

Klangkomposition als postserielle Strategie:

György Ligetis Mikropolyphonie
und Helmut Lachenmanns
musique concrète instrumentale

Magisterarbeit
Universität Lüneburg
Angewandte Kulturwissenschaften
Musik

Erstgutachter: Dr. Rolf Großmann
Zweitgutachter: Dr. Christian Bielefeldt
Vorgelegt am 13.07.2005 von:

Jens Markus Engel
Schleswiger Damm 195b
22457 Hamburg

Matrikel 114954
markus@pingipung.de
040 / 5503491

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Die Bedeutung der Klangfarbe im historischen Wandel	7
2.1 Die Geschichte der Klangfarbe vom Barock bis zum 20. Jahrhundert	8
2.2 Klangfarbe im 20. Jahrhundert	10
2.2.1 Emanzipation der Klangfarbe	11
2.2.2 Auflösung der tonalen Harmonik und Emanzipation der Dissonanz – Atonalität und Cluster	13
2.2.3 Emanzipation des (außermusikalischen) Geräuschs	16
2.3.4 Nach 1945 – Elektronische Musik und musique concrète	18
3. Serielle Musik	21
3.1 Schönbergs Zwölftonmusik	21
3.2 Serielle Musik der 50er Jahre	24
3.2.1 Punktuelle Komposition	25
3.2.2 Kompositionstechnische Probleme und Aporien des Punktuellen	26
3.2.3 Gruppen- und Feldkomposition	27
3.2.4 Autonomieanspruch und Gesellschaftskritik in der seriellen Musik	29
4. Der Begriff des Postseriellen	33
4.1 Abgrenzungsprobleme und Annäherung	33
4.2 Musique informelle: Entwurf einer postseriellen Musik	34
5. György Ligetis Mikropolyphonie	40
5.1 Begriffsbestimmung des Mikropolyphonen	40
5.2 Biographischer Überblick	41
5.3 Grundzüge des Schaffens	43
5.4 Mikropolyphone Klangkomposition	46
5.4.1 Erfahrungen im elektronischen Studio	46
5.4.2 Kritik am Serialismus - Wandlungen der musikalischen Form	49
5.4.3 Kompositionstechnische Konsequenzen	51
5.4.4 <i>Apparitions</i>	53
5.4.5 <i>Athmosphères</i>	55
5.5 Erstes Zwischenfazit	58

6. Helmut Lachenmanns musique concrète instrumentale	62
6.1 Begriffbestimmung des Konkreten – Bezug zur konkreten Kunst, zur konkreten Poesie und zur musique concrète	62
6.2 Theoretische Überlegungen der kompositorischen Absicht	64
6.2.1 Der ästhetische Apparat als Spiegel gesellschaftlicher Normen, Tabus, Bewertungsschemata und Verdrängungsmechanismen.....	65
6.2.2 Musik als existenzielle Erfahrung	67
6.2.3 Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit	68
6.2.4 Ausdruck und Kommunikation	69
6.2.5 Mechanisch-energetischer Klangkonkretismus.....	71
6.2.7 Strukturklang und Klangstruktur	73
6.2.8 Der qualitativ erweiterte Materialbegriff: Materialenergetische und auratische Polyvalenzen	76
6.2.9 Dialektischer Strukturalismus	78
6.3 Exemplarische kompositorische Umsetzungen	80
6.3.1 Materialreflexive Formkonstitution in <i>Echo Andante</i> und <i>Pression</i>	80
6.3.2 Mechanisch-energetische und auratische Polyvalenzen in <i>Air</i> und <i>Kontrakadenz</i>	83
6.3.3 Dialektischer Strukturalismus: Die Werke nach der musique concrète instrumentale verwandt	88
6.4 Lachenmanns Bezug zur Ästhetik Lukács' und der Musikphilosophie Adornos	90
6.5 Zweites Zwischenfazit	94
7. Fazit und Ausblick.....	98
Literaturverzeichnis	103
Werkverzeichnis	112
Erklärung.....	116

1. Einleitung

György Ligeti und Helmut Lachenmann gehören zur zweiten Generation der musikalischen Nachkriegsavantgarde, die gemeinhin mit dem Paradigma der postseriellen Musik in Verbindung gebracht wird. Das Hauptanliegen der postseriellen Komponisten bestand darin, sich vom seriellen Denken der älteren Generation zu distanzieren und alternative ästhetische und kompositorische Wege zu finden. Eines dieser Konzepte ist die Klangkomposition, in deren Feld auch Ligeti und Lachenmann zu verorten sind.

Das Interessante an diesen beiden Komponisten besteht darin, dass sie sich in diesem Kontext diametral gegenüberstehen, jedoch einige grundlegende Übereinstimmungen aufweisen: Gemeinsam ist ihnen, dass die serielle Musik einen entscheidenden Ausgangspunkt ihrer jeweiligen Strategien darstellt. Beide nahmen erstmals 1957 an den Darmstädter Ferienkursen teil und lernten somit dort die dem seriellen Denken verhaftete Avantgarde zu einer Zeit kennen, in der sich diese bereits von ihren eigenen, ursprünglichen Grundprämissen entfernt hatte. Sowohl Ligeti als auch Lachenmann standen der seriellen Musik und deren Wandlungen dabei sehr kritisch gegenüber. Allerdings unterschieden sie sich fundamental in Art und Inhalt ihrer Kritik: Sie setzten sich mit völlig unterschiedlichen Aspekten der seriellen Musik auseinander und zogen daraus dementsprechend verschiedene Konsequenzen für ihr eigenes Schaffen. Dies äußert sich in sehr differierenden ästhetischen Konzeptionen. Bemerkenswert ist daran, dass sich beide der Klangkomposition zuwenden und den seriellen Parameter der Klangfarbe zum zentralen Aspekt ihrer Werke erheben.

Ligeti trat dabei einige Jahre früher mit eigenen Kompositionen in Erscheinung. Seine als paradigmatisch für die postserielle Musik geltende Mikropolyphonie erreichte bereits 1960 einen Höhepunkt. Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* hingegen erfuhr erst ab 1968 ihre Realisierung. In der musikwissenschaftlichen Literatur wird Lachenmann gemeinhin nicht als postserieller Komponist bezeichnet.¹ Auch er selbst grenzt sich in vielen Punkten vom früheren und daher quasi ‚engeren‘ postseriellen Kreis um Ligeti, Mauricio Kagel und Krzysztof Penderecki ab.² In der vorliegenden Arbeit wird die These vertreten, dass Lachenmann dennoch als postseriell zu bezeichnen ist.

Dieser Hintergrund stellt den Ausgangspunkt der folgenden Studie dar. Ihr Ziel ist die Gegenüberstellung der Mikropolyphonie Ligetis und der *musique con-*

¹ Vgl. u.a. Dibelius 1988, S. 53ff und Thein 2003, S. 968ff.

² Vgl. u.a. Lachenmann 1972 B, S. 95.

crète instrumentale Lachenmanns als postserielle Strategien. Es gilt dabei zu erörtern, wie und warum beide Komponisten, trotz des gleichen Bezugspunktes (serielle Musik) und der gemeinsamen Konzentration auf klangliche Abläufe, dabei sehr unterschiedliche ästhetische Konzeptionen entwickeln.

Der Vergleich folgt zwei grundlegenden Fragestellungen. Erstens wird zu klären sein, inwieweit die Kategorie des Postseriellen bei Ligeti und Lachenmann greift und wie sie in ihr zu verorten sind. Dabei wird untersucht, worin ihre Positionen zur seriellen Musik differieren, welche Absichten und Konzepte dahinter stehen, welche Schlussfolgerungen sich daraus für sie ergeben und wieso sich beide der Klangkomposition zuwenden. Zweitens wird verfolgt, in welcher unterschiedlichen Art und Weise sie ihre Klangkompositionen gestalten, worin sich diese unterscheiden und wie sie dabei mit dem Parameter der Klangfarbe umgehen bzw. welche Funktionen sie ihm zusprechen.

Methodisch wird zur Klärung dieser Fragestellungen ein historischer Ansatz mit einer systematischen Fragestellung korreliert. Zum einen werden in einem geschichtlichen Überblick verschiedene systematische Kategorien vorgestellt, welche die kompositorische Bedeutung der Klangfarbe im historischen Wandel beschreiben. Zum anderen werden verschiedene Aspekte des Seriellen erläutert, welche insbesondere die Ausgangspunkte für Ligetis und Lachenmanns Auseinandersetzung mit ihr darstellen. Anschließend erfolgt eine Annäherung an den Begriff des Postseriellen, um vor diesem Hintergrund die Strategien der Mikropolyphonie und der *musique concrète instrumentale* detailliert beschreiben und als postserielle Strategien formulieren und positionieren zu können.

Es kann auf eine Vielzahl sekundärwissenschaftlicher Studien zu den jeweiligen Themengebieten zurückgegriffen werden, von denen die wichtigsten hier erstmals unter der übergeordneten Fragestellung dieser Arbeit zusammengeführt werden. Zu Ligetis wie auch zu Lachenmanns postseriellem Schaffen gibt es zahlreiche Aufsätze, einige Monographien und insbesondere von Lachenmann viele Primärtexte. Für diese Arbeit werden vor allem Primärtexte und Monographien von Erkki Salmenhaara, Constantin Floros, Wolfgang Burde und Rainer Nonnemann verwendet.³ Die Beschreibungen einzelner Werke basieren auf keinen eigenen Analysen, sondern beziehen sich auf Werkkommentare und die bereits vorhandenen Studien der eben genannten Autoren.⁴ Auch die Themen Klangfarbe, Klangkomposition, serielle und postserielle Musik sind bereits in

³ Vgl. Burde 1993, Floros 1996, Nonnemann 2000, Salmenhaara 1969.

⁴ Die Analysen wurden durch das Hören entsprechender Aufnahmen, wenn diese verfügbar waren, nachvollzogen. Auf sie wird an gegebener Stelle verwiesen.

vielen Aufsätzen, Studien und Gesamtbetrachtungen ausführlich behandelt.⁵ Vor diesem Hintergrund wird eine historische Rekonstruktion dieser Begrifflichkeiten versucht. Die systematische Annäherung an die serielle und die postserielle Musik erfolgt allerdings vor allem unter Zuhilfenahme der Schriften von Theodor Adorno und Gianmario Borio.⁶ Eine direkte Gegenüberstellung der postseriellen Positionen Ligetis und Lachenmanns steht einstweilen noch aus. Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zur Klärung dieser Fragestellung liefern.

Vor Beginn der Auseinandersetzung müssen einige Begrifflichkeiten geklärt werden, um eine systematische Betrachtung der unterschiedlichen Konzepte beider Komponisten zu gewährleisten. Die Begriffe Klangkomposition und Klangfarbenkomposition werden in dieser Arbeit synonym für jene kompositorischen Strategien verwendet, in welcher der Parameter der Klangfarbe zum tragenden Element musikalischer Strukturen erklärt wird. Dabei steht die kompositorische Absicht, Klangfarbe in ihrem zeitlichen Verlauf zu gestalten, im Zentrum. ‚Klang‘ soll hier als akustisches Ereignis jeder Art – vom Ton über das Klanggemisch und das Geräusch bis zum Rauschen – verstanden werden. Damit sind sowohl instrumentale als auch alltagsweltliche und periodisch sowie aperiodisch schwingende Schallereignisse gemeint. Diese Definition umfasst jedes akustische Phänomen. Mit ‚Klangfarbe‘ ist hingegen jenes Charakteristikum der Klänge gemeint, das als das vernehmbare Frequenzspektrum in seiner spezifischen zeitlichen Struktur definiert werden soll. Eine Klangfarbcharakteristik zeichnet sich also nicht nur durch eine stationäre Obertonkonstellation aus, sondern auch durch zeitliche Vorgänge und Wandlungen im Obertonspektrum, wie sie beispielsweise bei Instrumenten als Ein- und Ausschwingphasen auftreten. Der Sinuston hat demnach ebenso eine Klangfarbe wie die erklingende Geige, das zusammenspielende Orchester oder die akustische Kulisse der Strassenkreuzung. Klangfarbe meint nicht nur das spezifische Frequenzspektrum eines einzelnen Instruments, sondern ebenso das eines Mischklangs, einer wie auch immer gearteten Struktur aus einzelnen Klängen, die man auch ‚Mischfarbe‘ oder ‚Gesamtklangfarbe‘ nennen kann. Der Begriff der Klangfarbe wird hier in diesem Sinne benutzt, um damit eine begriffliche Kohärenz angesichts der im 20. Jahrhundert erfolgten Erweiterung der musikalischen Mittel zu ermöglichen.

⁵ Das Thema Klangfarbe hat durch die Einführung des Begriffs ‚Sound‘ eine Aktualisierung erfahren, die sich in einer Vielzahl von sekundärwissenschaftlicher Literatur niedergeschlagen hat. Für eine Aktualität der Begriffe Klangfarbe und Klangkomposition wird dieser Begriff bedeutsam. (Siehe Kap. 7).

⁶ Vgl. Adorno 1954, 1961 und Borio 1993.

2. Die Bedeutung der Klangfarbe im historischen Wandel

In der Geschichte der abendländischen Kunstmusik und ihrer kompositorischen Strategien lässt sich ein sukzessiver Wandel der Klangfarbe vom akzessorischen zum konstitutiven Element musikalischer Abläufe feststellen. D.h. die Klangfarbe gewinnt zunehmend an Bedeutung für die musikalische Essenz und ihre formale Struktur. Der kommende Abschnitt gibt eine kurze historische Übersicht dieser Entwicklung seit dem Barock bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Die folgenden fünf Kategorien werden dafür als Werkzeug vorgeschlagen, um verschiedene Umgangsweisen mit der Klangfarbe systematisch zu fassen und vergleichen zu können.⁷ Diese Übersicht soll helfen, György Ligetis und Helmut Lachenmanns Arbeiten in die Geschichte der Klangfarbe einzuordnen.

1. Klangfarbe als akzessorisches Element, dem keine struktur- bzw. formbildende Bedeutung zugesprochen wird.
2. Klangfarbe als akzessorisches, die strukturellen Verhältnisse verdeutlichendes Element.
3. Klangfarbe als den anderen Parametern gleichwertiges Element, mit dem musikalische Strukturen und Formen gebildet werden können.
- 4.a Klangfarbe als hauptsächliches, struktur- und formkonstituierendes Element, dem sich die anderen Parameter unterordnen.
- 4.b Klangfarbe als hauptsächliches, konstitutives Element, mit dem ‚aus sich selbst heraus‘, d.h. aus seiner spezifischen Beschaffenheit, seinen Entstehungsbedingungen, inneren zeitlichen Abläufen oder aus den physikalischen Eigenschaften seiner Klangkörper musikalische Strukturen und Formen zu entwickeln bzw. abzuleiten.⁸

Daneben werden Stationen des 20. Jahrhunderts aufgezeigt, die als technische bzw. handwerkliche Vorläufer für Ligetis und Lachenmanns Strategien gelten können. Außerdem waren diese Stationen ästhetisch vorbereitend für die musikalischen Umbrüche nach 1945, deren dominanteste Erscheinungsform, die serielle Musik, den zweiten Kristallisationspunkt neben dem Umgang mit der Klangfarbe für den in dieser Arbeit gezogenen Vergleich zwischen Ligeti und Lachenmann darstellt.

⁷ Im Fokus steht dabei nicht die Frage, ob und wie die Klangfarbe überhaupt in der Lage ist, musikalische Strukturen zu konstituieren.

⁸ Diese Auflistung ist ein Destillat aus der für dieses Kapitel zur Hilfe genommenen Literatur. (Vgl. dieses Kap., S. 8ff) Von besonderer Bedeutung sind dabei die Texte von Rösing 1972, Stuckenschmidt 1979 und Stuckenschmidt 1981.

2.1 Die Geschichte der Klangfarbe vom Barock bis zum 20. Jahrhundert

Im traditionellen Orchester hatte die Arbeit mit der Klangfarbe bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Akzidenz die Funktion einer ornamentalen Zutat.⁹ „Übertragungen einer Melodie von einem anderen Instrument auf das andere sind üblich und bedeuten keine Antastung der musikalischen Substanz“.¹⁰ Diese Indifferenz, mit der ihr bis zum 18. Jahrhundert begegnet wurde, ist eine Folge der *ad libitum*¹¹-Besetzung des Mittelalters.¹² Zwar unterlag die Klangfarbe bedingt durch geographische und zeitliche Vorlieben auch schon vor dem Barock vielen Veränderungen, aber trotzdem war sie meist von den Gegebenheiten des Aufführungsortes d.h. den jeweilig zufällig zur Verfügung stehenden Instrumenten abhängig und konnte sogar bis zum Ende des Barock vom Komponisten oft nur grob umrissen werden.¹³ Anweisungen für die Instrumentation und für Spielanweisungen dienten zur Unterstützung und Klärung der thematisch-motivischen Verhältnisse.¹⁴ Allerdings ist einschränkend darauf hinzuweisen, dass in mit Vokalmusik verbundenen Gattungen, wie Oper, Oratorium und Messe, die Klangfarbe bereits aufgrund ihrer symbolischen Funktion als eigenwertiges Ausdrucksmittel zu finden ist.¹⁵

Die Normierung der Orchesterbesetzung während des Überganges vom Barock zur Klassik erlaubte es schließlich, verbindliche Angaben über die Zusammenstellung des Instrumentariums zu machen. Dadurch konnte „jedes Instrument als ebenso eigentümliche Klangcharakteristik [...] wie als virtuoses Ausdrucksmittel“¹⁶ erkannt und gezielt eingesetzt werden. „Ihre Einbeziehung in den gesamten Kompositionsplan ist damit vollzogen“.¹⁷ Durch die etwa zur gleichen Zeit aufgekommene Gefühlssymbolik wurde der Eigenwert der „hochgradig emotional besetzten Klangfarbenqualitäten [zusätzlich, M.E.] gesteigert“.¹⁸

Obwohl die Klangfarbe vorerst ihre nebensächliche Position behielt und vor allem die Funktion hatte, Struktur- und Formzusammenhänge, die durch Melodik und Harmonik entstanden, zu unterstützen, war sie endgültig nicht mehr austauschbar. Seit dem späten Mozart und Beethoven wurde sie zusehends zum

⁹ Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 50.

¹⁰ Ebd.

¹¹ *ad libitum* = nach Belieben.

¹² Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 50.

¹³ Vgl. Rösing 1972, S. 20.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁶ Scherchen, zit. nach Rösing 1972, S. 20.

¹⁷ Rösing 1972, S. 20.

