verzicht auf ein stetes Streben nach Neuem. So nähert sich Meditationsmusik zum Teil der Avantgarde an, zum andern Teil tendiert sie eher zur tradierten Konzertkultur.

Für die eine, die avantgardenahe Tendenz sei die kalifornische Komponistin Pauline Oliveros (geb. 1932) genannt. Während die Innerlichkeit bei Cage dem Ideal einer kompositorisch nicht restringierten Freiheit des Hörers zustrebt, was sich ähnlich auch von der Musik des ihm nahestehenden Morton Feldman sagen lässt, und während sie bei Schnebel durch vielfach gebrochene Beziehungen zur Tradition der europäischen Kunstmusik charakterisiert ist, erscheint sie bei Oliveros im Sinne einer Art musikalischer Gruppenpädagogik definiert. Wie ihre 1984 erschienenen Gesammelten Schriften<sup>17</sup> zeigen, handelt es sich bei Oliveros' Projekten vorwiegend um Hörübungen mit meditationsbereiten Interessierten, wobei die Unterscheidung zwischen Aufmerksamkeit (*attention*) und Bewusstheit (*awareness*) wichtig ist:

*Während die Aufmerksamkeit auf etwas Besonderes gerichtet ist, ist es möglich, seiner Umgebung bewusst zu bleiben, seines Körpers, Bewegungen aller Art und der eigenen geistigen Tätigkeit (in anderen Worten: man bleibt der inneren*

*und äusseren Wirklichkeit gleichzeitig bewusst). Aufmerksamkeit ist etwas Enges, Gerichtetes und Selektives; Bewusstheit ist breit, diffus und einschliessend. Beide haben eine regelbare Skala: Aufmerksamkeit kann die Bewusstheit intensivieren, Bewusstheit die Aufmerksamkeit unterstützen. Es gibt eine Aufmerksamkeit der Bewusstheit; es gibt eine Bewusstheit der Aufmerksamkeit.*<sup>18</sup>

Für die andere, die in die Konzertkultur integrierte Tendenz meditativer Musik, kann der estnische Komponist Arvo Pärt einsteigen, der, 1935 in Tallin geboren, seit Anfang der achtziger Jahre in Westberlin lebt. Seine Werke sind authentische Dokumente einer oft missverständlich so genannten «Neuen Einfachheit». *Tabula rasa*, 1977 noch in der Sowjetunion entstanden, ist ein Doppelkonzert für zwei Violinen, präpariertes Klavier und Streichorchester. Die beiden Sätze des Werkes tragen die Überschriften: 1. *ludus*, 2. *silentium*.

Das tönende Schweigen des zweiten Satzes erschliesst sich in der weitgespannten Statik eines einzigen Klangraums d-moll, *senza moto* realisiert im Tempo des ruhigen menschlichen Pul-

ses von Viertel = MM 60 (Beispiel 2). Die erste Solovioline misst in hoher Lage, ausgehend vom d<sup>'''</sup>, den melodischen Ambitus der d-moll-Leiter nach oben und nach unten wellenförmig immer weiter aus, und jedesmal wenn die sich erweiternde Kreisbewegung den Ausgangston d<sup>'''</sup> wieder erreicht und damit der Grundton des Satzes in der Hauptmelodie erklingt, wird der musikalische Klangraum gegliedert durch einen immergleichen d-Klang von Klavier (mit Arpeggio-Auftakt) und Kontrabass. Die zweite Solovioline sowie die mittleren Streicher des Orchesters füllen den d-moll-Klangraum durch ruhige Pulsationen in regelmässigen Vierteln und Halben aus. Konstruktives Fundament des Satzes ist ein dreistimmiger, *simultan* beginnender Augmentationskanon zwischen Violoncelli, ersten Orchesterviolinen und erster Solovioline in der rhythmischen Proportion 1 : 2 : 4. Die Melodie mit den kürzesten Notenwerten (Viertel und Halbe) liegt in den Celli, die mit den mittleren Werten (Ganze und Halbe) in der Violine I des Orchesters, und die bereits erwähnte Hauptmelodie mit den längsten Werten (Doppelgange und

