

Entwicklung der Avantgarde

Was sich am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzieht, ist die größte Revolution in der Kunstgeschichte überhaupt (von der Romantik zur Moderne), und nicht nur in der Musik. Dieser Umschwung ist so gravierend und gewaltig, dass man zur Erklärung der Moderne alles in der Musik Vorangegangene getrost „vergessen“ kann: die Musik fängt noch einmal bei Null an. Weil dies so ist, ist die Moderne für den Laien manchmal verständlicher als für einen (mit der Klassik verwobenen) Musiker. Ich kann es mir daher leisten, den *Übergang* von der Romantik zur Moderne in einem wesentlich späteren Kapitel zu schildern und hier gleich mitten hineinzuspringen.

Dabei möchte ich der Übersicht halber die verschiedenen Strömungen der Moderne einzeln besprechen – hier die „Avantgarde der Avantgarde“: die Strömung der sog. „Atonalität“. (Daher fehlen hier wichtigste Komponistenpersönlichkeiten wie Debussy, Bartók und Strawinsky – sie werden im Aufsatz „Begegnungen zwischen europäischer und außereuropäischer Musik“ ausführlich nachgeliefert.)

Diese Avantgarde, Speerspitze der Neuen Musik im 20. Jahrhundert, durchläuft vier deutlich voneinander unterscheidbare Phasen: „*Freie Atonalität*“ am Anfang, „*Zwölftontechnik*“ (Dodekaphonie) ab den 1920er Jahren, zur Jahrhundertmitte „*serielle*“ und „*aleatorische*“ Musik, innerhalb welcher die *Elektronik* geboren wird, und in den 1960er und 1970er Jahren die „*Cluster*“- , Flächen- und Klangkomposition.

Parallel zu letzterer erscheint noch wie eine fünfte Phase die *Fluxus- und Happening-*, avantgardistische *Improvisations-* und „*Performance*“-Bewegung; man könnte zusammenfassend auch von einer radikalen *Werk-Auflösung* sprechen (die sich allerdings bereits in der Serialität und Aleatorik ankündigt). Danach – etwa ab den 1980er Jahren – „ersäuft“ die Avantgarde in der *Postmoderne*.

Für die gesamte Strömung wäre der Begriff „Zwölftönigkeit“ statt „Atonalität“ wesentlich angemessener (s.u.), wenn dieser nicht bereits durch die Reihentechnik (Zwölftontechnik) vorgeprägt wäre, eine ihrer Spezialformen. Ich bin alles andere als glücklich über den Begriff *atonal*, den ich hier im üblichen verwaschenen Sinne gebrauchen muss. Hinzu kommt, dass György Ligeti zu Recht bemerkt, dass sich die Neue Musik ab einem gewissen Punkt ohnehin „jenseits von tonal und atonal“ bewegt. Den Ausdruck „freitonal“ möchte ich schon gar nicht gebrauchen, weil er erstens die Reihentechnik und serielle Musik ausschließen würde, zweitens aber vom Wort her eine wenn auch freie *Tonalität* bezeichnet. Debussy oder den jungen Strawinsky könnte man in diesem Sinne freitonal nennen. Auf der anderen Seite geht dennoch durch alles, was in diesem Kapitel beschrieben wird, ein gemeinsamer Zug, und irgendeinen Namen muss das Kind ja haben.

Freie Atonalität

Wien – seit der Klassik und Romantik „musikalische Hauptstadt der Welt“ – ist auch der Geburtsort und das erste Zentrum der Atonalität. Etwa gleichzeitig wird sie unabhängig voneinander entwickelt von *Joseph Matthias Hauer* und *Arnold Schönberg*. Letzterer spricht von der „*emanzipierten Dissonanz*“, die nicht mehr aufgelöst wird. Wenn in der letzten Stufe der „*Alterationsharmonik*“ die (stets dominantischen) Dissonanzen in so viele Richtungen gleichzeitig aufgelöst werden können, dass sich dieses Streben gegenseitig aufhebt, will der dissonante Klang „stehen bleiben“ und „verschweben“: dies ist die Geburt der Atonalität (die am Ende der Romantik sozusagen mit Richard Wagners „*Tristan-Akkord*“ anhebt). Damit aber fällt die Musik aus dem fortlaufenden Strom der Zeit heraus: „*Zum Raum wird hier die Zeit*“ (Wagner: „*Parsifal*“). *Nie zuvor und nie mehr danach hat es eine gewaltigere Revolution in der Kunstgeschichte gegeben* (übrigens auch im gleichzeitigen „*Impressionismus*“, s. „*Begegnungen*“).

Um noch einmal *Franz Marc* zu wiederholen: „*Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt (...) und auch an Kandinskys „springende Flecken“ beim Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weiße Leinwand zwischen den Farbflecken!)*“

Atonalität: das sind schwebende Sternklänge, Melodien, die in Punkte zerfallen, kürzeste Stücke äußerster Konzentration, „Stillstand der Zeit“, „Musik der Stille“ (egal wie laut diese Musik ist; ein *Morton Feldman* schreibt aber auch wirklich nur lauter Pianissimo-Stücke). Nach einer gewissen „Inkubationszeit“ am Ende der Spätromantik (Schönbergs frühe Zeit) tritt die Atonalität mit Schönbergs wilden Klavierstücken op. 11 und Hauer's „Nomos“-Stücken erstmals ganz rein in Erscheinung. Um gleich darauf, in der Phase der „freien Atonalität“ eine erste stürmische Blüte zu erleben. Berühmt sind etwa Alban Bergs Klaviersonate op. 1, Schönbergs 6 kleine Klavierstücke op. 19, sein „Pierrot lunaire“ sowie Weberns extrem kurze Cello-, Geigen- und Orchesterstücke.

Arnold Schönberg ist der Expressionist schlechthin; er bricht tief aus der Romantik heraus zur Atonalität durch (sozusagen vom „subjektiven“ zum „objektiven“ Expressionismus). An den Maler Wassily Kandinsky schreibt er: „*Ich bin sicher, dass wir uns begegnen (...) in dem, was Sie das UNLOGISCHE nennen und das ich „Ausschaltung des bewussten Willens in der Kunst“ nenne. (...) Man soll SICH ausdrücken! Sich UNMITTELBAR ausdrücken!...*“ („Schönberg, Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer ungewöhnlichen Begegnung.“)

Seine bedeutendsten Werke entstehen, wie auch *Pierre Boulez* – als wichtiger Vertreter der seriellen Schule nicht gerade ein Gegner der Reihentechnik – feststellt, in seiner freien, wilden Zeit, vor Erfindung der Reihe. Schönbergs Musik erinnert in dieser Phase manchmal direkt an Free Jazz – chaotisch, genial und ungeheuer inspiriert, ein „fröhliches Chaos mit meditativem Einschlag“.

Für die Menschen seiner Zeit muss Schönbergs Musik fürchterlich gewesen sein. Ein Zeitgenosse berichtet, diese Musik habe auf ihn gewirkt, wie wenn ihm mit einem scharfen Messer kleine Scheibchen aus dem Fleisch geschnitten würden. Anlässlich der ersten Ausstellung des *Malers* Schönberg hieß es: „Schönbergs Musik und Schönbergs Bilder: da kann einem ja Hören und Sehen vergehen!“ Seine Konzerte sind eine Kette von Skandalen. Er versucht daraufhin, sich vor dem schnöden Publikum in einen „Verein für musikalische Privataufführungen“ zurückzuziehen, wo nur geladene Gäste zu Konzerten zugelassen sind.

Schönberg, zu Recht „Vater der Neuen Musik“ genannt, ist es, der die Neue Musik durchgekämpft hat. Dass es eine gewisse Selbstverständlichkeit geworden ist, dass „moderne Musik atonal ist“, ist Schönbergs Werk (auch wenn gerade er diesen Ausdruck „atonal“ nicht leiden kann). Gleichzeitig ist Schönberg auch die erste große *Lehrergestalt* der Moderne. „*Der engste um Schönberg gescharte Freundeskreis war von seinen höheren Fähigkeiten überzeugt, was soweit ging, dass Schönberg von einer ihm verehrungsvoll nahestehenden Persönlichkeit als „Eingeweihter“ angesprochen wurde.*“ schreibt *Hermann Pfrogner* in seiner „*Lebendigen Tonwelt*“ (München/Wien 1981). Schönberg ist der große mystische, revolutionäre Lehrer, andere haben die Früchte seiner Vorarbeit geerntet.

Aus Schönbergs an Visionen so reichen Aussagen leuchtet nun *eine* Vision ganz besonders hervor: die „*Klangfarbenmelodie*“. Die von ihm losgetretene atonale Strömung des 20. Jahrhunderts wird sich in verschiedenster Weise immer mehr auf die Spur gerade dieser Vision setzen.

Vor den Schülern Schönbergs aber muss sein großer Antipode betrachtet werden, der letztlich nicht minder bedeutende *Joseph Matthias Hauer*. Er ist Schönbergs Rivale in Bezug auf die Erfindung der Reihentechnik – s.u. –, macht aber wie dieser zuvor eine Phase der Freien Atonalität durch. Der Begriff „atonal“, von Hauer entwickelt, von Schönberg zeitlebens abgelehnt, bezeichnet eigentlich eine Musik, in der nicht die Töne das Wesentliche sind – „a-tonal“ – sondern das, was unhörbar *zwischen* den Tönen webt. In diesem Sinne ist der Begriff allerdings nur von Hauer verwandt worden. Er hat damit einen Begriff in die Welt gesetzt, der sich zwar in einem ganz anderen Sinne („a-tonikal“) weiterentwickelt hat, dennoch aber zum Inbegriff moderner Musik schlechthin geworden ist.

Hauer ist (abgesehen von Rudolf Steiner!) der Einzige, der das Bewusstsein damit auf das „Melos“ lenkt, die unhörbare, überirdische geistige Substanz der Musik zwischen den Tönen. Seine Musik ist extrem unsinnlich und asketisch. Er erreicht dies auf ganz merkwürdige Weise, nicht etwa dadurch, dass er „sinnliche Elemente“ (Dreiklänge) wie Schönberg und Webern eliminiert, sondern indem er Dissonan-

zen und Dreiklänge so mischt, dass sie ein ganz „neutrales“ Feld abgeben, so dass sie „wie gleichgültig“ klingen.

Während aber z.B. Alban Berg, der letztlich mit der gleichen Mischung arbeitet, eine ungeheure Dramatik quasi als Steigerung aus beiden Elementen erreicht (vielleicht liegt im Gegensatz: Berg – Hauer soetwas wie die „Polarität von additiver und subtraktiver Farbenmischung“ vor), ist bei Hauer das Sinnliche der Konsonanzen merkwürdigerweise eliminiert, vermutlich nicht zuletzt durch seine Neigung, den Rhythmus meditativ, völlig gleichmäßig ohne Akzente ablaufen zu lassen. Er erreicht dadurch ein „Kontinuum“, das weder die Schärfe und Würze der Webernschen Dissonanzen noch Debussys Farben hat. Aber durch diese „gleichgültige“ Musik scheint *Ewigkeit* und *Erhabenheit* hindurch; sie ist auf ganz ungewöhnliche Art vom Göttlichen angerührt. In manchem erinnert sie an die Ewigkeits-Stimmung in der Musik mancher Naturvölker (das „atlantische Slendro“; es wird noch ausführlich besprochen), nur dass es bei Hauer keine Trance- sondern eine hellwache Musik ist, den späteren Morton Feldman (s.u.) bereits vorwegnehmend.

Die Schönberg-Schule schaut auf Hauer herab: „*Nie zuvor hatte ich eine derartige Mischung aus amateurhafter Schreibweise ohne Erfahrung in Harmonie und Kontrapunkt und Passagen von unbestreitbarer Originalität gesehen*“, schreibt Schönbergs Schüler Egon Wellesz, der die Bekanntschaft zwischen Schönberg und Hauer vermittelt, über ihn. In Wirklichkeit kann von amateurhafter Schreibweise bei Hauers grandios-meditativen Werken keine Rede sein, auch wenn er Autodidakt ist – genau wie übrigens Schönberg.

Von Schönbergs Schülern ist zweifellos *Anton Webern* der Bedeutendste und Zukunftsweisendste. Er erreicht seine „punktuelle Musik“, wie Stockhausen sie später nennen wird, dadurch, dass er einerseits den Gebrauch der Dissonanz auf die Spitze treibt – lauter kleine Sekunden, große Septimen und kleine Nonen, aber melodisch, weniger als Akkorde eingesetzt – und andererseits ganz wesentlich durch die Behandlung des Rhythmus. Er tut darin das gerade Gegenteil von Hauer: statt eines konturlosen gleichmäßigen Flusses werden seine rhythmischen Konturen so ungleich und sperrig, dass jeglicher durchlaufende Fluss eliminiert wird.