¹⁸ Deutsch/ Fördermayr/ Rösing 1996, S. 156.

Träger von Emotionen. Neben der strukturklärenden Funktion, vermittelte der Gesamtklang eine eigene Erlebnisqualität.¹⁹ Weitere Aufgaben der Klanglichkeit in der Klassik waren die Imitation natürlicher Klänge und Geräusche zur szenischen Untermalung, wie die Vogelgesang nachahmenden Flöten in Mozarts *Zauberflöte* (1791) und die Verwendung von geräuschhaften Instrumenten, um Passagen bzw. ganzen Werken einen exotischen Charakter zu geben.²⁰

Im 19. Jahrhundert führten weitere Stationen vorbereitend dazu, dass die Klangfarbe im 20. Jahrhundert zum gleichberechtigten strukturbildenden Parameter neben Höhe, Dauer und Dynamik avancieren konnte. Ausgelöst durch die romantische Dichtung von z.B. Wackenroder, Tieck und Hoffmann, die als Reaktion auf die klassischen „Vernünftler“²¹, verstanden werden kann, ging der Impuls durch die Musik, die fundamental fühlbaren Aspekte des Klanges als ästhetisches Objekt gelten zu lassen.²² Man fing damit an, das Orchester weniger als Sammlung einzelner Instrumente, sondern selbst als ein Instrument zu betrachten, als Klangkörper mit der Möglichkeit, neue Klänge durch Verschmelzung einzelner Instrumentalklänge zu schaffen. In Korrelation dazu kam es zu Verfeinerungen instrumentaler Spieltechnik und einer damit zusammenhängenden Sensibilisierung der Klangfarbenrezeption.²³ Die Klanglichkeit wird zum wesentlichen Bestandteil der Komposition und ihr „assoziationsauslösendes Moment [...] wird zum eigentlichen Sinn spätromantischer Musik“²⁴. Werke wie Richard Strauss und Gustav Mahlers Sinfonien, in denen das Orchester nicht nur zur Bündelung der Klangkraft, sondern zur klanglichen und klangfarblichen Differenzierung verwendet wird oder Debussys impressionistisches *Jeux* (1912), in dem die Klangfarbe eine fast schon thematische Funktion erhält,²⁵ geben diesen Entwicklungen ihre ästhetische Umsetzung.

Im 19. Jahrhundert entstanden außerdem eine Reihe theoretischer Arbeiten, die sich mit der Klangfarbe beschäftigen. Insbesondere erwähnt seien hier Berlioz' Instrumentationslehre, in der eine Kategorisierung der Instrumente anhand ihrer klanglichen Eigenschaften vorgenommen wird, sowie die *Lehre von den Ton-*

¹⁹ Vgl. Rösing 1972, S. 40.

²⁰ Z.B. die Verwendung eines Schlagzeugs in Mozarts *Entführung aus dem Serail*. (1782) (Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 48).

²¹ Tieck/ Wackenroder 1983, S.67.

²² Vgl. Maeder 1978, S. 9ff.

²³ Vgl. Rösing 1972, S. 20.

²⁴ Mikorey 1982, S. 54.

²⁵ Mosch 2004.

*empfindungen*²⁶, in der Helmholtz den Zusammenhang zwischen der Klangfarbe und der Zusammensetzung der Obertöne beschreibt.²⁷

2.2 Klangfarbe im 20. Jahrhundert

Die Zeit des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert und die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind geprägt von radikalen Umbrüchen in der Musik, in denen viele Entwicklungen des 19. Jahrhunderts fortgeführt wurden. Dazu gehörte nicht nur die immer zentraler werdende Behandlung der instrumentalen Klangfarbe, sondern auch die damit eng zusammenhängende Emanzipation²⁸ der Dissonanz und des Geräuschs. Diese Neuerungen wiederum führten vorbereitend zur Neukonzeption der Musik nach 1945: zum Paradigma der Parametrisierung und dazu, „das Total des Hörbaren der Komposition zugänglich [zu] machen“²⁹, welches wiederum die Voraussetzungen für das Schaffen von Ligeti und Lachenmann schuf. Der vielleicht bedeutendste Schritt in diese Richtung war das Verlassen der Tonalität. Das tonal orientierte Musikverständnis gründete auf Selektion:³⁰ Nur bestimmte Klänge, nämlich Töne, und privilegierte Konstellationen, also Konsonanzen, waren als künstlerisch wertvoll angesehen. Alles nicht Selektierte war außermusikalisch oder zumindest musikalisch zweitrangig. Die emanzipatorischen Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts öffneten diese Selektion, indem sie auf die vermiedenen Geräusche und Dissonanzen hinwiesen. Außerdem wurden die grundlegenden Materialitäten, wie Klanglichkeit, der Ton und der Akkord an sich und nicht eine sie verbindende Struktur in den Vordergrund geholt. Dadurch verselbständigten sich diese vorher in der Tonalität funktional eingebundenen Elemente.³¹

Diese Entwicklungen brachten auch die Auflösung traditioneller Vorstellungen von musikalischer Struktur, ihrem Sinn und Sinnzusammenhang, ihrer Semantik und Form mit sich. Das Verlassen des tonalen Gefüges bedeutete nicht nur die Absage an ihr tonhöhenorganisierendes Moment, sondern auch den Verlust ihrer form- und zusammenhangsbildenden Funktion. Sicherlich lassen sich viele der damaligen emanzipatorischen Wandlungen als Notwendigkeit sehen, diesen Verlust zu kompensieren. Die Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts sind aber nicht nur als Lösungen kompositionstechnischer Probleme und Aporien

²⁶ Vgl. Helmholtz 1968.

²⁷ Vorher hatte der deutsche Physiker Georg Simon Ohm die Korrelation der Form der Welle mit der Obertonkonstellation dargestellt. (Vgl. Ohm 1843).

²⁸ Der Begriff Emanzipation bedeutet hier, dass ein Phänomen konzeptionell ästhetisiert wurde.

²⁹ Gieseler 1975, S. 28.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Hier lässt sich eine Parallele zur bildenden Kunst finden, bei der sich deren Elemente wie Form und Farbe ebenfalls um die Jahrhundertwende verselbständigten. (Vgl. Denhoff o. J.).

entstanden, sondern das Ergebnis der Suche nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks und des musikalischen Sinnzusammenhangs.

Alle die hier angedeuteten Tendenzen schufen die Voraussetzung für den erwähnten radikalen Bruch um 1950. In den folgenden Abschnitten werden einige dieser Entwicklungen erläutert. Außerdem werden die sich zuspitzende Entfaltung der Klangfarbe weiter verfolgt und einige Vorläufer von Ligetis und Lachenmanns Strategien dargelegt. Die Gliederung orientiert sich dabei an den klanglichen Phänomenen. Chronologisch enden die Ausführungen meist in den 20er Jahren, da der in den 30er Jahren einsetzende Nationalsozialismus und der zweite Weltkrieg die Produktion und Rezeption Neuer Musik in Europa bis nach 1945 unterbrachen.

2.2.1 Emanzipation der Klangfarbe

Arnold Schönberg formulierte in seiner *Harmonielehre* von 1911 erstmals das Konzept einer „Klangfarbenmelodie“, bei der die formbildende Logik der Tonhöhen analog auf die Klangfarben übertragen werden sollte.³² Er bemängelte, dass der Klangfarbe ein quantitatives Ordnungssystem wie das der Tonhöhe fehle.³³ Schon vorher hatte er in *Farben*, dem dritten der *Fünf Orchesterstücke*, op.16 (1909), versucht, dieses Konzept umzusetzen.³⁴ Die Struktur und damit die Form des Stückes ergibt sich meistens durch ein Arbeiten mit den Klangfarben, bei zum großen Teil konstanten Tonhöhen. Schönberg beschränkte sich allerdings darauf, einen Akkord durch wechselnde Instrumentation in verschiedenen Färbungen spielen zu lassen³⁵ und blieb romantischen Auffassungen von Ausdruck und musikalischem Sinn treu. Er negierte musikalische Sprache³⁶ und feste formale Konturen nicht generell, sondern versuchte diese u. a. durch Klangfarben zu bilden und dadurch den traditionellen und in diesen Werken bereits nicht mehr vorhandenen tonalen Zusammenhalt zu ersetzen.³⁷ Aufgrund der Gleichstellung mit der Tonhöhe erreicht die Klangfarbe hier eine neue Qualität.

³² Vgl. Schönberg 1986, S. 503.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ ‚Versucht‘ deswegen, weil er in der *Harmonielehre* die Klangfarbenmelodie selbst als „Zukunftsvision“ bezeichnet. (Vgl. Schönberg 1986, S. 503).

³⁵ Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 55f.

³⁶ Der Begriff der musikalischen Sprache wird im Sinne Borios verwendet, der sie in Anlehnung an Gottlob Frege als intersubjektiv bestimmtes und allgemeingültiges Regelsystem, mit dessen Hilfe ein musikalisches Werk Inhalte kommuniziert und mit anderen Werken einen Dialog eingeht, definiert. (Vgl. Borio 1993, S. 17).

³⁷ Vgl. Griffith 1993, S. 144. Griffith betont ebenfalls, dass es „absurd“ wäre, die Hervorhebung der Klangfarbe und der Instrumentation monokausal einer „technischen Notwendigkeit“ zuzuschreiben und das „Vorwagen“ in „neue und tiefe Erfahrungsbereiche“ als ästhetischen Antrieb zu vernachlässigen.

Die Klangfarbenmelodie fand ihre Fortsetzung vor allem bei Schönbergs Schülern Alban Berg und Anton von Webern, die mit ihm die so genannte *Zweite Wiener Schule* bildeten. Keinem der drei Komponisten ging es darum, Musik zu revolutionieren. Sie sahen sich eher als „Propheten der wahren Tradition“³⁸ und eng mit der Wiener Klassik und der Romantik verbunden. Sie gingen mit ihren Verfahren zwar radikale, neue Wege, jedoch waren diese unterschiedlich stark in herkömmliche romantische Strukturen eingebunden und durch diese legitimiert.³⁹ In Bergs Oper *Wozzeck* (1914-1921) wird die Klangfarbe beispielsweise in einer sehr deutlichen und anekdotischen Weise formbildend verwendet.⁴⁰ Sie dient als Werkzeug für Bergs emotionalen und expressiven Stil. Bei Schönberg und Webern ist die Verbundenheit mit der Vergangenheit zwar ebenfalls vorhanden, tritt jedoch insbesondere bei Webern „hinter das Pathos der Entdeckung“⁴¹ zurück. Bei Weberns *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (1909) ist die Klangfarbe zwar ähnlich wie bei Bergs *Wozzeck* ebenfalls programmatisch eingebunden, indem sie eine jeweilige Stimmung mit herstellen soll,⁴² sein Kompositionsstil ist jedoch wesentlich reduzierter, da in ihnen vor allem die Konstruktionsprinzipien selber zum Ausdruck kommen. Die Kürze der Stücke lässt gar keinen Raum für eine Entfaltung von Pathos.⁴³ Die Klangfarbe wird dabei wie bei Berg ebenfalls in den Vordergrund gestellt, aber nicht nur einer expressiven Emotionalität wegen, sondern vor allem, um eine eigene Bedeutung zu erlangen. Da die einzelnen Instrumente in op. 10 zudem äußerst reduzierte Motive spielen, zwischen denen kaum ein thematischer Zusammenhang besteht,⁴⁴ steht es „außer Frage“⁴⁵, „daß hier die Klangfarbe eine konstruktive Rolle spielt“⁴⁶.

Spätestens seit Schönberg, Webern und Berg ist also klar, dass die Klangfarbe sehr wohl eine zentrale kompositorische Bedeutung haben kann, da sie hier bereits als gleichwertiger Parameter behandelt und ihr teilweise die Rolle des hauptsächlichsten essentiellen Elements zugesprochen wird. Es fehlen allerdings noch die Möglichkeiten und Erfahrungen der seriellen, Elektronischen und Pariser konkreten Musik, um a) nicht nur durch wechselnde Instrumentierung verschiedene Klangfarben herzustellen, sondern sie selber in ihrem zeitlichen Verlauf als Ergebnis kompositorischen Schaffens verstehen zu können, d.h. Klang-

³⁸ Stuckenschmidt 1979, S. 75.

³⁹ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 62.

⁴² Die Titel der Stücke haben die prosaischen Namen *Urbild*, *Verwandlung*, *Rückkehr*, *Erinnerung und Seele*.

⁴³ Das längste ist in einer Boulez-Einspielung von 1995 gerade mal 1:45 min. lang. (CD Deutsche Grammophon/ Universal 457 640-2).

⁴⁴ Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 55.

⁴⁵ Stuckenschmidt 1981, S. 73.

⁴⁶ Ebd.

bzw. Klangfarben- und Werkstruktur gleichstellen zu können; b) aus der Erfahrung der Permeabilität von Strukturen heraus,⁴⁷ die Tonhöhe und die anderen Parameter konsequent in den Dienst der Klangfarbe zu stellen und c) aus der Betrachtung der inneren Materialität der Klänge und ihrem zeitlichen Verlauf globale Strukturen ableiten bzw. konstruieren zu können. Genau diese Erfahrungen der analytischen Dekomposition von Klang konnten sich Ligeti und Lachenmann zu Eigen machen, um ihre Strategien zu entwickeln.⁴⁸

2.2.2 Auflösung der tonalen Harmonik und Emanzipation der Dissonanz – Atonalität und Cluster

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das traditionelle tonale Gefüge immer weiter gelockert. Die funktionsharmonische Ordnung verlor ihre Normativität.⁴⁹ Zwar finden sich schon frühere Beispiele solchen Abweichungen, diese dienten aber meistens als Scherz oder als theatralischer Affekt und wirkten gerade dadurch,⁵⁰ dass sie sich als Besonderheit präsentierten und die Funktionstonalität, auf deren Hintergrund sie sich bezogen, bestätigten. Die auflösenden Bestrebungen zum Jahrhundertwechsel sind jedoch von essentiellerer Art. Angefangen bei Wagners mehrdeutigem Tristan-Akkord (1865), über Debussys Mixturen, Ganzton- und pentatonische Leitern, die oft die Grenzen der Tonalität überschreiten,⁵¹ Strauss *Electra* (1908), in der mehrere Tonarten zur Pantonalität verschmelzen⁵² und Regers chromatische Polyphonie bis hin zu Skrjabins *Prometheus* (1908-1910), dessen berühmter, gleichnamiger Akkord keinerlei harmonische Tendenz mehr vorweist,⁵³ wurde das alte System aufgebrochen. Die vorher im funktionsharmonischen Gewebe verankerten Akkorde verselbständigten sich.

⁴⁷ Siehe Kap. 5.4.2.

⁴⁸ Dass die Klangfarbe so lange Zeit unterschätzt bzw. als kompositorischer Aspekt am spätesten entwickelt wurde, liegt nach Rösing daran, dass sie am schwersten zu analysieren und systematisieren sei. (Vgl. Rösing 1972, S. 5) Die Wissenschaft habe die Klangfarbe in ihren Werkbeschreibungen lange Zeit nicht beachtet, da sie sich ohne technische Hilfsmittel einer detaillierten Erforschung weitgehend entziehe. (Vgl. ebd.) Innerhalb der klangfarblichen Möglichkeiten eines Instruments und vor allem zwischen den klangfarblichen Charakteristika verschiedener Instrumente lässt sich – zumindest beim traditionellen orchestralen Instrumentarium – in der Tat kaum ein skalierbares Kontinuum festmachen. Bis auf die Angaben der Instrumentierung ist eine detaillierte schriftliche Fixierung dieser Dimension in der traditionellen resultatorientierten Notationsweise kaum möglich. Walter Gieseler sieht die historische Indifferenz gegenüber der Klangfarbe in ihrer Selbstverständlichkeit begründet, da sie und die Lautstärke die „Existenz des Tones überhaupt verbürgten“. (Gieseler 1975, S. 64) Außerdem verfüge sie stärker als die anderen Parameter über „Kangleibigkeit und Klangsinnlichkeit, die sich nicht so leicht theoretisch objektivieren lassen“. (Ebd.).

⁴⁹ Vgl. Denhoff o. J.

⁵⁰ Vgl. Stuckenschmidt 1981, S. 4f.

⁵¹ Vgl.: Schibli 1993, S. 10.

⁵² Ebd. S. 8.

⁵³ Skrjabin verwendete die Prometheus-Akkordik in mehreren Werken. Diese verfügen ab Op. 58 über keine Vorzeichen mehr. Skrjabin verlässt dadurch die tonale Harmonik. (Vgl. Stuckenschmidt 1981, S. 15).

Noch radikaler wurde Arnold Schönberg im *Zweiten Streichquartett*, op. 10 (1907), in dem er die tonalen Beziehungen schließlich nivellierte und in die freie Atonalität übergang. Besonders weit geht der vierte Satz, der über kein tonales Zentrum mehr verfügt.⁵⁴ Die hier vorhandenen Dissonanzen streben nicht mehr zu ihrer Auflösung und emanzipieren sich dadurch von der Konsonanz. Der entscheidende Unterschied zu dissonanten Elementen früherer Werke ist der, dass es bei Schönbergs freier Atonalität keinen Sinn mehr macht, das Stück nach funktionsharmonischen Kriterien zu untersuchen:⁵⁵ Man würde dadurch die Essenz eines Werkes nicht finden. Das tonale Gefüge lässt sich durch eine Betrachtung der hierarchischen Stellungen bzw. Funktion der Akkorde in Relation zur „Zentralsonne“⁵⁶ Tonika verstehen. Ebenso gibt es eine Hierarchie zwischen den Bausteinen der Akkorde, den Intervallen: Dissonante Intervalle streben nach ihrer konsonanten Auflösung. In der Atonalität ist diese Hierarchie überwunden, alle Intervalle und damit die 12 Töne der Tonleiter sind gleichberechtigt. Das musikalische Material⁵⁷ ist um die emanzipierte Dissonanz erweitert worden.

Die Entwicklung hatte allerdings zur Folge, dass die zusammenhangskonstituierende Funktion der Tonalität wegfiel. Ohne ihre Hierarchie mussten neue Möglichkeiten geschaffen werden, um musikalische Fasslichkeit zu bilden und große Formen zusammen zu halten.⁵⁸ Anfang des 20. Jahrhunderts wurden dafür viele verschiedene Wege beschritten.⁵⁹ Auch Schönberg sah sich mit diesem Problem konfrontiert. Die Gleichstellung der Intervalle bzw. der 12 Töne führten Schönberg um 1920 zur Dodekaphonie,⁶⁰ die sich als geschichtsmächtigste posttonale Strategie des frühen 20. Jahrhunderts erweisen sollte. Dadurch gab es wieder ein

⁵⁴ Vgl. Dehnhoff 2004.