The image shows a musical score for the second movement, 'II. silentium', of Arvo Pärt's 'Tabula rasa'. The score is for a piano (Pianoforte), two solo violins (Violino I solo and Violino II solo), two violins (Violini I and Violini II), violas (Viole), violoncelli (Violoncelli), and contrabassi (Contrabassi). The tempo is marked 'Senza moto (♩ = ca 60)'. The score is divided into two systems, labeled 1 and 2. The first system (1) shows the beginning of the piece with a 6/4 time signature. The piano part features a series of chords and arpeggios. The violins play a melodic line with a 'con sord.' (con sordina) marking. The violas and violoncelli play a rhythmic pattern. The contrabass plays a similar rhythmic pattern. The second system (2) continues the piece with similar instrumentation and markings.

Beispiel 2: Arvo Pärt, *Tabula rasa, silentium* © 1980 by Universal Edition A. G. Wien

Ganze) – aufgrund der Lage besonders hervortretend – in der Solovioline I. Da der Klangrahmen immer gleich fixiert bleibt, scheint die Zeit stillzustehen. Einzig die zeitlichen Abstände des zäsurierenden Klangs von Klavier und Bass werden, aufgrund des skizzierten Strukturprinzips der sich weitenden Wellenbewegung der Melodie, immer grösser, und entsprechend intensiviert sich die meditative Versenkung nach innen.

Die von Pärt angewandten tonalen Strukturmittel sind einfach, gut durchhörbar, redundant in ihren Wiederholungen und darum nicht frei von einer – allerdings bewusst erstrebten – monotonen Floskelhaftigkeit. Diese der Moderne so fernstehende Klangwelt hat gleichwohl ihr ganz eigenes Fluidum, dem man sich kaum entziehen kann. Aus vertrauten Grundelementen tonaler Musik gebaut, kann sie in gewissem Sinn als ein in seinem Obertonspektrum auskomponierter Bordunklang verstanden werden. Ungeachtet der offenkundigen Beziehungen zur Meditationsmusik eines La Monte Young, aber auch zu einem Werk wie *Stimmung* von Karlheinz Stockhausen, ist Pärts *Tabularasa* in der ästhetischen Erscheinungsform ganz eigentümlich und darum Zeugnis einer tatsächlich «neuen» Innerlichkeit.

### **Restituierte Tradition (Penderecki)**

Mehrere Komponisten, die in den fünfziger und sechziger Jahren der Avantgarde bzw. der Moderne angehört hatten, gelangten in der weiteren Entwicklung ihres Schaffens an einen kritischen Wendepunkt, bei dem sich unter Abkehr von ihren bisherigen künstlerischen Prämissen eine Hinwendung zur Tradition der klassisch-romantischen Musik abzeichnete. Zu ihnen zählen der Amerikaner George Rochberg, der eine solche Wende bereits in den mittleren sechziger Jahren vollzog, der Pole Krzysztof Penderecki und auch der in Hannover wirkende Ladislav Kupkovic. Unzweifelhaft stehen diese Umorientierungen, die ich an anderem Ort im Kontext der Postmoderne-Diskussion untersucht habe<sup>19</sup>, im Zusammenhang einer von den Komponisten bewusst erstrebten neuen Innerlichkeit. Der Bedrohung des Subjekts, der Gefährdung der Institution Kunst und der Aushöhlung der Kategorie des musikalischen Kunstwerks glauben sie durch einen kompositorischen Rückgriff auf die Tradition der grossen Musik der Vergangenheit, die in der Interpretationskultur ja unablässig präsent ist, entgegenwirken zu können. Die Umorientierung ist radikal: Ein Mann wie Penderecki, der seinen internationalen Ruf vorab avantgardistischen Werken eines geräuschhaften Typus von Klangkomposition in den sechziger Jahren verdankt, hat sich ganz und gar der Musiksprache und den Institutionen, auch den Publikumserwartungen des traditionellen Musiklebens zugewandt, für das er zeitgenössische Musik komponiert; über Neue Musik findet er nur noch abschätzige Worte. Wie stellt sich Innerlichkeit in seiner

