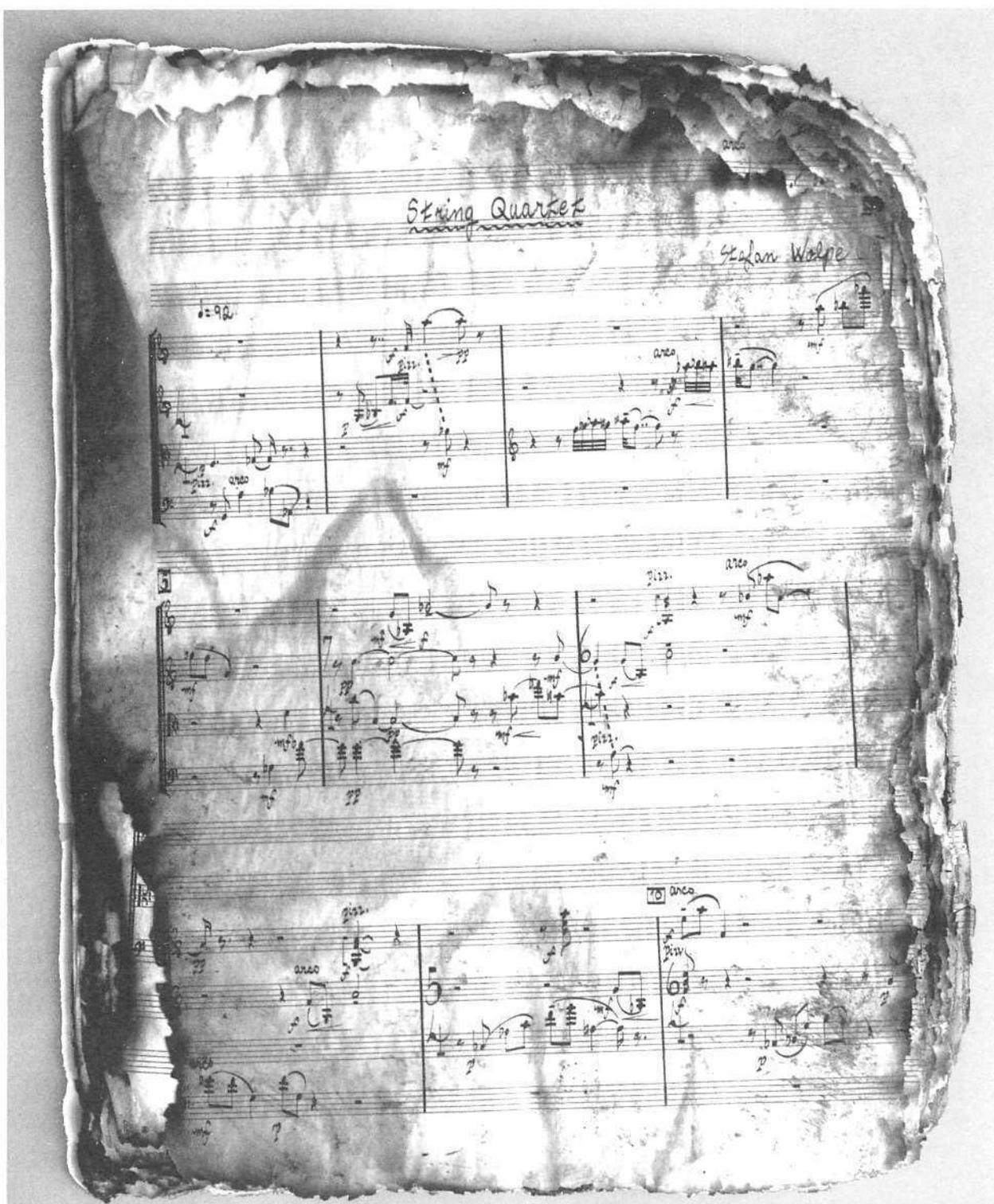


ESSENZ UND ÜBERDAUERN DER MODERNE

VON KLAUS KROPFINGER

Zur Aktualität einer «Avantgarde»



Stefan Wolpe,
«String Quartet»
(1969),
Reinschrift.
Foto: Peter
Schnetz/
Paul Sacher
Stiftung, Basel

Comment travaille l'avant-garde musicale? L'ambition d'être à tout prix un pionnier semble souvent douteuse, aujourd'hui, voire datée. Mais le problème temporel de l'avant-garde s'épuise-t-il vraiment dans les clichés habituels? Plutôt qu'une rétrospective de plus du modernisme (ce « projet inachevé », selon Jürgen Habermas), l'article de Klaus Kropfinger trouve des arguments et des témoins pour justifier l'actualité d'un projet artistique axé sur la transgression et le dépassement des frontières. L'avant-garde progresse aussi en se démarquant du « post-modernisme », ce style envahissant et à la mode. L'auteur préconise une conception radicale, en quête d'un langage caractérisé par le fait qu'il lui manque le dernier mot.

Wenn ich über «Moderne» in der Musik spreche, «Moderne» im Denken über Kunst und in der betreffenden Kunst als repräsentativ für dieses Denken, geht es mir um einen ganz besonderen Aspekt: ich werde über «Moderne» vorwiegend als Kunst der «Avantgarde» sprechen.

Gerade der Begriff «Avantgarde» indes ist in den Strudel der Kritik geraten. Hans Magnus Enzensberger führt gegen ihn unter dem Titel *Die Aporien der Avantgarde* ins Feld: «Das avant der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst a posteriori markiert werden.»¹ Liegt für Enzensberger das Problem namentlich darin, dass der als «Avantgarde» sich verstehende oder zeitgenössisch deklarierte Komponist – oder Künstler welcher Sparte auch immer – diesen Anspruch erst geschichtlich, also im nachhinein, einlösen muss, um wirklich als solcher anerkannt zu werden, so wäre zu fragen, ob das überhaupt der entscheidende Gesichtspunkt sein muss. Wenn Carl Dahlhaus, Enzensbergers Vorbehalt weiterdenkend, hervorhebt, «die Anmassung, man antizipiere die Zukunft» sei für Komponisten, auf die der Ausdruck «Avantgarde» gemünzt ist, selbst irrelevant und als Beispiel Karlheinz Stockhausen anführt, der erklärt, er komponiere für die Gegenwart, «die Zukunft überlasse er den Nachgeborenen»², so wäre dem entgegenzuhalten, dass – ungeachtet der Frage, wer einmal historisch als «Avantgarde» zu gelten habe – Stockhausen gerade alles andere als ein Komponist ist und je sich verstand, der mit rückwärtsgewandtem Kopfe schuf. Entscheidend für ihn war doch – und entscheidend für andere, «Neues» anvisierende Künstler war und ist nach wie vor – die Intention, kreativ vorwärtszuschreiten, das aber heisst «Neues» im emphatischen Sinne zu schaffen³, ganz gleich, wie das so Geschaffene dann später auch immer eingestuft werden mag. Wenn Stockhausen unter dem Titel *Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese* von einem sich «heute wieder» auftuenden «neuen Land für musikalische Entdeckungen» spricht⁴, wenn er unter der Überschrift *Elektronische und instrumentale Musik* hervorhebt:

«Schon die Kompositionen *Ionisation* von Edgar Varèse und *Construction in Metal* von John Cage haben in der ersten Jahrhunderthälfte eine völlig neue Entwicklung unabhängig von der Ton-Musik angebahnt. Die Anfänge der musique concrète wurden ebenfalls von Varèse und Cage stimuliert.»⁵

– wenn Stockhausen schliesslich – um nur noch ein weiteres Beispiel unter vielen möglichen zu nennen – im Kommentar zu den *Gruppen* für drei Orchester (1955-1957) eingangs hervorhebt:

«Mit den *Gruppen* hat eine neue Entwicklung der «Instrumentalmusik im Raum» eingesetzt. Die neue Form vielschichtiger Zeitkompositionen von Instrument zu Instrument wird auch in der äusseren Form klar gemacht.»⁶

– dann wird aus solchen Sätzen doch überaus klar, dass sich Stockhausen im geschichtlichen Strom neuer kompositorischer Tendenzen und Entwicklungen wusste, hellwach, diese Entwicklungen fortzuführen, mit den ihm eigenen musikalischen Fähigkeiten und einem gleichsam auf vorausweisende Mittel des «Neuen» geeichten kreativen Spürsinn. Sein schöpferisches Bewusstsein war «avant-goût»-geprägt; ob er einst des Begriffs «Avantgarde» würdig sein würde, konnte ihm, der so intensiv und zielgerichtet «nach vorn» lebte und arbeitete, im Grunde gleichgültig sein. Und wenn er selbst auch – von Dahlhaus zweckgerichtet zitiert⁷ – sagt: «Wenn wir Heutigen erwarten, dass viel mehr Gegenwartsmusik aufgeführt wird [...], so müssen wir auch von den kommenden Generationen erwarten, dass sie ihre neue Musik machen und ihre Zeit nicht wieder vorwiegend mit alter Musik ausfüllen, dass sie vitaler und gegenwärtiger sind als die meisten Menschen von heute»⁸, so trifft auf seine Musik, wie auf die von Schönberg, Boulez, Cage, Varèse und vieler anderer – ungeachtet der lächerlichen Berufung auf Aufführungsstatistiken, einer der Fetische veräusserlichter Kritik – nicht das Schlagwort von der «Furie des Verschwindens» zu, sondern das, was Baudelaire in den *Journaux intimes* sagt:

«Tout idée est, par elle-même, douée d'une vie immortelle, comme une personne.
Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme.»⁹

Um endgültig darzulegen, dass es nicht um die Plakatierung einer «Avantgarde»-Fassade, sondern um die schöpferische, auf *definitiv Neues* zielende Geisteshaltung geht, sei auch auf Luigi Nono verwiesen. Ein wesentlicher Zug der schöpferischen Persönlichkeit Luigi Nonos ist es, wach für die vorausweisenden, aktualisierungsträchtigen Aspekte der Vergangenheit zu sein, sich zu öffnen, um auf diese Weise Neues zu entdecken, zu schaffen. So hatte unter anderem Walter Benjamin für ihn eine sehr grundsätzliche Bedeutung erlangt:

«Benjamin ist für mich ein Denker, der mir wirklich geholfen hat, mich weiter zu befreien von einigen Schemata oder von einem Vorurteil, von einem Modell. Und ich glaube, das Wichtigste ist, sich immer weiter von solchen Schemata zu trennen. Dazu gehört auch, dass man sich aus der Spezial-

1. Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten*, Frankfurt am Main 1962, S. 299ff. – Ich danke Helga von Kugelgen für die engagierte Durchsicht des Manuskripts.

2. Carl Dahlhaus, *Fortschritt und Avantgarde*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, mit einer Einleitung herausgegeben von Hans Oesch, Mainz 1978, S. 41. Auch Boulez möchte die Bezeichnung «avantgardistische Musik» durch «gegenwärtige Musik» ersetzen. Doch wenn er schreibt: «Wir wollen also am besten nicht mehr von «Avantgarde» sprechen, sondern von zeitgenössischer Komposition im aktuellen und kämpferischen Sinn», dann ändert er nur das Wort – der Begriff bleibt im Grunde derselbe. Aktuelle Musik kann als «kämpferische» nur bahnbrechend, folglich nach vorn, zukunftsorientiert sein. Vgl. Pierre Boulez, *Wie arbeitet die musikalische Avantgarde?*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt am Main/Berlin 1972, S. 179.

3. Peter Bürger problematisiert den Begriff des «Neuen»; er unterscheidet im Sinne einer Historisierung von «Moderne» die Veränderung der künstlerischen Darstellungsmittel – als immer schon vorhandene – von einer Veränderung des Darstellungssysteme (vgl. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 85 und 113, Anm. 14). Was dabei verdeckt bleibt, ist die Tatsache,

John Cage,
Olivier Messiaen
und Pierre
Boulez (1989)
am Huddersfield
Contemporary
Music Festival.

© Selwyn Green,
Paul Sacher
Stiftung, Basel:
Sammlung
Pierre Boulez



sierung löst. Man kann nicht als Komponist nur Komponist sein. [...] Heute, glaube ich, muss ein Musiker unbedingt wissen, was in der Philosophie, in der Physik, in Malerei und Architektur, was im Leben überhaupt los ist.»¹⁰

Absolut zentral für Nono ist das Neue. Dies aber scheint erreichbar nur mittels Horizontöffnung, eine Horizontöffnung verstanden als Funktion bedingungsloser Orientierung nach vorn!

Und was bedeutet schliesslich Pierre Boulez' Ausspruch «Schönberg est mort» anderes als ein «Darüberhinausgehen» im Sinne kompositorischen Fortschritts – das Ziel den klassischen Heros der kompositorischen Avantgarde zu überbieten, hinter sich zu lassen? War doch dieser Ausspruch dezidiert verbunden mit einer Kritik an Schönbergs – nach Boulez' Auffassung – ungenügender, weil die im kompositorischen Prinzip der Zwölftönigkeit liegenden Möglichkeiten nicht wirklich nutzender Kompositionsweise. War also die Idee seriellen Komponierens etwa nicht ein Impuls Avantgarde-Bewusstseins – auch hier ohne Rücksicht, ob dieser Impuls nun wirklich eine Spitzenposition versprach oder nicht? Zeigt diese entwicklungsgeschichtliche Konstellation im Bereich musikalischer Technologie nicht, dass das kompositorische Bewusstsein entscheidend ist, nicht dessen bewusst plakative Deklaration? Was im Nachhinein dann als definitiv «vorn» «abgestoppt» wird oder werden könnte, ist für die aktuelle Bewusstseinslage und deren – diese wiederum aktualisierende – Umsetzung letztlich zweitrangig, ja unerheblich.

Indem ich den Aspekt «Avantgarde» akzentuiere, bin ich mir freilich auch bewusst, was Adorno in der *Ästhetischen Theorie* sagt:

«Weiter hat der Begriff der Avantgarde, über viele Dezenen hinweg den jeweils sich als die fortgeschrittensten erklärenden Richtungen reserviert, etwas von der Komik gealterter Jugend.»¹¹

Gegen solche «Moquerie» kann man Adornos eigene Feststellung halten, die sich nur wenige Seiten später findet: «Nur das je Fortgeschrittenste hat Chance gegen den Zerfall in der Zeit.»¹² Adornos Spott ist wohl nicht zuletzt auch

gegen das plakative Prahlen mit einem Wort gerichtet, das nur in seinem essentiellen Sinne angewendet zu werden verdient. Und dies ist genau das, was ich einfordere.

«ÜBERBAU»-VOKABEL OHNE FUNDAMENT: «POSTMODERNE»

Die Fokussierung von «Avantgarde» erscheint vor allem unverzichtbar angesichts des aufdringlichen Mode-Begriffs «Postmoderne». Da «postmoderne» Musik – trotz ihrer, gegenüber Architektur, Malerei, Plastik und Literatur ganz anderen materialen Verfasstheit – durchaus diskutiert wird, kann die Musik von der Problematik des Begriffs nicht ferngehalten werden.¹³ Der Begriff «Postmoderne» steht für eine Grundsatzattacke, für einen Rundumschlag gegen «moderne Kunst», gegen «die Moderne» schlechthin. Herausgeschrien wird nicht nur, dass die einstige Hochkamm-Moderne gealtert, ausgebrannt, sondern vor allem auch, dass die Zeit des «Modernismus» überhaupt vorüber sei.

Was soll man indes von einem Begriff halten, den Wolfgang Iser als «eine journalistische Kampfvokabel, die es zum Lebensgefühl gebracht hat»¹⁴, abqualifiziert, die er als «zur modernen Kletterausrüstung der sportlichen Touristen im Kunstgebirge»¹⁵ gehörig ironisiert und als Laufsteg-Reizwort abtut («[...] schon die Verwendung des Wortes «postmodern» garantiert Anwesenheit im zeitgenössischen Reflexionsgebiet. Leider garantiert es auch dessen Niveau: flach.»¹⁶), während Helmut Lachenmann, ganz ähnlich im Tonfall, von «postmodern gestylter Schlaumeierei»¹⁷, einer Art Fortschritts-Mimikry, spricht. Was soll man von dieser Vokabel denken, die ein ebenso wort- wie analysemächtiger Kunstwissenschaftler – Heinrich Klötze –, trotz seiner «bereits im Jahre 1980 gegen diesen Begriff geäusserten Einwände» – er spricht von einer ««Post-Moderne» von Kitsch und Willkür», einem zur «Promiskuität» degenerierten «Pluralismus»¹⁸ –, später gleichwohl «ohne Umschweife [...] als reine Bezeichnung, die allgemein eingeführt ist»¹⁹ verwendet; eine Bezeichnung, die ihre mangelnde Präzision allein schon dadurch unter Beweis stellt, dass man ihr nicht anders als mit

dass eine Veränderung des Darstellungssystems, wie etwa die Aufhebung der Zentralperspektive oder – im musikalischen Bereich – die Aufhebung der Tonalität nicht etwa schlagartig eintrat, sondern sich jeweils einer schrittweisen Veränderung der Darstellungsmittel verdankt. Diese Abfolge von Änderungsschritten aber ist in einem künstlerischen Bewusstsein begründet, das sich – wiederum anders als im Falle der historisch abgegrenzt gesehene «Avantgardebewegung» (vgl. Bürger, ebd., S. 28, 43) – einer künstlerischen Selbstkritik verdankt, die im einzelnen, über das Erreichte hinausstrebenden künstlerischen Bewusstsein verankert ist – jenseits jedweder Anonymität im Rahmen einer Kunstbewegung.

4. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Texte Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, Köln 1963, S. 225.

5. Ebd., S. 145.

6. Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer. Aktuelles*, Band 2, Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln 1964, S. 71.

7. Carl Dahlhaus, *Fortschritt und Avantgarde*, S. 41.

– wie Klotz es nennt – «aufgesetzten Diagnosen»²⁰ – wie auch immer kritisch getötet – glaubte beikommen zu können?

Es gibt indes bei aller Dialektik von Moderne und Postmoderne einen übergeordneten Gesichtspunkt, den einer durchzuhaltenden Moderne. Ausgangspunkt, Orientierungs- und Haltepunkte hierfür sind insbesondere:

1. Habermas' Idee der «unvollendeten Moderne»²¹

Man kann sie allein aus einem Satz, wie dem folgenden, herauslesen:

«Ich meine, dass wir eher aus den Verirrungen, die das Projekt der Moderne begleitet haben, aus den Fehlern der verstreuten Aufhebungsprogramme lernen, statt die Moderne und ihr Projekt selbst verloren geben sollten.»²²

2. Wellmers Kritik einer der Postmoderne impliziten Zweideutigkeit. Einerseits nämlich sind als «postmodern» verstandene Bewegungen zwar auf die «Verteidigung von Bedingungen» gerichtet, «ohne deren Erhaltung die Moderne das ihr eigentümliche Potential von Humanität unter sich begraben müsste», andererseits proklamieren sie «mit der Abkehr von der technokratischen Moderne den Rückzug aus der Moderne überhaupt».²³ Gegen diesen regressiven Aspekt einer Postmoderne wendet sich Wellmer sehr dezidiert, wenn er sagt:

«[Charles] Jencks²⁴, soviel scheint mir kaum zweifelhaft, gehört letztlich zu jenen Verfechtern einer postmodernen Architektur und Städteplanung, die in dem hier vertretenen Sinne radikale Moderne sind; der klarste Indikator hierfür ist seine Betonung des Zusammenhangs zwischen städtischer Lebensform und Demokratie. [...] Insoweit ist seine Kritik an der modernen Architektur – entgegen seinen Intentionen – keine Kritik der Aufklärung, sondern Teil einer «Kritik der instrumentellen Vernunft.»²⁵

3. Heinrich Klotz' schon erwähnte, bereits 1980 geäußerte Kritik am Begriff einer Postmoderne²⁶, die, von ihm später in *Kunst im 20. Jahrhundert* wieder aufgegriffen, allein aus dem Untertitel dieses Buches (*Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*²⁷) herausgelesen werden kann. Denn was beinhaltet dieser im Grunde anderes, als die Idee einer wieder aufgegriffenen, das heisst einer bewahrten, einer durchgehaltenen Moderne? Hier nähern sich auch Feststellungen an, wie die von Wolfgang Welsch unter Berufung auf Werner Hofmann angeführte, «dass die postmoderne Kunst Strukturen der modernen aufnimmt und fortsetzt»²⁸ und die, ausgerechnet von Lyotard²⁹ der Postmoderne zugeordnete Bestimmung, «das Werk der Avantgarde-Bewegung fortzuführen».³⁰ Gerade unter diesem Aspekt ist allerdings zu fragen, ob Klotz' Diktum vom «Ende der Avantgarde»³¹ – speziell in dem von mir eingangs umrissenen Sinne – zutrifft. Zielt dieses auf Grenzüberschreitung gerichtete künstlerische Bewusstsein nicht auch gerade dort über sich selbst hinaus, wo es – als «postmodern» rubriziert – gegen eine «technokratisch pervertierte Moderne»³² sich wendet? Auch und gerade hier bewährt sich die kritische Haltung einer Avantgarde, die eben nicht etwa im Sinne einer historisch begrenzten Historisierung zu verstehen ist, sondern vielmehr als künstlerische Grundhaltung. Nur unter diesem Aspekt kann sie ja auch im Sinne eines genuinen künstlerischen Selbstverständnisses Gültigkeit für sich beanspruchen – ganz im Sinne eines Statements von Wolfgang Rihm:

«Das, was Avantgarde einmal war, das war ja schon, bevor es den Avantgarde-Begriff gab, Zeichen dichter Kunst. Und ist es heute. Man kann sogar eine entscheidende Verschärfung der Situation feststellen: Heute kann sich fades Kunstgewerbe nicht einmal mehr darauf herausreden, es sei avantgardistisch.»³³

Es ist freilich auch ein kulturpolitischer, bis in die Tagespolitik reichender, das heisst selbst die Tagespolitik affizierender

– und gerade deshalb nicht zu unterschätzender – Aspekt zu bedenken, auf den Habermas mehrfach verwiesen hat. So mit Blick auf einen Neokonservatismus, der, im Gefolge von Hans Sedlmayers Verteufelung der explosiven Gehalte ästhetischer Moderne, deren «programmatische Verabschiedung» durch die «Ausrufung der «Postmoderne»» vorantrieb.³⁴

«DIE GROSSEN WERKE WARTEN»

Den Aspekt einer «durchgehaltenen Moderne» hat nachdrücklich auch Adorno betont, erhellend genug, um in die Diskussion *Moderne – Postmoderne* einzugreifen. Adornos Diktum «Die grossen Werke warten»³⁵ hat selbst seiner Aktualisierung geharrt, im Sinne eines «Die grossen Werke überdauern» – ausharrend gewinnen sie an Statur.

In der Perspektive der Moderne wird die Bestimmung «grosse Werke» durch Adornos Reflexionen auf spezifische Weise geschärft:

«Nur das je Fortgeschrittenste hat Chance gegen den Zerfall in der Zeit. Im Nachleben der Werke jedoch werden qualitative Differenzen offenbar, die keineswegs mit dem Grad an Modernität zu ihrer Periode koinzidieren. In dem geheimen bellum omnium contra omnes, das die Geschichte der Kunst erfüllt, mag als Vergangenes das ältere Moderne über das neuere siegen.»³⁶

Dieser Aspekt einer, die Zeitläufte qualitativ begründet «bestehenden» Kunst ist es gewesen – ist es nach wie vor –, der als antreibendes schöpferisches Moment eine avancierte Kunst besonderer Qualität, gleichsam eine «eigentliche», «verfalls-immune» Avantgarde hervorbringt. Jürgen Habermas zufolge korrespondiert diesem Phänomen ein «radikalisertes Bewusstsein von Modernität»:

«Als modern gilt nun, was einer spontan sich erneuernden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft. Die Signatur solcher Werke ist das Neue, das von der Neuerung des nächsten Stils überholt und entwertet wird. Aber während das bloss Modische, in die Vergangenheit versetzt, altmodisch wird, behält das Moderne einen geheimen Bezug zum Klassischen. Seit je gilt als klassisch, was die Zeiten überdauert [...]»³⁷

In diesem Verständnis von «Modernität» gewinnt «Fortschritt» eine Intensität, die Dialektik birgt. Es ist der Impetus von Avantgarde, der auf der einen Seite nach dem Fortschritt strebt, gleichzeitig indes hat dieses Fortschreiten eine spezifische künstlerische Qualität einzuschliessen: es strebt zugleich nach einer die jeweilig aktuelle Moderne überschreitenden Dauer. So führt denn Habermas auch weiterhin aus:

«[...] Seit je galt als klassisch, was die Zeiten überdauert; diese Kraft entlehnt das im emphatischen Sinne moderne Zeugnis freilich nicht mehr der Autorität einer vergangenen Epoche, sondern einzig der Authentizität einer vergangenen Aktualität. Dieses Umschlagen der heutigen Aktualität in die von gestern ist verzehrend und produktiv zugleich; es ist, wie Jass beobachtet, die Moderne selbst, die sich ihre Klassizität schafft – wie selbstverständlich sprechen wir inzwischen von klassischer Moderne.»³⁸

Fortschritt übersteigt sich selbst, Schritt für Schritt, aber gerade dadurch häuft er zugleich ein enormes künstlerisches Potential an.

Es existieren berühmte Beispiele für diese Dialektik in den Künsten, und in der Musik repräsentiert sie, in äusserst profilierter Art und Weise, Arnold Schönberg. Adorno hat diesen charakteristischen Zug von Schönbergs unaufhörlich voranschreitenden kompositorischen Verfahrensweisen in seinem ins Jahr 1934 datierenden Essay *Der dialektische Komponist* hervorgehoben. Über die Rezeptionsprobleme hinweg, die Schönberg aufgibt, visiert er schliesslich die – im Sinne des zitierten Satzes von Stefan George «Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit» – zwischen komposi-

8. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, S. 188.

9. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*, Paris 1954, S. 1230.

10. Klaus Kropfinger, ... *kein Anfang – kein Ende ... – Aus Gesprächen mit Luigi Nono*, in: *Musica*, 42. Jg. (1988), S. 168.

11. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 44.

12. Ebd., S. 67.

13. Vgl. Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall «Postmoderne» in der Musik*, Wien/Graz 1993.

14. Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Band I, hrsg. von Ulrich Mosch (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 6.1), Winterthur 1997, S. 391. Zu fragen wäre, inwieweit, ja ob überhaupt, Rihms Komponieren der Postmoderne zuzuweisen ist (vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 400, 402).

15. Ebd., S. 396.

16. Ebd.

17. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Schriften 1966-1995, hrsg. von Josef Häusser, Wiesbaden 1996, S. 143.

18. Heinrich Klotz, *Post-Moderne?*, in: *Jahrbuch für Architektur 1980/81*, Wiesbaden/Braunschweig 1980, S. 7.

19. Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München 1999, S. 148.

20. Ebd., S. 148.

21. Vgl. Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in: ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, Leipzig 1994, S. 32ff., insbes. S. 49ff.

22. Ebd., S. 49.

23. Albrecht Wellmer, *Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, in: ders., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985, S. 127f.

torischer Intention und kompositorischem Material sich ergebende neue Qualität künstlerischen Bewusstseins an, die seinen Werken einen langen historischen Atem vermittelt:

«Der Widerstand gegen Schönberg hat seinen sichtbarsten Grund darin, dass jedes Werk aus seiner Hand und gewiss jede Phase in der Geschichte seiner Musik vor neue Rätselschriften stellte, die mit der Kenntnis des Bisherigen, auch seiner eigenen je vorausgehenden Produktion, sich nicht meistern liessen. [...] So zwangvoll ein Werk Schönbergs dem anderen folgt, so wenig erwächst eines dem anderen. [...] Nach Schönberg wird die Geschichte von Musik nicht Schicksal mehr sein, sondern menschlichem Bewusstsein unterstehen. [...] das ist ihr grösstes Gelingen zwischen den Extremen, nicht Spiel mehr, sondern Wahrheit selber. Dies Gelingen rückt den Namen Schönbergs, des grössten lebenden Musikers, in die Landschaft dessen, der dem Traum von Freiheit zuerst den bewussten Ton fand: Beethoven.»³⁹

PROBLEME DES «MATERIALS»

Bestimmte – und bestimmt nach wie vor – dieses neue schöpferische Bewusstsein die Dialektik von Schönbergs historischer Stellung, von Aktualität und Überdauern, so ist es indes gerade die Geisteshaltung des «dialektischen Komponisten», die seine Beziehung zur Tradition prägt. Völlig fehlgehend wäre die Annahme, Schönbergs Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material bedeute eine Unterbrechung aller Verbindungen mit der Vergangenheit. Ganz im Gegenteil! Doch das kompositorische Bewusstsein integriert jetzt Vergangenes gemäss seinem Verfahren kritischer Assimilation: Was einst gestaltet wurde und als Gestaltetes klingt, wird nun als blosses Klang-, Struktur- und Konfigurationsmaterial genommen, es wird verfügbar im Dienste schöpferischer Freiheit; Freiheit in der Behandlung vergangenen Materials wird im Sinne neuer kompositorischer Strenge in die Pflicht genommen.

Im Falle von Pierre Boulez sind die Choralvariationen und Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs ein wichtiger Orientierungspunkt; insgesamt indes, so betont er selbst, hatte – «sozusagen von ferne» – die deutsche Musik den stärksten Einfluss auf ihn, und dies unter dem Aspekt der Form.⁴⁰

In welchem Masse Schönbergs kreativer Geist so etwas wie ein Test-Laboratorium für musikalisches Material der Vergangenheit darstellt, wird – ganz abgesehen von seiner Musik – durch den enormen Umfang seiner Schriften dokumentiert, die einen erstaunlichen Horizont historischer Orientierung protokollieren, eine Orientierung, die immer wieder auf kritisch durchleuchtender Analyse beruht oder doch von solcher ausgeht! Der gordische Knoten war für Schönberg ein unablässiges Faszinosum, das es zu enträtseln galt. An der Dialektik dieser kompositorischen Prozeduren und Werke partizipiert der janushafte Zug jener Schönberg-Kompositionen, die vorwärts- und rückwärtsweisende Momente verbinden, indem sie – als zwölftönige – klassischen formalen Qualitäten («Patterns») wie der Sonatenform folgen. Das wird vielleicht durch nichts deutlicher als durch Pierre Boulez' berühmten kritischen Ausspruch «Schönberg est mort.» Boulez präsentierte diesen Text 1951, als Vortrag in Darmstadt.

Er sagte bei dieser Gelegenheit unter anderem:

«Die vorklassischen und klassischen Formen, welcher der Mehrzahl seiner Architekturen zugrundeliegen, sind ja historisch in keiner Weise mit der Entdeckung der Dodekaphonie verbunden, und so entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Infrastrukturen, die der Tonalität verpflichtet sind, und einer Sprache, deren Organisationsgesetze man nur im groben Aufriss wahrnimmt.»⁴¹

Boulez bleibt indes nicht bei solch pauschaler Kritik stehen. Während er Schönbergs Kompositionen von um 1910 bis 1920/23 (also bis op. 24) hochhält, zielt seine Kritik schliess-

lich und endlich auf spezielle Werke unter Schönbergs Zwölftonkompositionen, darunter solche wie das *Bläserquintett* op. 26 (1923/24) und die *Variationen* für Orchester op. 31 (1926-28). Kompositionen wie diese zeigen Boulez zufolge ein gravierendes Manko:

«Mit einem Wort: der logische Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Reihenformen und davon abgeleiteten Strukturen lag generell ausserhalb der Gedankenwelt Schönbergs.»⁴²

Indes: wie gross auch immer Boulez' kritische Distanz zu Schönbergs künstlerischer Orientierung und seinen Kompositionen nach op. 24 sich darstellen mag – es gibt gleichwohl einen entscheidenden Aspekt, unter dem beide Komponisten sich ganz entschieden einander annähern; und gerade dieser bringt den «dialektischen Komponisten» auf den Punkt: Es ist die Beziehung des Komponisten zum Material. Jene von Adorno betonte «Veränderung der Verhaltensweise des Komponisten zu seinem Material»⁴³, zu charakterisieren als «Widerspruch nicht im Künstler, sondern zwischen der Kraft in ihm und der des Gegebenen»⁴⁴, ist es, die Schönberg und Boulez – bei allen Unterschieden des schöpferischen Habitus – verbindet.

So hat Boulez sein kompositorisches Verfahren selbst als «Wucherung der Materialien»⁴⁵ charakterisiert. Er begreift diese Wucherungstendenz als «gefährlich [...], weil sie zur immer gleichen Dichte führen kann, zu einer grössten Dichte, einer höchsten Spannung oder einer äussersten Variierung in jedem Augenblick.» So sah er sich in vielen Fällen gezwungen, zu «reduzieren, die Möglichkeiten [zu] beschneiden oder sie so in eine Abfolge [zu] bringen [...], dass sie eine Entwicklung in der Zeit nahmen und nicht zu Überlagerungen führten, die zu kompakt gewesen wären.»⁴⁶ Nicht zufällig trägt das Buch, das seine Interviews mit Célestin Deliège und Hans Mayer enthält, den Titel *Wille und Zufall*.

Es wäre eine wichtige und interessante Aufgabe, sich einmal nicht nur mit einzelnen theoretischen Schriften, sondern grundsätzlich mit dem enormen Zuwachs an den unterschiedlichen theoretischen (wie auch immer publizierten) Schriften «moderner» Komponisten zu befassen – eine Aufgabe, auf die ich in diesem Zusammenhang nur hinweisen kann.