⁵⁵ Wohl aber, zumindest bei Schönberg, nach tonalen Kriterien. Schönberg geht nicht so weit, dass er Themen und Motivbildung aufgibt. Diese sind zwar nicht mehr „tonikal“, aber tonal. (Vgl. Gieseler 1975, S. 27).

⁵⁶ Ebd., S. 28.

⁵⁷ Der Begriff des musikalischen Materials ist in dieser Arbeit in Anlehnung an Adorno als „ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes“ (Adorno 1975, S. 39) gemeint. Damit umfasst er alles, was sich historisch an musikalischen Mitteln und Praktiken ausgebildet hat. Dazu gehören sowohl Klänge, Worte und Farben, als auch Verbindungen unter ihnen und alle entwickelten Verfahrensweisen.

⁵⁸ In dem Verlust der Formbildenden Funktion der Tonalität sah Adorno bereits eine Perspektive auf seine später formulierte *musique informelle*, bei der die Form eines Stückes aus dem jeweilig verwendeten musikalischen Material entwachsen sollte. (Vgl. Adorno 1961, S. 497) Siehe Kap. 4.2.

⁵⁹ Wie die in diesem Kapitel thematisierten Strategien der Klangfarbenkomposition und der Clusterbildung.

⁶⁰ Hier ist anzumerken, dass Schönberg die Methode der 12 *nur aufeinander bezogenen Töne* nicht als einziger und originär in die Welt gesetzt hat. Themen und Motive mit allen zwölf Tönen lassen sich z.B. bereits bei Strauss *Also sprach Zarathustra* (1895) und Busonis *Rondo Arlecchinesco* (1916) finden. Außerdem entwickelte Hauer ebenfalls eine Zwölftonmusik zeitgleich und unabhängig von Schönberg. Golyscheff beansprucht sogar, bereits 1914 zwölftönig komponiert zu haben. (Vgl. Stuckenschmidt 1981, S. 110f).

Regelsystem, das formbildend dienen konnte. Allerdings war es nicht von außen determiniert, sondern konnte vom Komponisten durch das Aufstellen einer Reihe bestimmt werden.⁶¹ Das Grundprinzip der Zwölftonmusik, den musikalischen Zusammenhang aus dieser Reihe, d.h. aus nur einem Kern zu gewinnen, bildete eine Grundlage der seriellen Musik der 50er Jahre.⁶²

Eine andere Erweiterung des musikalischen Materials wurde 1912 von Henry Cowell in *New Musical Resources*⁶³ formuliert. Cowell verfasst hier eine theoretische Beschreibung der Ton-Cluster⁶⁴. Unter diesen versteht man akkordähnliche Komplexe von gleichzeitig klingenden Sekundintervallen.⁶⁵ Cowell leitete sie analog zum Terzaufbau der Akkorde vom oberen Teil der Obertonreihe ab.⁶⁶ Er vertrat die Auffassung, dass man Cluster als Ganzheit, als einen einzigen breiten Ton auffassen⁶⁷ und als Alternative zum traditionellen Tonsatz verwenden sollte.⁶⁸

Charakteristisch für den Cluster ist, dass die einzelnen Töne ihre individuelle Bedeutung verlieren und nur als Bestandteil des Ganzen wirken. Das Ohr nimmt sie in der Regel nicht einzeln wahr.⁶⁹ Cluster definieren sich weniger durch ihre detaillierte innere Beschaffenheit, sondern durch globale Kriterien wie Breite, Dichte, Lage und Bewegungsrichtung. In ihrem Aufbau sind Cluster dem Akkord zwar ähnlich, differieren aber von ihm in ihrer musikalisch-funktionalen Essenz fundamental. Im harmonischen Gewebe der Tonalität erklärt sich ein Akkord durch seine Funktion in Bezug auf die vor- und nachstehenden Akkorde. Die einzelnen Töne haben entweder eine steigende oder fallende Tendenz. Ein Cluster ist tonal unbeweglich. Das Entscheidende am Cluster ist nicht, dass er sich aus Sekunden anstatt aus Terzen aufbaut, sondern dass er keine harmonische Richtung zeigt. Seine Töne und Intervalle beziehen sich auf kein tonales Zentrum und bilden kein Spannungsverhältnis aus Dissonanz und Konsonanz. Cluster sind nicht-tonale Gebilde.⁷⁰ Diese Auffassung rückt den Cluster in die

⁶¹ Vgl. Gieseler 1975, S. 29.

⁶² Siehe Kap. 3.

⁶³ Vgl. Cowell 1996.

⁶⁴ Englisch für Traube, Haufen, Schwarm.

⁶⁵ Vgl. Grünzweig 1994, S. 917.

⁶⁶ Vgl. Cowell 1996, S. 117. Salmenhaara ergänzt und setzt den Cluster an das Ende einer langen Entwicklung der Akkordik, die bei der einstimmigen Musik beginnt und die Entdeckung immer komplexerer Akkorde vom Verhältnis zur Obertonreihe ableitet. (Vgl. Salmenhaara 1969, S.36-39).

⁶⁷ Vgl. Cowell 1996, S. 121.

⁶⁸ Cowells Ausführungen sind größtenteils eine Beschreibung von Methoden, wie man Cluster kompositorisch verwenden könne. An dieser Stelle ist aber nur ihre grundsätzliche, innovative Bedeutung von Interesse.

⁶⁹ Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 67.

⁷⁰ Vgl. Salmenhaara 1969, S. 36.

Nähe des Geräuschs, da er in seiner Gesamtheit über keine identifizierbare Tonhöhe mehr verfügt.⁷¹

Erst gegen Ende der 50er Jahre folgten Komponisten wie Kagel, Penderecki und Ligeti konsequent der Idee, mit ihm musikalische Strukturen zu schaffen. Kagel beschrieb dabei die Möglichkeit der Klangfarbenveränderungen innerhalb des Clusters und wählte dafür den Begriff der Sonorität, wodurch er den Cluster in das Feld der Klangkomposition setzte.⁷²

2.2.3 Emanzipation des (außermusikalischen) Geräuschs

1913 formulierte der Italiener Luigi Russolo in *Die Kunst der Geräusche* den Zukunftsentwurf einer fortschrittsgläubigen und positivistischen Musik, die aus Geräuschen des Krieges und der industrialisierten Welt bestehen sollte. Traditionelle instrumentale Klänge erschienen Russolo, der neben Francesco Pratella zu den italienischen Futuristen um F.T. Marinetti gehörte, für die moderne Gesellschaft nicht adäquat, da sie dem Geist des industrialisierten Menschen nicht entsprächen. Geräusche seien dem Menschen viel näher⁷³ und die Klangmöglichkeiten der Orchester eingeschränkt und deren Klangfarben abgenutzt.⁷⁴ Die Vielfältigkeit der Geräusche sollte dieser ‚Langweile‘ Abhilfe schaffen. Dabei sollte das Geräusch dem Ton ästhetisch gleichgestellt werden, da es sich von diesem nur „in den Schwingungen, die es – in Tempo und Intensität schwankend - hervorbringt“⁷⁵ unterscheidet. Außerdem sollten die Werke nicht mehr auf bereits vorhandenen Formen bestehen, sondern selbstständig sein.⁷⁶ Hier erhielt die Klangfarbe der außermusikalischen Geräusche eine strukturbestimmende Funktion, da durch sie formale Abläufe entstanden. Für die Umsetzung der futuristischen Musik entwickelte Russolo eigene mit Schwachstrom betriebene Instrumente, die „Intunarumorie“ oder „Geräuschtöner“.⁷⁷ Diese sollten die Geräusche der Industrie, der Städte und des Krieges mechanisch synthetisieren und diese Simulation manipulierbar machen.

Der künstlerische Beitrag, den Russolo mit seinen Intunarumori-Konzerten zum musikalischen Weltkulturerbe leistete, kann als eher bescheiden angesehen werden. Die Idee jedoch, eine neue musikalische Sprache der Geräusche zu entwi-

⁷¹ Außerdem ergibt die Gesamtheit der Frequenzen der beteiligten Töne eine aperiodische Welle: ebenfalls ein Kriterium eines Geräuschs.

⁷² Vgl. Grünzweig 1994, S. 919.

⁷³ Russolo 2000, S. 11.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 7.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 10.

⁷⁶ Vgl. Bosseur 1976, S. 37.

⁷⁷ Vgl. Engelhardt 1993, S. 270.

ckeln und Geräuschmusik mit Geräuschinstrumenten zu machen, wurde, wenn auch nicht in direkter Anlehnung an Russolo, zu einem Merkmal der musikalischen Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, vor allem in den USA und Frankreich.⁷⁸

Eine besondere Hervorhebung verdient der französische Komponist Edgard Varèse, der sich mit seinen Werken so weit von traditionellen kompositorischen Vorstellungen entfernte, dass er anstatt von musikalischer Komposition von „organisiertem Klang“ (son organisé bzw. organised sound) redete.⁷⁹ Ziel dieser Konzeption war die Schaffung spatialer, also räumlich gedachter Musik.⁸⁰ Dafür sollten Klangschichten geschaffen werden, die durch unterschiedliche klangliche Färbung, rhythmische Struktur und vor allem differenzierte Dynamik scheinbar anders im Raum positioniert sind und sich verschmelzend oder kontrastierend dastehen oder sich in verschiedene Richtungen bewegen.⁸¹

Ähnlich wie die Futuristen forderte Varèse eine Erweiterung der Ausdrucksmittel und beklagte die Grenzen des traditionellen Orchesters.⁸² Er lehnte die traditionellen Instrumente aber nicht per se ab, sondern lediglich ihren eingeschränkten Gebrauch. Er betrachtete sie „nicht so sehr als eine Summe historischer Konventionen [...], sondern als Tonerzeuger, deren Charakteristiken akustisch zu analysieren sind“⁸³. Des Weiteren postulierte Varèse den Gebrauch außermusikalischer Klänge, indem er bereits 1916 versuchte, Tonaufnahmen in Kompositionen einzufügen⁸⁴ und in *Amériques* (1918-1921) zwei Sirenen verwendete. Sein Hauptinteresse lag allerdings in den Möglichkeiten der synthetischen Mittel, Klänge von Grund auf bilden und kontrollieren zu können. Neben dem klangfarblichen Aspekt richtete sich sein Blick dabei auf die Fähigkeit dieser Mittel, „einen kontinuierlichen Ton in jeder beliebigen Höhe“⁸⁵ herstellen zu können. Trotz seines Ein-

⁷⁸ Vgl. Stuckenschmidt 1979, S. 69. Weitere Werke der Geräuschmusik aus der Zeit sind z.B. das *Ballett Mechanique* (1926) von George Antheil, das *Ballett Parade* (1916) von Eric Satie, *L'Homme et son Désir* (1918) von Milhaud und die *Symphonie in E* von Alexander Tscherepnin (1927). (Vgl. ebd., S. 70).

⁷⁹ Vgl. Bosseur 1976, S. 42.

⁸⁰ Diese räumliche Vorstellung von Musik ist nicht zu verwechseln mit Adornos Befund des Verlustes von Zeitlichkeit bei der seriellen Musik. Siehe Kap. 4.2.

⁸¹ Für eine genauere Beschreibung siehe De la Motte-Haber 1990, S. 38-42.

⁸² Vgl. Viviere, nach Bosseur 1976, S. 43.

⁸³ Bosseur 1976, S. 43.

⁸⁴ Vgl. ebd. Obwohl Varèse erst 1956 mit *Déserts* eine Tonbandkomposition vollendete, greift er damit der *musique concrète* Pierre Schaeffers voraus. John Cage hat ebenfalls sehr früh mit Tonaufnahmen gearbeitet. In *Imaginary Landscapes No.1* (1939) verwendete er Plattenspieler als Musikinstrumente.

⁸⁵ Viviere, zit. nach Bosseur 1976, S. 43. Varèse bezieht sich damit direkt auf die Gedanken und Visionen von Ferruccio Busoni, der, angeregt von der Erfindung des Dynamophons, bereits 1906 eine solche Musik in seinem Aufsatz *Entwurf einer neuen Ästhetik* (Vgl. Busoni 1974) formulierte.

bezugs konkreter Elemente scheint Varèse dadurch eher ein Vorbote der Kölner Elektronischen Musik um Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen zu sein. Außerdem verlangte er ein strenges formales Denken, eine Integration aller Elemente, also auch der neuen Klänge, in ein „organisches Kompositionsdenken“ bzw. in „Organisationsprinzipien“, die in jedem Werk eine eigene „ontologische Einheit“ erkennen ließen.⁸⁶ Dieser Gedanke, die Bindung an vorhandene Formen aufzugeben, für jedes Stück aber eine eigene, seiner zugrunde liegenden Idee und Materialität entsprechende und sensualistisch nachvollziehbare Struktur und Form zu geben, ist ebenfalls ein grundlegender konzeptioneller Aspekt György Ligetis und Helmut Lachenmanns.

2.3.4 Nach 1945 – Elektronische Musik und musique concrète

Wie einleitend erwähnt, verhinderten die Machtergreifung der Nationalsozialisten und der zweite Weltkrieg eine Weiterentwicklung der Neuen Musik seit den 30er Jahren. Erst nach 1945 konnte sich langsam wieder ein reger Kulturbetrieb entwickeln. Um 1950 herum entstanden u. A. parallel zwei bereits erwähnte Musikrichtungen, die sich als Nachfolger von Busoni, Russolo und Varèse lesen lassen,⁸⁷ nämlich die Elektronische Musik aus Köln und die von Pierre Schaeffer und Pierre Henry entwickelte Pariser *musique concrète*.

Eine Grundprämisse serieller Musik war die Organisation aller musikalischen Ereignisse und Parameter nach dem Reihenprinzip. War die Reihe bei der Zwölftonmusik nur auf die Tonhöhe bezogen, so erlangte sie bei der seriellen Musik Allgemeingültigkeit. Dieses Strukturdenken verdrängte die Kategorie des musikalischen Ausdrucks und die Sprachhaftigkeit der Musik. Die einzelnen Ereignisse wurden dissoziiert. Diese strikte Organisation erforderte die genaue Kontrolle aller Parameter. Allerdings entzieht sich, wie erläutert, die Klangfarbe beim traditionellen mechanischen Instrumentarium einer exakten Skalierbarkeit.⁸⁸ Erst durch die Entwicklung des Synthesizers konnte dieser Parameter kontrolliert werden. Seine Möglichkeit, Klänge jeder Art durch Addition von Sinustönen gezielt herstellen zu können, wurde von den Kölnern aber weniger genutzt, um das Klangspektrum zu erweitern, sondern zum „Gefügigmachen der Klangfarbe zu einem seriell gestaltbaren Kontinuum aller bekannten und unbekannt, aller denkbaren und möglichen Klänge, angefangen vom einfachen Ton über Klänge

⁸⁶ Alle Zitate aus Bosseur 1976, S. 40.

⁸⁷ Musikgeschichte funktioniert in ihrem zeitlichen Verlauf nicht derart monokausal. Die Formulierung sei trotzdem gestattet, da sich die hier angeführten Protagonisten der Nachfolgeneration teilweise direkt auf ihre Vorgänger berufen (vgl. Schaeffer 1974, S. 62ff) oder selber eine Entwicklungslinie sehen (Vgl. Stockhausen 1963, S. 142 und S. 145).

⁸⁸ Auch die Dynamik lässt sich nur ungenau festlegen. Zwar gibt es Angaben wie *pp*, *p*, *fp*, *f*, oder *ff*, aber ihr Verhältnis ist relativ, ihnen fehlt es an einer absoluten Wertigkeit.

und Tongemische bis zu komplexen Geräuschstrukturen“.⁸⁹ In der seriellen und der Elektronischen Musik ist die Klangfarbe durch das Paradigma der Parametrisierung endgültig gleichgestellt. Ohne die serielle und die Elektronische Musik sind postserielle Klangkompositionen kaum denkbar, denn „nur insofern das serielle Denken einen Zerfall der traditionellen Sprachhaftigkeit von Musik bewirkt hatte, konnte die analytische Dekomposition von [...] Klang in die Komposition neuer Musik umschlagen, konnte [...] Akustik in die Organisation artifizierlicher Musik relevant werden“⁹⁰. Für György Ligeti ist dabei vor allem die Absicht, Klangfarbe im Detail kontrollieren zu wollen, von großer Bedeutung.

Einen diametral entgegen gesetzten Ansatz verfolgte die *musique concrète* Pierre Schaeffers, indem er Klänge nicht von Grund auf kontrollieren, sondern aus der Beschaffenheit präexistenter Klangereignisse kompositorische Strukturen entwickeln und ableiten wollte. Schaeffer verfolgte als Alternative zum gängigen Kompositionsvorgang, bei dem vom geistigen Gedanken über die Notation bis zur Aufführung eine Entwicklung vom Abstrakten zum Konkreten vorliegt, das konträre Konzept, von konkreten, präexistenten Klängen zur abstrakten kompositorischen Idee zu gelangen.⁹¹ Dadurch sollen eine neue Musiksprache, ein neues Musikverständnis und ein neues Hören ermöglicht werden. Dessen Ausgangspunkt sollen „reale akustische Quellen, für die unser Ohr weitgehend geschaffen [ist, M.E.]“⁹² sein, also alle möglichen Klänge aus Stadt, Land und Natur. Die Erfindung des Tonbandes ermöglichte Schaeffer die dafür notwendige Speicherung und Manipulierbarkeit in Form von Stauchung, Dehnung und Kollage der Schallereignisse.

Er entdeckte, dass einzelne Klänge zum einen aus einer akustischen Struktur herausstechen, zum anderen aber selber eine Struktur für kleinere Ereignisse darstellen können.⁹³ Diese von Schaeffer als „Klangobjekte“⁹⁴ (*objet sonore*) bezeichneten Ereignisse bildeten das musikalische Material der konkreten Musik. Musikalisch wertvolle Klangobjekte sollten durch Tonbandmanipulation und Verfremdung mit Hilfe von Effekten und Filtern in ihrer spezifischen Charakteristik verstärkt und dadurch zu „musikalischen Objekten“ werden.⁹⁵ Schaeffer glaubte, dadurch ihre Referenzialität auf ihre Quelle verschleiern bzw. das Klangobjekt und seine Herkunft voneinander trennen zu können. Er wollte, dass

⁸⁹ Lack 2002.

⁹⁰ Danuser 1984, S. 373.