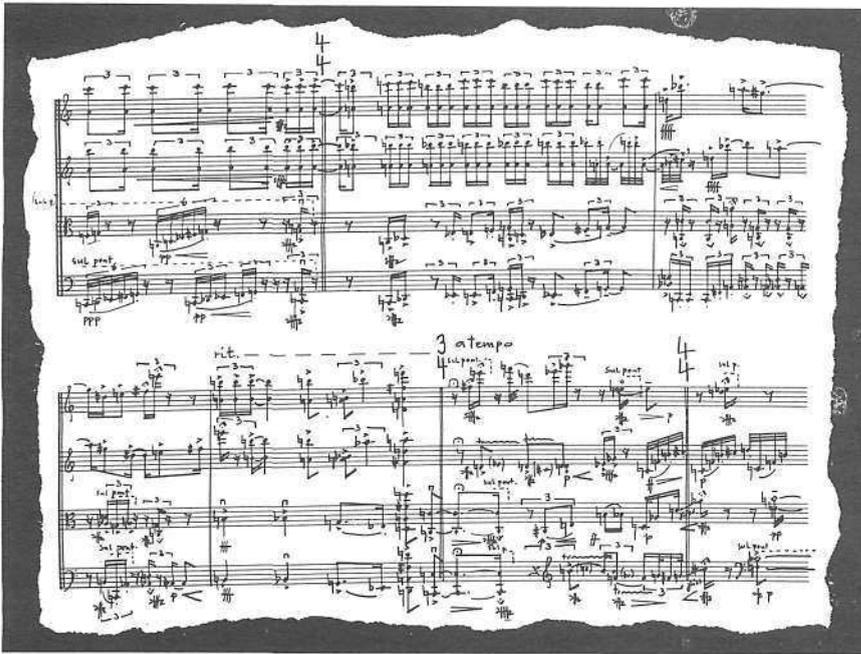
Zweiten Symphonie, die wir als Beispiel heranziehen, dar?

Das 1979/80 entstandene Werk trägt, allerdings nicht im Partiturdruk, den Untertitel «Christmas Symphony».<sup>20</sup> Der dunkel-pathetische Tonfall der Musiksprache, die chromatisch angereicherte Tonalität, die mit Blechbläsern auftrumpfende Instrumentation, die Themen – und auch die Formbildung des einsätzigen Verlaufs –, all dies erinnert direkt an die monumentale Symphonieästhetik Anton Bruckners, jedenfalls bis in einer Episode ein Zitat des Liedanfangs von «Stille Nacht, heilige Nacht» erklingt. Dass dieses Liedzitat völlig unerwartet auftritt, dürfte vorab mit dem Umstand zusammenhängen, dass es als ein Bruch mit der bis dahin etablierten Werkästhetik empfunden wird. Der pathetisch-schwere Gestus eines erhabenen Gattungsstils, in dem die Symphonie anhebt, macht bei der Zitation des Weihnachtsliedes einer Idylle Platz, die eine traute, friedliche, biedermeierlich-geborgene Häuslichkeit beschwört, nicht als Gegenwart, sondern – die Anweisung *quasi da lontano sostenuto* weist darauf hin – als eine aus der zeitlichen Ferne vergangener Kindheit herbeigerufene Erinnerung. Der von Penderecki komponierte Wechsel der Töne vom pathetischen zum idyllischen Stil erfolgt unvermittelt und kann daher nicht oder nur teilweise aus der traditionellen Formdifferenz zwischen erhabenem Haupt- und lyrischem Seitensatz begründet werden, deren Sinn in einer Vermittlung des Kontrastes liegt. Die Abstufung des symphonischen Subjekts im Wechsel vom historisch gefärbten Pathos zur individuell erinnerten Idylle erweist sich gerade aufgrund der vom Komponisten beigezogenen symphonischen Gattungstradition als brüchig.