VARIANTEN AVANTGARDISTISCHEN BEWUSSTSEINS

Kein Wunder, dass auch und gerade Boulez, ebenso analytisch scharfsichtig und -sinnig wie eloquent und für zukünftige kompositorische Horizonte offen, seine schöpferischen Produkte auf diese Weise begleitet. Und hier ist es aufschlussreich, dass sogar – oder sollte man sagen: gerade – Boulez einen grenzenlosen musikalischen «Fortschritt» mittels neuer Technologie skeptisch sieht. Das kommt sehr deutlich in dem Artikel *An der Grenze des Fruchtlandes*⁴⁷ zum Ausdruck, ein Titel, der dem berühmten Bild Paul Klees entnommen ist. Innerhalb dieses Fruchtlandes war Boulez offen für neue Klänge, auch und ganz speziell jenseits der temperierten Skala. John Cages präpariertes Klavier bezeichnete er als eine Lösung, als ein Zeichen in die richtige Richtung. Doch er steht der Art «experimenteller Musik» fern, für die Cage plädiert. Cage dringt auf «centers of experimental music [...]». In these centers, the new materials, oscillators, turntables, generators, means for amplifying small sounds, film phonographs, etc. [should be] available for use.»⁴⁸

Cage propagiert ohne Zweifel das *grenzenlose Fruchtland*. Doch auch – oder gerade – er kann sich der Dialektik von Freiheit und Strenge, Gebundenheit nicht entwinden. Cage geht weit über die blosser Präparierung der Instrumente hinaus. Das musikalische Material wird mittels Zufallsoperation für ein breites Möglichkeitsfeld offengehalten – eine Mög-

24. Charles Jencks, *Die Sprache der post-modernen Architektur*, Stuttgart 1978.

25. Albrecht Wellmer, *Kunst und industrielle Produktion*, S. 128.

26. Heinrich Klotz, *Post-Moderne?*, S. 7ff.

27. Vgl. Fussnote 19.

28. Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere post-moderne Moderne*, Weinheim 1987, S. 192.

29. Jean-François Lyotard u.a., *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 30.

30. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 194.

31. Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 153.

32. Albrecht Wellmer, *Kunst und industrielle Produktion*, S. 127.

33. Wolfgang Rihm, *ausgesprochen*, Band I, S. 390.

34. Jürgen Habermas, *Die Kulturkritik der Neokonservativen in den USA und in der Bundesrepublik*, in: ders., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 97.

35. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 67.

36. Ebd., S. 67f.

37. Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 34.

38. Ebd.

39. Theodor W. Adorno, *Der dialektische Komponist*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 17, Frankfurt am Main 1982, S. 198, 200, 203.

40. Vgl. Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart/Zürich 1977, S. 16f.

41. Pierre Boulez, *Schönberg ist tot*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Zürich 1975, S. 292.

42. Ebd., S. 292.

43. Theodor W. Adorno, *Der dialektische Komponist*, S. 200. Die problematischen Implikationen von Adornos Materialbegriff hat Carl Dahlhaus unter dem Aspekt dialektischer Begrifflichkeit thematisiert. Vgl. Carl Dahlhaus, *Adornos Begriff des musikalischen Materials*, in: ders., *Schönberg und andere*, S. 339, 341.

44. Theodor W. Adorno, *Der dialektische Komponist*, S. 200.

Morton Feldman,
«Piece for Four
Pianos» (1957).
Aufführungs-
anweisung:
«Der erste
Klang in allen
Klavieren
gleichzeitig. Die
Dauer der einzelnen
Klänge wird vom
Interpreten
bestimmt. Alle
Schläge langsam
und nicht
notwendigerweise
gleichmässig. Die
Dynamik ist leise
mit minimaler
Attacke. Vorschläge
sollten nicht zu
schnell gespielt
werden. Zahlen
zwischen den
Klängen
entsprechen
Pausenschlägen.»
© Peters

1957

lichkeitsspannweite, in die nicht allein der «Komponist» und der/die ausübende(n) Künstler, sondern selbst der/die Hörer, der Rezipient einbezogen sind.⁴⁹ So wird der Komponist schliesslich sein eigener Rezipient, was im Falle der «Partitur» von *Variations V* (1965) besonders augenscheinlich wird. Es ist eine «Partitur», die aus Bemerkungen besteht: «Bemerkungen [...] über das, was gerade geschehen ist, und [...] diese Bemerkungen [ziehen] überdies in Betracht [...], dass irgend jemand anders das Stück auch machen könnte.»⁵⁰ Cage gibt hier seine eigene und das bedeutet: zugleich eine neue Definition von «Partitur».⁵¹ Klar, dass hier in dieser Zukunft gewärtigenden Aufgeschlossenheit last but not least der Geist von Charles Ives und Edgar Varèse erkennbar wird. Cage, indes, geht viel weiter: abgesehen davon, dass er dauernd, unaufhörlich Neues schafft, verlängert er Musik ins Leben hinein, Musik wird zum Leben selbst, zum Leben erklärt, wie alle Handlungen des alltäglichen Lebens. Und, man könnte sagen: Cage entwickelt schliesslich sich zum experimentellen Objekt seiner selbst.

Dies ist Cages dialektische Kombination von Freiheit und Strenge: Des Materials Sensibilität mit Blick auf die Notwendigkeit seiner Organisation im Sinne von Wahlfreiheit zu entdecken und zu entwickeln. Cages künstlerischer Weg ist mit Beispielen dieser Haltung und der aus ihr resultierenden Prozeduren gepflastert. Das Resultat seiner Lektionen bei Schönberg ist kennzeichnend genug. In seinen eigenen Worten:

«Five years later, when Schoenberg asked me whether I would devote my life to music, I said, «Of course». After I had been studying with him for two years, Schoenberg said, «In order to write music, you must have a feeling for harmony». I explained to him that I had no feeling for harmony. He then said that I would always encounter an

obstacle, that it would be as though I came to a wall through which I could not pass. I said, «In that case I will devote my life to beating my head against that wall.»⁵²

Cages lebenslanges Anrennen gegen die Mauer war äusserst fruchtbar. So verfahren war er nicht nur Schönberg verpflichtet, er fühlte sich gleichermassen in der Schuld von Vorgängern, insbesondere von Satie und Varèse, aber auch Henry David Thoreau und Charles Ives. Cages Bewusstsein der Vergangenheit war kreativ stimuliert. Es transformierte das überkommene «Material» zum geistigen Potential einer strikt vorausweisenden Persönlichkeit, die Dieter Schnebel 1971 auf den Punkt gebracht hat: «John Cage ist der wohl wichtigste Neuerer der jüngsten Musik.»⁵³ Ein «Avantgardist – der Avantgarde voraus».⁵⁴

Schnebel selbst ist einer der deutschen Komponisten, die ohne falsche Scham und ganz offen von Cages grenzenlosem «Fruchtland» zehren. Eine Komposition wie *ki-no* (1963-67), um nur eine zu nennen, wo Dia-Projektionen und Filme, kombiniert mit Klängen den Raum durchgeistern, ist ohne Cage als richtungweisenden Vorläufer nicht denkbar.⁵⁵

Schnebel ist ein Beispiel für die enormen Anstösse, die Cage weit über die USA hinaus bewirkt hat – und dies abgesehen von den Künstlern, die mit ihm in künstlerischer Gemeinschaft lebten, wie David Tudor, Earl Brown, Morton Feldman und Christian Wolff. Unter ihnen gilt Feldman völlig zu Recht als ein Komponist von ausserordentlichem Format. Er erprobte unterschiedliche Arten der musikalischen Notation. Sein Hauptinteresse indes liegt «in different densities and combinations of timbres, usually played very softly».⁵⁶ Ein Beispiel hierfür ist sein *Piece for Four Pianos* (1957). (Notenbeispiel 1)

45. Pierre Boulez, *Wille und Zufall*, S. 15.

46. Ebd.

47. Pierre Boulez, *An der Grenze des Fruchtlandes*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, S. 76ff. Dieser Text gipfelt, so kann man sagen, im letzten Absatz, der beginnt: «Also, wir weigern uns, an einen Fortschritt von der instrumentalen zur elektronischen Musik zu glauben; es gibt lediglich eine Verlagerung der Aktionsfelder.»

48. John Cage, *Silence, Middletown/Con.* 1967, S. 6.

49. Vgl. hierzu auch Dieter Schnebel, *Abwege. Konsequenzen der jüngsten Musik*, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972, S. 267.

50. Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, Köln 1973, S. 48.

51. Ebd., S. 47ff.

52. John Cage, *Silence*, S. 261.

53. Dieter Schnebel, *Abwege*, S. 373.

Es ist völlig zu Recht hervorgehoben worden, dass dieses Stück, in dem die vier Pianisten nichts als einen einzigen Part spielen, «to produce «a series of reverberations from an identical sound source»»⁵⁷, im Endeffekt äusserst Webersch anmutet.⁵⁸ Es ist natürlich nicht nur die Sanftheit und es sind nicht allein die Subtilitäten, die den Eindruck dieser Musik bestimmen, sondern darüber hinaus die Spärlichkeit des Klanges, die mit einem zögernden und nur schrittweise sich bewegenden musikalischen Prozess korrespondieren, so als ob der Komponist Prüfsteine der Zeit zu erfahren sich anschickte.