⁹¹ Vgl. Schaeffer 1974, S. 19.

⁹² Ebd., S. 30.

⁹³ Vgl. ebd. S. 36.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd. Was einen Klang als musikalische Wertvoll auszeichnet, erläutert Schaeffer allerdings nicht. (Ruschkowski 1998, S. 222).

sich die Wahrnehmung nur auf den akustisch-ästhetischen Gehalt konzentriere und nicht durch die konnotative Ebene abgelenkt würde.⁹⁶ Er unterschätzte diesen Aspekt allerdings.⁹⁷ Denn da die Klangobjekte in ihrer Charakteristik lediglich verstärkt und nicht stark verfremdet werden durften, schrieb sich die Referenzialität unweigerlich mit in die Musik ein.

Zwar hatten vor ihm bereits die Futuristen alltagsweltliche Klänge musikalisiert und Edgard Varèse Tonband und John Cage Plattenspieler (also originär Reproduktionsmedien) als Instrumente (also als Produktionsmedien)⁹⁸ verwendet, das Besondere an Schaeffer ist allerdings, dass sich die Musik bei ihm auf dem Tonband materialisiert und nicht durch ein instrumentales Spiel im Konzertsaal existiert. Dadurch ist die *musique concrète* eine rein für die „Elektrosphäre“⁹⁹ gedachte „Medienmusik“¹⁰⁰. Sie erklärt ihre Gebundenheit an Aufnahmemedien zum ästhetischen Konzept. Entscheidend ist dabei, dass Schaeffer anstrebt, Klänge nicht nach äußeren Schemata zu organisieren oder sie einem solchen unterzuordnen, sondern sie selber in ihrer akustischen Materialität als Grundlage musikalischer Strukturen zu erkennen.

Dieses Konzept, bei dem Klänge und damit vor allem ihr klangfarblicher Verlauf als deren hauptsächliches Erkennungsmerkmal zum dominant-konstitutiven Parameter werden, indem aus ihnen musikalische Strukturen abgeleitet bzw. konstruiert werden, ist ebenfalls für Lachenmanns *musique concrète instrumentale* von großer Bedeutung.

⁹⁶ Vgl. Ruschkowski 1998, S. 216.

⁹⁷ Vgl. Nonnemann 2000, S. 30.

⁹⁸ Über den Wandel der Benutzung von ursprünglich gedachten Reproduktionsmedien als Produktionsmedien siehe Klages 2002.

⁹⁹ Bensheim, zit. nach Großmann 1997, S. 241.

¹⁰⁰ Großmann 1997.

3. Serielle Musik

Die serielle Musik der 50er Jahre bildet einen Kristallisationspunkt des Themas dieser Arbeit, da der Vergleich, der zwischen György Ligeti und Helmut Lachenmann gezogen wird, sich auch auf deren unterschiedlichen Positionen zur Serialität bezieht. Im folgenden Abschnitt wird ein Überblick über wichtige Standpunkte und Entwicklungen der seriellen Musik gegeben. Ziel ist die Verdeutlichung derjenigen Aspekte des Seriellen, welche die entscheidenden Anhaltspunkte für die entsprechende Auseinandersetzung Ligetis und Lachenmanns bilden.¹⁰¹

Danuser umrahmt die serielle Musik als „all jene Typen einer umfassenden Komposition mit Reihen, die in Europa nach 1950 unter Absetzung gegen die Schönbergsche Dodekaphonie entwickelt wurden“¹⁰². Dieser definitorische Ansatz soll trotz vieler, grundsätzlicher Schwierigkeiten einer klaren Abgrenzung¹⁰³ im Folgenden wegen der darin erwähnten Abkehr von Schönberg als Leitbild dienen. In diesem Bruch kommt ein für die serielle Musik bezeichnendes Geschichts- und Materialbewusstsein zum Ausdruck, das einige entscheidende Ansatzpunkte für den Wandel zur postseriellen Musik beinhaltet.

3.1 Schönbergs Zwölftonmusik

Die Serielle Musik ist – eben auch in ihrer Distanzierung von Schönberg – eine Weiterentwicklung der Zwölftonmusik der (zweiten) Wiener Schule. Um die Besonderheiten der seriellen Musik zu klären, hilft es, im Vorfeld einige Aspekte der Dodekaphonie zu erläutern.

Wie bereits angesprochen, erarbeiteten – neben anderen¹⁰⁴ – Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton von Webern die Dodekaphonie als neue Möglichkeit, musikalischen Zusammenhang und formale Verhältnisse nach der Obsoleszenzierung der Tonalität zu ordnen.¹⁰⁵ Dafür sollte eine „systematischere

¹⁰¹ Die Kapitel 5 und 6 behandeln die spezifischen Perspektiven von Ligeti und Lachenmann schließlich separat. Im hiesigen Kapitel wird die serielle Musik dafür vorbereitend eher aus neutraler Sicht betrachtet.

¹⁰² Danuser 1984, S. 299.

¹⁰³ Eine klare Begriffsbestimmung des Seriellen ist aufgrund der Vielfalt und Unterschiedlichkeit der involvierten Komponisten und deren Paradigmen kaum möglich.

¹⁰⁴ Siehe für eine Vorgeschichte der parallelen Entwicklungen zur Schönbergschen Zwölftonmusik u.a. Danuser 1984, S. 130ff.

¹⁰⁵ Die „allgemeinen Voraussetzungen“ für diese Methode lagen nach Danuser im chromatischen Total der freien Atonalität der und einer „dichten motivisch-thematischen Organisation“, die es am Ende der freien Atonalität zu strukturieren galt. (Vgl. Danuser 1984, S. 130).

satztechnische“¹⁰⁶ Basis geschaffen werden.¹⁰⁷ Die Absicht Schönbergs war nicht die Schaffung einer Konstruktion als Selbstzweck, sondern die Bereitstellung einer logisch-kohärenten, organisatorischen Grundlage für seine atonalen ästhetischen Vorstellungen,¹⁰⁸ in denen die zwölf Töne grundsätzlich gleichberechtigt waren.¹⁰⁹

Schönbergs Schaffen fußt auf der Vorstellung vom musikalischen Gedanken, der sich in seinen Werken realisieren soll. Der musikalische Gedanke ist ein doppel-sinniger Begriff. Zum einen bedeutet er schlicht das, was grundlegend musikalisch dargestellt werden soll, also die Idee eines Motivs, eines Themas oder einer Melodie.¹¹⁰ Gleichzeitig ist die „Darstellung des Gedankens [...] jedoch der Gedanke selbst. Der Gedanke existiert nur in seiner Darstellung“¹¹¹. Der Gedanke ist demzufolge die technische Umsetzung für die eigene logische und fassliche Darstellung,¹¹² worin für Adorno der Sinn der Dodekaphonie liegt.¹¹³

Außerdem bedeutet der „Musikalische Gedanke“ bei Schönberg ein ausgeprägtes historisches Bewusstsein:

„Denn das Konzept des musikalischen Gedankens bündelt nicht nur die Elemente und Verfahrensweisen der eigenen spezifischen kompositorischen Arbeit einschließlich der sie tragenden ästhetischen und ethischen Absichten, sondern umfaßt ausdrücklich das gesamte, von Schönberg wahrgenommene und für relevant gehaltene Feld musikalischer Produktivität, die, von der Renaissance bis zur Gegenwart, als Gedankendarstellung sich entfaltet hat und weiterhin entfalten müsste.“¹¹⁴

Im musikalischen Gedanken liegt auch Schönbergs Ausdrucksbegriff begründet, sich selbst, also die eigenen „seelischen und geistigen Zustände“¹¹⁵ auszudrücken. Dieses ‚Sich ausdrücken‘ und nicht ‚etwas anderes ausdrücken‘ ist für Schönberg das größte anzustrebende Ziel des Künstlers.¹¹⁶ Die Dodekaphonie hat

¹⁰⁶ Danuser 1984, S. 130.

¹⁰⁷ Der Grundgedanke des oft erläuterten dodekaphonen Prinzips ist es, „kompositorischen Zusammenhang (wie auch immer er geartet sei) aus einem Kern zu gewinnen“ (Gieseler 1975, S. 78. Hervorhebungen im Original). Dies wird durch das Primat der Grundreihe und ihre Variationen erreicht. Durch vielfältige Manipulationsmöglichkeiten ergibt sich jedoch gleichzeitig eine Mannigfaltigkeit an künstlerischen Entscheidungen. Die Reihen beziehen sich nur auf die Tonhöhe. Alle anderen Parameter bleiben unberührt und können frei gestaltet werden.

¹⁰⁸ Danuser 1984, S. 137.

¹⁰⁹ Zwar lassen sich mit der Zwölftonmethode ohne weiteres tonale Kompositionen schaffen, durch die Integration der Dissonanz bot sie sich aber, im Gegensatz zu grundtonorientierten tonalen Verfahren, eher für die künstlerischen Intentionen Schönbergs an.

¹¹⁰ Vgl. Schönberg, nach Stephan 1979, S. 134.

¹¹¹ Stephan 1979, S. 131.

¹¹² Vgl. ebd., S. 135.

¹¹³ Vgl. Adorno 1954, S. 147f.

¹¹⁴ Hansen 1993, S. 9.

¹¹⁵ Schönberg 1976, S. 11.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

für Adorno dabei eine gesellschaftskritische Dimension. Wie Roger Behrens festhält, liegt deren „Wahrheitsgehalt“¹¹⁷ für Adorno vor allem in den Dissonanzen und der Gleichberechtigung der 12 Töne:

„Für Adorno bedeutet dies zweierlei: Einerseits verkörpert diese Musik durch die Gleichberechtigung der Töne das Ideal einer freien Gesellschaft, andererseits verdeutlichen die Dissonanzen auch die bestehenden Verhältnisse und kritisieren gleichzeitig deren Widersprüche.“¹¹⁸

Die Dodekaphonie stellt nach der freien Atonalität das Ende einer persönlichen Entwicklung Schönbergs dar, die Darstellung von musikalischen Gedanken nach der Auflösung der tonalen Regulativen weiterhin zu ermöglichen.¹¹⁹ Die Negation der Tonalität ist dabei keine Ablehnung der Geschichte, sondern deren Weiterentwicklung. Das musikalische Erbe, in dessen Kontext Schönberg sich bewegt, wird in seinen Werken nicht verleugnet, sondern aufgehoben.¹²⁰ Die Dodekaphonie ist ebenso wie die Tonalität keinen Stil, sondern eine Technik, mit der die 12 Töne der Tonleiter organisiert werden können. Sie ist eine Art neue Grammatik für eine alte Sprache.¹²¹

Sein Schüler Alban Berg, der ihm, ebenso wie Anton von Webern, in die freie Atonalität und die Zwölftontechnik folgte, ist ihm in diesem Punkt ähnlich. Wie die Klangfarbe diente die Dodekaphonie seinem äußerst ausdrucksstarken Stil, indem er z.B. Reihen nicht streng 12-tönig, sondern derart gestaltete, dass er mit ihnen reale Begebenheiten beschreiben konnte.¹²² Anton von Weberns Musik ist weniger emotional-expressiv. Bei ihm steht zwar die Darstellung eines musikalischen Gedankens weiterhin im Vordergrund, dieser ist bei ihm allerdings viel mehr an eine Konstruktivität gebunden als bei Schönberg oder Berg. Er übertrug beispielsweise die Proportionen und Symmetrien der Grundreihe auf globale

¹¹⁷ Nach Adorno zeigt sich der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes grundsätzlich nicht in der Absicht des Künstlers oder einer geäußerten politischen Position, sondern nur in der musikalischen Faktur selbst: „Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab. [...] Mit Gesinnung ist wenig getan“. Adorno 1970, S. 344.

¹¹⁸ Behrens 2003, S. 239.

¹¹⁹ Vgl. Schönberg, S. 12.

¹²⁰ Vgl. Adorno 1954, S. 149f.

¹²¹ Da in der Zwölftonmusik die Proportionen der Reihe nur auf die Tonhöhe angewendet wurden, war es Schönberg möglich, vom Automatismus der Reihe unabhängige Figuren mit den anderen Parametern zu gestalten. (Gieseler 1975, S. 78) In der expressiven Musik Schönbergs ist die Reihe also nicht nur kein Selbstzweck, sondern steht zudem neben Motiven, die außerhalb der Reihe gebildet werden können. Aus Sicht der Rationalität der Reihe verfügt Schönbergs Musik quasi über Redundanz.

¹²² In der *Lyrischen Suite* (1925/26) beispielsweise kommen viele Zahlenverhältnisse vor, die seine damalige Liebe zu Hanna Fuchs-Robertin ausdrückten, wie ihr und sein Geburtsdatum, Datumsangaben von Tagen, an denen sie sich getroffen haben etc.. Im *Kammerkonzert* (1923-25) bildet er eine nur 11 Töne umfassende Reihe aus den drei Namen A(rnol)D (S)CH(ön)BE(r)G, A(l)BA(n) BE(r)G und A(nton W)EBE(rn), welches er Arnold Schönberg zum 50sten Geburtstag schenkt. (Vgl. Griffith 1993, S. 150).

Zusammenhänge, wodurch ein „Musikverlauf von höchster Rationalität“¹²³ ermöglicht wurde.¹²⁴ Diese Schwerpunktverschiebung auf die Prädetermination des Materials wurde von der seriellen Musik weitergeführt.

3.2 Serielle Musik der 50er Jahre

Wie einleitend erwähnt, setzten sich die Protagonisten des seriellen Komponierens nach 1950 von Schönberg ab. Sie sahen viel eher Webern als Anknüpfungspunkt für ihr Schaffen.¹²⁵ Diese Nähe liegt vor allem in dessen ausgeprägterer symmetrischer und rationaler Konstruktion begründet. Ferner deutete sich in seinen Werken die Ausweitung des Reihenprinzips auf alle Parameter und formal-strukturellen Komponenten an, was einen der Hauptunterschiede zwischen serieller und dodekaphoner Musik markiert. Die Initialzündung für die Totalintegration erfolgte schließlich durch Olivier Messiaens Etude *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), in der erstmals alle Parameter durch Materialreihen, so genannten Modi, organisiert wurden.¹²⁶ Die Etude ist selber noch keine serielle Reihenkomposition,¹²⁷ verfügt aber über ein noch stärkeres Maß an materialer Prädetermination als Weberns späte dodekaphone Werke und hatte dadurch großen Einfluss auf die seriellen Komponisten. Außerdem exponierte Messiaen mit ihr einen der wichtigsten Gedanken der 50er Jahre, nämlich die Idee, alle Komponenten des Klanges und des Tonsatzes als isoliert beeinflussbare Größen, also als Parameter zu betrachten¹²⁸.

Nicht nur Messiaens Technik wirkte auf die jüngere Generation ein. Als Lehrer von Boulez und Stockhausen kritisierte er Schönbergs Arbeitsweise, die Tonhöhe zwar nach seriellen Prinzipien geordnet, Dauer und Form jedoch klassisch gehandhabt zu haben.¹²⁹

¹²³ Danuser 1984, S. 143.

¹²⁴ Wodurch seine Werke aus Sicht der Reihe über weniger Redundanz verfügten als die von Schönberg.

¹²⁵ Vgl. z.B. Frisius/ Klüppelöholz/ Nitsche/ Petersen 1993, S. 313.

¹²⁶ Vgl. Gieseler 1975, S. 81.

¹²⁷ Die Etude ist deswegen noch keine serielle Reihenkomposition, da die Modi die musikalischen Abläufe nicht sequentiell steuern, sondern verschiedenen Parameterkonfigurationen miteinander verknüpfen, mit denen dann frei umgegangen werden kann. (Für eine genauere Beschreibung der Modi siehe z.B. Gieseler 1975, S. 47, S. 81f, Johnson 1993, S. 277f, Messiaen 1983, S. 56ff und Siegele 1972 S. 12f) Sie ist außerdem nicht das erste Werk, in dem Messiaen die Modi verwendete. Ole Nordwall weist nach, dass Messiaen diese Technik bereits in *Cantéyodjayâ* (1948) verwendete. (Vgl. Salmenhaara 1969, S. 18) Als geschichtsmächtiger erwies sich allerdings die Etude.

¹²⁸ Eine Trennung der Parameter ist in Reinform allerdings unmöglich, da sie physikalisch zusammenhängen. Diesen Sachverhalten erkannten die Serialisten selber. Karlheinz Stockhausen beispielsweise versuchte diesem Problem mit dem Konstrukt der „Einheit der musikalischen Zeit“, das er in seinem Aufsatz „*Wie die Zeit vergeht*“ von 1956 darlegt, zu begegnen. (Vgl. Stockhausen 1956 S. 99ff) Für eine weitere Beschreibung dieses Theorems siehe Essl o. J.

¹²⁹ Vgl. Johnson 1993, S. 278.

3.2.1 Punktuelle Komposition

Die Messiaensche Kritik an Schönberg wurde von den frühen Serialisten wie Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen übernommen. Sie bewerteten Schönbergs Satz-, Form und Ausdruckscharaktere als „inkonsequente Unstimmigkeit“.¹³⁰ Diese Unstimmigkeit sollte durch die Totalintegration der Parameter in das Prinzip der Reihentechnik über Bord geworfen und ihre Gleichstellung weitergeführt werden. Die Absicht zu Beginn der 50er Jahre war die konsequente rationale Determination durch die Serie.¹³¹ Durch sie sollte eine starke Konsistenz einer Komposition erreicht werden und „[s]icherheit solcher Art muß jedem produktiven Musiker willkommen sein, besonders dann, wenn alle konventionellen Sicherheiten ihren Sinn verloren haben.“¹³²

In *Structures I*¹³³ (1951/1952) machte Boulez dieses Prinzip sehr deutlich, nicht nur indem er die vier Grundparameter in ihrer Abfolge seriell ordnete und sie so als beeinflussbare Größen hervorhob, sondern aus der Grundreihe ebenfalls die Abfolge der Reihen ableitete, also „Reihen über die Reihen“ legte¹³⁴. Dadurch war der Kompositionsvorgang in die Vorordnung einbezogen.¹³⁵ Das Stück läuft „durch selbstständig abspulende Elementreihen“¹³⁶ quasi selbsttätig ab. Die traditionelle Musiksprache des thematisch-motivischen Arbeitens wird verlassen, die Reihen schließen sich zur puren Struktur zusammen, die jedes Ereignis bzw. jeden Punkt von vornherein definiert. Obwohl die durchgehende Linie auf dem Papier in Form der Reihen noch vorhanden war, ersetzen die Punkte die durchgehende Linie im klingenden Werk. „An die Stelle der Vorstellung von Musik als Mitteilung, von Musik als Sprache tritt die Vorstellung von Musik als Spiel auf der Grundlage der Kombinatorik“.¹³⁷ Das bedeutete auch, dass die Serialität nicht mehr nur Technik war, die benutzt werden konnte, um eine musikalische Idee zu realisieren, sondern sie wurde selbst zum musikalischen Konzept, dem die Ideen Folge zu leisten hatten. Damit entfernten sich die seriellen Komponisten sehr von der Absicht der Zwölftonmusik, technische Mittel zur Realisation von musikalischen Gedanken zu verwenden.