Selbst wenn diese Unstimmigkeit nicht vorläge, stellte sich die Frage, ob wir es bei dieser Musik, die eine Ausdruckskunst auf traditioneller Grundlage ungebrochen restituieren möchte, mit einer «neuen Innerlichkeit» zu tun haben. Mag sie auch im Blick auf Pendereckis Wandlung vom Avantgardisten zum Traditionalisten individuell als neu erscheinen, so ist sie historisch doch allzu stark einer der Vergangenheit angehörigen Kunst verhaftet, um als etwas anderes als eine «alte Innerlichkeit» gelten zu können. Das neu aufgelegte Alte aber wird zum Unwahren, und der Makel der Nicht-Authentizität haftet diesem Werk und der Richtung, die es vertritt, auch dann an, wenn breitere Publikumsschichten ihm heute im Glauben applaudieren, sie hätten ein Werk der Gegenwart wie ein traditionelles verstanden. In Wahrheit ergötzen sie sich an einer Totenmaske des Vergangenen.

### **Moderne (Rihm, Nono)**

Wolfgang Rihm, seit seinen Anfängen in den frühen siebziger Jahren Hauptrepräsentant eines neuen musikalischen Expressionismus, entledigt sich, im Vertrauen auf die Authentizität seines kompositorischen Ichs, aller Fesseln



Beispiel 3: Wolfgang Rihm, *im Innersten* (3. Streichquartett) © 1978 bei Universal Edition A.G., Wien

einer systematischen Kompositionstechnik und aller aus einer missverstandenen Avantgardetheorie erwachsenen Limitationen in der Handhabung des musikalischen Materials mit souveräner Geste. Einen Kanon des Verbotenen anerkennt er nicht, im Gegenteil: es gibt grundsätzlich keinen Stil, keine Satztechnik, die sein Ideal eines «inkluisiven Komponierens»<sup>21</sup> von vornherein ausschliesse. Wie vormalig im Schönbergischen Expressionismus ist das Ausdrucksvermögen, ja der Ausdruckszwang einer reich erfüllten Innerlichkeit oberste Instanz der musikalischen Strukturbildung. Der Blochsche Begriff einer «Expressionslogik», auf Schönberg bezogen<sup>22</sup>, gilt uneingeschränkt auch für Rihm.

Sein drittes Streichquartett aus dem Jahre 1976 – Rihm war damals etwas über zwanzig Jahre alt – trägt den Titel *Im Innersten*. Seine sechs Sätze umschreiben eine Spannungskurve unterschiedlicher Intensitätsgrade, die sich im ersten und im fünften Satz zu eruptiver Dramatik verdichtet, im zweiten, dritten und vierten Satz allmählich beruhigt und die im sechsten Satz, in dem kein einziges Crescendo oder Diminuendo vorkommen darf, sich ihrer ausserordentlichen Flexibilität entledigt. Bereits dieses frühe Werk zeigt, dass Rihm, der des zartesten Ausdrucks mächtig ist, das Heftige nicht nur nicht scheut, sondern es – als folge er einem Zwang – geradezu aufsucht. Dadurch aber gewinnt seine Innerlichkeit ein unverwechselbares Gepräge, das ihn abgrenzt von jenen Kollegen, die unter diesem Etikett einer sanft verbrämten Bequemlichkeit Vorschub leisten.

Im ersten Satz hat die Tonhöhe *as* eine Zentralfunktion. Immer wieder kehrt der musikalische Diskurs zu ihr zurück. Thematische Gestalten, die im traditionellen Sinn entwickelt würden, gibt es nicht, wohl aber treten Zellen wie die Halbtonrelationen *glas* bzw. *alas* struk-