Henry Cowell, dem Cage eng verbunden blieb⁵⁹, hat betont, dass Stücke wie dieses mit Kompositionen von Christian Wolff, Pierre Boulez und John Cage – bei allen unübersehbaren stilistischen Unterschieden – auf Grund gemeinsamer Anschauungen verbunden sind: durch «die Konzentration auf ungewöhnliche Beziehungen zwischen Raum und Zeit und nicht so sehr auf neue Melodien und Akkorde; desgleichen [durch] die Überzeugung, dass, ob man nun zufällig oder planmässig zu ihnen gelangt, alle musikalischen Beziehungen potentiell von Belang und einer Erforschung wert sind.»⁶⁰

Neben Feldman befasst sich auch Stockhausen mit der Beziehung von Raum und Zeit, wie auch mit der Erforschung musikalischer Beziehungen, wie sie durch – mittels unterschiedlicher Tempi – sich verschiebende Zeitrelationen sich verlagernder musikalischer Schichten zustandekommen. Während Feldman indes seiner Partitur Freiheit auf dem Wege improvisatorischer Züge der Ausführung «injiziert», ist «Freiheit» in einer Komposition wie Stockhausens *Gruppen* ein Moment der strukturellen Entscheidung. In Stockhausens eigenen Worten:

«Mehrere selbständige Orchester – bei den *Gruppen* sind es 3 – umgeben den Zuhörer; die Orchester spielen – jedes unter seinem Dirigenten – teilweise unabhängig in verschiedenen Tempi; von Zeit zu Zeit treffen sie sich im gemeinsamen Klangrhythmus; sie rufen sich zu und beantworten sich; das eine gibt des anderen Echo; eine Zeitlang hört man nur Musik von links, von vorne oder von rechts; der Klang wandert von einem Orchester zum anderen usw.»⁶¹

Ein zusätzlicher Weg, musikalische Klänge in Raum und Zeit zu modulieren, bietet Stockhausens *Carré* (1959-60). Hier gewinnen Einschwing- und Ausschwingvorgänge der Klänge wichtige strukturelle Funktion (etwa bei Ziffer 49).

Alle diese Schichten, Richtungen und spezifischen künstlerischen Ausprägungen der Avantgarde bilden selbst ein grenzenloses Fruchthland von Erfindung und Material, fertig zur künstlerischen Anverwandlung, Generationen und Zeitläufte überspannend.

In einem Brief, den mir Wolfgang Rihm 1991 schrieb, erklärt er sein Verhältnis zu Arnold Schönberg, in dem er den grossen Sämann dieses Fruchthlandes erkennt:

«Schönberg ist für mich als Gesamterscheinung, unretuschiert als widersprüchlichster Geist und generativer Mensch von ungeheurer Energie, weiterhin die *Batterie*, die Ladung, an der Aufladung zum Gebot wird. (Webern und Berg erfahre ich – bei aller Liebe – als sehr von dieser Aufladung Abhängige.) Schönberg bleibt die Primärquelle.»⁶²

Hier zeigt sich am aktuellen Beispiel die von Adorno beschworene Überlebens- und Inspirationskraft einer genuin klassischen Moderne. Keine Spur von einem Erschlaffen oder gar Austrocknen des individuellen – unvermindert tragfähigen und inspirativ wirkenden – schöpferischen Avantgarde-Bewusstseins. Und wenn es hierfür nur eines zusätzlichen Beispiels bedarf, dann genügen kompositorisches Schaffen und kreativ orientierte Reflexion Helmut Lachenmanns, um die Überlebenskraft gerade auch eines durch und durch

avantgardistischen Materialbewusstseins unter Beweis zu stellen. Ein Materialbewusstsein, das sowohl das Erspüren und Überformen instrumentaler Klangqualitäten, -schichten und -strukturen demonstriert als auch seine geistige Konturierung und Strukturierung. Die Lektüre von Lachenmanns Schriften führt sehr bald u.a. zu der Erkenntnis, dass Termini wie «Material», «Struktur» und nicht zuletzt auch «Avantgarde» eine ganz entscheidende Rolle spielen.⁶³

ÜBERDAUERN DER AVANTGARDE

Rihm ist auch schlagendes Beispiel dafür, dass dieser – von der Ausstrahlung einzelner Künstler ausgehende, Avantgarde-Bewusstsein einimpfende – Anstoss nicht auf einen Impulsgeber und schon gar nicht auf ein Ereignis beschränkt ist. Seinen ersten Höreindruck durch Varèses *Arcana* (1925/27) beschreibt er als ein prägendes Erlebnis, als «eine Initiation».⁶⁴ Varèse wurde für ihn neben Schönberg ein höchst wichtiger Komponist, eine weitere Orientierungsgrösse. Insgesamt wird der übergreifende Horizont von Rihms Orientierung am besten von ihm selbst bestimmt:

«Anknüpfen kann man nur an faszinierende Werke, nicht an «Techniken». Da es in der seriellen Musik viele faszinierende Werke gibt, sehe ich keinen Grund, warum da etwas passé sein soll.»⁶⁵

Rihms Varèse-Erlebnis verdeutlicht: Es ist die Fusion von künstlerisch-menschlicher Haltung und kompositorischer Qualität, die weiterwirkt. Wenn er schreibt, Varèse habe zeit lebens den Schock seiner «Sacre-Initiation» abkomponiert⁶⁶, dann wird plötzlich ein Moment künstlerischer Erfahrung ahnbar, das Rihm als womöglich konstitutiv für künstlerisches Schaffen überhaupt ansieht, ein Moment, über das er ausgiebig reflektiert hat: «das Schaffen als Krise».⁶⁷ In diesem Bewusstsein von «Krise» zeigt sich untergründig eine Verbindung zur gebrochenen Struktur aktuellen avantgardistischen Komponierens, damit aber auch zu dessen kritischem Kontextbewusstsein. Werkstattbezogen bedeutet «Krise» hierbei nicht zuletzt die Schritt-für-Schritt-Entscheidung des Komponierens bei aller Geborstenheit zu einer klanglichen Konfiguration zu führen, die von «Dichte (nicht nur auf dem Papier!), Reichtum (nicht nur im Klanggewand!), Fremdheit (nicht nur als Reiz!), Klarheit (gerade im Dunkel!), Phantasie (die sich weiterspinnen lässt, die nicht am Ende des Stückes zu Ende ist!), Ungezwungenheit (gerade im zwingendsten Moment!), Uneingelöstem (das weitergärt!)»⁶⁸ bestimmt ist. In dieser Perspektive gewinnt die strukturelle Realisierung dessen, was man immer als Rihms «Expressivität» aufgefasst hat, eine viel tiefer reichende Dimension: die einer existentiellen Musik im Sinne einer ihre Haltung umfassend aktualisierenden Avantgarde. So etwa – um nur ein Beispiel unter vielen zu bringen – in *fremde szenen I-III / versuche für klaviertrio / erste folge* (1982-83).

Rihms weitreichender Horizont erhält insofern eine zusätzliche Perspektive, als Luigi Nono für ihn eine ganz spezielle, permanente «Batterie» ist. Und nicht nur für ihn. Helmut Lachenmann unterstreicht:

«Einzig Nono und Cage scheinen mir noch Hoffnungsträger zu sein [...] Einzig sie scheinen mir Horizonte und Abgründe aufzuzeigen, die es noch zu erforschen gilt. Und in ihnen bewahrt sich jene schöpferische Unruhe, welche die einzige uns erlaubte Ruhe ist: Sichere Unsicherheit anstelle unsicherer Sicherheit.»⁶⁹

Wenn Lachenmann, der zwei Jahre lang (1958-1960) gemeinsam mit Nono lebte, studierte, dachte und komponierte, Cage und Nono in einem Atemzug als Säulen der Hoffnung bezeichnet, dann spricht er – was John Cage anbelangt – in Kenntnis des späten Nono; hatte dieser doch früher – 1959 –,

54. Dieter Schnebel, *Avantgardist – der Avantgarde voraus*, in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, S. 9ff.

55. Dieter Schnebel, *Abwege*, S. 345ff.

56. William Bland, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London 1980, S. 455.

57. Ebd.

58. Vgl. Alfred Franckenstein, in: *High Fidelity*, volume 10/number 1, January 1960, S. 68.

59. Vgl. Richard Kostelanetz (Hrsg.), *John Cage*, S. 125; Cowell unterstreicht, Schoenberg habe sehr wohl bemerkt, dass Cage mehr an seiner Philosophie interessiert war als an der Gewinnung technischer Verfahren.

60. Ebd., S. 128f.

61. Karlheinz Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer*, S. 71.

62. Wolfgang Rihm, *ausgesprochen*, Band I, S. 275.

63. Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 197, 148f.