Für die Emanzipation der Klangfarbe ist die serielle Musik von großer Bedeutung, da sie durch die totalintegrative Parametrisierung ihre Gleichberechtigung

¹³⁰ Nonnemann 2000, S. 238.

¹³¹ Gieseler 1975, S. 83.

¹³² Vogt 1982, S. 25.

¹³³ Für eine Analyse der *Structures Ia* siehe Gieseler 1975, S. 85f, Ligeti 1958 und Siegele 1972, S. 13f.

¹³⁴ Gieseler 1975, S. 83.

¹³⁵ Vgl. Siegele 1972, S. 13.

¹³⁶ Gieseler 1975, S. 83.

¹³⁷ Siegele 1972, S. 15.

erfuhr. Dabei dekonstruierte die strukturalistische Konzeption die auf vor allem traditionelle, melodische und rhythmische Verläufe konzentrierte Sprachhaftigkeit tonaler Musik. Postserielle Klangkompositionen als detailliert organisierte Klangstrukturen sind ohne diese Erfahrungen der analytischen Dekomposition von Klang kaum denkbar.

3.2.2 Kompositionstechnische Probleme und Aporien des Punktuellen

Die präterminierende konsequente Rationalität hatte u. a. die Folge, dass die musikalische Faktur im klingenden Werk kaum nachvollziehbar war. Die einzelnen Ereignisse erscheinen als isolierte, nicht zusammenhängende Punkte. In der Tat lässt sich kaum ein Unterschied zwischen einem streng seriell organisierten und einem nach dem Prinzip des Zufalls entstandenen Stück heraushören. Ihre intendierte, objektive Ordnung schlägt in ein „statistisch anmutendes Gebilde aus im Einzelnen höchst zufälligen und nur erheblich variabel reproduzierbaren Bausteinen“¹³⁸ um.

Das Primat der Technik vor der musikalischen Idee führte dazu, dass der Automatismus der Reihen den Komponisten auf die Funktion des Vorordnens reduzierte. Dies stellte für die Komponisten auf Dauer eine unbefriedigende Situation dar. Komponieren drohte zur puren Fleißarbeit,¹³⁹ zum Akademismus zu verkommen, wobei die klanglich-kommunikative Dimension der Musik hinter die Apperzeption der Rechenvorgänge auf dem Papier zurücktrat.¹⁴⁰ Die einzelnen erklingenden Punkte dissoziierten zu isolierten Ereignissen ohne wahrnehmbaren Zusammenhang.

Außerdem gab es technikimmanente Probleme: Die Übertragung der 12-stufigen Tonhöhenreihe auf Dynamik, Dauer und Klangfarbe ist willkürlich, da es keinen kausalen Zusammenhang zwischen einer Skala und diesen Parametern gibt. Die Parameter unterscheiden sich essentiell voneinander. Gieseler betont, dass diese Übertragung außerdem dem Prinzip der Gleichstellung der Parameter widerspreche, da damit „die Vorherrschaft des Parameters Tonhöhe erhalten [bleibe, M.E.]; Skala und Reihe [seien, M.E.] somit für Klangfarbe und Lautstärke heteronome, also Fremdbestimmungen“¹⁴¹. Durch diese Erkenntnis war das Grundprinzip des Seriellen, allen musikalischen Zusammenhang aus nur einer Grundreihe abzuleiten, ins Wanken geraten. Generell ist eine Skalierbarkeit der Klang-

¹³⁸ Oesch 1972, S. 43f.

¹³⁹ Vgl. Vogt 1982, S. 29.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Gieseler 1975, S. 73.

farben schwierig, da sie eigene Qualitäten darstellen.¹⁴² Zwischen den Klängen beispielsweise eines Klaviers und einer Flöte klafft eine Lücke, die jeder Quantifizierbarkeit entsagt. Erst in der Elektronischen Musik ließ sich die Klangfarbe numerisch kontrollieren.¹⁴³

Überträgt man das Prinzip der Gleichberechtigung jeder Tonhöhe auf die Dauer und die Dynamik und lässt jede ihrer Werte in einer Komposition gleich oft vorkommen, erhält man eine scheinbare Dominanz der längeren bzw. lautereren Ereignisse, da diese mehr Zeit in Anspruch nehmen bzw. sich stärker durchsetzen.¹⁴⁴ Zusätzlich wurde mit der Möglichkeit der Permutation das Reihenprinzip in Frage gestellt, da dadurch die spezifische Charakteristik der Grundreihe verlassen wurde und diese eine Willkürlichkeit erhielt.¹⁴⁵

Die Idee des punktorientierten, streng-seriiellen Komponierens erwies sich folglich als widersprüchlich und voll von Aporien. Es ist bezeichnend, dass sich in der kompositorischen Wirklichkeit kein Beispiel eines konsequent seriell organisierten Stückes finden lässt.¹⁴⁶ In fast jeder Komposition lassen sich subjektive Freiräume und Abweichungen vom seriellen Plan finden.

3.2.3 Gruppen- und Feldkomposition

Nach den bereits vorhandenen werkimmanenten Manipulationen im frühen punktuellen Komponieren¹⁴⁷ gingen Musiker wie Boulez oder Stockhausen dazu über, dieses Denken zu verlassen und nicht die Einzelpunkte sondern größere Zusammenhänge, also Gruppen von Tönen seriell zu organisieren.

„Dadurch gewinnt der Komponist wieder mehr Freiheit für Entscheidungen während des Komponierens, ohne daß die Ordnung des Ganzen darunter zu leiden hätte. An die Stelle von Dissoziation tritt wieder Zusammenhang, aber nicht in traditioneller Form, sondern so, daß die Erfahrung punktuellen Komponierens noch durchscheint.“¹⁴⁸

Die Vorordnung bezog sich im Einzelnen auf Parameter wie Ambitus, Lautstärke, Registerlage, Gruppendauer, Tonmenge, Dichte und Klangfarben von Grup-

¹⁴² Vgl. ebd., S. 64.

¹⁴³ Auch in der elektronischen Musik gab es allerdings unaufhebbare Schwierigkeiten. Siehe dafür Siegele 1972, S. 17.

¹⁴⁴ Vgl. Gieseler 1975, S. 60 und S. 76.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 45.

¹⁴⁶ Vgl. Siegele 1972, S. 19.

¹⁴⁷ Passend zu den einleitend erläuterten Abgrenzungsproblemen der seriellen Musik sei hier erwähnt, dass die punktuelle Technik für Vogt keine frühe, sondern bereits eine Spätform des Serialismus darstellt. (Vgl. Vogt 1982, S. 27) Für ihn stellen Gruppen- und Feldkomposition also bereits postserielle Tendenzen dar.

¹⁴⁸ Gieseler 1975, S. 86.

pen.¹⁴⁹ Die Punkte innerhalb einer Gruppe waren frei bzw. statistisch zu ordnen. Aufgrund der Gestaltung solcher Gruppenmerkmale konnten übergreifende Beziehungen durch ähnliche und gegensätzliche Charakteristika hergestellt werden, so dass sich die einzelnen Gruppen unterscheiden ließen. Entscheidend ist dabei, dass die Einzelheiten nicht unbedingt wahrgenommen wurden, sondern nur die statistischen und globalen Merkmale. Tonkomplexe, also Mehrtonklänge gewannen so an Geltung. Waren die aus der Dodekaphonie geerbten, in Linien gedachten Stimmen bei der punktuellen Musik schon nicht mehr zu hören, so verloren sie in den Tonscharen noch mehr an Bedeutung.

In der Feldkomposition wurden schließlich noch globalere Kategorien wie die Proportionierung größerer Abläufe in Form von Bewegungsrichtung, Geschwindigkeit und Dichte von Tonmassen d.h. Gruppen von Tongruppen organisiert.¹⁵⁰ Es lässt sich hier schwerlich noch von serieller Komposition reden, da die Felder nur noch annähernd, das heißt statistisch oder zufällig bestimmt wurden. Hier ist das Vorordnen von einzelnen Stimmen vollends bedeutungslos geworden.

Es ist also zusammenfassend festzustellen, dass sich wichtige Prinzipien der seriellen Musik im Laufe der Wandlung von der punktuellen zur „statistisch-feldmäßigen“¹⁵¹ Komposition aushöhlten: Der Fokus verlagerte sich vom Detail auf die Masse. Aus verbindlicher Vorordnung wurde eine unverbindliche und die Reihe, insbesondere die Grundreihe, verlor ihre Bedeutung. Das Postulat, alles aus ihr abzuleiten, wurde fragwürdig und erschien willkürlich. Außerdem verschwand ihre spezifische Charakteristik in der Tongruppe, bzw. der Tonmasse. Es lässt sich außerdem beobachten, dass der Vorrang der Technik vor dem musikalischen Einfall nach der strengen punktuellen Periode weniger wurde. Die Umsetzung einer Idee gewann an Bedeutung und die Technik verlor ihre Vorrangstellung. Viele Aspekte, die im Rahmen der postseriellen Musik diskutiert werden, basieren nicht nur auf ihrer Existenz als ‚Antwort‘ auf die serielle Musik, sondern sind im Seriellen selber verankert.

Die eben vorgestellten ästhetischen Wandlungen und kompositionstechnischen Probleme stellen vor allem Anknüpfungspunkte für die Auseinandersetzung György Ligetis mit der seriellen Musik dar. Im folgenden Abschnitt werden weitere, weniger musikimmanente Grundsätze des Seriellen geklärt, die insbesondere für die Positionierung Helmut Lachenmanns von Bedeutung sind.

¹⁴⁹ Für eine detaillierte Beschreibung der Gruppenkomposition siehe ebd., S. 86.

¹⁵⁰ Für eine genauere Beschreibung Feldkomposition siehe Gieseler 1975, S. 91ff, Ligeti 1960, S. 5, Stockhausen 1956, S.126ff.

¹⁵¹ Ligeti, 1960, S. 5.

3.2.4 Autonomieanspruch und Gesellschaftskritik in der seriellen Musik

Theodor W. Adorno unterzog in seinem Vortrag *Das Altern der Neuen Musik*¹⁵² die serielle Musik einer Kritik, in der er neben ästhetischen Aspekten auch ihr Verhältnis zur Historie und Gesellschaft reflektiert. Diese soll hier als Leitfaden dienen, da sich Lachenmann in seiner eigenen Kritik direkt auf diesen Vortrag bezieht.

Wie bereits erwähnt, grenzten sich die Komponisten der seriellen Musik von den Werken Schönbergs ab, da ihnen sein Geschichtsbewusstsein anachronistisch und inkonsequent erschien. Wie erläutert, diente die Zwölftontechnik keiner Negierung traditioneller Kategorien, wie Form, Ausdruck und musikalische Sprache, sondern als Mittel, sie nach der Auflösung der Tonalität zu erhalten, oder wie Adorno sagte: „Zwölftonmusik ist die unerbittliche Klammer, die zusammenhält, was nicht minder auseinander möchte.“¹⁵³ Nach Nonnemann sah Adorno gerade in dieser Reibung der widersprüchlichen Elemente die Bedeutung Schönbergs: Schönberg habe die Tonalität nicht einfach zerstört, sondern sie im Sinne eines dialektischen Traditionskonzeptes bewahrt:¹⁵⁴ Nur dadurch, dass die Gegensätzlichkeit von Tradiertem und Innovativem, Subjektivem und gesellschaftlich Vorgegebenem, Besonderem und Allgemeinem in einem Werk aufeinander träfen, ergebe sich ein „Kraftfeld“, in dem eine neue Musiksprache unter Sublimierung der alten entstehen könne¹⁵⁵. Nur die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Stand des musikalischen Materials und dessen Reflexion bedeuteten für Adorno gelungene Komposition, denn „einzig wer das geschichtlich Fällige und das unwiederbringlich Veraltete im Material selber zu unterscheiden vermag, wird materialgerecht produzieren“¹⁵⁶.

Genau diese Auseinandersetzung leiste die serielle Musik nicht. Im Gegensatz zu Schönberg wollte sie sich aller Historizität entledigen und ein „Tabula Rasa“¹⁵⁷ hervorrufen, indem sie das Klingende mit all seinen Parametern durch die Rationalität des Verfahrens jeder tradierten Musiksprachlichkeit und künstlerischen Subjektivität zu entreißen suchte, so als seien musikalische „intentionlose Schichten, Neuschnee gleichsam, zu finden, die frei noch vom Abdruck des Subjekts und der Vergegenständlichung seiner Spur zu Ausdruckskonventionen, reine Unmittelbarkeit erlaubten“¹⁵⁸. Hier zeigen sich weitere wichtige Aspekte

¹⁵² Vgl. Adorno 1954.

¹⁵³ Ebd., S. 149.

¹⁵⁴ Nonnemann 2000, S. 237.

¹⁵⁵ Vgl. Adorno, nach Nonnemann 2000, S. 192.

¹⁵⁶ Adorno 1967, S. 299.

¹⁵⁷ Adorno 1956, S. 658.

¹⁵⁸ Adorno 1954, S. 154.

des Seriellen: Erstens die Ablehnung eines expressiven Subjekts¹⁵⁹, zweitens das Postulat, dass eine rationale Ordnung von Material bereits Komposition sei, drittens der Glaube an eine gesellschaftlich unberührte und ahistorische Materialität des Klanges und viertens der Glaube an eine Musik als isolierte und von gesellschaftlichen Fragestellungen unabhängige Sphäre.

Die rationale Ordnung des Materials vollzog sich in der seriellen Musik durch die totalintegrative Prädetermination der Reihe. Deren Voranstellung bedeutete aber, dass die Technik keinem Ausdruck mehr diene, sondern zum Zweck wurde, dem sich der Ausdruck anzupassen hatte. Sie galt als die „Garantie für die Gültigkeit [des, M.E.] Ausdrucks.“¹⁶⁰

Jeder musikalische Einfall ordnete sich der Rationalität der Reihe unter, denn die kreative Tätigkeit der Komponisten beschränkte sich auf ihre Gestaltung, auf die numerische Vorordnung des Materials. In *Das Altern der Neuen Musik* bezweifelte Adorno die Gültigkeit eines solchen musikalischen Verständnisses, denn „künstlerische Konsequenz [...] [sei] nicht da um seiner selbst willen, sondern um darzustellen, was man früher die künstlerische Idee nannte [...]“¹⁶¹.

Durch die Reduktion auf die Vorordnung würden die Serialisten die von Schönberg bewusst erzeugten Reibungen umgehen und das eigentliche Komponieren, also den musikalischen Sinn und dessen Artikulation, vergessen.¹⁶² Dieser Materialmanierismus übersehe außerdem, dass sich musikalischer Sinn erst im Zusammenhang ergeben könne:

„Vernarrtheit ins Material bei Blindheit gegen das, was daraus gebildet wird, resultierend aus der Fiktion, das Material rede selber, einem gleichsam verrohten Symbolismus. Wohl redet Material, doch erst in den Konstellationen, in welche das Kunstwerk es setzt: das Vermögen dazu, nicht die bloße Erfindung einzelner Klänge, hat die Größe Schönbergs vom ersten Tage an ausgemacht.“¹⁶³

Eine autonome, von gesellschaftlichen Belangen gesonderte Sphäre der Musik, also eine ‚L’art pour L’art‘ oder ‚musique pure‘ zu postulieren, widerspricht Adornos Auffassung von Kunst, nach der alle Kunstwerke einen gesellschaftlichen Erkenntnischarakter haben sollten, indem sie soziale Widersprüche aussprechen.¹⁶⁴ Die serielle Musik hatte demgegenüber wenig Interesse an Gesell-

¹⁵⁹ Das bedeutet nicht, dass die Existenz des Komponisten geleugnet wurde. Als Initiator von musikalischen Abläufen war er war er akzeptiert. Er sollte jedoch jegliche Subjektivität vermeiden.

¹⁶⁰ Boulez 1985, S. 10.

¹⁶¹ Adorno 1954, S. 160.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 150.

¹⁶³ Ebd., S. 153f.

¹⁶⁴ Vgl. Behrens 2003, S. 230.

schaftskritik. Ihre revolutionären Bestrebungen lagen nur im Ästhetischen.¹⁶⁵ Luigi Nono, der durch sein ausgeprägtes politisches Engagement diesbezüglich eine große Ausnahme in der seriellen Musik darstellt, kritisierte die ästhetisch-immanent-positivistische Attitüde seiner Kollegen, indem er die Gültigkeit autonomer Kunst grundsätzlich bezweifelt:

„Das Bestreben in einem wissenschaftlichen Prinzip oder einer mathematischen Beziehung eine abstrakte Flucht zu suchen, ohne sich um das Wann, das Warum und die Art ihrer Funktion zu kümmern, entzieht jeglichem Phänomen von allgemeiner Existenzbasis die Gültigkeit.“¹⁶⁶

Adorno beschrieb das Verhängnisvolle an der vermeintlichen Autonomie, indem er betonte, dass diese die gesellschaftliche Unfreiheit des Menschen sogar noch unterstreiche und bestätige.¹⁶⁷ Materialmanierismus sei wie Neoklassizismus und Aleatorik eine Anpassung an das Bestehende, da er wegen seines Eskapismus von der „verwalteten Welt“ als „oppositionelle Spielart“ vereinnahmt würden.¹⁶⁸ Selbst wenn serielle Musik also politisch wirksam gewesen sein wollte, wäre sie nach Adorno wohl gescheitert.¹⁶⁹

Die Negierung des künstlerischen Subjekts wird von Adorno ebenfalls kritisiert. Sie wirke wie die Hoffnung, das Objektive durch Subtraktion des Subjektiven zustande zu bringen. Das Objektive vermittele sich aber erst durch das Subjektive.¹⁷⁰ Das Subjektive dürfe nicht aus der Kunst gestrichen werden, da die Freiheit des Subjekts die Bedingung avancierter Kunst sei.¹⁷¹ Die „Machtergreifung“ des rationalen Schemas wirke wie die eines politisch totalitären Systems,¹⁷² in dem jeder Widerstand zum Schweigen gebracht wird:

„Wer nicht das Altern der Neuen Musik bequem in Geistesgeschichte verflüchtigen will, muß es mit dem realen Leiden der Menschen zusammendenken, dessen Schrecken [...] nicht zum letzten darin besteht, daß den Menschen nicht einmal mehr erlaubt wird, ihren Zustand selber auszusprechen.“¹⁷³

¹⁶⁵ Boulez postulierte noch 1969 eine Trennung von Musik und Politik. Vgl. Nono 1969, S. 110.