Eine „Momentform“ (wieder ein Stockhausen-Ausdruck; man kommt nicht umhin, immer wieder bei Webern Ausdrücke der seriellen Musik zu verwenden) entsteht, die sich z.B. in der extremen Kürze seiner Stücke niederschlägt. Webern schreibt vielleicht die konzentrierteste Musik der ganzen Musikgeschichte, auf seine Musik trifft wirklich Schönbergs Ausspruch zu: „ein ganzer Roman in einen Seufzer zusammengezogen“. Zu diesen extrem kurzen Werken gehören auch seine Orchesterstücke. Ein Riesen-Orchester, dabei ist das Stück aber nur eine einzige Partitur-Seite lang, also nur ein paar Töne! Indem hier quasi jeder einzelne Ton seine individuelle Klangfarbe bekommt, erreicht er bereits eine erste gewaltige Realisation von Schönbergs *Klangfarben-Melodie*.

Alban Berg, der andere große Schönberg-Schüler, betritt trotz aller späteren Reihentechnik selten den Boden der reinen Atonalität. Bei ihm verschmelzen besonders in den Spätwerken (Violinkonzert) Polytonalität, sogar Funktionsharmonik mit der Atonalität. Heiner Ruland meinte einmal: Alban Berg führt die Musik in den Tod hinein, lässt sie gerade sterben, während Webern sicheren Schrittes weit in den nachtodlichen Bereich des „Kristallhimmels“ vordringt.

Weitere bedeutende Schönberg-Schüler sind *Hanns Eisler* und *Ernst Krenek* sowie später in Amerika *John Cage* – von ihm wird noch viel die Rede sein.

Innerhalb der frei-atonalen Strömung wäre noch *Béla Bartók* zu erwähnen, der aus völlig anderen Voraussetzungen heraus – von der osteuropäischen Volksmusik und deren Skalen her – zunächst eine andere Tonalität, dann aber unter anderem auch etwas der Atonalität Nahekommendes erreicht, sich auch intensiv mit Schönberg auseinandersetzt. In manchen seiner Werke tauchen als erstes Cluster-ähnliche Tontrauben auf. Ausgesprochen Webern-ähnlich ist sein Klavierstück „Kleine Sekunden und große Septimen“ aus dem „Mikrokosmos“.

Aber Atonalität ist bei ihm nie das alleinige Element (schon gar nicht die Reihentechnik), ja, er sieht sie sogar nur als Funktion einer in neuem Sinne verstandenen Tonalität an; er verlässt (ähnlich wie später auch der „zwölftönig-sein-wollende“ alte Igor Strawinsky) die Grundtönigkeit nie ganz (bis auf „Kleine Sekunden...“). Seine eigentliche Liebe bleibt die durchweg tonale bzw. modale Volksmusik, weswegen er auch als zentrale Figur ins nächste Kapitel gehört. Bei ihm kann man aber bereits in der ersten Jahrhunderthälfte von einer Musik „jenseits von tonal und atonal“ sprechen.

Nicht zu vergessen auch der junge, wilde *Paul Hindemith*, Expressionist par excellence, der in seiner Frühphase durchaus anarchisch, frei-atonal schreibt, seine Jugendwerke allerdings später verdammt. In ganz allmählichem Übergang wird er immer tonaler, entwickelt seine typische Quartenstruktur und wird zum Begründer des „Neobarock“ mit gewissen mittelalterlichen Zügen, gegen Ende neoklassizistisch. Heute aber sieht man seine wilden atonalen Frühwerke als durchaus den späteren gleichwertig an.

Der Amerikaner *Charles Ives*, Kaufmann von Beruf, arbeitet kaum beachtet als „Komponist im stillen Kämmerlein“. Dafür schreibt er umso revolutionärer, unbekümmert um Tradition und akademischen Stil. Er schichtet verschiedene musikalische Ebenen (Tempi, Tonarten, sogar Stile) nicht wie Strawinsky hart neben-, sondern vielmehr übereinander und erzeugt dadurch ein räumliches Erleben, wie z.B. in seinem bekanntesten Werk: „*The unanswered Question*“, einem der großen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts.

Atonalität ist *Konzentration* und *Meditation*. Von Anfang an ist dieser Expressionismus nichts für die breite Masse, sondern eine Musik für Einzelne, Wenige. Die Geschichte der Atonalität kennzeichnen „esoterische Zirkel“; Einsamkeit ist nicht nur der Ausdruck atonaler Musik, sondern ebenso das Schicksal ihrer Vertreter, am erschütterndsten zu beobachten bei Hauer und Webern. Es gibt kein Publikum für die Avantgarde; nur eine verschwindend geringe Zahl von Menschen interessiert sich überhaupt noch dafür. Auf den Festivals für Neue Musik sind die Komponisten im Wesentlichen unter sich. Niemals werden die Spatzen atonale Melodien von den Dächern pfeifen, wie Schönberg es sich noch erhoffte. – Ohne eine hundertprozentige staatliche Finanzierung wäre es nicht möglich, auch nur ein einziges größeres Werk der Neuen Musik aufzuführen. Staatliche Kulturpolitik entscheidet, welche Projekte gefördert werden und welche nicht, d.h. welche Richtung die Neue Musik nehmen soll und man findet das ganz normal!

Zwölftontechnik

Die zweite Phase nach der „freien Atonalität“ setzt um 1919/20 herum ein mit der Erfindung der Zwölftontechnik (Dodekaphonie) durch Arnold Schönberg und Joseph Matthias Hauer gleichzeitig. Jetzt geht es plötzlich darum, innerhalb des eroberten Neulandes zu neuen Sicherheiten, neuen Gesetzmäßigkeiten, d.h. einer neuen „Objektivität“ zu kommen. Wir begegnen in der Dodekaphonie fast den gleichen Namen wie in der Freien Atonalität.

Was ist Zwölftonmusik? Aus dem Bedürfnis heraus, tonale Elemente auszuklammern, ergibt sich bereits vor Erfindung der Zwölftonreihe bei Schönberg (bei Hauer ist es nicht anders) das Verfahren, alle 12 chromatischen Töne immer auf engstem Raum zu versammeln, in eine Regel gefasst: Es darf kein Ton wiederholt werden (auch nicht in einer anderen Oktavlage), bevor alle anderen 11 erschienen sind.

Darüberhinaus stellt Schönberg die folgenschwere Regel auf, dass einem Stück jeweils nur *eine einzige Zwölftonreihe* zugrunde liegen darf, allerdings in vier Gestalten: der Grundform, der intervallischen Spiegelung nach unten oder oben (Umkehrung), der rückwärtslaufenden Reihe (Krebs) und der Umkehrung des Krebses. Diese vier berühmt-berüchtigten Gestalten der Reihe können nach ihm jede noch in den zwölf Halbtönen transponiert werden. Durch das Verwenden immer der gleichen Reihe innerhalb eines Stückes glaubt Schönberg dessen Einheit und Zusammenhalt garantiert.

Man muss sich klarmachen, dass diese Erfindung in dem Augenblick geschieht – um 1920 herum –, in welchem die gesamte moderne Musik (auch der „Impressionismus“, s. nächstes Kapitel) ihren überschäumenden revolutionären Elan verliert; wo überall nach neuen Sicherheiten gesucht wird. Ja, mehr noch: Alle epochemachenden, gewaltigen Werke der ersten Jahrhunderthälfte sind zu diesem Zeitpunkt bereits geschrieben, Vergleichbares wird erst wieder in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg geschehen. Mutlosigkeit, Bravheit, Mühsal und Sterilität kennzeichnen diese Zwischenzeit; fast könnte man hier schon von einer „Postmoderne“ sprechen. Es sieht danach aus, als wenn „der Himmel mit Brettern vernagelt“ war, als wenn es selbst den Besten gleich welcher Richtung gar nicht möglich gewesen wäre, ihre ursprüngliche Höhe zu halten – so äußert sich jedenfalls einmal Strawinsky. Nicht aus leichtfertiger Beserwisserei soll daher versucht werden, die Tragik der in die Sterilität führenden Zwölftontechnik zu analysieren:

Am deutlichsten zeigt sich das Problematische der Reihentechnik an sogenannten „tonalen Zwölftonreihen“, z.B. der berühmten Reihe aus Alban Bergs grandiosem Violinkonzert: g, b, d, fis, a, c, e, gis, h, cis, dis, f. Diese Reihe enthält hintereinander an Dreiklängen: g-moll, D-Dur, a-moll, E-Dur und eine Ganztonleiter auf h. Oder folgende Reihe von H.U. Staeps: c, g, e, d, h, a, fis, f, as, b, des, es. Das ist: C-Dur, D-Dur und h-moll ineinandergeschachtelt, dann eine Pentatonik mit dem Zentralton Es. Eine *tonale* Modulation, auch wenn alle 12 Töne hintereinander ablaufen.

Machen 12 verschiedene Töne hintereinander schon Atonalität aus? Dreiklänge sind unbestreitbar tonale Elemente, von emanzipierter Dissonanz kann hier gar keine Rede sein. Trotz der Zwölftonreihe liegt hier eine melodisch auseinandergefaltete Polytonalität vor, keine Rede von wirklicher Atonalität. Anton Weberns Zwölftonreihen bestehen im Gegensatz dazu wie gesagt in der Hauptsache aus kleinen Sekunden, großen Septimen, kleinen Nonen. Dazwischen andere Intervalle. Ohne Häufung von Dissonanzen ist keine Zwölftonreihe atonal, weil schlichtweg weiterhin tonale Beziehungen da sind.

Reicht dann aber vielleicht schon die emanzipierte Dissonanz für die Atonalität, braucht man die Reihen überhaupt? Ja und Nein. Je dissonanter es wird, umso mehr ergeben sich ungefähre Zwölftonreihen, oft vollständige sogar, wie von selbst, dies war ja das Ausgangserlebnis, welches Schönberg zur Reihe geführt hat.

Aber die ausschließliche Verwendung *einer einzigen Grundreihe* in einem Stück bewirkt nun eine ausgesprochen *thematische Arbeit*, worauf Schönberg auch gerade Wert legt, und damit wieder einen *fließenden Zeitstrom* wie in Barock, Klassik und Romantik. Schönberg „thematisiert die Reihe“, wie Herbert Eimert es nennt (d.h., er benutzt die Reihe als musikalisches Thema – ganz im Sinne der Klassik). Für ihn bedeutet die Reihenkomposition eine Wieder-Orientierung an klassischen Formen.

Das Schwebende, Räumliche der Atonalität, welches sich auch in der extremen Kürze der Stücke zeigte, kann sich aber in einer thematisch aufgefassten Reihentechnik nicht entfalten. Webern ist der Einzige, der die kurzen, konzentrierten Kristallformen (Strawinsky spricht von Weberns „blitzenden Diamanten“) auch in seiner zwölftönigen Phase halten kann. Aber selbst bei Webern sind die inspiriertesten, radikalsten Stücke die frühen, frei-atonalen. Wenn man aber weiterhin tonal komponieren will (Schönberg: „es kann noch viele gute Musik in C-Dur geschrieben werden!“; dieser Ausspruch soll angeblich Terry Riley zu seinem berühmten Stück „In C“ inspiriert haben, mit dem er die Minimal Music begründete): was hat da bitteschön die Reihentechnik verloren?

So sehr aber die Reihentechnik auch in Sterilität und Akademismus geführt hat, sie hatte doch die Funktion, wie *Jürgen Schriefer* sagte, „die Wunde zu klammern und offenzuhalten“, so dass kein tonales Gras wieder darüberwächst und die ganze Revolution umsonst war. Zwölftontechnik wird heute noch in den Kompositionsklassen der ganzen Welt gelehrt, jeder junge Komponist muss da hindurch. Die Wunde durfte nicht wieder zuwachsen, als sei nichts geschehen.

Als Schönberg nach seiner anarchisch-freiatonalen Phase und einer mehrjährigen Schaffenskrise 1920 mit der Reihentechnik hervortritt, folgen ihm fast alle seine Schüler in die Zwölftonkomposition. Sein bedeutendster Schüler *Anton Webern* kommt aber im Gegensatz zu seinem Lehrer ohne alles Motivisch-Thematische aus und dadurch zur „reinen Struktur“ (wie *Herbert Eimert* es später nennt) – in diesem

Punkt ist er sowohl Debussy wie auch Hauer viel näher als Schönberg. Und die Struktur seiner Musik besteht eben aus der auf die Spitze getriebenen Dissonanz. In Dissonanzen verschmelzen die Töne nicht mehr miteinander, sie reiben sich und treten aus den melodischen und harmonischen Zusammenhängen als *glühende Punkte* heraus – Webern gibt einem Pianisten die Spielanweisung, seine Stücke mit der allergrößten *Leidenschaftlichkeit* zu spielen (Expressivität)!