64. Wolfgang Rihm, *ausgesprochen*, Band I, S. 94f.

65. Ebd., S. 391.

66. Ebd., S. 95.

67. Ebd., S. 99-107.

68. Ebd., S. 392.

69. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 207.

70. Ebd., S. 306.

71. Ebd., S. 206.

72. Vgl. Anne C. Shreffler, *Wolpe and the Black Mountain College*, in: Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff (Hrsg.): *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley 1999, S. 294.

73. Austin Clarkson, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, London 1980, S. 512; in einem erhaltenen, kurzen Lebensabriss Stefan Wolpes heisst es zu diesem Punkt lediglich: «Ich war in der sozialistischen Bewegung und auch religiöser Pazifist.» Vgl. Thomas Pheps, *Stefan Wolpe – Eine Einführung*, in: Stefan Wolpe, *Lieder mit Klavierbegleitung 1929-1933*, hrsg. von Stefan Wolpe, Hamburg 1993, S. 3.

speziell mit Blick auf die Cage-Nachahmer, noch seinen amerikanischen Komponisten-Kollegen verachtet.

Lachenmann schätzt Cage als «einen grossen provozierenden Geist und beispielgebenden Praktiker radikaler Befreiheit, kreative Ehrfurcht weckend».70 Aber ungeachtet seiner Hochschätzung für Nono wie für Cage, rangiert Nono für ihn gleichwohl höher:

«Nono hat das Komponieren immer als einen Akt begriffen, der sich an der Verantwortung des Künstlers gegenüber der Geschichte und der gesellschaftlichen Situation zu orientieren habe. Technisch gesehen bedeutete dies – zumindest damals – die bewusste Kontrolle der Konnotationen, mit denen das musikalische Material unweigerlich besetzt ist – besetzt durch seine Rolle in der Gesellschaft, durch Tradition und Konventionen –, und auf die der Komponist bei seinen Entscheidungen so oder so reagiert.»71

Diese Haltung erinnert uns an den grossen, fast vergessenen Komponisten und Pianisten Stefan Wolpe, der von den Nazis ins Exil getrieben wurde. *Form IV: Broken Sequences*, entstanden 1969, drei Jahre vor seinem Tod, scheint aus zugleich verstreutem und verformtem Material komponiert zu sein, dessen Gesten vom zerfledderten Vorhang der Geschichte Besitz ergreifen.

Die strukturelle Erscheinungsform dieser und vieler anderer Kompositionen Wolpes wird getragen – und ist zugleich gezeichnet – von Erinnerung, Verzweiflung und dem Willen zum Widerstand. Nicht weit hergeholt die Sicht, dass nicht nur in Kompositionen wie diesen der musikalische Widerschein dessen eingegangen ist, was – sehr zutreffend – als Wolpes «permanent sense of displacement that the exile experiences, regardless of where he is»72 charakterisiert worden ist (man denke nur an den Titel *Displaced Spaces*, komponiert 1946, der wie ein Widerklang der Bezeichnung «Displaced Persons» anmutet). Und in diesem Zusammenhang sind wir uns auch der Tatsache bewusst, dass Wolpe seit seiner frühen Zeit ein engagierter Komponist war. Bis 1933 war er der Idee eines radikalen Sozialismus verpflichtet.73

In dieser weitgespannten Perspektive steht Wolpe – bei allen Unterschieden in Stil und Technik – Nono und Lachenmann nahe, nahe nicht zuletzt im Sinne des Anfangs von Adornos *Dialektik der Aufklärung*:

«Sei je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen. [...] Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.»74

Lachenmann hat das fundamentale Problem zerstörter Hoffnung künstlerisch ausformuliert. Seine Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96; rev. 1999) – und dies ist sein eigener Kommentar – «steckt voller <Botschaften>, klaren und verhüllten: Gesellschaftskritik, existentieller Einsamkeit, <regressiver> Protest – das <Kapital> des kleinen Mädchens, die Schwefelhölzchen, die es anzündet, um sich zu wärmen, um Vorstellungen von Glück heraufzurufen – wobei sie erfriert. In meiner Kindheit habe ich Gudrun Ensslin gekannt, die ebenso wie ich aus einer Pastoren-Familie kam, voller Ideale, protestantisch im radikalen Sinn; sie schloss sich der Roten Armee Fraktion an, und zu Beginn ihrer zweifelhaften Karriere in der politischen Protestbewegung steckte sie ein grosses Warenhaus in Brand; 1977 kam sie um, durch Selbstmord oder Mord, auf jeden Fall als Opfer einer gleichgültigen, sich blind und taub stellenden Gesellschaft.»75

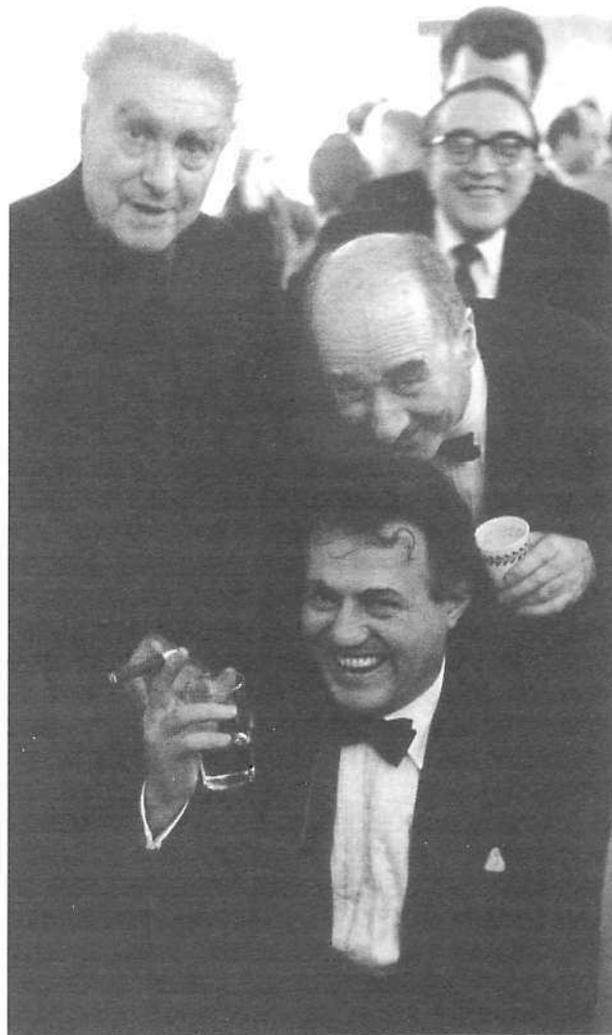
Lachenmanns besonderes Profil als Avantgarde-Komponist tritt indes sofort in seiner ganzen Schärfe hervor, wenn er dieses Statement mit den Worten abschliesst:

«Messages, Hommages: Als Komponist zählt für mich nur die Erzählung und ihre Struktur. Von dorthier muss alles kommen.»76

Tatsächlich präsentiert Lachenmanns Musik, wie die von

Edgard Varèse,
Stefan Wolpe
und
Robert Miller.

© Paul Sacher
Stiftung, Basel:
Sammlung
Stefan Wolpe



Nono, eine ganz spezielle Dialektik. Ihre progressiven Züge, für die eine unablässige Suche nach neuen Klängen mittels speziell präparierter Instrumentenklänge und Strukturen im Horizont konkreter utopischer Ziele einsteht, sind untrennbar verbunden mit einem Abgrund von Verzweiflung. Lachenmanns Komposition für Streichquartett, betitelt *Gran Torso* (1971-72; rev. 1978), ist ein Beispiel für diese exzeptionelle avancierte Welt der Klänge.

Ein besonders schlagendes Beispiel für die – jedwede Hoffnung überschattende – «Dialektik der Aufklärung» ist Nonos Komposition *Risonanze erranti* (1986-87), in der Ingeborg Bachmanns Gedicht *Keine Delikatessen* und verschiedene Gedichte von Herman Melville77 kompositorisch-klanglich «reflektiert», zu Klangmaterial werden.

Ein besonderes Charakteristikum all dieser Kompositionen, die von Stefan Wolpe eingeschlossen, ist die gebrochene Struktur, eine Brüchigkeit, die auch den einzelnen Klang nicht verschont. Zur selben Zeit ist die kompositorische Struktur von Nonos *Risonanze erranti* durchsetzt von dem, was Walter Benjamin den «Tigersprung in die Vergangenheit» genannt hat: Kurze, aber höchst expressive, «sprechende» Fragmente von Johannes Ockeghem, Josquin Desprez und Guillaume de Machaut sind eingeschaltet. So korrespondieren die Worte und Silben des Bachmann-Gedichts mit diesen Echos der Vergangenheit, mit Worten wie «Malheur me bat», «Pleure», «Malheur». Aus dieser gezeichneten Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart aber gähnt uns die Zukunft entgegen.