¹⁶⁶ Nono 1959, S. 35.

¹⁶⁷ Vgl. Adorno 1954, S. 165.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 166.

¹⁶⁹ Ein Indiz hierfür mag sein, dass Boulez und Stockhausen schnell sehr etablierte Künstler wurden, wohingegen Nonos – sicherlich auch bedingt durch seine in der Nachkriegszeit in Westeuropa nicht sehr populäre sozialistische Meinung – weitaus mehr Ablehnung erfuhr. (Vgl. Nagler 1981, S. 12) Adorno betonte, dass wirklich kritische Künstler in der Regel in totalitären Staaten gegängelt und in nichttotalitären Staaten materiell bedroht wären. (Vgl. Adorno 1954, S. 166) Adorno verweist hier auf die Armut Alban Bergs.

¹⁷⁰ Vgl. Adorno 1954, S. 165.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 161.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.

Es sei nicht der subjektive Ausdruck, der beseitigt werden sollte, „sondern das Moment des Verklärenden, das Ideologische am Ausdruck ist fadenscheinig geworden. Zu fassen ist es an dem, was in der musikalischen Gestalt nicht substantiell ward, was Schmuck und bloßer Gestus bleibt“^{174, 175}

Es ist an dieser Stelle wichtig anzumerken, dass Adornos Kritik, die sich vor allem auf frühe Serialisten wie Boulez und Stockhausen bezieht, nicht von allen Seiten uneingeschränkt geteilt wird. Helmut Lachenmann – um an dieser Stelle schon einmal auf seine Rezeption der seriellen Musik vorzugreifen – bemerkt, dass Adornos Aufsatz zwar wahr und prophetisch sei, „obwohl er denen, die er damals in erster Linie treffen musste, offenkundig Unrecht tat“¹⁷⁶. Zwar postulierte die frühe serielle Musik historische und gesellschaftliche Autonomie, sie habe aber ästhetikimmanent trotzdem Schönbergs Duktus des Konfliktes aufeinander treffender Musikauffassungen und seine Verpflichtung zur Konsequenz übernommen¹⁷⁷. Heinz Klaus Metzger bemerkte außerdem, dass Adorno keine allumfassende Kenntnis der neuesten Werke zu haben schien.¹⁷⁸ Erst in seinem Vortrag *Vers une musique informelle*¹⁷⁹ von 1961 habe er die aktuellsten Tendenzen aufgenommen. Da das darin formulierte Konzept einer informellen Musik hilft, sich dem Begriff der postseriellen Musik zu nähern, wird es separat in Kapitel 4.2 vorgestellt.

¹⁷⁴ Ebd., S. 155f.

¹⁷⁵ Es stellen sich die Fragen, wieso in den 50er Jahren die Auffassung verbreitet war, Musik müsse eine von der Wirklichkeit geschiedene Sphäre sein und wieso in diesem Zusammenhang Ausdruck und Subjektivität eine Ablehnung erfuhren. Eine mögliche Antwort ist sicherlich in der historischen besonderen Situation der Nachkriegszeit zu finden. Nach 1945 stellte sich für die meisten Komponisten die Frage, wie man nach den Jahren des Naziregimes und des Krieges komponieren sollte. Expressivität und Emotionalität wurden davor von den kriegsführenden Nationen und den faschistischen Regimen in Form von Pathos und Heroismus für ihre Zwecke instrumentalisiert. Daran wollten viele Komponisten nicht anknüpfen und distanzieren sich daher vom Konzept des Ausdrucks. Da vorher jegliche ästhetische Äußerung auch nach politischen Normen beurteilt wurde, stand man der Politisierung von Musik skeptisch gegenüber. Andererseits wurde außerdem die Politik Hitlers ästhetisiert, „quasi indem er die Massen selbst als Kunstwerk seiner Politik – am treffendsten letztlich durch die Verfilmung in den Filmen Leni Riefenstahls – zum Gegenstand seiner Kunst gemacht habe“. (Syberberg 1990, S. 34) Dadurch wurde die Schönheit zur Lüge, was zur Folge hatte, dass das Konzept der Schönheit in der Avantgarde der Nachkriegszeit stark tabuisiert wurde. Schönheit galt als verboten. Adorno führt das Anti-Ausdruckshafte auf einen anthroposophischen Grund zurück: Die Jugend habe so viel „Angst und Leiden“, dass sie jede Emotion unterdrücke. (Vgl. Adorno 1954, S. 156) Auch Vogt psychologisiert die postulierte Rationalität: „Der Psychologe wird die Fluch- und sogar Schuld-symptome nicht übersehen; sie führten in die Dogmatik und damit weit fort von Schönberg und Webern.“ (Vogt 1982, S. 26) Aus dieser Perspektive erscheint das Streben nach einer *l'art pour l'art* wie eine psychische Gegenreaktion auf die Nazizeit.

¹⁷⁶ Lachenmann 1976, S. 104.

¹⁷⁷ Vgl. Lachenmann 1972 B, S. 95.

¹⁷⁸ Vgl. Metzger, nach Meyer-Denkman 1998, S. 63.

¹⁷⁹ Vgl. Adorno 1961.

4. Der Begriff des Postseriellen

4.1 Abgrenzungsprobleme und Annäherung

Wie bereits thematisiert, ist eine eindeutige Abgrenzung einer musikalisch-epochalen Zuschreibung kaum möglich. Ebenso verhält es sich mit der Differenzierung zwischen serieller und postserieller Musik, da die zweite aus der ersten erwächst, und sich viele Phänomene nicht chronologisch aneinanderreihen, sondern parallel oder unabhängig voneinander entstanden sind. Außerdem ist eine Definition des Begriffs ‚Postseriell‘ schon deswegen problematisch, da dessen Bezugspunkt, die serielle Musik, in sich schon so vielfältig ist, dass eine exakte immanente Beschreibung bereits erscheint.¹⁸⁰

Eine Bezeichnung wie „Postseriell“ impliziert eine zeitliche Abfolge und eine Ablehnung des davor Dagewesenen. Wie im vorigen Kapitel aufgezeigt, sind viele Wandlungen allerdings im Seriellen selber verankert. Das Serielle trägt also das Postserielle bereits in seinen eigenen Auflösungstendenzen in sich, ohne dass irgendjemand ein ‚Post‘ ausgerufen hätte. Wirklich konsequent komponierte serielle Stücke lassen sich nicht finden.¹⁸¹ Dennoch wird dieses Begriffspaar häufig benutzt, um die musikalische Entwicklung der 50er und 60er Jahre nach zu zeichnen.¹⁸² Und dies nicht ohne Grund. Denn es lassen sich gegen 1960 ästhetische Perspektivwechsel feststellen, die die Prämissen der seriellen Musik hinterfragten und brachen, ihre Erfahrungen jedoch in sich bewahrten. Es spielt nur eine untergeordnete Rolle, ob diese Entwicklung in zeitlich-sequentieller, paralleler oder unabhängiger Abfolge stattfand. In jedem Falle ist ein Perspektivwechsel zu konstatieren.

Gianmario Borio nennt in *Musikalische Avantgarde um 1960*¹⁸³ als ästhetische Haupttendenzen dieser Wandlungen die offene Form, das instrumentale Theater und die Klangkomposition.¹⁸⁴ Als Eckpfeiler all dieser Ausrichtungen lasse sich eine größere Konzentration auf Klangereignisse und Klanglichkeit als komplexe Phänomene feststellen, wobei diese nicht durch ein äußeres oder präexistentes Prinzip organisiert würden, sondern ihr eigenes Inneres ausdrückten. In den offenen Formen würde „das Werk ist nicht mehr als Ganzes geplant und strukturiert, sondern an der klingenden Realisation von Einzelmomenten orientiert“, im

¹⁸⁰ Vgl. Borio 1993, S. 31.

¹⁸¹ Selbst in Boulez' *Struktur 1a* konnte Ligeti in seiner viel beachteten Analyse *Pierre Boulez – Entscheidung und Automatik in der Structure 1a* von 1958 Abweichungen vom seriellen Plan nachweisen. (Vgl. Ligeti 1958).

¹⁸² Vgl. u. A. Borio 1993, S. 32, Danhuser 1984, S. 284.

¹⁸³ Vgl. Borio 1993.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 32.

Instrumentalen Theater fungiere das Klangereignis als „mehrdeutiges Zeichen eines narrativen Ablaufs“, und in der Klangkomposition schließlich würde das Klangereignis „nicht als ein isoliertes, sondern als ein ausgedehnter, sich ständig umformender Komplex“ auftreten.¹⁸⁵

Borio verwendet Adornos Konzept der *musique informelle*, um das Gemeinsame dieser Entwicklungen zu benennen, sie von seriellen Konzepten zu unterscheiden und sie als postseriell zu beschreiben. Adorno formuliert mit der *musique informelle* basierend auf seiner Kritik an der seriellen Musik in *Das Altern der Neuen Musik*, das ästhetische Grundgerüst einer Musik, die Auswege aus den von ihm in der seriellen Musik gesehenen Aporien finden soll.¹⁸⁶ Bevor die klangkompositorischen Strategien von Ligeti und Lachenmann im Einzelnen erläutert werden, sollen einige Aspekte dieses Konzepts diskutiert werden, da sie helfen, den Unterschied zwischen seriellen und postseriellen Konzepten zu verstehen und dadurch wichtige Anhaltspunkte für das Verständnis postserieller Klangkompositionen geben.

4.2 *Musique informelle*: Entwurf einer postseriellen Musik

Wie erläutert, war Adornos Kritik in *Das Altern der Neuen Musik* nicht auf dem neuesten Stand. Viele ihrer Vorwürfe hatten sich durch Entwicklungen in der Musik als ungerechtfertigt bzw. falsch adressiert erwiesen.¹⁸⁷ Der 1961 gehaltene Vortrag *Vers une musique informelle* war eine erneute Auseinandersetzung mit der musikalischen Avantgarde, allerdings unter Berücksichtigung der damals aktuellsten Tendenzen, wobei seine Kritik hier zum großen Teil ästhetik-immanent, und weniger auf gesellschaftskritische Aspekte bezogen ist wie noch in *Das Altern der Neuen Musik*. Adorno hat in *Vers une musique informelle* eine neue Ausrichtung der Avantgarde festgestellt und zu deren Verständnis eine Theorie einer informellen Musik entworfen.¹⁸⁸ Neben dieser Standortbestimmung und der Kritik am Damaligen ist die *musique informelle* ein Postulat für eine Musik, „die alle ihre äußerlichen, abstrakten, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert.“¹⁸⁹ Das Abwerfen der äußeren Formen, bedeutet nicht, dass sie geleugnet oder verneint werden, sondern dass dieses „Allgemei-

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁸⁷ So wurden, wie in Kapitel 3.2.3 besprochen, durch die Hinwendung zur Gruppen- bzw. Feldkomposition beispielsweise die Dissoziation der Ereignisse und deren scheinbare Indeterminiertheit und die Negierung des Subjekts teilweise überwunden.

¹⁸⁸ Vgl. Borio 1993, S. 103.

¹⁸⁹ Adorno 1961, S. 496.

ne“ im Sinne des dialektischen Traditionskonzeptes im „Innersten der Besondere“ wiederkehren“ und „aufleuchten“ soll.¹⁹⁰ Nach einer Zeit der Dissoziation der musikalischen Ereignisse soll die informelle Musik diese wieder „organisch“ und in einem sukzessiv-zeitlichen Prozess zusammenführen. Dabei soll der musikalische Inhalt mit ihrem zeitlichen Ablauf in Einklang gebracht werden. Die Differenzen, die sich zwischen seriellen und informellen Konzepten ergeben, lassen sich also u. a. anhand ihres unterschiedlichen Umgangs mit der „Organizität“ und der musikalischen Zeitlichkeit festmachen. Diese Aspekte werden im Folgenden erläutert.

Die Kategorie des Organischen bestimmt nach Adorno die traditionelle thematisch-motivische Musik. Sie definiert sich dadurch, dass sich das Ganze eines Werkes erst durch die sinnvolle Komposition seiner Einzelteile ergibt, die Einzelteile ihren Sinn aber wiederum nicht alleine, sondern erst durch ihren Platz im sinnvollen Ganzen erhalten.¹⁹¹ Peter Bürger bezeichnet dies als „dialektische Einheit“¹⁹². Durch das präterminierende Konstruktionsprinzip der Reihe ist das Organische in der seriellen Musik verloren gegangen. Die einzelnen Erscheinungsformen bzw. die Einzelteile sind zwar nicht überflüssig oder beliebig, aber in ihrem Sinn reduziert.¹⁹³ Die reziproken Zusammenhänge zwischen ihnen sind nicht nachvollziehbar. Mit der Reihe hat das Mechanische das Organische getilgt. Nach der Dissoziation der Teile in der punktuellen Musik kam das Organische in der Gruppen- und Feldkomposition wieder zurück, da dadurch wieder Zusammenhang zwischen ihnen gestiftet wurde. Dies sollte in der *musique informelle* weitergeführt werden:

„Aber nach der Liquidation des musikalisch Organischen wird Musik durch ihre immanente Organisation erst recht wiederum zum Bild von Organismen [...]. Für Musik wäre das organische Ideal nichts anderes als das antimechanische; der konkrete Prozeß einer werdenden Einheit von Ganzem und Teil, nicht ihre bloße Subsumtion unter den abstrakten Oberbegriff und danach die Juxtaposition der Teile.“¹⁹⁴

Das informelle Musikwerk soll das Organische nicht im Sinne der Tradition, dass die Einzelteile überhaupt „nicht an sich gelten“ und einen kausal bedingten Platz haben, wieder aufnehmen, sondern in einem durch die serielle Musik „gereinigten“ Sinne: Es soll lediglich die Idee des Organischen vorhanden sein, dass sich eine Ganzheit-Bildung durch einen fortschreitenden und nachvollziehbaren Pro-

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 526.

¹⁹² Bürger, zit. nach Borio 1993, S. 79.

¹⁹³ Borio 1993, S. 79f.

¹⁹⁴ Adorno 1961, S. 526.

zess im Werk ergibt und nicht durch ein übergeordnetes Konstrukt wie das der Reihe.¹⁹⁵

Damit ist der Widerspruch zwischen dem seriellen Kompositionsprozesskonzept und der musikalischen Zeitlichkeit angesprochen, der in der seriellen Musik entstand. Der musikalische Zusammenhang ist durch die Prädetermination der Reihe der Zeit entzogen. „[...] [I]m gesamten seriellen Komponieren wird die Einheit als Faktum gedacht, als unmittelbar Seiendes, wenn gleich in seiner Einheit Verborgenes“¹⁹⁶. Das traditionelle Hören verlaufe aber so, „daß die Musik sich, gemäß der Ordnung der Zeit, von den Teilen zum Ganzen her entfaltet“¹⁹⁷. Musik ist eine Kunst, die sich, zumindest als klingendes Ereignis, in der Zeit entwickelt und in ihr wahrgenommen wird. Dem soll der kompositorische Prozess Folge leisten:

„Wird von einer musique informelle verlangt, daß sie das thematisch-motivische Musizieren, dem sie absagt, doch in sich empfängt, so will das nichts anderes, als daß die Musik das Verhältnis zwischen Zeitform und musikalischem Inhalt bewältige.“¹⁹⁸

Damit wendet sich Adorno gegen jede zeitfremde kompositorische Konzeption, also auch gegen Aleatorik¹⁹⁹ und offene, mobile Formen, wie die Momentform bzw. unendliche Form Stockhausens, wie Borio schreibt:

„Aus der philosophischen Bestimmung der Musik als Zeitkunst leitet Adorno die Überzeugung ihrer prinzipiellen Unvereinbarkeit mit ‚zeitfremden‘, räumlichen Konzeptionen ab, die Tatsache etwa, daß sich kein musikalisches Ereignis gegenüber der zeitlichen Bewegung gleichgültig oder konträr verhalten kann. So war die Vorstellung einer informellen Musik als einer Musik ‚mit möglichst vielen Relationen‘ bereits implizite Kritik an den Formen, die keine Entwicklungsrichtungen aufzeigen, die die Erlebniszeit, die *temps durée*, durch ‚die Konzentration auf das Jetzt‘, ‚die Zeitlosigkeit‘ zu überwinden streben“.²⁰⁰

In dem Text *Über Form in der Neuen Musik*²⁰¹ von 1966 beschreibt Ligeti – um an dieser Stelle auf seine Rezeption der musikalischen Wandlungen vor zu greifen – dass es in der Musik jenseits des Seriellen etablierte Formschemata, eine verbindliche Syntax und eine formale Funktion wie in der Tonalität nicht mehr geben würde.²⁰² Die Formglieder, die durch ihr geschichtlich ausgebildetes Verhalten bestimmte Phasen eindeutig markieren würden, wären dadurch ebenfalls verloren gegangen. Dadurch wäre es zum Verlust des „Vektorencharakter“²⁰³, einer

¹⁹⁵ Borio 1993, S. 104.

¹⁹⁶ Adorno 1961, S. 516.

¹⁹⁷ Ebd., S. 495f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 518.

¹⁹⁹ Ebd., S. 517.

²⁰⁰ Borio 1993, S. 108. Hervorhebungen im Original.

²⁰¹ Vgl. Ligeti 1966

²⁰² Vgl.ebd., S. 28f.