turbildend hervor. Vor allem überrascht die ungewöhnliche Flexibilität des Tonsatzes, die komplexeste Strukturen neben einfachste setzt, so dass die expressionistische Formidee einer Folge von unterschiedlichsten «Satzzonen»<sup>23</sup> hier erneut Wirklichkeit wird. Auch können wir beobachten, wie im zweiten Satz tonale Elemente – etwa ein D-Dur-Akkord im 16. Takt – in frei-atonale Felder eingesprengt sind (Beispiel 3). Dass wir Luigi Nono, den wichtigsten Vertreter einer politisch engagierten Neuen Musik, im Rahmen unseres Themas behandeln müssten, hätte noch vor fünfzehn Jahren niemand, auch nicht der Komponist selber, zu vermuten gewagt. Zwar war Nonos politische Musik nie durch eine plakative, propagandistische Äusserlichkeit bestimmt gewesen, sie offenbarte vielmehr durchwegs, konstruktiv streng geformt, eine Expressivität, die den deutschen Serialisten fremd war. Und dennoch assoziieren wir mit dem Begriff Innerlichkeit in der Regel ein Mass an Privatheit, das dem öffentlichen Anspruch der marxistischen Theorie, auch ihrer für Nono charakteristischen italienischen Variante, widerspricht. Nono hat jedoch in den späten siebziger Jahren eine musikalische und – unter dem Einfluss Massimo Cacciari – philosophische Wende vollzogen, die, obwohl in weiten Kreisen nachgerade als sensationell empfunden, mit der damals allgemein beobachtbaren Tendenz zur Abkehr von politischer Kunst korrespondiert.

Schlüsselwerk von Nonos Wende nach innen ist sein Streichquartett *Fragmente–Stille, an Diotima*, 1979/80 im Auftrag des La Salle-Quartetts entstanden. Nono hat es diesem grossartigen Ensemble, wie er schreibt, «mit innigster Empfindung» gewidmet – mit einem Ausdruck also, der als Zitat einer Vortragsanweisung aus dem «Dankgesang eines Genesenen» des Beethovenischen a-moll-Quartetts op. 132 auf die

für jede anspruchsvolle Quartettkomposition im 20. Jahrhundert verbindliche Gattungstradition verweist und der auch in Nonos Quartett selbst eine wichtige Rolle spielt. Wesentlichen Aufschluss über die Ästhetik des Werkes gibt bereits sein Titel.

*Fragmente–Stille*: Nono verzichtet auf eine traditionelle Formanlage und eine entsprechende Strukturbildung, er baut weder Sätze noch Themen, weder Melodien noch Entwicklungen, kurz: die Tradition der Gattung scheint aufgekündigt zu sein. Indessen lehrt eine eindringliche Beschäftigung mit dem Werk, dass Tradition in ihm, wie in jeder authentischen Kunst der Moderne, statt als offene, direkte Tradition nurmehr als eine latente, gebrochene präsent ist. Der Bezug zum späten Beethoven betrifft nicht nur die Innerlichkeit des kompositorischen Subjekts, das im interpretatorischen Nachvollzug der Quartettisten zum Ausdruck drängt. Er manifestiert sich auch in der Konzeption der musikalischen Form, insofern das Prinzip der Diskontinuität, das bei Beethoven konstruktiv in eine Einheit des Werkes eingebunden ist, sich bei Nono radikalisiert zu einer Folge fragmentarischer Abschnitte – 52 an der Zahl –, die prinzipiell nicht miteinander zusammenhängen und doch auf rätselhafte Weise miteinander kommunizieren. Die Basis dieser Kommunikation liegt einerseits in Massnahmen konstruktiver Art (zumal in einer Übernahme von Verdis «scala enigmatica», welche die zentralen Tritonusbeziehungen mitbegründet), andererseits – und nicht minder wichtig – in der Bedeutung der im Titel mitgenannten Stille für die Ästhetik des Werkes.<sup>24</sup> Nicht sind nämlich die Fragmente im Sinne einer Collagetechnik mit harten Schnittstellen aneinander geklebt. Vielmehr tauchen sie aus einem primären Schweigen auf, gelangen zu einer fragilen, klanglich extrem komplexen, verästelten Erscheinung und versinken dann wieder ins ursprüngliche, primäre Schweigen. Um musikalische Kontinuität planmässig zu vermeiden, hat Nono ein veritables System von Zäsuren, Pausen, Fermaten und längeren, in Sekunden angegebenen Dauern von Stille ausgearbeitet, welche die einzelnen Strukturen separieren und vor allem einem Zweck dienen: das Innere zu sammeln, die Aufmerksamkeit aufs kleinste Detail zu bündeln. Nono schreibt hierzu im Vorwort der Partitur<sup>25</sup>:

*Die Fermaten sind immer verschiedenartig zu empfinden mit offener Phantasie – für träumende Räume – für plötzliche Ekstasen – für unaussprechliche Gedanken – für ruhige Atemzüge – und für die Stille des «zeitlosen Singens».*

Die Basis dieser Musik ist das tönende Schweigen, ihre Klanglichkeit – ohnehin zerbrechlich und in zahllosen, schwer auszuführenden Spielarten differenziert – nur die Spitze der Erscheinung, die aus einer absoluten, verinnerlichten Stille, da das Subjekt zu sich selber kommt, emporwächst, nicht län-

ger eingebunden in einen kontinuierlich vorwärtstreibenden Fluss der Musik. Innerlichkeit, ohnehin ein spezifisches Element der Gattungstradition des Streichquartetts, kommt in Nonos Werk indessen noch in einer weiteren Massnahme zur Geltung, die im Titel durch den Hinweis «An Diotima» angezeigt ist: Nono hat jedem dieser 52 Fragment-Strukturen in der Partitur kurze Ausschnitte aus Gedichten Friedrich Hölderlins zugeordnet, die weder während der Aufführung vorgetragen, noch als «naturalistischer, programmatischer Hinweis» für das Publikum verstanden werden dürfen. Vielmehr, so Nono im Vorwort, mögen die Ausführenden «sie <singen> ganz nach ihrem Selbstverständnis von Klängen, die auf <die zarten Töne des innersten Lebens> hinstreben» – letzteres wiederum eine für das Werk zentrale Formulierung, die Nono einem Brief Hölderlins an Susette Gontard vom September 1799 entnahm<sup>26</sup>. Um einen Eindruck zu vermitteln, seien einige der Zitatworte, mit dem Anfang beginnend, wiedergegeben:

- ...*Geheimere Welt* ... (aus «Götter wandelten einst...», Vers 12)  
 ...*Allein...* (aus «An Diotima», Vers 2)  
 ...*Seliges Angesicht...* (aus «Wohl geht es täglich», Vers 8)  
 ...*Die seligen Augen...* (aus «Hyperions Schicksalslied», Vers 13)  
 ...*Ins tiefste Herz...* (aus «An Diotima», Vers 81)

In der Welt dieser Poesie artikuliert sich der wesentliche Hintergrund von Nonos Wendung nach innen, die er mit seinem Streichquartett, einem der grossen Werke unserer Zeit, vollzogen hat. Eine authentische «Neue Innerlichkeit» ist darin angelegt, insofern sich hier ein ästhetischer Doppelcharakter dieser musikalischen Gattung äussert: Durch die fragmentierte Struktur des tönenden Schweigens wird einem Publikum das Werk als eine Manifestation von Innerlichkeit im Hören vermittelt, durch den Mitvollzug der Hölderlin-Zitate aber wird den Quartettisten selber eine zusätzliche Welt von Innerlichkeit offenbar, so dass unsere Kategorie exoterisch wie esoterisch, im Sinne einer Gattung sowohl für ein Publikum als auch für die Ausführenden, in diesem Werk fundamental erscheint.

Hermann Danuser

- 1) Marcel Reich-Ranicki, Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre, in: Merkur 33 (1979), S. 169ff.
- 2) Vgl. vom Verf., Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchrone und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Musikpädagogik und Musikwissenschaft, hg. von Arnfried Edler u.a. (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hg. von Richard Schaal, Bd. 111), Wilhelmshaven 1987, S. 189ff.
- 3) Vgl. hierzu u.a. Christian L. Hart Nibbrig, Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt am Main 1981, S. 143ff.
- 4) Hans Heinrich Eggebrecht, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323ff.
- 5) Adolf Nowak, Hegels Musikästhetik (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 25), Regensburg 1971, S. 145
- 6) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Frankfurt am Main o. J., S. 272.
- 7) Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main 1958, S. 127ff.