Nono war ein Mitglied der Italienischen Kommunistischen Partei, doch seine politische Überzeugung ist unverkennbar geprägt von humanistischen Idealen, eng verbunden mit

74. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1981, S. 22; vgl. aber die Kritik von Habermas in: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1989², S. 130ff.

75. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 210.

76. Ebd.

77. *Misgivings* (1860), *Apathy and Enthusiasm* (1860/61), *Dupont's Round Fight* (1861), *The Lake, An Uninscribed Moment, The Conflict of Convictions* (1860/61), *To the Masters of the Meteor* (1888).

4/4 $\text{♩} = 60 \text{ ca}$ *ca Ficto* $\text{♩} = 50 \text{ ca}$ $\text{♩} = 30 \text{ ca}$ [5]

ALTO ff pp pppp
 TE — **MP EST** (EXPLOSION HART) — BU — **RSTING** — VA — STE — TI

OTT. ff pp pppp
 FL BASSO ff pp pppp
 SUONA ff pp pppp
 ANA SUONO ANA ANA SUONO

TUBA ff pp pppp
 ANA SUONO

2 ff pp pppp
 Corno 1^o MEDIO
 SANDÈ 2^o BASSO
 con BUCHETTO DI PIANO-FILZ DI LEGNO = pppppp
 SUO ESTERNO BASSO

[ASPETTA] [ASPETTA] [ASPETTA] ecci

Piccolo 1^o ff pp pppp
 3 ff pp pppp
 2^o ff pp pppp
 1^o ff pp pppp
 Basso 2^o ff pp pppp
 1^o ff pp pppp

a = con LEGNO-BASSO
 b = con 1 DITA-POLICARE
 c = con 5 4
 d = con 1 VASCHIA STAGNATA
 e = con 5 4

(rotoli) ff pp pppp
 1 o 2 ff pp pppp
 (cicuta) ff pp pppp
 di 2 del bacio

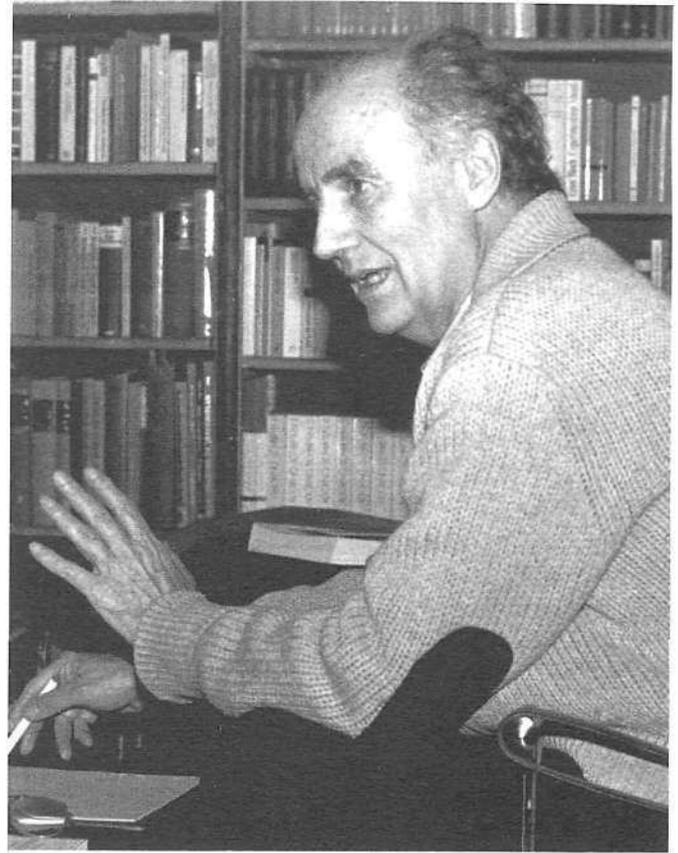
Mit Talle ff pp pppp
 LA SCAR WABNANE TEMPRE

a) piccolo = METALLO-LAORCÙ
 b) acca utilizzando con 4 dita - Mani separate STAGNANDO RAPIDO CON VARIE VELOCITA E DIREZIONI

Notenbeispiel 2: Luigi Nono, «Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari» für Alt, Flöte, Tuba, sechs Schlagzeuger und Live-Elektronik (1986-87), Beginn. © Ricordi

Luigi Nono,
Berlin 1987.

Foto:
Helga von
Kügelgen.



antifaschistischer Überzeugung. Hier liegt die Basis für seine Komposition *Musica-manifesto n° 1* (1968-69), die gegenwärtigen Kampf und friedvolle Zukunft ineinanderblendet. Es ist höchst charakteristisch für Nonos Sinn einer Dialektik des Materials, dass er mir empfahl, die beiden Teile des *Musica-manifesto n° 1 – Non consumiamo Marx*, komponiert mit Klangmaterial der Pariser Aufstände von 1968, und *Un volto del mare*, gleichsam das Klangbild einer Meeresidylle – übereinander zu legen, beide zu simultaneisieren. Diese Simultaneisierung steht ein für das, was Jürgen Habermas seinerseits zu Gunsten einer «unnachgiebigen Aufklärung» ins Feld führt: «Wer das Projekt der Moderne mit der Bewusstseinslage und den öffentlich-spekulativen Handlungen individueller Terroristen zusammensieht, verhält sich nicht weniger kurzschlüssig als einer, der den unvergleichlich stetigeren und umfangreicheren Terror, der im Dunkeln, in den Kellern der Militär- und Geheimpolizei, in Lagern und psychiatrischen Anstalten ausgeübt wird, zur raison d'être des modernen Staates (und seiner positivistisch ausgehöhlten legalen Herrschaft) erklären würde, nur weil dieser Terror sich der Mittel des staatlichen Zwangsapparates bedient.»⁷⁸ Aus dem Ineinanderwirken von Klang und tätiger, ja schöpferischer Rezeption wächst die «Partitur» als jeweils aktuelles Ereignis – und Cage applaudiert!

Lachenmann schreibt in seinem Text *Affekt und Aspekt*: «Im übrigen sind ästhetische Programme, deren Perspektive in die Zukunft sich richtet, legitim, und es wird sie immer wieder geben.»⁷⁹

In einem Gespräch applaudierte Luigi Nono nachdrücklich dem Motto, das Ferruccio Busoni seinem erstmals 1907 veröffentlichten Buch *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* voranstellte; einem Text, den Busoni auch Arnold Schönberg zugesandt und den Schönberg – auch durch die Hinzufügung von Noten – kommentiert hatte⁸⁰; ein Büchlein, das Nono in der Hand hielt, als er, gemeinsam mit Nuria, im Jahre 1964 Schönbergs Haus besuchte.⁸¹ Ich sollte hinzufügen, dass Busoni und Schönberg freundschaftlich miteinander umgingen, einander wirklich respektvoll begegneten. 1912 schrieb Schönberg an Kandinsky:

«Lieber Herr Kandinsky, Möchten Sie nicht auch noch Busoni zu einem Beitrag auffordern. Er steht uns sehr nahe. Lesen Sie den *Pan* vom 1. Februar oder seine *Neue Ästhetik der Musik* [sic!].»⁸²

Das Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* einläutende Motto lautet:

«Was sucht Ihr? Sagt! Und was erwartet Ihr?»
«Ich weiss es nicht; ich will das Unbekannte!
Was mir bekannt, ist unbegrenzt. Ich will darüber noch. Mir fehlt das letzte Wort.»⁸³

Diese sind Worte im «O-Ton», im Geiste der Avantgarde. Sie hallen wider in Lachenmanns Worten:

«Nono bedeutete für mich das Beispiel eines radikalen Suchers ...»⁸⁴

Es ist diese Geisteshaltung, die alle Überlegungen zu den sogenannten Aporien der Avantgarde in Verlegenheit stürzt. Es ist allein dieser Geist, der zählt!

Weitere Literatur:

Klaus Kropfing, *Über Musik im Bilde*, hrsg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert, 2 Bände, Köln-Rheinkassel: Dohr 1995 [Auswahl von Kropfingers Schriften zu Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Kunst].
Ders., *Beethoven*, (MGG Prisma) Kassel etc.:
Bärenreiter/Stuttgart etc.: Metzler 2001.

78. Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 48f.

79. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 70.

80. Vgl. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, (mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt), Frankfurt am Main 1974, S. 62ff.

81. Vgl. Enzo Restagno, *Nono*, Turin 1987, S. 21.

82. Der Text findet sich auf einem undatierten, wahrscheinlich Anfang Februar 1912 geschriebenen Zettel; vgl. *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, Stuttgart 1993, S. 42.

83. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden, 1954, S. 7.

84. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 207.