²⁰³ Ligeti, nach Borio 1993, S. 108.

richtungsweisenden Größe in der Musik gekommen. In einem Gespräch zwischen Adorno und Ligeti, das 1966 bei einer Tischrunde zur Vorbereitung der Darmstädter Ferienkurse stattfand, formulierte Ligeti die These, dass das entscheidende Problem der damaligen Zeit nicht die Entscheidung zwischen seriellen und aleatorischen Konzepten sei, sondern vielmehr der Verlust dieses Vektorcharakters.²⁰⁴ Dem stimmte Adorno völlig zu und in *Vers une musique informelle* konkretisiert er:

„Das zeitlich Aufeinanderfolgende, das die Sukzessivität verleugnet, sabotiert die Verpflichtung des Werdens, motiviert nicht länger, warum dies auf jenes folge und nicht beliebig anderes. Nichts Musikalisches hat aber das Recht auf ein anderes zu folgen, was nicht durch die Gestalt des Vorhergehenden als auf dieses Folgende bestimmt wäre. Oder umgekehrt, was nicht das Vorhergehende als seine eigene Bedingung nachträglich enthüllte. Sonst klaffte die zeitliche Konkretion von Musik und ihre abstrakte Zeitform auseinander.“²⁰⁵

Zusammenfassend lassen sich folgende Attribute der *musique informelle* nennen:

- Die innere Logik der Musik soll nicht durch ein äußeres abstraktes System geschaffen werden, sondern sich aus den jeweiligen Notwendigkeiten des Materials entwickeln.
- Nach einer Zeit der Dissoziation der Teile soll die Idee des Organischen wieder im Werk durchscheinen: Die Teile sollen im Sinne der dialektischen Einheit mit dem Ganzen reziprok zusammenhängen.
- Damit zusammenhängend sollen die Elemente der Musik einen vektoriel- len Charakter haben, d.h. eine richtungsweisende, zeitliche Entwicklung beinhalten und auf das nächste Element zulaufen. Die Teile sollen untereinander reziprok zusammenhängen.

Die Komposition soll, im Gegensatz zu „räumlichen“ Konzepten, quasi ebenfalls organisch wachsend, den musikalischen Gedanken und ihre zeitliche Form zur Kongruenz bringen. Die *musique informelle* ist folglich eine Abkehr vom mechanistischen seriellen Strukturdenken.²⁰⁶

Der Begriff des Informellen eignet sich dazu, musikalische Richtungen zu beschreiben, die sich anhand traditioneller Formschemata, Satztechniken, etc. nur schwer einordnen lassen. Die in dieser Arbeit diskutierten Werke von Ligeti und Lachenmann sind in der Tat mit diesen Kriterien kaum zu fassen. Der Begriff der

²⁰⁴ Vgl.: Borio 1993, S. 108.

²⁰⁵ Adorno 1961, S. 518. Bereits 1960 sprach Ligeti den Verlust der Zeitlichkeit in der seriellen Musik in dem Aufsatz *Wandlungen der musikalischen Form* an. (Vgl. Ligeti 1960) Er beschreibt dort allerdings bereits die Tendenz der Wiedergewinnung zeitlicher Konzepte durch die beginnende Konzentration auf klangliche Mikroprozesse. 1966 sah er den Verlust des Vektorcharakters hauptsächlich in aleatorischen und freien, offenen Formen.

²⁰⁶ Vgl. Borio 1993, S. 32.

musique informelle findet hier gerade deswegen Anwendung, um eine differenziertere Betrachtung zu ermöglichen: Mit ihm wird der Unterschied zwischen den postseriellen Klangkompositionen Ligetis und Lachenmanns und seriellen Konzepten herausgestellt. Dies geschieht insbesondere unter Zuhilfenahme der Adornorezeption Borios.

Für Borio ist das Konzept der informellen Musik der Anhaltspunkt, um die ästhetischen Wechsel um 1960 zu beschreiben. Er erklärt, dass der hierfür oft verwendete Begriff der Postserialität lediglich darauf verweise, dass etwas nicht mehr da sei. Um diese nur negative Definition zu überwinden, formuliert er in *Musikalische Avantgarde um 1960* einen Entwurf einer Theorie, der neben Adornos Begriff der informellen Musik, auf Peter Bürgers Theorien zur Avantgarde und Jürgen Habermas Schriften zur Moderne aufbaut. Er entwickelt darin ein Gerüst, das die Entwicklungen um 1960 beschreiben soll. Von besonderer Bedeutung ist dabei für ihn, dass die Dimension des von Adorno geforderten Organischen im Sinne einer prozessualen Ganzheitbildung nicht nur durch thematisch-motivische Kategorien zu erreichen sei, sondern vor allem durch „Prinzipien der sinnvollen Zusammensetzung komplexer Klangobjekte“²⁰⁷. Dadurch würden sie sich von einer eindeutigen Sprachähnlichkeit entfernen und sich einem offenen und mehrdeutigen Sinnzusammenhangs nähern. Außerdem seien informelle Werke trotz der Abkehr von vielen traditionellen Werkprinzipien „in sich bestehende, mit sich identische und von einem Subjekt bewusst entworfene Gebilde“.²⁰⁸

Das Subjekt ist also wieder im kompositorischen Prozess zugelassen, drückt sich aber weniger eindeutig aus.²⁰⁹ Nach Borio ist die Form eines informellen Werkes durch das Fehlen einer äußeren zugrunde liegenden Struktur und einer logisch-kausalen Verknüpfung der Ereignisse²¹⁰ prinzipiell unabgeschlossen und offen,²¹¹ denn sie unterliegt nur den Vorstellungen des Komponisten und damit einer „Pseudokausalität“²¹². Außerdem war spätestens durch die Entwicklung der seriellen Musik und der Cagen Zufallspoeik ohnehin jegliche allgemeingültige musikalische Sprache in Frage gestellt. In vielen Werken um 1960 wird quasi eine

²⁰⁷ Ebd., S. 104.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 78.

²⁰⁹ Es war vorher ephemer geworden, wie Adorno betonte. (Vgl. Adorno 1961, S. 502).

²¹⁰ Wie es in der Tonalität und der seriellen Musik der Fall ist.

²¹¹ Vgl. Borio 1993, S. 170. Durch diese Unabgeschlossenheit erhalten informelle Werke etwas Außerzeitliches, da sie wie „vorübergehende Momente eines prinzipiell unendlichen Wandlungsprozesses der Materie“ (Ebd., S.80) wirken. Bei Klangkompositionen mag dieser Eindruck noch dadurch verstärkt werden, da sie häufig Raumvorstellungen wecken und sich leicht mit räumlichen Attributen wie eng, hoch, dicht, etc. beschreiben lassen.

²¹² Ebd., S. 171.

eigene Sprache mit einer eigenen Syntax geschaffen, um die kompositorische Idee mit ihrer Realisation in Einklang zu bringen. Klangkompositionen entstehen durch die Schaffung ausgedehnter Klangtexturen und –strukturen²¹³. Auch wenn es bei der Verknüpfung der Elemente konstruktive Momente gibt, werden sie durch pseudokausale Entscheidungen am Objekt organisiert.²¹⁴ Ein Formgefühl im Informellen entsteht dabei erst durch das Zusammenwirken der einzelnen Bestandteile.

Borio erläutert, dass es bei vielen Klangkompositionen weniger Sinn macht, zugrunde liegende Strukturen einzelner Elemente zu untersuchen, als die Gestaltungsprinzipien der Klangtexturen nachzuvollziehen.²¹⁵ Klangkompositionen lassen sich nicht anhand der einzelnen Parameter analysieren, da diese von Anfang an zur Gestaltung von Klangobjekten eingesetzt werden:

„Die strukturelle Fundierung etwa der rhythmischen Gestalten oder der Tongruppen erscheint in der Analyse eines informellen Werkes weniger relevant als eine Erklärung über die Weise, wie das eine Element ins andere umfunktioniert wird – wie z.B. rhythmische Prozesse zu Klangfarbe-Phänomenen oder harmonische Schichtungen zu Lautstärke Feldern werden.“²¹⁶

Damit beschreibt Borio ein Phänomen, das sich auch in Ligetis Mikropolyphonie finden lässt.

²¹³ Unter ‚Struktur‘ ist hier in Anlehnung an Ligeti als „ein mehr differenziertes Gefüge“ zu verstehen, „dessen Bestandteile unterscheidbar sind, und das als Produkt der Wechselbeziehungen dieser seiner Details zu betrachten ist“. ‚Textur‘ meint dagegen einen „homogene[n], weniger artikulierte[n] Komplex, [...] in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen“. (Vgl. Ligeti, nach Borio 1993, S. 87). Eine Struktur kann gemäß ihrer Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben. (Vgl. Borio 1993, S. 87).

²¹⁴ Dadurch erhalten sie etwas Außerzeitliches, da sie wie „vorübergehende Momente eines prinzipiell unendlichen Verwandlungsprozesses der Materie“ (Borio 1993, S. 80) wirken. Dieser Eindruck des Außerzeitlichen mag zusätzlich durch die Raumvorstellungen, die viele Klangkompositionen wecken, verstärkt werden. In der Tat sind viele Klangtexturen leicht durch Attribute wie eng, hoch, dicht, etc. – also eigentlich räumliche Charakteristika – zu beschreiben.

²¹⁵ Ebd., S. 87.

²¹⁶ Ebd., S. 88.

5. György Ligetis Mikropolyphonie

György Ligeti erschien zu einer Zeit in der musikalischen Avantgarde, als die serielle Musik sich von ihren ursprünglichen Dogmatismen zu lösen begann. Von diesen Entwicklungen beeinflusst, entwickelte er seine mikropolyphonen Klangkompositionen. Das Auffällige an ihnen ist allerdings, dass sie stark vom damals vorherrschenden Klangbild abweichen. Ligetis Musik basiert nämlich auf musikalischen Ideen, die völlig unabhängig und ohne Kenntnis der seriellen Avantgarde entstanden sind. Aufgrund seiner rumänisch-ungarischen Herkunft hatte er erst spät Kontakt mit der seriellen Musik und begegnete ihr mit bereits vorhandenen klanglichen Vorstellungen.

Im Folgenden wird nach einer Umreißung des Begriffs des Mikropolyphonen, ein Blick auf Ligetis Biographie geworfen, da sich aus ihr wichtige Aspekte für seinen spezifischen Zugang zur Klangkomposition, seine Positionierung im postseriellen und seine ästhetischen An- und Absichten um 1960 ablesen lassen. Anschließend wird seine Auseinandersetzung mit der seriellen Musik genauer betrachtet und entsprechende kompositionstechnische Konsequenzen am Beispiel der frühen Werke *Apparitions* (1959) und *Atmosphères* (1960) dargelegt. Abschließend wird die Position der Mikropolyphonie im postseriellen Feld und die spezifische Bedeutung der Klangfarbe für sie geklärt.

5.1 Begriffsbestimmung des Mikropolyphonen

Die Mikropolyphonie basiert auf der Polyphonie des 16. Jahrhunderts, deren Grundlage die streng nach dem kontrapunktischen Satz geregelte „horizontale Selbstständigkeit der einzelnen melodischen Linien“²¹⁷ ist. In der Polyphonie sind alle Stimmen gleichwertig, obwohl es dem Gehör kaum möglich ist, mehr als zwei bis drei von ihnen gleichzeitig zu verfolgen und es sich meist auf die prägnanteste Stimme konzentriert.²¹⁸ Der Bewegungscharakter der anderen Stimmen bleibt allerdings erkennbar und harmonische Wandlungen ergeben sich durch deren Verwobenheit.²¹⁹ Auch in *Apparitions* und *Atmosphères* wird ein Gewebe aus einzelnen, unabhängigen und differenziert ausgearbeiteten Stimmführungen geschaffen. Diese sind allerdings derart zahlreich und fein ineinander verwoben, dass sie nicht nur nicht separat erkennbar sind, sondern zu einem statisch anmutenden Cluster verschmelzen und ihre tonale und rhythmische Qualität in die der Klangfarbe umschlägt. Insofern ist diese Technik als Mikropolyphonie im Sinne einer stark verdichteten Polyphonie zu bezeichnen. Eine Einschränkung

²¹⁷ Salmenhaara1969, S. 138 .

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Vgl. ebd.

besteht allerdings darin, dass Ligeti kaum nach den kontrapunktischen Regeln und der typischen Charakteristik kontinuierlicher Bewegung des traditionellen, polyphonen Satzes arbeitet.²²⁰ Erst in seinen späteren Werken *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966) und *Lontano* (1967) arbeitet Ligeti strenger an ihnen ausgerichtet.²²¹ Da er sich dabei allerdings harmonischen Entwicklungen sowie rhythmischen Bewegungen zuwendet und die Klangfarbe an Bedeutung verliert, sind diese Werke im hiesigen Kontext von geringem Interesse. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt bei denjenigen Werken, in denen die Klangfarbe der dominante Aspekt des musikalischen Gedankens und dessen Form ist. Deswegen ist Mikropolyphonie hier in dem etwas erweiterten Sinne einer stark verdichteten Mehrstimmigkeit zu verstehen.

5.2 Biographischer Überblick

An dieser Stelle soll keine ausführliche Biographie Ligetis abgehandelt werden. Es werden lediglich einige Stationen und Aspekte seines Lebens bis 1960 genannt, die Aufschlüsse über seine ästhetischen Ansichten und die damit verbundenen Grundzüge seines Schaffens um 1960 geben.²²² Diese werden anschließend im Einzelnen dargelegt.

György Ligeti wurde am 28. Mai 1923 im rumänischen Siebenbürgen als Sohn jüdischer Ungarn geboren. Zu wichtigen Einflüssen seiner Kindheit zählen sicherlich die sozialistischen Ansichten seines Vaters und dessen naturwissenschaftliches Weltbild.²²³ Darüber hinaus war Ligeti ein Kind mit großer Vorstellungskraft. Schon früh verknüpfte er Klänge, Bilder, Gerüche und räumliche Vorstellungen zu synästhetischen Wahrnehmungen.²²⁴

Aufgrund der anti-jüdischen Situation in Europa durfte Ligeti ein gewünschtes Physikstudium nicht beginnen, konnte aber am Klausenburger Konservatorium Musik studieren, da sich der dortige Direktor der nazistischen Doktrin verweigerte.²²⁵ Während des zweiten Weltkrieges musste er in der ungarischen Armee Zwangsarbeit leisten, überstand den Pogrom aber lebend. Sein Vater und sein

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ So reden Floros und Salmenhaara erst ab *Requiem* von einer durchgehenden mikropolyphonen Behandlung des Materials. (Vgl. Floros 1996, S. 101ff, Salmenhaara 1969, S. 135ff).

²²² Die Biographischen Daten sind den Monographien von Wolfgang Burde und Constantin Floros entnommen. (Vgl. Burde 1993 und Floros 1996).

²²³ Vgl. Burde 1993, S. 16.

²²⁴ Vgl. Floros 1996, S. 13.

²²⁵ Vgl. Burde 1993, S. 24.

Bruder wurden hingegen in Konzentrationslagern umgebracht. Seine Mutter kam 1945 als Überlebende aus Auschwitz zurück.²²⁶

Nach dem zweiten Weltkrieg ließ Ligeti sich in Budapest nieder, beendete sein Musikstudium bei Sándor Veress und arbeitete ab 1950 selber als Dozent und Komponist.²²⁷ Aufgrund der politischen und kulturellen Isolation der Länder des Warschauer Pakts war dort eine Kenntnisnahme westeuropäischer Avantgardebewegungen so gut wie unmöglich.²²⁸ Trotzdem entfernte sich Ligeti in seinem eigenen, nicht öffentlichen Schaffen von staatlich tolerierten Vorstellungen.²²⁹ Dabei ersann er eine statische Musik, in der Harmonik und Melodik zugunsten einer klangfarblichen Entwicklung von Clustern überwunden sein sollte.²³⁰ Erst 1956, als sich die politische Situation in Ungarn liberalisierte und Ligeti ein wenig in Austausch mit westlichen Musikern treten konnte, näherte er sich mit dem Orchesterstück *Víziók* (Visionen) erstmals dieser neuen Sprache, konnte sie aber noch nicht zufrieden stellend verwirklichen.²³¹

Im selben Jahr floh Ligeti nach Österreich, von wo aus er 1957 nach Köln zog. Dort lernte er die dortige avantgardistische Musikszene kennen und arbeitete im elektronischen Studio des WDR²³². Die elektronischen Mittel stellten ihn aber nicht zufrieden und er wendete sich wieder dem traditionellen Instrumentarium zu.²³³ Er nahm das erste Mal an den Darmstädter Ferienkursen teil, traf auf Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono und Henry Pousseur und setzte sich intensiv mit der seriellen Musik auseinander.²³⁴ Diese Erlebnisse wirkten wie Katalysatoren auf Ligetis Kompositionstechnik. Die Erfahrungen im elektronischen Studio halfen ihm, seine Vorstellung der stehenden Klangmasse zu festigen und gaben ihm wichtige Einsichten in die Physiognomie der Klänge und in wahrnehmungspsychologische Vorgänge.²³⁵ An der seriellen Musik entdeckte er sowohl Möglichkeiten und Tendenzen, als auch Widersprüche und Sackgassen, an die er mit seinem eigenen Schaffen anknüpfte.²³⁶ All diese Einflüsse führten ihn schließlich zur Entwicklung der Mikropolyphonie, mit der er seine Klangvision

²²⁶ Floros 1996, S. 20.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 14f.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 15.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 52. Die staatlich tolerierte Musik beschränkte sich größtenteils auf traditionelle und folkloristische Stile. (Vgl. Burde 1993, S. 52).

²³⁰ Vgl. Burde 1993, S. 55.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. Floros 1996, S. 16. Wo er mit *Artikulation* sein einziges freigegebenes, elektronisches Stück entwickelte.

²³³ Vgl. Burde 1993, S. 65.

²³⁴ Vgl. Floros 1996, S. 17.

²³⁵ Siehe Kap. 5.4.1.

²³⁶ Siehe Kap. 5.4.2.

erstmal in *Apparitions* und *Atmosphères* realisieren konnte. Mit ihren Uraufführungen 1960 und 1961 trat er ins internationale Rampenlicht und avancierte fortan zu einem der populärsten und meist gespielten Komponisten des 20. Jahrhunderts

5.3 Grundzüge des Schaffens

Das naturwissenschaftliche Interesse Ligetis, das man als Erbe seines Vaters betrachten kann, scheint in vielen seiner Kompositionen durch. Sie scheinen weniger ein emotionaler Ausdruck als eine Erforschung klanglicher Phänomene zu sein. Ligetis Kompositionsweise ist durchzogen von akribischen Vorüberlegungen und Studien, um kompositionstechnische Probleme zu lösen²³⁷. In manchen seiner Werke spielen Zahlenkonstruktionen eine große Rolle. Viele verfügen über ein hohes Maß an Konstruktion und eine differenzierte Verwobenheit der Parameter. Allerdings lehnt Ligeti jede puristisch-konstruktive Musik ab. Das Primat seiner Musik ist der musikalische Gedanke einer „Klangvision“²³⁸ also die abstrakte, imaginäre Vorstellung des Komponisten.