Insofern wird bei Webern die Beziehung zum Einzeltonerlebnis, wie Rudolf Steiner es schildert, am deutlichsten, wenngleich es sich auch bereits beim frei-atonalen Schönberg zeigt. Wenn überhaupt, dann ist die Reihentechnik (sogar die späteren seriellen Regeln) in Weberns „Kristallhimmel“ berechtigt.

Viele atonale Komponisten hat die Strenge, Kühle und Objektivität dieses „Kristallhimmels“ fasziniert (gerade den späten Strawinsky), der durchaus bereits beim späten Johann Sebastian Bach, dieser gewaltigsten und absolut einmaligen Gestalt innerhalb der Musikgeschichte, anklingt.

Man kann Weberns Musik nicht losgelöst betrachten von seiner Leidenschaft als Bergsteiger, „in den höchsten eisigen Regionen in verdünnter Luft zu wandern, den Sternen nahe“, und von der Einsamkeit und Isolation, in die er während der Nazi-Zeit gedrängt ist, ja von seinem tragischen Tod durch versehentliches Erschießen 1945. Hätte er die Höhe seiner Musik, ihre Reinheit und Absolutheit halten können, wenn ihm äußere Anerkennung, Ruhm und ein geselliges Leben zuteil geworden wäre? Kann man solche Musik (und das gilt natürlich auch für Hauer) denn überhaupt anders als in schmerzhafter Einsamkeit und Ächtung schreiben?

Alban Bergs Größe liegt eindeutig nicht an der Reihentechnik. Sein grandioses Violinkonzert, seine grandiose Oper *Lulu*: die Reihentechnik ist verschwendete Liebesmüh, das beweist zur Genüge seine Oper „*Wozzek*“ aus der frei-atonalen Zeit. Mit der Reihentechnik hat gerade Berg seinem Genie völlig unnötige Fesseln angelegt.

Joseph Matthias Hauer bereits 1919 konzipierte Zwölftontechnik unterscheidet sich von Schönbergs Methode dadurch, dass er nicht in einem Stück nur eine Reihe verwendet. Er kommt bald nach seiner Entdeckung der Reihe (1919) dazu, die 479001600 möglichen Reihen zu ordnen und 44 Grundtypen, „Tropen“ zu konstatieren, die er qualitativ, quasi „goetheanistisch“ zu erfassen sucht. Verbittert vom Erfolg seines Konkurrenten Schönberg, den er als Plagiator empfindet, zieht sich Hauer immer mehr in die Isolation zurück – ein weltfremder Kauz, der die alleinige Wahrheit gepachtet hat –, seine Musik wird immer meditativer und löst sich in einem zuletzt gar nicht mehr notierten „Zwölftonspiel“ in Vorwegnahme der Aleatorik quasi auf (er legt Zwölftonreihen mit Hilfe eines Kartenspiels wie *Patiencen*).

*

An dieser Stelle soll, obgleich kein Komponist, auch *Hermann Pfrogner* erwähnt werden. Eine Jahrhundert-Tat nennt Heiner Ruland dessen Buch „*Die Zwölfordnung der Töne*“. Es erscheint gerade in der Zeit zwischen Weberns Tod und dem Aufbruch der seriellen Musik. Trotz Schönberg und Hauer kann man sagen, dass Pfrogner es war, der die Zwölfordnung der Töne als „geistige Wesenhaftigkeit“ herausgearbeitet hat, die seit den „12 Lü“ der Chinesen in Erscheinung tritt.

Pfrogner zeigt auf, wie durch die Tat Andreas Werckmeisters – des „Erfinders“ der modernen gleichschwebenden Temperierung – das Auseinanderfallen der Quintenspirale dadurch verhindert wird, dass die Zwölffheit (die Zahl des Raumes) als neue Gesetzmäßigkeit ins Spiel kommt, welche die Siebengesetzmäßigkeit der Tonleitern (Sieben ist die Zahl der Zeit) in sich aufnimmt und trotz des Kreisschlusses die Unendlichkeit der Quintenspirale garantiert.

Und er zeigt weiter auf, wie sowohl bei Schönberg als auch bei Hauer die Hinwendung zur räumlichen Zwölftönigkeit aus mystischen Einsichten entspringt. (Hauer, Schönberg, Webern, Messiaen, Cage, Stockhausen, Scelsi, Feldman, Schnittke, Gubaidulina, Ahlbom, Bleffert: die Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist nicht nur eine Kette von Revolutionären, sondern auch von tiefen Mystikern!).

Leider erscheint die „Zwölfordnung der Töne“ zu spät, viel zu spät, um noch irgendeine Wirkung zu zeigen. Denn die seriellen Komponisten, welche auch die Zwölfordnung als etwas Altes über Bord wer-

fen und in den völlig freien Tonraum aufbrechen, haben nicht erkannt, dass sie damit den räumlichen Charakter, der nun einmal an die Zwölffheit gebunden ist, verlassen. Das völlig freie Umherschweifen durch den Tonraum wird leicht ein Komponieren mit (allerdings neuen) Formen der *Tonalität*. Mikrotöne, wenn es nicht gerade Cluster von Vierteltönen sind, die nur die Halbtönigkeit halbieren, haben tonalen, besser: modalen Charakter. Man hat das neue mikrotönige Material nicht „befragt, worauf es eigentlich hinaus will“, sondern ihm schematisch eine atonale, räumliche Struktur übergestülpt. Pfrogners „Zwölfordnung der Töne“ liefert die Erkenntnis-Grundlagen, mit denen solche verhängnisvoll ins *rein Ausgedachte* führende Fehlschlüsse hätten vermieden werden können.

Im Gegensatz zur folkloristischen Strömung (s. nächstes Kapitel) ist die Atonalität zweifellos ein Erbe der abendländischen Musik und von Schönberg und Webern auch immer so verstanden worden. Webern ist der konsequente Höhepunkt der Atonalität; in ihm zieht sich dieses Erbe wie auf einen Punkt zusammen, kristallisiert aus in seinen extrem kurzen Stücken. Nur in dieser Kristallisation vermag sich Webern in äußerster Kraftanstrengung gegen extremste Widerstände auf seiner Höhe zu halten. Denn während Webern noch seine Diamanten schleift, herrscht – die Blüte der Neuen Musik am Anfang des Jahrhunderts war reichlich kurz – ein etwa dreieinhalb Jahrzehnte währendes Tief in allen Strömungen, geprägt von der Restauration des „Neoklassizismus“, drückt eine „eiserne Faust“ die Inspiration nieder, charakterisiert Inspirationslosigkeit, intellektuelle Systeme, Neoklassizismus, Schulmeisterei und Akademismus die nun wirklich nicht mehr „Neue Musik“.

Serielle Musik

Als Webern 1945 durch ein tragisches Versehen von einem amerikanischen Soldaten erschossen wird, scheint es, als wenn die Atonalität trotz des noch bis 1951 lebenden Schönberg und weniger Unentwegter mit ihm gestorben sei. Direkt nach dem Weltkrieg hält zunächst die neobarocke Hindemith-Richtung in das von aller Neuen Musik durch die Nazis reingefegte Mitteleuropa mächtig Einzug und dominiert alles andere.

Aber fünf Jahre nach Weberns Tod – genau zur Jahrhundertmitte – bricht aus dem Nichts eine weltweite Webern-Begeisterung auf und drängt ihrerseits alle nicht-atonalen Strömungen an den Rand. Weberns Erbe wird zunächst in Mitteleuropa aufgegriffen. Aber es hat von Anfang an ein internationales Gepräge und ergießt sich aus seinem Zentrum Europa über die ganze Welt. Hier bereitet sich eine Ausweitung und landschaftliche Einfärbung vor, die sich in mehreren Wellen bis zum Jahrhundertende hinzieht.

Ich meine mit alledem den großen Aufbruch in die *Serielle Musik* etwa ab 1950. Lauter junge Komponisten treten an: *Karel Goevaerts, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono, Henri Pousseur, Mauricio Kagel* und viele andere. „Geburtshelfer“ der seriellen Musik ist *Olivier Messiaen*, nach Schönberg die zweite große Lehrgestalt der Neuen Musik. Die allermeisten Komponisten der europäischen Nachkriegsgeneration (sogar noch der experimentelle Rockmusiker *Frank Zappa*!) gehen durch seine Analyseurse hindurch, in denen er damals vor allem Anton Webern an die jungen Komponisten heranbringt.

Messiaen hat seine eigene Musik nie als atonal angesehen, wenngleich diese, abgesehen von impressionistischen Frühwerken, durch ihre Dissonanzhäufung und arhythmische Struktur oft de facto extrem atonal daherkommt. Durch seine Analyseurse und durch sein einziges, dafür umso berühmteres Stück in serieller Technik: „*Modes de valeur et d'intensité*“ (er selbst verlässt die Serialität danach sofort wieder) löst er die serielle Musik und eine ungeheure weltweite Webern-Begeisterung aus, die in ihren Wellen sogar noch den alten *Igor Strawinsky* erfasst. (Strawinsky, der sich immer gegen Schönberg gewehrt hatte, fängt nun an, ganz bedeutende Werke in an Webern anknüpfenden Zwölftonreihen zu schreiben.)

Mit-Auslöser dieses Stimmungs-Umschwungs und Inspiratoren der jungen Revolutionäre sind neben Messiaen auch die Komponisten *Edgar Varèse, Luigi Dallapiccola* und *Wolfgang Pfortner*, der Schönberg-Schüler *Ernst Krenek* sowie der Philosoph *Theodor Adorno*, welcher in einem regelrechten Feldzug

gegen alles in der modernen Musik, was nicht „Wiener Schule“ (Schönberg-Schule) ist, es in seiner genialen und dogmatischen Art weitgehend schafft, mit allem anderen aufzuräumen – im positiven wie negativen Sinne.

Zentrum der weltweiten seriellen Bewegung werden die von *Wolfgang Steinecke* begründeten *Darmstädter Ferienkurse*, wo sich alles trifft, was sich der neuen Bewegung angehörig fühlt. Es herrscht eine ungeheure offene Werkstattatmosphäre, wie sie wohl einmalig in der Musikgeschichte ist. In Darmstadt werden die neuesten Entdeckungen ausgetauscht, hier auch spielt Messiaen sein „*Modes de valeur ...*“ den jungen Komponisten vor.

Angesichts der Tatsache, dass die serielle Musik längst und gründlich passé ist und trotz allen nervtötenden Unsinn, der daraus erwuchs, muss hier doch eine Ehrenrettung versucht werden. Dass die Serialität damals „überall in der Luft liegt“, dass sie so schnell um sich greifen kann und eine Komponistenbewegung von ungeheurem weltweiten Elan und Zusammengehörigkeitsgefühl hervorbringt, lässt immerhin ahnen, dass vielleicht doch etwas Tieferes als ausgedachte Regeln dahintersteckt.

Was ist „serielle Musik“? In der seriellen Technik treten zu den Reihen von Tönen der Zwölftontechnik noch Reihen (Serien) von Lautstärken, Tonlängen und Klangfarben hinzu. Alle musikalischen Grundelemente (Parameter) werden in Serien geordnet, die den selben Gesetzen unterliegen wie die Tonreihen. Dadurch wird tatsächlich die Individualisierung der Einzeltöne auf die Spitze getrieben, jeder Ton bekommt seine individuelle Lautstärke, Tonlänge und Klangfarbe. Extrem „*punktueller Musik*“ ist zu Beginn der seriellen Strömung das Ideal. Man kann gar nicht anders, als diese Erscheinung in Zusammenhang zu sehen mit dem von Rudolf Steiner angekündigten vertieften Einzelton-Erleben.

Gleichzeitig ist bei allen seriellen Komponisten ein ausgesprochener Hang zur *meditativen Vertiefung der Musik* zu spüren. Steril wird die Sache erst dadurch, dass die Regeln sich verselbständigen und der eigentliche Sinn aus den Augen verloren wird. Nur als Kunst des Einzeltones – verbunden mit dem Erlebnis der *Stille*, dem *Stillstand der Zeit* – hat Serialität dieses Erregende, Faszinierende, ihre weltgeschichtliche Einmaligkeit. Bereits indem die extreme Kürze und Konzentration der Atonalität nicht beachtet, sondern wieder lange Werke komponiert werden, wird die Serialität zur fürchterlichen Sterilität, verkommt sie zu einer bloßen statistischen Verteilerregel. Hier liegt eine entscheidende Weichenstellung, die tatsächlich zu dem nervtötendsten Unsinn führt, den es in der Musik je gegeben hat.

Dennoch können durch das viele Gestrüpp hindurch in der seriellen Musik oft genug ungeheuer faszinierende musikalische Momente aufleuchten: *Ton-Punkte*, *endlose „Pausen-Meere“*, *unendlich langgezogene Töne*. *Bernd Alois Zimmermann* experimentiert mit dem, was er „*Zeitdehnung*“ nennt, – extrem langgezogene Töne –, *Isang Yun* lässt alle Musik um nur einen einzigen die ganze Zeit über liegenden Ton kreisen, den Ton sozusagen von immer anderen Seiten beleuchten. In dieser Konzentration auf einen Ton versinken die Intervalle, versinkt die Zeit. In der Serialität wird tatsächlich die Zeitlosigkeit in einem Maße erreicht wie nie vorher.