- 8) Theodor W. Adorno, Das Altern der Neuen Musik (1954), in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen, 3. Ausgabe 1963, S. 136ff.
- 9) Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- 10) Diesen Rückbezug auf Tradition gab Cage übrigens später auf. 1966 äusserte er in einem Interview: «Ich schrieb das Stück 1952. (...) Heute brauche ich es nicht mehr. (...) Jetzt besteht es nicht mehr aus drei Teilen wie ursprünglich. Sie erinnern sich, es hat drei Sätze, die durch Zufallsoperationen bestimmt waren. Jetzt brauche ich diese Zufallsoperationen nicht mehr anzuwenden, da wir ja nicht mehr in Kategorien von Sätzen denken.» Zit. nach Wolfgang Max Faust, Das Wort, die Musik, das Schweigen. Notizen zu John Cage, in: Sprache im technischen Zeitalter H. 73-76, Berlin 1980, S. 162f.
- 11) John Cage, Indeterminacy (Übersetzung von Hans G Helms), zit. nach der Beilage zu Dieter Schnebels MO-NO, Köln 1969.
- 12) John Cage, Empty Words. Writings '73-'78, Middletown Ct. o. J., S. 11ff.
- 13) Daniel Charles, John Cage oder Die Musik ist los (Übersetzung aus dem Französischen von Eberhard Kienle), Berlin 1979, S. 89.
- 14) Dieter Schnebel, Klappentext zu MO-NO. Musik zum Lesen, Köln 1969, abgedruckt auch in: Ders., Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 354.
- 15) Ulrich Pothast, Philosophisches Buch. Schrift unter der aus der Entfernung leitenden Frage, was es heisst, auf menschliche Weise lebendig zu sein, Frankfurt am Main 1988.
- 16) Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, a.a.O., S. 31ff.
- 17) Pauline Oliveros, Software for People. collected writings 1963-80, Baltimore, Maryland, 1984.
- 18) Oliveros, On Sonic Meditation (1973), Ebd., S. 38ff., das Zitat S. 139 (Übersetzung der Red.)
- 19) Vgl. vom Verf., Zur Kritik der musikalischen Postmoderne, in: Neue Zeitschrift für Musik 149 (1988), Heft 12, S. 4ff.
- 20) Immerhin ist dieser Titel der Schallplatteneinspielung des Werkes durch das Polnische Nationale Radiosymphonieorchester unter der Leitung von Jacek Kasprzyk (Pavane Records, ADW 7100) beigefügt; er wird ausserdem in dem von Rafael Augustyn verfassten Kommentar näher erläutert.
- 21) Wolfgang Rihm, Der geschockte Komponist, in: Ferienkurse '78 (=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hg. von Ernst Thomas, Bd. 17), Mainz u.a. 1978, S. 47f.
- 22) Vgl. dazu Reinhold Brinkmann, Schönberg und das expressionistische Ausdruckskonzept, in: Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien, 4. bis 9. Juni 1974, hg. von Rudolf Stephan (=Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 1), Wien 1978, S. 13ff.
- 23) Der Begriff der Satzzone wurde geprägt von Reinhold Brinkmann in seiner Freiburger Dissertation, Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11, Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 7), Wiesbaden 1967.
- 24) Die bereits umfangreiche Literatur zu diesem Werk ist aufgeführt in der Frankfurter Dissertation von Werner Linden, Luigi Nonos Weg zum Streichquartett, Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen «Liebeslied», «...sofferte onde serene...», «Fragmente-Stille, an Diotima», Kassel u.a. 1989. Vgl. überdies die 1984 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover entstandene Staatsexamensarbeit von Christine Ebeling, Funktionen der Stille in der Musik ab 1950, darin ausser Nonos Quartett (S. 55ff.) vor allem John Cage (S. 7ff.) thematisiert ist.
- 25) Luigi Nono, Fragmente-Stille, An Diotima, per Quartetto d'archi. Partiturdruk des Ricordi-Verlages Mailand 1981, Vorwort (unpaginiert).
- 26) Ebenda.