Der Italiener *Giacinto Scelsi* – nicht der seriellen Schule angehörend, aber in der gleichen Zeit an ähnlichen Fragestellungen arbeitend – ist bereits ein profilierter zwölftöniger Komponist, als er, wie er sagt, an der im Übermaß genossenen abendländischen Musik einschließlich aller moderner Techniken krank wird. Es sind ihm schlichtweg zu viele Töne. In einem Sanatorium, wo er zur Therapie und Erholung verweilt, erregt er die Besorgnis seiner Ärzte dadurch, dass er vor einem Flügel sitzt und stundenlang nur einen einzigen Ton anschlägt.

Aber diese Einzeltonmeditationen lassen ihn gesunden. Er schreibt daraufhin – etwa zur selben Zeit, in der die serielle Musik losbricht – in völliger Einsamkeit seine erst viel später später berühmten „*Quattro Pezzi su una nota sola*“, die überhaupt nur noch aus je einem einzigen Ton bestehen, wobei Scelsi diesen einen Ton geradezu dadurch betont, dass er ihn, während er liegenbleibt, ihn gleichzeitig in anderen Stimmen in einem quälend langsamen Glissando bis zu einer kleinen Terz hochzieht. Erst in den 1980er Jahren wird Scelsi, der sich intensiv in den Zen-Buddhismus einlebt, entdeckt und zur Kultfigur – zusammen mit dem ebenfalls vom Zen-Buddhismus angerührten Morton Feldman. Große An-

feindungen erfährt Scelsi dadurch, dass er „Ghostwriter“ einsetzt, die nach seinen Anweisungen oder seinen aufgezeichneten Klavier-Improvisationen die Werke für ihn fertig stellen.

Elektronik

Stockhausen, Wortführer der aufblühenden seriellen Strömung, kommt 1953 auf der Suche nach dem *objektiven Urton* (es ist die gleichen Zeit, in welcher Scelsi im Verborgenen seine Ein-Ton-Musik schreibt) auf die *Elektronik*. Er meint diesen Urton in dem obertonfreien *elektronischen Sinuston* gefunden zu haben.

Durch die Elektronik sind die seriellen Komponisten gezwungen, alle musikalischen Elemente *physikalisch* zu begreifen und damit von Grund auf neu zu überdenken. Man empfindet erstmals die Notwendigkeit – gerade Stockhausen –, *die gesamte Musik aus dem Bewusstsein neu zu greifen*. Nie zuvor hatte sich die „Bewusstseinsfrage“ in solcher Schärfe gestellt, wengleich sie sich seit Anfang des Jahrhunderts deutlich überall ankündigt.

Dennoch stellt sie sich auf die falscheste nur denkbare Weise, nämlich als *technische Frage*. Die noch zum großen Teil vor Genialität überschäumenden jungen Komponisten werden „von außen“ an die Bewusstseinsfrage herangeführt, sie müssen sie nicht – weil ihnen die schöpferischen Kräfte schwinden (wie etwa Debussy am Ende seines Lebens) – *durchleiden*. Sie spielen noch mit dem Feuer, müssen noch nicht hinein.

Aber durch dieses Spiel mit dem Feuer ist das Haus abgebrannt! Ein verheerender Intellektualismus und als Folge eine hoffnungslose Desorientierung führen dazu, dass man sich heute in einer „postmodernen“ Situation befindet, dass man die Entwicklung der Musik als an ein Ende gekommen ansieht und nur noch in Verganem herumrühren kann.

Die Gleichsetzung des Urtones mit dem Sinuston ist insofern ein verhängnisvoller Kurzschluss, als der Sinuston so ziemlich das Schalste und Langweiligste ist, das man sich vorstellen kann; wie gesagt: er „schmeckt wie destilliertes Wasser“; Stockhausen hört mehr auf seinen Kopf als auf sein musikalisches Erleben. Wie gesagt: sollte man eine auf Sinustöne aufgebaute Musik nicht vielleicht eher für *Roboter* schreiben? Der Sinuston ist ein rein *physikalisch* aufgefasster Urton, aus welchem alles Menschliche längst herausgeworfen wurde.

Da ich aber nunmal ein Mensch *bin*, so kann für mich der Urton nur interessant sein, wenn er mich auch im Innersten meines Menschseins berührt. Noch einmal sei hier zitiert, was Valborg Werbeck-Svärdström über den Urklang sagt, was aber genauso für den Urton gilt: „...*Die Goethesche Urpflanze wird geistig anschaulich, aber nicht zugleich hörbar; der Urklang ist nicht nur in der Idee erfassbar, sondern in der Sphäre des Ideellen auch innerlich hörbar.*...“ – Wie gesagt: *Der Urton ist der Donner*. Er ist ein inneres, mystisches, „donnerndes“ Erlebnis, zu dem zwar eine *punktueller Musik* sehr wohl hinführt – nicht aber durch den destillierten Sinuston, nicht durch das Medium Elektronik. Der Beweis dafür liegt darin, dass, weil eben der Sinuston in seiner Sterilität musikalisch ungenießbar ist, in der elektronischen Musik tatsächlich das Anliegen des Urtones rasch und gründlich wieder aus den Augen verloren wurde. Die Elektronik *hat* eine gewaltige Bedeutung für die Musik-Entwicklung; diese liegt aber keineswegs im Urton, sondern in der *Klangfarben-Komposition*:

Es gab Zeiten, in denen die *Klangfarbe* so gut wie keine Rolle spielte. Noch Johann Sebastian Bach hat seine eigenen und fremde Stücke je nach Gebrauch um-instrumentiert. Diese Möglichkeit hört bereits in der Klassik weitgehend auf, schon gar in der Romantik mit ihrer raffinierten Instrumentationskunst. Dennoch erlebt auch der hochromantische Komponist die Musik noch von der thematischen und harmonischen Struktur her und „instrumentiert“ sie dann. Die Möglichkeit, eine Musik zu konzipieren, in welcher die Klangfarbe das Primäre ist, aus welcher sich sekundär erst Melodik, Harmonik und Rhythmus ergibt, dies zu denken ist erst Arnold Schönberg mit seiner Idee der „*Klangfarbenmelodie*“ gegeben. Sein Schüler Anton Webern kommt als Erster der Realisation dieser Idee sehr nahe. Tatsäch-

lich ist es aber erst die Elektronik, welche eine Komposition aus der Klangfarbe heraus geradezu fordert. Diese Klangfarben-Komposition wird bereits von Stockhausen auch auf Instrumente übertragen, wenn gleich die großen Meister der instrumentalen Klang-Komposition Ligeti, Serocki, Xenakis und Gubaidulina heißen, s.u.

Noch etwas kommt hinzu: Jede Epoche hat ihr eigenes *Instrumentarium*. Das Barock-Instrumentarium ist ein anderes als das der Renaissance, das klassisch-romantische Instrumentarium mit seinen individualisierten Instrumenten-Klängen wieder ein anderes. Wer kennt nicht das Erlebnis, dass Barockmusik, etwa die Brandenburgischen Konzerte, auf Original-Instrumenten am ergreifendsten klingen! Auffällig ist aber, dass die Moderne – abgesehen vom Jazz – kein eigenes Instrumentarium hat, wo doch andererseits der Bruch zwischen ihr und der Romantik radikaler ist als jeder Stil-Übergang vor ihr. Das klassisch-romantische Instrumentarium wird zwar im Detail noch ausgefeilt, ist aber im Grunde zur Institution erstarrt; es werden keine neuen Instrumenten-Typen mehr entwickelt. Bartók und Strawinsky quälen die Instrumente in extreme Lagen und Spieltechniken, um diesem institutionalisierten, vorgegebenen Klang zu entgehen, schaffen aber keinen wirklichen Ausbruch.

Ein amerikanischer Landstreicher ist der Einzige, der wirklich ein radikal neues Instrumentarium zu schaffen versucht: *Harry Partch*. Von Ligeti entdeckt, findet er erst ganz am Ende seines langen Lebens Anerkennung. Seine neukonstruierten Instrumente sind genauso „exotisch“ wie die Skalen, mit denen er arbeitet. Partch ist in seiner Suche nach dem Elementarischen am konsequentesten den Weg weg von den erstarrten und institutionalisierten Orchester-Instrumenten gegangen, auch wenn man über manche seiner teilweise abenteuerlich aussehenden Versuche lächeln mag. – Vor allem ist bei Partch die konsequente Ablehnung des bürgerlichen Lebensstils bewundernswert, die von keinem der späteren Alternativ-„Freaks“ so radikal und konsequent ein Leben lang dargelebt wird wie von ihm und ohne die er auch sein radikal unbürgerliches Instrumentarium nicht hätte erschaffen können.

Der endgültige Bruch mit dieser Instrumenten-Institution geschieht aber tatsächlich erst durch die *Elektronik*. Die Elektronik *musste* kommen, unbedingt, sonst hätte – Partch wurde nicht ernstgenommen – das verkrustete abendländische Instrumentarium niemals aufgebrochen werden können. Als ungeheurer Befreiungsschlag, als Aufbruch in ein phantastisches Neuland wurde die elektronische Musik und ihre Möglichkeit der Klangfarbenkomposition begrüßt, die sich daraus ergab, dass man nun Klänge bzw. Klangfarben aus dem Sinuston synthetisierte oder sie aus dem „weißen Rauschen“ herausfilterte, wie der Chemiker seine Kunststoffe synthetisiert.

Die später auch auf Instrumente übertragene Klangfarbenkomposition ist nach Weberns Orchesterstücken eine weitere gewaltige Realisation der „Klangfarben-Melodie“. Später, in der postseriellen Phase, wird die Klang-Komposition bei Ligeti, Xenakis, Gubaidulina u.a. eine allergrößte Rolle spielen, bis hin zu den archaischen Klangwanderungen in Pär Ahlboms Improvisationen, s.u. Man sollte nicht vergessen, dass all dies mit der Klangfarben-Komposition der *elektronischen* Musik beginnt – nur stellt sich gegenüber der Klangfarbe im Prinzip das gleiche Problem wie gegenüber dem Urton:

Stockhausen, nicht der Erfinder der Elektronik, aber doch derjenige, der sie zum Durchbruch bringt, fordert von dieser in radikaler Ehrlichkeit, dass sie „nur nach Elektronik“ klingen, wirklich neue Klänge liefern soll, keine Instrumente nachahmen, keine menschliche Stimme, keine Naturlaute und -Geräusche.

Das aber geht gar nicht. In Wirklichkeit klingt Elektronik auf Schritt und Tritt nach dem Blubbern des Wassers, dem Heulen des Sturmes, dem Prasseln des Feuers, dem Knacken des Holzes, dem Schaben auf Steinen, insbesondere nach verschiedensten *Metallklängen* sowie nach *Tierlauten* – der „rein elektronische Klang“ ist, bis auf den Sinuston selbst, eine Chimäre.

Infolgedessen wurde Stockhausens Forderung, Elektronik solle nur nach Elektronik klingen, ebenso wie der Urton sehr schnell und stillschweigend fallengelassen; sie spielt mittlerweile nicht die geringste Rolle mehr. Ganz im Gegensatz zur Serialität hat sich die Elektronik in der Musik immer mehr durchge-

setzt, die Zielsetzung ist dabei aber schon lange nicht mehr, klangliches Neuland zu erobern – es gibt keine „nie dagewesenen“ Klänge mehr, alles ist längst verbraucht –, sondern eine völlig andere: den Klängen eine Art „Geschmacksverstärker“ mitzugeben, sie zu „elektrisieren“, d.h. zu klanglichen *Drogen* zu machen – wir sind damit in der *Popmusik* angekommen. Sobald die Elektronik den Reiz des Neuen verloren hat, schlägt sie den Weg in die Popmusik ein – eine Avantgarde gibt es da nicht mehr; gerade ihr liebstes Kind, die Elektronik, hat sie abgewürgt.

Aleatorik

Tatsächlich müssen, wenn die spirituelle Inspiration der seriellen Musik nicht mehr durchkommt, ihre Regeln zwangsläufig zur intellektuellen Spielerei jenseits aller Musik verkommen, die ein Computer weit besser beherrschen kann als ein Mensch. So kann es nicht ausbleiben, dass den seriellen Komponisten ihr selbstgeschnürtes Regeln-Korsett schnell zu eng wird. Ein Ausbruch ins Gegenteil erfolgt: in die „Zufallsmusik“ (Aleatorik; Alea = der Würfel). *John Cage*, ein Schönberg-Schüler aus dessen amerikanischen Zeit, wird hier zum großen Inspirator der jungen Avantgarde-Komponisten.

Er hatte als erster begonnen, durch Einbeziehung des Zufalls den festgezimmerten Werk-Begriff aufzulösen (z.B.: Zucker auf Notenpapier als Lockmittel, Fliegen ihren Dreck darauf machen lassen und diesen Fliegendreck als Noten benutzen. Oder er wählt seine musikalischen Elemente aus nach dem Orakel-Verfahren des chinesischen Weisheitsbuches *I Ging*).

Aber Atonalität ist überhaupt *Werk-Auflösung*, ist von Anfang an *Moment-Form*, wie Stockhausen es in genialer Intuition nennt. So greift die Aleatorik nach dem ersten zündenden Funken auch wie ein Lauffeuer um sich. Allerdings: im klanglichen Resultat, und das fällt auch den Komponisten sofort auf, unterscheidet sich die raffinierteste, vom Computer bis ins Letzte ausgerechnete serielle Musik meist überhaupt nicht von aleatorischer Musik!

In beidem gibt es Momente, die an den frühen, anarchisch-chaotischen Schönberg erinnern – wie ein Freund von mir es einmal ausdrückte: „so herrlich kaputt wie *Soft Machine* zu ihren besten Zeiten“ – dennoch ist hier fast nie (im Gegensatz zum damaligen Schönberg) die Grenze beachtet: ein „herrliches Chaos“ – soetwas muss einfach sein in der Musik – geht, sobald man die „Webernsche Kürze“ missachtet, sofort fürchterlich auf die Nerven. In klassischen Sinfonien sind heftige „Eruptionen“ absolute Höhepunkte von langen Entwicklungen; setzt man aber eine Eruption hinter die andere, erschöpft es sich sofort. *Schocks* sind definitiv ein zentrales Moment Neuer Musik, nur müssen sie wirklich aus dem „Nichts“ kommen und ins Nichts gehen, sonst sind es keine.

Bei aller Tragik, die über der seriellen und aleatorischen Strömung liegt, muss aber doch gesagt werden, dass sie den Boden bereitet hat für alles, was an weiterführenden Schritten möglich wurde. Karlheinz Stockhausen, durch dessen Musik und Gedanken immer wieder gewaltige Urbilder hindurchblitzen – punktuelle Musik, Klangfarben-Komposition, Musik im Raum, *Moment-Form*, Musik als Kultus, intuitive Musik, Welt-Musik und vieles andere – der vor allem in seiner frühen Zeit alle bestehenden Grundlagen der Musik umstürzen und aus dem Nichts neu formulieren will, bleibt zweifellos eine der zentralsten Komponistengestalten des 20. Jahrhunderts, auch wenn man bei ihm mit Vielem nicht einverstanden zu sein braucht.

Drei ganz verschiedene Ebenen erlebe ich bei ihm: Auf der einen Seite hat er diese *gewaltigen Urbilder*, Visionen, wie sie kein anderer, auch kein anthroposophischer Musiker gehabt hat. Ihre Realisierung steht aber noch an – *Manfred Bleffert*: „Stockhausen hat uns Aufgaben auf Jahrhunderte hinaus gestellt!“

Das Zweite ist seine *überspannte Intellektualität*, durch die er sich fast alle Visionen selber wieder verdirbt. Er *zerhackt* seine Musik – ich fürchte, auch ein Avantgardist wird sich heutzutage kaum freiwillig etwa Stockhausens „Gruppen“ und vieles andere mehr als einmal anhören. Im Bestreben, die musikalischen Urbilder, die er wie kein anderer auffangen kann, auf die Erde zu bringen, fabriziert gerade er den nervtötendsten Unsinn der Musikgeschichte.

Das Dritte aber ist bei Stockhausen – oft im Kleinen – wiederum eine *unglaublich geniale, inspirierte Handschrift*. Manchmal, relativ selten, tritt *nur* diese Schicht zutage, und dann entsteht etwas ungemein Reizvolles, etwa seine zauberhaften „Tierkreis“-Stücke. Dadurch rettet er wiederum manches aus dem Schrott, den er produziert, heraus. Die erste und die dritte Schicht haben Stockhausen zu Recht berühmt gemacht, die intellektuelle Schicht hat (nicht nur bei ihm) dazu geführt, dass sich die serielle Musik so schnell überlebt hat.

Man muss sich ja in vielen Punkten gegen den mit messianischem Anspruch auftretenden Stockhausen zur Wehr setzen. Nur allzu oft wird dabei aber das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und seine trotz allem gewaltige Bedeutung völlig verkannt.

Cluster-, Flächen- und Klangkomposition

Bevor es als Gegenreaktion auf den „Schrott“ der Serialität und Aleatorik zur *Postmoderne* kommt, gibt es nun noch einen gnadenvollen Aufschub. Die in den 1960er Jahren anhebende Blüte der (postseriellen, aber noch nicht postmodernen!) Cluster- oder Flächenkomposition – während die serielle Strömung noch ausläuft – kann angesichts der gerade vorher geschehenen Zerstörungsprozesse nur als ein Wunder bezeichnet werden.

Von der punktuellen Musik zur Flächenkomposition: hier liegt eine erste *Ausweitung* der „Atonalität“ seit ihrer Wiedergeburt um 1950 vor. Sind in den fünfziger Jahren Stücke, die sich nicht an die Webernsche Kürze halten, oft musikalisch ungenießbar, steril und besitzen heute nur noch Museumswert, so können sie sich – durch einen neuen „Griff“ – merkwürdigerweise in den sechziger Jahren *zu großen Flächen ausdehnen*. Man meinte bis dahin immer, in langen Stücken „muss immer etwas geschehen“, raffinierte Abläufe. *Es muss aber gar nichts geschehen*. Ein Klang, ein Ton, eine Pause kann einfach „liegenbleiben“ – wie z.B. bei *Bernd Alois Zimmermann* – und nach einiger Zeit in einen anderen, ebenso „gedehnten“ Zustand übergehen. Oder sich nur in minimalster Weise kontinuierlich umformen.

Was also gegenüber den Punkten der seriellen Musik in diesen Flächen extrem gesteigert wird, ist die *Zeitlosigkeit* – ein neuer meditativer Einschlag. Die ganze zweite Jahrhunderthälfte, insbesondere ab den Sechziger Jahren, bringt zwar gegenüber der ersten Hälfte letztlich *inhaltlich* kaum Neues (vergleicht man es mit der Revolution am Jahrhundert-Anfang), dafür aber wird die Musik auf der ganzen Linie in meditative Weiten und Extreme gezogen. (Das gilt genauso für die tonal/modale Richtung der Neuen Musik, s. nächstes Kapitel. Die meditative Weite der in den Sechziger Jahren aufkommenden *Minimal Music* ist, wenn man von Ravels Bolero einmal absieht, ohne Beispiel in den Jahrzehnten zuvor.)

Nimmt man aber die Fünfziger und Sechziger Jahre zusammen (Serialität, Aleatorik, Clusterflächen, Improvisation usw.) – die Komponisten beider Jahrzehnte kommen nicht nur aus derselben Generation, sondern haben sich auch immer als zusammengehörend empfunden –, so kann nun auffallen, dass die Avantgarde sich nach und nach deutlich *landschaftlich einfärbt*. Es sind nicht nur europäische Landschaften: Frankreich (Boulez), Italien (Berio, Nono, Scelsi), Niederlande (Goevaerts), Polen (Penderecki, Lutoslawski), Ungarn (Ligeti, Kurtág), Griechenland (Xenakis, Terzakis), Dänemark (Nörgard), Schweden (Ahlbom), Russland (Schnittke, Gubaidulina), Jugoslawien (Globokar) – sondern sofort auch Amerika (Cage, Feldman), Korea (Isang Yun), Japan (Takemitsu, Hosokawa) und sogar Rotchina (Tan Dun). Gerade Ostasien wird sehr schnell zur Hochburg der Avantgarde, man hat den Eindruck, dass diesen Völkern die „Atonalität“ wie auf den Leib geschneidert ist, sie können damit offensichtlich wesentlich naiver, natürlicher und musikalischer umgehen und sie sogar an ihre eigene Musiktradition anknüpfen (die 12 Lü der Chinesen!). In Fernost ist bezüglich der Avantgarde noch viel zu erwarten – trotz der Postmoderne!

1956 öffnet Polen seiner Musik die Tore nach dem Westen. Polnische Komponisten wie *Witold Lutoslawski*, *Krzysztof Penderecki*, *Kasimierz Serocki* und sehr viele andere finden sich plötzlich an der Spitze der Avantgarde wieder. Im selben Jahr flieht *György Ligeti* anlässlich des fehlgeschlagenen ungarischen Aufstandes aus seiner Heimat nach Deutschland – während der vielleicht ebenso bedeutende *György*

Kurtág in Ungarn verbleibt. In Russland geht es zunächst im Untergrund los (*Alfred Schnittke, Sophia Gubaidulina, Victor Suslin*).

Die Musiker aus dem Osten, bis dahin von aller avantgardistischen Musik abgeschnitten, nehmen intensiv die serielle Strömung in sich auf, deren weltweiter Elan zu dieser Zeit noch nicht erloschen ist. Aber sie orientieren sich nur an dem, was *musikalisch*, nicht was *ideologisch* faszinierend ist an der Serialität. Ein ausgesprochener Widerwille gegen Schemata und Theorien ist zu beobachten. Ligetis erstes Auftreten in der westlichen Avantgarde-Szene, noch bevor er mit irgendwelchen Kompositionen hervortritt, ist ein Aufsatz, in dem er die Berechtigung der seriellen Regeln (anhand der Analyse eines Werkes von Pierre Boulez) zu widerlegen sucht.

Für zwei Jahre geht Ligeti zu Stockhausen ins Kölner elektronische Studio, danach hat er nie mehr elektronisch komponiert. Aber es genügt: er betritt das durch die Elektronik aufgetane Neuland und erobert es, ich kann es nicht anders ausdrücken, für den Menschen zurück, entreißt es der Maschine wieder. Er betont selbst, dass er seine Klang-Visionen, die er lange vorher schon in Ungarn hatte, erst durch das Eintauchen in die elektronische Musik realisieren kann. Man hört in Ligetis und Pendereckis (früher) Musik deutlich Elektronik-verwandte Klänge – aber ohne deren Kälte. Allerdings tut er diesen Schritt unbewusst, betont stets, dass er elektronische Musik eigentlich gut findet bis auf das, dass sie „wie mit Hochglanzfolie überzogen“ ist; er hofft aber auf den Moment, in dem die Technik so weit ist, dies auch noch zu überspielen. Hätte er das Wesen der Elektronik durchschaut und gleichzeitig zusammen mit Stockhausen den Weg in die Improvisation gehen können, so hätte er sich mit seiner instrumentalen Klangfarben-Komposition nicht nach wenigen Jahren festzufahren brauchen – diesen Schritt haben jedoch erst *Pär Ahlbom* und *Manfred Bleffert* vollzogen (s.u.).

Nach einer „Inkubationszeit“ von wenigen Jahren treten die östlichen Musiker mit ihrer eigenen Richtung, eben der Flächenkomposition (Clustertechnik) auf. Mit dieser werden die Beschränkungen der seriellen, ja der Zwölftonmusik über Bord geworfen, es entsteht eine neue Form „freier Atonalität“. Man hat den Eindruck, dass noch einmal aus dem Osten frische, unverbrauchte Kräfte in die Neue Musik einfließen, bevor sie an ihr Ende kommt.

Berühmtester Repräsentant dieser neuen Richtung, ein Jahrhundertwerk entsprechend Strawinskys „*Sacre*“ (s. nächstes Kapitel), ist Ligetis „*Atmosphères*“, welches wirklich die Zeit stillestehen lässt. Beim Publikum ruft es – ein Novum in der gesamten Geschichte der Atonalität – Begeisterungstürme hervor. Der völlige Verriss dieses Stückes durch einen Journalisten, der konstatiert, dass darin ja „nichts geschieht“, keine melodische, keine rhythmische Bewegung, nur ein einziger stehender, irisierender Klang aus allen 12 Tönen, in völliger Statik sich immer leise umfärbend, wird von Ligeti euphorisch begrüßt: der Erste, der mich wirklich verstanden hat!

Neben Ligeti und Penderecki muss als einer der bedeutendsten Vertreter der Flächen- und Klangkomposition der in Paris lebende Grieche *Iannis Xenakis* genannt werden. Er ist es, der Klangflächen im Raum herumwandern lässt, der mit den farbigsten und lebendigsten Klangwirkungen arbeitet, mit einem besonderen Sinn für dasjenige Instrumentarium, welches überhaupt erst in der Neuen Musik – speziell seit der Jahrhundertmitte – sich in all seinen Möglichkeiten zu entfalten beginnt: das *Schlagzeug*.

Dass Xenakis seine Klangwirkungen minutiös vom Computer berechnen lässt („stochastische Musik“), ändert nichts daran, dass seine Musik zur faszinierendsten dieser „postseriellen“ Periode gehört. Hätte er nicht präziseste Klangvorstellungen, könnte ihm der Computer nicht solche Wirkungen berechnen. (Allerdings sollte man sich klarmachen, was das bedeutet: wenn musikalische Strukturen so „objektiv“ werden, dass sie berechenbar sind, ohne dadurch etwas von ihrer Faszination einzubüßen, zeigt das eigentlich, dass hier ein Feld aufgetan ist, das in Wirklichkeit der *Improvisation* gehört: das Musizieren aus bewusst erfassten Gesetzmäßigkeiten heraus. Xenakis beweist durch seine ausgerechneten, dennoch faszinierenden Klangstrukturen, dass er von allen Komponisten am meisten auf dem Sprung zu einer „Bewusstseins-Musik“ ist. Er ist – das zeigt auch z.B. sein Umgang mit dem Raum –

ganz nahe an Strukturen, wie sie in der Improvisationswelt Pär Ahlboms zu finden sind, nur mit ungeheurem mathematischen Aufwand und lange nicht so unmittelbar lebendig wie diese.)

Das Ausbreiten in Flächen, die Weitung, welche die Clusterkomposition gegenüber der seriellen Musik bedeutet, wird von einem Komponisten noch ganz anders in unglaublicher Weise ins Extrem geführt: von dem Amerikaner *Morton Feldman*, einem John-Cage-Schüler: „*Ich halte die letzten Werke von Feldman für geistige Werke... auch ist es Trauerarbeit des Juden Feldman. Ein Stück dauert beispielsweise vier Stunden, ein anderes dreieinhalb Stunden... Immer nur: Ton – Pause – Akkord – Stillstand – Pause. Wenn das jemand auf gewöhnliche Weise anhört, ist er nach zwei Minuten verstimmt. Man erwartet soetwas heutzutage nicht. Der Zuhörer muss bei sich selbst bleiben, auf sich selbst zurückfallen.*“ (Peter Michael Hamel: „Wo dir der liebe Gott den Bleistift hält“ in „Flensburger Hefte“ Nr. 19, Flensburg 1987)

Minimal Music ist das nicht, obgleich Feldman ebenfalls mit ständigen Beinahe-Wiederholungen arbeitet, die sich unmerklich verändern. Aber Feldmans Musik ist das Gegenteil. Sie hat so gar nichts Gefälliges an sich, keinen „drive“, ist herb – atonal, ohne sich irgendeinem System zu verpflichten –, um nicht zu sagen „bitter“. Anstelle des „drive“ entsteht eine unglaubliche Konzentration und Stille, zumal sie sich fast ständig im *Pianissimo* bewegt.

Feldman ist einer der „großen Einsamen“ der Neuen Musik, wie Hauer und Webern. Wie Cage und Scelsi ist er vom Zen-Buddhismus beeinflusst. Sein Spätwerk entfaltet sich erst Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre, mitten in der Zeit der Postmoderne, insofern ist er in der Flächenkomposition – deren Blütezeit die 1960er Jahre sind – ein Nachzügler.

Eine Hochburg der Flächenkomposition ist wie gesagt der ferne Osten: Der Koreaner *Isang Yun* ist der erste ostasiatische Avantgardist (noch der seriellen Phase zuzurechnen), *Tan Dun* steht für Rotchina, *Toru Takemitsu* für Japan. Aber es ist eine Legion von Komponisten, es geht bis heute immer weiter. Unter den etwas Jüngeren sei hier stellvertretend für Viele *Toshio Hosokawa* genannt, welcher eine typisch meditative Clustermusik in bester Tradition von Ligetis „Atmospheres“ schreibt, in welcher die Zeit versinkt. Die allermeiste Musik ostasiatischer Komponisten ist schwebend, meditativ, ohne alle Dramatik – und wunderschön.

Ansonsten hat sich (außer in Ostasien) auch die Flächenkomposition nicht lange auf ihrer Höhe halten können; auch sie ist bereits ein abgeschlossenes Kapitel. Ligeti sagt von sich, man könne nur wenige Jahre in dieser Art komponieren, ohne sich zu wiederholen. Abgesehen von Feldman (und Ostasien) ist die Flächenkomposition bereits Ende der Sechziger Jahre erschöpft.

Ich muss an dieser Stelle noch ein paar „atonale“ Komponisten kurz beleuchten, die ich stilistisch kaum einordnen kann, weil sie sich „dazwischen“ bewegen:

Helmut Lachenmann, einer der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten, ist der wohl letzte und konsequenteste Vertreter der avantgardistischen Schule im „konservativen“ Sinne, d.h., dass er keine Werkauflösung betreibt, Stücke im herkömmlichen Sinne schreibt, in einem Stil, der sich aus der seriellen Musik entwickelt hat (aber nicht ausgedacht, sondern bis in mystische Tiefen durchgeföhlt), und die postmoderne Mode nicht mitmacht.

Wolfgang Rihm, der wohl führende Komponist der „Neuen Romantik“ Anfang der 1980er Jahre, entwickelt sich sehr bald vom Neo-Romantiker zum „Neo-Expressionisten“ weiter. Mit den Mitteln einer freien Atonalität, orientiert am frühen Schönberg, schreibt er mit im alten Sinne großem handwerkliche Können eine Musik, die tatsächlich an Expressivität kaum zu überbieten ist.

Von manchen als die bedeutendste lebende Komponistenpersönlichkeit gehandelt (Jürgen Schriefer: „ein weiblicher Beethoven“) wird *Sophia Gubaidulina*, halb russischen und halb tatarischen Blutes. Gubaidulina schöpft ihre Musik, die nur sehr bedingt der Flächen- und Klangkomposition zuzurechnen ist, aber auch nicht selten eine ungeheure Dramatik entwickelt, aus einer bis ins Mystische gehenden östlich-christlichen Religiosität. Frisch und lebendig leuchten ihre Farben, die wie spontan hingemalt erscheinen. Ihre Inspiration holt sich die Komponistin u.a. aus der *Improvisation*.

Den Stile-übergreifenden *Alfred Schnittke*, eine der gewaltigsten Gestalten der Neuen Musik überhaupt, möchte ich, obgleich er unbestreitbar *auch* Avantgardist ist, mehr im 3. und 7. Kapitel besprechen. Eine Musik „jenseits von Tonalität und Atonalität“ trifft vielleicht auf keinen anderen in dem Ausmaß zu wie auf ihn.

Geräusche

Die Elektronik hatte endgültig die Grenze zum *Geräusch* überschritten. Allerdings ist sie lange nicht die erste Musikrichtung, die damit arbeitet; das Geräusch hat seine eigene Geschichte in der Musik des 20. Jahrhunderts. Es fängt an mit den „italienischen Futuristen“ am Jahrhundert-Anfang um *Luigi Russolo*, die mit regelrechten Geräusch-Skalen arbeiten. Vor allem aber ist der Begriff der Geräusch-Musik verbunden mit dem großen *Edgar Varèse*, der die seriellen Komponisten nachhaltig inspiriert, welche wiederum die Geräusche an die „Postseriellen“ weitergeben. Eine weitere große Rolle spielt die „Musice concrète“ von *Pierre Schaeffer* und *Pierre Henry*, die Alltagsgeräusche zu Tonbandcollagen zusammenschneiden und damit zu Vorläufern der elektronischen Musik werden.

Spätestens seit der elektronischen Musik ist aber das Geräusch aus der Neuen Musik überhaupt nicht mehr wegzudenken – auch im Free Jazz, in der Rock- und Punk-Musik spielt es eine entscheidende Rolle – bis hin zu Erscheinungen wie der New Yorker „Noise Music“ um den Saxophonisten *John Zorn* im Übergangsfeld zwischen Jazz, Rock und Avantgarde. Etwa bis Varèse und weiterhin im Jazz und Rock steht das Geräusch auf der *hässlichen, expressiven* Seite der Musik:

(Wdhlg.): „...*In der Wirklichkeit haben wir, so wie mit einem Ineinanderspiel von Evolution und Devolution, es zu tun mit einem Ineinanderspielen, und zwar einem harten Kampfe der Schönheit gegen die Hässlichkeit. Und wollen wir Kunst wirklich fassen, so dürfen wir niemals vergessen, dass das letzte Künstlerische in der Welt das Ineinanderspielen, das Im-Kampfe-Zeigen des Schönen mit dem Hässlichen sein muss. Denn allein dadurch, dass wir hinblicken auf den Gleichgewichtszustand zwischen dem Schönen und dem Hässlichen, stehen wir in der Wirklichkeit darinnen, nicht einseitig in einer nicht zu uns gehörigen Wirklichkeit, die aber mit uns erstrebt wird in der luziferischen, in der ahrimanischen Wirklichkeit. Es ist sehr notwendig, dass solche Ideen, wie ich sie eben geäußert habe, in die menschliche Kulturentwicklung einziehen. In Griechenland – Sie wissen, mit welchem Enthusiasmus ich von dieser Stelle aus oftmals über die griechische Bildung gesprochen habe –, da konnte man sich einseitig der Schönheit widmen, denn da war noch nicht die Menschheit in der absteigenden Erdenentwicklung begriffen, wenigstens nicht im Griechenvolke. Seit jener Zeit aber darf der Mensch den Luxus sich nicht mehr gönnen, etwa bloß das Schöne zu kultivieren. Er muss sich kühn und tapfer gegenüberstellen dem realen Kampfe zwischen Schönerem und Hässlichem. Er muss die Dissonanzen im Kampffestspiel mit den Konsonanzen in der Welt empfinden können, mitfühlen, miterleben können ...“ (Steiner: „Die Sendung Michaels“).*

Wie gesagt: „*Elektronik* klingt auf Schritt und Tritt nach dem Blubbern des Wassers, dem Heulen des Sturmes, dem Prasseln des Feuers, dem Knacken des Holzes, dem Schaben auf Steinen, insbesondere nach verschiedensten Metallklängen sowie nach Tierlauten – der „rein elektronische Klang“ ist, bis auf den Sinuston, eine Chimäre.“ – Warum dann eigentlich nicht gleich und *direkt* mit solchen Klängen arbeiten?

In diese Richtung geht z.B. *Mauricio Kagel*, selbst einer der Pioniere der elektronischen Musik, mit seinem verspielten Klang-Sammelsurium – vom Spazierstock bis zum Schildkrötenpanzer. Durchschlagender ist *György Ligetis* Versuch, das durch die Elektronik eroberte klangliche Neuland der Maschine wieder mit Hilfe des traditionellen Instrumentariums zu entreißen, aus welchem seine Cluster-Technik erwächst: auch Cluster aus allen 12 Tönen (weniger reichen auch schon) sind nichts anderes als Geräusch – hier aber, in der post-elektronischen Clusterkomposition, zeigen sich die Geräusche bereits in faszinierender, schimmernder Schönheit, verlieren ihren brutalen Charakter – und werden damit Aus-

druck der Elementarwelt; *Elementarwesen* sprechen sich in ihnen aus, gerade in Ligetis gewaltigem Werk „Atmosphères“.

Als *Pär Ahlbom* gerade im Begriff ist, ins Kölner elektronische Studio einzutreten um mit Stockhausen zusammenzuarbeiten, bemerkt er – etwa zur gleichen Zeit, als auch Ligeti seine „nach-elektronische“ Musik schreibt –, dass er „elektronische“ Klänge auf rein „akustische“ Weise wesentlich besser bewerkstelligen kann. Während aber Ligeti und Penderecki sich auf die klassisch-romantischen Instrumente zurückziehen, Kagele auf Spazierstöcke, arbeitet Ahlbom in seinen Gemeinschafts-Improvisationen (s.u.) mit einem eigens *völlig neuentwickelten und aufs Elementarste reduzierten Klang-Instrumentarium*.

Zunächst benutzt er die Klang-Instrumente des holländischen Instrumenten-Entwicklers *Norbert Vissers*. Dieser versucht, das Volumen und die Brillanz der Instrumente zurückzunehmen und den nasalen „Materialklang“ zu verstärken. Letztlich in die gleiche Richtung, aber wesentlich radikaler, arbeitet *Manfred Bleffert*, der einen wirklichen Durchbruch in die Elementarwelt vollbringt. Bleffert, der 68er-Generation und -Bewegung angehörig, ist bereits als Jugendlicher mit Stockhausen im Kontakt und von dessen elektronischer Musik zutiefst beeinflusst. Er sagt selbst, dass er ohne die Elektronik nie zu seinen neuen Klängen gekommen wäre. Bleffert setzt, Vissers Impuls des „Materialklanges“ in radikaler Weise fortführend, das in der Elektronik hörbare Knacken des Holzes, Reiben der Steine sowie die verschiedenen Metallkänge *direkt* ein, aber nicht wie in der „Musique concrète“, sondern indem er die Materie extrem „durcharbeitet“ – und natürlich ohne den Umweg über einen Tonträger. Pär Ahlboms Gemeinschafts- und Raum-Improvisationen sind ohne Manfred Blefferts archaisches Instrumentarium, Norbert Vissers „Choroi-Flöten“, von Ahlbom selbst entwickelte archaische „Luren“ und Ähnliches gar nicht denkbar.

War es bereits in der Rockmusik üblich geworden, dass Komponist und Interpret in Eins zusammenfallen, so kommt nun also noch der (Klang-)Instrumentenbauer hinzu. Die Arbeit am Klang, welche die gesamte atonale Strömung durchzieht, ist nun direkt am Instrumentenbau angekommen – *das alles wäre ohne die Elektronik nicht möglich geworden!*

Übergang vom Ton zum Wort

Mit dem Einzug der Geräusche vollzieht aber die Musik eine Grenzüberschreitung hin zur *Sprache*; Geräusch-Musik beginnt zu *reden*. – Sprache und Musik waren ursprünglich Eins. Alte Sprachen wie das Indische oder Chinesische haben auch heute noch etwas Singendes. Erst in der griechischen Zeit trennen sich Sprache und Gesang. Lange Zeit gehen dann Musik und Sprache völlig getrennte Wege.

Aber im 20. Jahrhundert klopft das Wort wieder ans Tor der Musik. Schönbergs „Tonhörensprechen“ im „Pierrot Lunaire“ ist ein erstes Zeichen, ein zweites Ligetis „Aventures“, wo er rein lautliche Gefühlsaffekte aneinanderreicht; in ähnlicher Richtung arbeitet *Dieter Schnebel*. Die „Schule der Stimmenthüllung“ von *Valborg Werbeck-Svärdström* löst die Sprache in Konsonanten und Vokale auf und *Pär Ahlbom* bringt diese Konsonanten und Vokale in seinen Improvisationen zu gewaltigen Klang-Wirkungen. Man nähert sich mit der Auflösung der sinnbehafteten Sprache – also mit der Abschaffung der Wörter – wieder der *Ursprache*. Unwillkürlich drängt sich hier der *Dadaismus* auf, insbesondere dessen Höhepunkt, die 40minütige „Sonate aus Umlauten“ (Hauptthema: „Fümms böwötä zä u“) von *Kurt Schwitters*, ein Werk, das in der *Musikgeschichte* seinen festen Platz haben sollte. In ihren revolutionärsten Momenten sind ab dem 20. Jahrhundert Sprache und Musik nicht mehr voneinander zu trennen.

„Anfangs war es wie ein Rauschen, so wie vom Wind, den man fern in den Wipfeln der Bäume hört. Aber dann wurde das Brausen mächtiger, bis es dem eines Wasserfalls glich oder dem Donnern der Meereswogen gegen eine Felsenküste. Und Momo vernahm immer deutlicher, dass dieses Tosen aus unzähligen Klängen bestand, die sich untereinander ständig neu ordneten, sich wandelten und immerfort andere Harmonien bildeten. Es war Musik und war doch zugleich etwas ganz anderes. Und plötzlich erkannte Momo sie wieder: Es war die Musik, die sie manchmal leise und wie von fern gehört hatte, wenn sie unter dem funkelnden Sternhimmel der Stille lauschte. Aber nun wurden die Klänge immer klarer

und strahlender. Momo ahnte, dass dieses klingende Licht es war, das jede der Blüten in anderer, jede in einmaliger und unwiederholbarer Gestalt aus den Tiefen des dunklen Wassers hervorrief und bildete. Je länger sie zuhörte, desto deutlicher konnte sie einzelne Stimmen unterscheiden. Aber es waren keine menschlichen Stimmen, sondern es klang, als ob Gold und Silber und alle anderen Metalle sangen.

Und dann tauchten, gleichsam dahinter, Stimmen ganz anderer Art auf, Stimmen aus undenkbar fern und von unbeschreiblicher Mächtigkeit. Immer deutlicher wurden sie, so dass Momo nun nach und nach **Worte** hörte, Worte einer Sprache, die sie noch nie vernommen hatte und die sie doch verstand. Es waren Sonne und Mond und die Planeten und alle Sterne, die ihre eigenen, **wirklichen Namen** offenbarten.“ (Michael Ende: „Momo“, Stuttgart 1974)

Die Stille

John Cage ist zeitlebens auf der Suche nach der *Stille*. Er betritt einmal an einer Universität einen *schalltoten Raum*, um endlich absolute Stille zu erleben – er findet sie nicht. Denn nach einiger Zeit hört er sein eigenes Blut rauschen, ein technisches Geräusch, ähnlich dem Sirren einer Heizung. Er kommt zu dem Schluss, dass Stille auf äußere Weise nie erreichbar ist; *Stille ist eine innere Qualität*. Folglich kann man die Stille auch im allergrößten Lärm erleben – ein gewaltiger Gedanke!

So komponierte er sein Stück „4` 33`“: Ein Pianist setzt sich mitten auf einer Hauptverkehrsstraße vor den Flügel, schaut auf seine Uhr und spielt *keinen einzigen Ton*. Nach Ablauf der Zeit schaut er wieder auf seine Uhr, verbeugt sich mitten im Straßenlärm vor dem Publikum und schließt den Klavierendeckel – ein zu Recht berühmtes Werk (ich kenne einen Pianisten, der es geschafft hat, es auch in einem Konzertsaal inmitten anderer Werke „aufzuführen“, allerdings nicht ohne einleitende Worte – vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden lang Totenstille! Man hält es kaum aus, erlebt mindestens eine halbe Stunde dabei).

Liegt hier nicht vielleicht dennoch eine große Selbsttäuschung? Erreicht man die Stille dadurch, dass man ausruft: erleben wir die Stille!? Wohl ist es richtig, dass Stille äußerlich nicht erreichbar ist, sondern nur als innere Qualität. Aber Cage hätte zumindest eine Meditationsanleitung mitliefern müssen, wie man mitten im Straßenlärm Stille erleben kann.

Wer einmal mitten in der finstersten Nacht in einem ausgedehnten einsamen Wald spazieren war, kann vielleicht nachvollziehen, dass trotz des Knackens der Zweige, des Tropfens des Regenwassers von den Blättern, des Schreiens der Käuzchen usw. eine ungeheure Stille erlebt werden kann, *alle Geräusche unterstreichen sie nur* – ich schildere nur eine Erfahrung, die schon viele gemacht haben, wenn ich sage: *Stille ist ein unmittelbares Tor zur geistigen Welt*. Allerdings ist dazu eine gewisse innere Einstellung notwendig. Viele Menschen fühlen sich dabei unbehaglich, ängstlich oder bestenfalls gleichgültig, sie müssen sofort reden oder den MP3-Player einschalten. Sucht man aber gerade diese Qualität, so kann man sie überall dort erleben, *wo keine technischen Geräusche hindringen* – ich habe sie in Skandinavien unendlichen Wäldern, in Griechenland sogar beim ohrenbetäubenden Konzert der Zikaden erlebt!

Ist aber nur von Ferne ein Flugzeug zu hören, so ist der ganze Zauber dahin. Sicherlich ist es möglich, auch mitten im Motorenlärm die Stille zu erleben; Cage selber wird vermutlich die Fähigkeit dazu besitzen haben. Dazu ist aber eine ganz andere Schulung der Konzentration nötig. Die Musik des Cage-Schülers Morton Feldman ist z.B. solch eine Schulung der Konzentrationsfähigkeit, die einen befähigen kann, Stille sogar inmitten heftigsten Motorenlärms zu erleben.

Obgleich also das Stück 4` 33` in gewisser Weise einen Bluff darstellt (des Kaisers neue Kleider), wurde doch von Vielen gespürt, in welche Schicht John Cage mit dieser Grenzüberschreitung vorstoßen wollte; er hat damit gewaltig auf die damals jüngere Generation der Komponisten gewirkt, denn auf der Suche nach der Stille sind sie in gewisser Weise alle – und etliche von ihnen, gerade Feldman, haben die Stille tausendmal intensiver einfangen können als Cage selber.

Auflösung des Werkes und Improvisation

„Boulez kam es auf das Werk an, mir dagegen mehr auf das Wirken“ sagt Stockhausen einmal und drückt damit den Zeitgeist aus – um allerdings späterhin dann doch wieder umfangreichste *Werke* zu schreiben.

Improvisation hat es immer gegeben, je weiter man in der Musikgeschichte zurückgeht, desto intensiver und ausschließlicher – die abendländische Musik vollzieht im Durchgang durch die Architektur der *Komposition* erstmals einen *Todesdurchgang*. Allerdings stirbt dabei die *Improvisation* nicht vollständig; sie behauptet sich *neben* der *Komposition*: noch Bach, Mozart, Beethoven und Bruckner sind begnadete *Improvisatoren*. Die *Improvisation* stirbt erst in der *Moderne* (scheinbar, denn genau in diesem Moment lebt sie wiederum auf im *Jazz*. Ich kann darauf erst im übernächsten Kapitel eingehen; tatsächlich scheint die *Improvisation* in der *Klassik* und *Moderne* mit dem 20. Jahrhundert bis auf wenige Ausläufer gestorben). Erst *nach* der *Flächenkomposition* taucht sie plötzlich wieder auf – in völlig verwandelter Form. Die Entwicklung dahin vollzieht sich in gnadenloser Konsequenz:

In der *Atonalität* (ich meine hier nur „reine“ *Atonalität*, keine Vermischung mit tonalen oder modalen Elementen) kann man im Grunde nicht mehr von individuellen Stücken sprechen. Um es krass, aber nicht übertrieben auszudrücken: Alle Komponisten, die *atonal* komponiert haben, haben nicht verschiedene Stücke geschrieben, sondern das eine Stück „*Atonalität*“ immer neu komponiert und von *Generation* zu *Generation* tiefer, radikaler und meditativer erfasst. Es gibt in der *Atonalität* nicht die *Verschiedenheit*, wie sie etwa allein zwischen den *Sonaten* *Beethovens* besteht; das individuelle Stück löst sich in der *Atonalität* auf und wird zur *Übung*, zur *Meditation*.

Man kann sich ja durchaus fragen: wieviele ehrwürdige *Werke* der *Neuen Musik* sollen eigentlich noch entstehen? Es gibt doch jetzt schon viel zu viele davon! Nicht einmal die Fülle der *klassischen Werke* kann man mehr aufnehmen. 99,99% der *Werke* *Neuer Musik* werden für die *Schublade* geschrieben oder sind *Eintagsfliegen*. Es wird *Zeit* für etwas ganz *Neues*, das am radikalsten *John Cage* vollzieht, indem er das *Werk* vollständig auflöst. *Cage* zelebriert, ähnlich wie *Josef Beuys* (der von daher ähnlich wie *Schwitters* in die *Musikgeschichte* gehört!), zeremonielle, *kultische*, *magische Handlungen* (*Happenings*). Damit trifft er zweifellos einen *Nerv* der *Zeit*. Es ist die *Zeit* der *Fluxus-* und *Happening-Bewegung*, die *Zeit* der *68er-Bewegung*, in deren *Kontext* alle diese *Aktionen* zu sehen sind.

Merkwürdig bleibt allerdings, dass *Cage* zeitlebens *die Improvisation ablehnt*. Seine *Zufalls-Operationen* sollen die *menschliche Willkür* ausschließen. In der *Improvisation* sieht er nur und ausschließlich *menschliche Willkür* bzw. *Subjektivität* am *Werk*. Es entgeht ihm, dass sich das *Subjekt*, das *Ich*, zur allergrößten *Objektivität* hinaufarbeiten kann – jegliche *Kunst* beruht überhaupt nur darauf.

Dabei entwickelt sich die *Avantgarde* gerade durch *Cages* *Anstöße* bald in *Richtung Improvisation*, denn dies ist die *konsequenteste Fortführung* seiner *Werk-Auflösung*. – Zu einer *Zeit*, in der noch niemand auch nur entfernt an *Improvisation* denkt, spricht bereits *Rudolf Steiner* darüber:

„...Da kommen wir, wenn wir soetwas zugeben können, darauf, dass dann eine bestimmte Möglichkeit allerdings vor uns steht, nämlich die Möglichkeit, dass in einer anderen Weise als jetzt komponiert wird, nämlich in der Weise, dass das Verhältnis von *Komponisten* und *reproduzierendem Künstler* ein viel freieres wird, dass der *Spieler*, der *reproduzierende Künstler* viel weniger determiniert ist, dass er viel produktiver werden kann, dass er einen viel größeren *Spielraum* hat. Das ist aber im *Musikalischen* erst möglich, wenn das *Tonsystem* erweitert wird, wenn man wirklich die *Variationen* haben kann, die da notwendig sind, wenn wirklich stark variiert werden kann. Und da könnte ich mir vorstellen, dass zum Beispiel dasjenige, was der *Komponist* liefert, in der *Zukunft* mehr andeutungsweise wäre, dass aber, weil es mehr andeutungsweise wäre, der *reproduzierende Künstler* viel mehr *Varianten*, viel mehr *Töne* braucht, um die *Dinge* auszudrücken. Man kann ja, wenn man sich in die *Tiefen* des *Tones* nun eben hineinfindet, ihn in der verschiedensten Weise verteilen, indem man ihn nun wieder heraussetzt in *Nachbartönen*. Auf diese Weise würde ein *bewegliches musikalisches Leben* herauskommen.“ (s. „Ein musikalisches Koan“)

Improvisatoren der Avantgarde sind: in Amerika *Christian Wolff* (ein Cage-Schüler wie Morton Feldman), in Frankreich der Jugoslawe *Vinko Globokar*, in Italien *Franco Evangelisti*, *Frederic Rzewski* und *Giacinto Scelsi*, in Moskau das Trio *Alfred Schnittke*, *Sofia Gubaidulina* und *Viktor Suslin*, in Schweden *Pär Ahlbom*, in Dänemark *Per Nørgard*, in Polen *Krzysztof Penderecki*, in Deutschland *Lili Friedemann* (mehr im pädagogischen Bereich) und *Karlheinz Stockhausen* – es sind im Großen und Ganzen immer noch die selben Namen! Die mannigfaltigsten Improvisationswege werden eingeschlagen, wenigstens ein paar Jahre lang (manch einer verlässt die Improvisation bald wieder). Am berühmtesten geworden sind aus dieser Zeit wohl Stockhausens textliche meditative Improvisationsanweisungen „Aus den sieben Tagen“, z. B. „Es, für Ensemble“:

Denke NICHTS
Warte bis es absolut still in Dir ist
Wenn Du das erreicht hast beginne zu spielen
Sobald Du zu denken anfängst, höre auf
und versuche, den Zustand des Nichtdenkens
wieder zu erreichen.
Dann spiele weiter.

Ich sagte oben, dass serielle und aleatorische Musik vom klanglichen Ergebnis her nicht voneinander unterschieden werden können; wer nicht weiß, wie ein Stück entstanden ist, hört es ihm nicht an, ob es seriell oder aleatorisch komponiert wurde. Genau das gleiche klangliche Resultat ergibt sich aber – obgleich man sie rein nach den Texten auch völlig anders, z.B. tonal oder modal spielen könnte – bei den ersten Aufnahmen von Stockhausens „Aus den sieben Tagen“, ebenso bei etlichen anderen avantgardistischen Improvisationen.

Und nicht nur da, sondern sehr ähnlich auch beim gleichzeitigen *Free Jazz*, mit dem die Jazz-Improvisation („endgültig“) zur Atonalität durchstößt – 1964 bricht in New York die „Oktoberrevolution des Free Jazz“ aus. Die bedeutendsten Free-Jazz-Musiker: *John Coltrane*, *Eric Dolphy*, *Cecil Taylor*, *Ornette Coleman*, *Don Cherry*, *Albert Aylor*, *Steve Lacy*, *Paul Blay*, *Michael Mauthner* und andere. Die Brücken zwischen avantgardistischen Komponisten und experimentellem Jazz sind in diesen Jahren zahlreich wie nie zuvor. Ebenso muss aus dieser Zeit die improvisierende Experimental-Rock-Gruppe *Soft Machine* genannt werden, die auch oft zu Festivals Neuer Musik eingeladen wird.

Die radikalste Konsequenz aus John Cages Werkauflösung aber hat wohl der schwedische Komponist (das Wort passt gar nicht mehr) *Pär Ahlbom* gezogen. Er ist einer der Wenigen, die nicht mehr aus der Improvisation in die Komposition (aus der Moderne in die Postmoderne!) zurückgegangen sind. Dafür hat er die Improvisation zu einem konsequenten Übungsweg aus musikalischen, klanglichen, räumlichen, sozialen und Bewegungs-Grundelementen heraus ausgebaut. Mit traditionellen Improvisationsformen, auch des Jazz, hat dieser Weg rein gar nichts mehr zu tun.

Wichtig sind in seinen Improvisationen der soziale und der räumliche Aspekt: Melodien entstehen bei Ahlbom z.B. zwischen den Spielern, jeder mit jeweils nur einen einzigen Ton oder Klang bewaffnet. Die Spieler *bewegen* sich mit ihren Instrumenten oder singend im *Raum*, was den Klang erst zu seiner volle Entfaltung bringt. Ahlboms Improvisationsformen sind *Soziale Grundübungen*, Bewegungs- und Begegnungsspiele, oft scheinbar ganz außermusikalisch, die gerade dadurch allerdings überwältigende musikalische Wirkungen erreichen. Gleichzeitig werden alle Improvisationsübungen zu Übungen der *Tonbildung*, selbst bei *Geräuschen*, die hier eine große Rolle spielen – insofern sind seine Improvisationen ohne das elementarische „Bleffert-Instrumentarium“ (s.o.) gar nicht denkbar.

Diese *Klangwanderungen* haben besonders in den 1980er Jahren viele junge Menschen zu Pär Ahlbom hingezogen. Seine Improvisation besteht ausschließlich aus sehr strengen *Übungen*, die oft jahrelang in Gemeinschaften geübt wurden. An eine musikalische Begabung ist dieser Übungsweg nicht mehr

gebunden, diese kann in manchen Punkten sogar stören; traditionell ausgebildete Musiker haben es nicht selten schwer mit dieser elementaren Art, weil Ahlbom in radikalster Weise den bürgerlich-akademischen Rahmen sprengt, sowohl den traditionellen Konzertrahmen wie auch die hochgezüchtete Virtuosität – das Fachidiotentum. Es ist *Musik für die Natur*, für die Elementarwesen, Musik für Therapie und Pädagogik, kultische Musik – ich komme noch in anderen Zusammenhängen ausführlicher auf sie zu sprechen.

Ahlboms Improvisationsübungen hat insbesondere *Manfred Bleffert* weiterentwickelt und ergänzt, so dass die Improvisation aus Ur-Elementen heraus heute genauso mit seinem Namen verbunden ist wie mit dem Pär Ahlboms. Eine seiner Übungen ist der „*Instrumentenkreis*“: Zwölf möglichst verschiedenartige (archaische) Instrumente werden im Kreis angeordnet und von zwölf Spielern in „Zwölfklangspielen“ improvisiert (man wird unwillkürlich an Hauers „Zwölftonspiele“ erinnert). Weitet man diese Übungen von 12 Einzelinstrumenten auf 12 Instrumenten-Chöre aus, so können wiederum überwältigende Wirkungen entstehen. Die Anregung dazu kommt ursprünglich von *Jürgen Schriefer*, der die Vision hat von in der Neuen Musik aufsteigenden „*12 Ur-Instrumenten*“, s. „Anthroposophische Musikimpulse“.

Die Postmoderne

Ahlbom und Bleffert sind anthroposophische Musiker; es mag vermessen erscheinen, sie an den vorläufigen Höhepunkt der Avantgarde zu setzen. Aber die avantgardistische Entwicklung läuft so folgerichtig auf die radikale Auflösung des Werkes und des erstarrten Instrumentariums, auf die Auflösung des Komponisten- und Interpreten-Berufes hinaus, dass es vermutlich gar keine andere Möglichkeit gibt, als es so darzustellen. Mit dieser Auflösung alles Gewordenen ist die Neue Musik in einer Zone derart waghalsiger Unbürgerlichkeit angekommen, dass ihr unter den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen jeglicher Boden unter den Füßen entzogen scheint; der alles niederwalzende Siegeslauf der Trivialmusik ist das äußerliche Zeichen dafür.

So gilt die Avantgarde etwa seit den 1980er bzw. schon dem Ende der 1970er Jahren als *erschöpft*. Man sagt, alles sei schon einmal dagewesen, nichts könne mehr überboten werden, nur noch Nostalgie sei möglich – und ständig vermehrter Einsatz digital gesteuerter Medien. Einen gewissen Nachklang gibt es noch, als in den 1980er Jahren ein regelrechter Kult getrieben wird um die meditative Musik von *Morton Feldman* und *Giacinto Scelsi*, dem sich noch das gewaltige Streichquartett „*Fragmente ... Stille ... an Diotima*“ von *Luigi Nono* einreicht, außerdem beginnt da erst so richtig die große Zeit der beiden russischen Giganten *Alfred Schnittke* und *Sophia Gubaidulina*. All das aber ist ein wenn auch kometenhaftes Nachleuchten der Avantgarde, ringsum hat längst etwas ganz anderes begonnen. Man benennt den großen Schmelztiegel der verschiedensten alten Stile ab den 1980er Jahren mit dem Schlagwort *Postmoderne*. (Selbst der Neo-Expressionismus eines *Wolfgang Rihm* gilt als postmodern, weil Rihm sich nicht in die avantgardistische Tradition hineinstellt.)

Es gibt in der Kunstgeschichte nach revolutionären Aufbrüchen – im 20. Jahrhundert interessanterweise mit den großen Jugend-Aufbrüchen „Wandervogel-Bewegung“ und „68er-Bewegung“ zusammenfallend – immer wieder Zeiten der Erschöpfung, der Dekadenz und scheinbaren Rückwärtsentwicklung, der Erholung, bevor es (meistens nach neuen seitlichen Einschlägen) mit neuem Elan weitergeht; offenbar leben wir momentan in einer solchen Phase. Diese Phasen sind alles andere als unfruchtbar, nur bemerkt man das ganz andersartig sich vorbereitende Neue, welches nicht direkt an die scheinbar abgebrochene Entwicklung anknüpft, unter dem Müll der Dekadenzerscheinungen nicht, weil der Blick noch in eine Richtung fixiert ist.

So kann man z.B. die Postmoderne in gewisser Weise durchaus als eine *zweite Welle tonal-landschaftlicher Ausweitung* sehen. Bis Anton Webern war die Entwicklung der Atonalität gekennzeichnet durch eine immer stärkere Zusammenziehung und Konzentration auf einen Punkt. Von Webern und den frühen Serialisten ist die Vereinsamung des Einzeltones auf die Spitze getrieben. Dann setzt in bislang

zwei Schritten ein umgekehrter Vorgang ein – denn die Flächenkomposition und Improvisation sowie eben die Postmoderne sind wieder Ausweitungen (auch geographische Ausweitungen, s. nächstes Kapitel). Bei der Flächen- und Klangkomposition, viel mehr noch bei der Improvisation und am Allermeisten in der Postmoderne wird die Atonalität zunehmend wieder *von tonalen Elementen durchsetzt*, wobei sich dabei der avantgardistische Strom bis zur Unkenntlichkeit mit den anderen Strömen der Neuen Musik vermischt – tonalen und modalen –, „jenseits von Tonalität und Atonalität“. Haben diese tonalen, insbesondere modalen Ausweitungen der Atonalität – im nächsten Kapitel werden sie genauer beschrieben – etwas mit der „Melodie im Einzelton“ zu tun?

Theodor Adorno hatte die Neue Musik in eine progressive Schönberg- und eine reaktionäre Strawinsky-Richtung eingeteilt. Mit Adorno hatte sich scheinbar endgültig der Alleinvertretungsanspruch der Atonalität (den Schönberg nie erhoben hatte!) durchgesetzt. Dem war allerdings vorangegangen ein ebensolcher Alleinvertretungsanspruch der Hindemith'schen Richtung nach dem 2. Weltkrieg. Dieser war der Meinung, dass die Atonalität und andere extreme Erscheinungen der Moderne nur Allüren eines wildgewordenen Zeitalters seien, die bald überwunden sein würden.

Mittlerweile ist man tolerant geworden: die Postmoderne ist die große Synthese aller Stile. Bezeichnenderweise herrschte in der Aufbruchzeit der Neuen Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts keinerlei Feindschaft zwischen den wahrlich extrem verschiedenen atonalen und tonalen/modalen Richtungen der damaligen Moderne, eher ein großes Wohlwollen füreinander. Man wird ja nicht leugnen können, dass in beiden Richtungen gewaltige Werke entstanden sind, von Schönberg, Berg, Webern, Hauer, Stockhausen, Ligeti, Gubaidulina, Feldman auf der einen, Sibelius, Debussy, Strawinsky, Bartók, Hindemith, Orff, Pepping, Pärt (und vielen anderen) auf der anderen Seite.

Geht es denn darum, sich für Atonalität *oder* Tonalität zu entscheiden? Hat nicht die Musik des 20. Jahrhunderts die Berechtigung und Notwendigkeit *beider* Richtungen gezeigt – gehören sie nicht als Polaritäten zusammen?

Mittlerweile spricht man aber nicht einmal mehr von der Postmoderne. Es gibt *gar keine Richtungen* mehr. Selbst die Grenze zwischen „E-Musik“ und „U-Musik“ ist mehr als aufgeweicht und wird wohl noch ganz verschwinden.

[Zurück zur Startseite](#)