Die „Klangvision“ wird bei Ligeti im Kompositionsprozess realisiert und im Detail durch den Arbeitsprozess der Konstruktion vielfach verändert. „Demnach besteht der Vorgang des Komponierens bei ihm in der Durchdringung der naiven musikalischen Vorstellungen durch rationale Erwägungen, durch ein ‚System von Verknüpfungen‘“²³⁹, so dass sich in seiner Musik „Verbindungen von Konstruktion und poetisch-emotionaler Imagination“²⁴⁰ finden lassen. Noch während einer Hamburger Vorlesung bezeichnete er sich einmal als „nicht ganz konstruktivistischen Konstruktivisten“²⁴¹. Trotz seines naturwissenschaftlichen Interesses und einer davon geprägten Arbeitsweise ist Ligetis Musik von großer imaginativer und bildhaft-assoziativer Wirkung. Er komponiert allerdings nicht im Sinne einer programatischen oder illustrativen Musik, sondern lässt abstrakte und mehrdeutige Assoziationen entstehen:

„Klänge und musikalische Kontexte erwecken in mir stets die Empfindung von Farbe, Konsistenz und sichtbarer wie auch tastbarer Form. [...] Klingende Flächen und Massen, die einander ablösen, durchstechen oder ineinanderfließen, – schwebende Netzwerke, die zerreißen und sich verknoten, – nasse, klebrige, gallertartige, faserige, trockene, brüchige, körnige und kompakte Materialien, – Fetzen, Floskeln, Splitter und Spuren aller Art, – imaginä-

²³⁷ Beispielsweise Studien zur Phonologie für *Aventures* (1966). (Vgl. Floros 1996, S. 41).

²³⁸ Floros 1996, S. 40.

²³⁹ Ebd., S. 40f.

²⁴⁰ Ebd., S. 22.

²⁴¹ Ligeti, nach Burde 1993, S. 142.

re Bauten, Labyrinth, Inschriften, Texte, Dialoge, Insekten, – Zustände, Ereignisse, Vorgänge, Verschmelzungen, Verwandlungen, Katastrophen, Zerfall, Verschwinden, – all das sind Elemente dieser nicht-puristischen Musik.“²⁴²

Es stellt sich die Frage, warum Ligeti nicht gänzlich auf rationale Manipulation verzichtet und nicht alles der Phantasie überlässt. Er betont, dass rationale Kontrolle wichtig ist, um das Material kontrollieren zu können und nicht in regressives Komponieren zu verfallen:

„Könnte man nicht Form, sowohl in ihrem Gesamtverlauf wie auch in allen ihren Details der vollkommen ungebundenen Phantasie überlassen? Daß eine solche Freiheit falsch wäre, ist an der Regressivität derartiger Kompositionen zu beweisen. In der heutigen Situation [1960, M.E.] scheint ein vorgeformtes Netz der Chancen und Begrenzungen die Ökonomie der Materialverwendung und die Sensibilität gegenüber den fragwürdig gewordenen Wiederholungen und Periodizitäten abzusichern. Paradoxerweise läßt sich auf diese Weise heute freier komponieren als in totaler Ungebundenheit.“²⁴³

Viele der im vorigen Zitat aufgezählten außermusikalischen Begriffe finden häufig Verwendung, um die Ligetische Musik zu beschreiben. Gerade das Netzwerkartige scheint ein Charakterzug seiner Werke und insbesondere der Mikropolyphonie zu sein. In diesem Zusammenhang wird oft ein Traum angeführt, den Ligeti als kleiner Junge hatte:

„In meiner frühen Kindheit träumte ich einmal, daß es mir nicht gelinge, bis zu meinem Bettchen (das mit Gittern versehen war und als sicherer Zufluchtsort galt) vorzudringen; denn das ganze Zimmer war von einem dünnfaserigen, aber dichten und äußerst verwickelten Gewebe ausgefüllt, ähnlich dem Sekret von Seidenwürmern, die bei ihrem Einpuppen das ganze Innere der Schachtel, in der sie gezüchtet werden, bespinnen. Außer mir blieben auch andere Wesen und Gegenstände in dem riesigen Netzwerk hängen, Nachtfalter und Käfer aller Art, die den Lichtraum einiger spärlich leuchtender Kerzen erreichen wollten, große, feuchtschmutzige Kissen, deren faule Füllung durch Risse im Überzug herausquoll. Jede Regung der steckengebliebenen Lebewesen verursachte ein Beben, das sich dem ganzen System mitteilte, so daß die schweren Kissen fortdauernd hin und her wackelten und ihrerseits wieder ein Wogen des Ganzen bewirkten. Ab und zu wurden die einander gegenseitig beeinflussenden Bewegungen so mächtig, daß das Netz mancherorts einriß und einige Käfer unerwarteter Weise frei wurden, um sich bald darauf mit erstickendem Summen neuerlich im wogenden Geflecht zu verirren. Diese hier und da eintretenden plötzlichen Ereignisse veränderten allmählich die Struktur des Gewebes, das immer verschlungener wurde: an machen Stellen bildeten sich unentwirrbare Verknotungen, an anderen Kavernen, in denen einige aus dem ursprünglichen Geflecht stammende Fetzen wie Sommerfäden umherschwebten. Die Wandlungen des Systems waren unumkehrbar; keinen einmal vergangenen Zustand konnte es wieder geben. Etwas unaussprechlich Trauriges war an diesem Prozeß, die Hoffnungslosigkeit verrinnender Zeit und einer nicht wiedergutzumachenden Vergangenheit.“²⁴⁴

²⁴² Ligeti, nach Floros 1996, S. 30f.

²⁴³ Ligeti 1960, S. 11.

²⁴⁴ Ligeti 1967, S. 165.

Ligeti selber führt an, dass dieser Traum „einen gewissen Einfluß“ auf sein Schaffen am Ende der fünfziger Jahre gehabt hatte.²⁴⁵ Zwar benutzte er den Traum nicht als Inhalt für damalige Werke, die Ideen eines Netzwerkes, eines Gewebes und die der Zustände, Ereignisse und Wandlungen finden sich jedoch sowohl in ihren formalen und satztechnischen Aspekten als auch in ihrem „allgemeinen Habitus“²⁴⁶. Insbesondere *Apparitions* lässt sich in diesem Zusammenhang sehen. Die Mikropolyphonie entspricht der „Webtechnik“²⁴⁷, mit der er diese Netzwerke schuf. In ihr werden die Parameter Tonhöhe, -länge und Dynamik derart zu einem „Geflecht“ „verwoben“, dass sich die von ihm vorgestellten Klangteppiche ergeben.

Wie erwähnt, entwickelte Ligeti bereits in Budapest eigene, den Maximen der regressiven Kulturpolitik Ungarns sich widersetzende, nicht öffentlich gemachte Kompositionen. Nach außen hin komponierte er größtenteils Musiken gewünschter Machart. Er empfand deren Mittel aber seit Anfang der 50er Jahre nicht mehr als zeitgemäß und distanzierte sich von dieser Tradition. Ihm schwebte eine statische Musik vor, die „weder Melodien noch Akkorde, noch Rhythmen benötige, und plötzlich kam wie eine nächtliche Vision, darum auch der Titel meines späteren Orchesterstücks *Víziók*, gleichzeitig gesehen optisch und gehört, eine stehende Fläche, eine stehende Musik, die nur schimmert und irisiert [...]. Eine Musik, die in allen Farben changiert [...]“²⁴⁸. Wie hier deutlich wird, geht es Ligeti nicht um eine Statik im Sinne eines Stillstandes. Zwar näherte er sich mit *Víziók* dieser Vorstellung, allerdings konnte er sie in der ungarischen Isolation noch nicht vollends realisieren. Erst mit *Atmosphères* gelang ihm die konsequente Umsetzung der Idee einer immanent changierenden und irisierenden Statik. Statistisch bedeutet hier, dass es in ihr, anders als bei traditioneller Musik, keine Entwicklung durch klar voneinander abzugrenzende, individuelle Ereignisgestalten bzw. keine Dialektik von Vorder- und Hintergrund gibt, sondern dass sich ihre Entwicklung in der sukzessiven und unwiederholbaren Wandlung des Materials, also des Klanges und seiner Färbung selber vollzieht.²⁴⁹ In eben dieser ständigen, konturlosen Veränderung liegt die Statik begründet. Würde die Wandlung aufhören oder gäbe es Wiederholungen, so wären dies Zäsuren, Abweichungen von der Statik. Zu betonen ist dabei, dass es nicht Ligetis Absicht ist, Statik real herzustellen, sondern sie zu beschreiben und sinnbildlich zu vermitteln.²⁵⁰

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Floros 1996, S. 43.

²⁴⁸ Ligeti, nach Burde 1993, S. 55.

²⁴⁹ Vgl. Salmenhaara 1969, S. 71.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 75.

Die väterlich mitgegebene Distanz zur Religion hat Ligeti nach eigenen Angaben bis heute beibehalten. Seine sozialistische Meinung musste Ligeti allerdings revidieren, als er ab 1948 als Musikstudent und später -dozent unter dem stalinistischen Sozialismus in Budapest zu leiden hatte. Es bedarf keiner großen Vorstellungskraft, dass der in Rumänien in den 20er und 30er Jahren aufkommende Antisemitismus und vor allem das Schicksal seiner Eltern und seines Bruders für ihn zu weiteren traumatischen Erlebnissen führten. Wahrscheinlich ist in dieser „doppelten Schädigung“²⁵¹ durch politische Systeme eine Wurzel für seine Attitüde zu finden, seine Musik in keinen Dienst einer Ideologie zu stellen oder mit ihr eine direkte Botschaft vermitteln zu wollen. In einem Aufsatz von 1973 grenzt sich Ligeti von politisch motivierter Musik ab und plädiert dafür, „keine Brücke zwischen Musik und dem Zeitgeschehen zu schlagen“²⁵². Damit unterscheiden sich Ligetis Konsequenzen aus dem real existierenden politischen Missbrauch musikalischen Ausdrucks und sein daraus resultierende ästhetische Konzeption fundamental von beispielsweise Luigi Nonos, Hans Werner Henzes oder auch – wie in Kapitel 6 dargelegt wird – von Lachenmanns Schaffen.

5.4 Mikropolyphone Klangkomposition

Die Mikropolyphonie ist eine Technik, die Ligeti aus der Erfahrung im elektronischen Studio des WDR und der Auseinandersetzung mit der seriellen Musik heraus entwickelt hat. Zum einen dient sie der Realisierung einer statischen Klangfarbenmusik, die Ligeti schon Anfang der 50er Jahre in Ungarn, also vor der Begegnung mit der westlichen Avantgarde vorschwebte, zum anderen ist sie eine kritische Stellungnahme zur seriellen Musik und eine Weiterentwicklung spätserieller Tendenzen zu einer Ausformung postserieller Musik. Im Folgenden werden Ligetis Erfahrungen im elektronischen Studio und seine Auseinandersetzung mit der seriellen Musik geschildert, um anschließend die Mikropolyphonie als daraus folgende kompositionstechnische Konsequenz im postseriellen Feld unter Zuhilfenahme der Theorie der informellen Musik zu verorten. Außerdem wird erläutert, wie der Parameter der Klangfarbe dabei die dominantstrukturkonstituierende Funktion erhält, der sich die anderen Parameter unterordnen.

5.4.1 Erfahrungen im elektronischen Studio

Während seiner Arbeit im elektronischen Studio waren für Ligeti nicht nur die eigenen kompositorischen Erkenntnisse von großer Bedeutung für sein instrumentales Schaffen, sondern ebenfalls die Beobachtungen, die er bei der Arbeit

²⁵¹ Ligeti, nach Floros 1996, S. 20.

²⁵² Floros 1996, S. 21.

anderer Komponisten, insbesondere bei Gottfried Michael Koenigs *Essay* (1957) machte.²⁵³ Eine davon ist die, dass das Gehör schnelle Ton- bzw. Klangfolgen ab einer bestimmten Geschwindigkeit nicht mehr als einzelne Ereignisse vernehmen kann.²⁵⁴ Durch die Trägheit unserer Wahrnehmung treten Sukzessionsverwischungen auf, d.h. eigentlich sukzessiv-melodische Gebilde erscheinen als gleichzeitiges Tongemisch:

„Töne oberhalb der Verwischungsgrenze sind tatsächlich unterscheidbar als Glieder einer melodischen Linie, beim Eintauchen in den Bereich unterhalb der Verwischungsgrenze entsteht jedoch nicht nur die Illusion einer Simultanität der faktisch sukzessiven Toneinsätze, sondern auch eine neue Klangqualität. Koenig nannte diese Klangqualität ‚Bewegungsfarbe‘. Ein rhythmischer Vorgang, die ‚überschnelle‘ Tonfolge, schlägt um in eine ständig irrisierende Klangfarbe. Der Rhythmus ist als Bewegung nicht mehr hörbar, sondern erscheint in unserer Wahrnehmung als stationärer Zustand.“²⁵⁵

Besonders interessant empfand Ligeti dabei den Übergangsspielraum, den Bereich also, in dem Ereignisse oberhalb und unterhalb der Verwischungsgrenze stattfinden, so dass Klangfarbe und Rhythmus ständig ineinander umschlagen²⁵⁶ und „gefaltete Melodien“²⁵⁷ entstehen – Produkte aus der Oszillation zwischen sukzessiv-melodischen oder -rhythmischen Gebilden und klangfarblichen Eindrücken. „Der Höreindruck, den solche ‚zerknitterten‘ Tonsukzessionen – ein Mittelding zwischen Melodie und Tongemisch –, solche Tonknäuel hinterließen, sei zutiefst originär und neuartig gewesen.“²⁵⁸

Diese Beobachtungen übertrug Ligeti mittels der Mikropolyphonie auf die Arbeit mit orchestralen Instrumenten. Jedes einzelne Instrument spielt dabei zwar oberhalb der Verwischungsgrenze, durch die Auffächerung des Orchesters in ein „totales Divisi“²⁵⁹, also durch das differenzierte Auskomponieren einer eigenen Stimmführung für jedes einzelne Instrument und nicht nur für jede Instrumentengruppe, wird die Stimmverflechtung dabei aber so komplex, „daß die verschiedenen rhythmischen Geschehnisse in der Simultaneität sich verdecken und gegenseitig aufheben, so daß man dauernd einen Spielraum gerade um die Ver-

²⁵³ Burde 1993, S. 112.

²⁵⁴ Im Kölner Studio wurde gewöhnlich mit einer Bandgeschwindigkeit von 76 cm/sec gearbeitet. Ligeti bemerkte dieses Phänomen bei der Montage von Bandsegmenten mit einer Länge von etwa einem cm Länge. (Vgl. Burde 1993, S. 112).

²⁵⁵ Ligeti, nach Burde 1993, S. 112f. Hervorhebungen im Original.

²⁵⁶ Ligeti 1970, S. 75.

²⁵⁷ Burde 1993, S. 112.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ligeti 1970, S. 74 Es ist anzumerken, dass Ligeti diesen „vollkommenen Stimmindividualismus“ (Rösing 1972, S. 49) nach eigenen Angaben nicht erfunden hat. (Ligeti 1970, S. 74) So habe beispielsweise Iannis Xenakis bereits vorher in *Metastasis* (1953-1954) das Orchester in Einzelstimmen aufgefächert. Allerdings ist dessen statistisch-naturwissenschaftlich orientierter ästhetischer Ansatz ein gänzlich anderer als der von Ligeti.

wischungsgrenze erfährt“²⁶⁰. Mikropolyphonie ist eine Polyphonie, „die nicht mehr als solche wirksam wird, weil in ihr die Einzelstimmen nicht mehr wahrnehmbar sind“²⁶¹. Die Quantität der großen Anzahl der Einzelstimmen schlägt um in die neue Qualität der „zerknitterten Melodie“ bzw. der „Bewegungs-“ oder „Verwischungsfarbe“²⁶².

„Die Erfahrung im elektronischen Studio mit Sukzessionsverwischung und dem Übereinanderschichten einer großen Anzahl einzelner Ton- und Klangfolgen hatten mich zu Vorstellungen von musikalischen Netzen und Geweben, zu einer Art von komplexer Polyphonie geführt. Ich nannte diese Kompositionsart Mikropolyphonie, da einzelne rhythmische Vorgänge im polyphonen Netz in Bereiche unterhalb der Verwischungsgrenze tauchen. Das Gewebe ist so dicht, daß die einzelnen Stimmen als solche nicht mehr wahrnehmbar sind, und nur das ganze Gewebe ist als übergeordnete Gestalt erfaßbar“.²⁶³

Ganz grundsätzlich war die spezifische, durch das Tonband evozierte Behandlung der Klänge und die Möglichkeit ihrer gezielten Übereinanderschichtung in großer Zahl eine entscheidende Erfahrung auf Ligetis Weg, musikalische Prozesse nicht wie in der klassischen Musik aus vernehmbaren Einzelgestalten, sondern sie in Form von sich verändernden Klangstrukturen durch Schichtung von untergeordneten Strukturen zu bilden.²⁶⁴

Die Arbeit mit elektronischen Mitteln stellte Ligeti nicht zufrieden. Zum einen lag dies an der technischen Unzulänglichkeit der Dispositive, zum anderen an ästhetischen Bedenken. Zwar ließen sich mit elektronischen Mitteln eine Vielzahl von Klängen synthetisieren, diese waren allerdings von statischem Charakter. Ihm fehlten die verschiedenen Ein- und Ausschwingvorgänge der mechanischen Instrumente, welche die Klangcharakteristik subtil und nuanciert, aber dennoch erheblich mitgestalten. Zusätzlich zu den beschriebenen Phänomenen an der Verwischungsgrenze der Wahrnehmung geben diese äußerst dynamischen Vorgänge einem instrumentalen Stimmengewebnis eine zusätzliche Färbung.²⁶⁵

Es stellt sich die Frage, ob es sich bei *Apparitions* und *Atmosphères* nicht substantiell um elektronische Kompositionen handelt, die lediglich instrumental realisiert sind. Wie Ligeti selbst hervorhebt, sind sie das eindeutig nicht: Es seien lediglich die Erfahrungen im elektronischen Studio in sein dafür notwendiges musikalisches Denken eingegangen.²⁶⁶ Elektronisch komponieren heißt, sich mit den

²⁶⁰ Ligeti 1970, S. 76.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Burde 1993, S. 114.

²⁶³ Ligeti, nach Burde 1993, S. 113.

²⁶⁴ Die kontinuierliche Art der Wandlungen, wie sie insbesondere in *Atmosphères* zu finden sind, ist beispielsweise der Ein-, Aus- und Kreuzblende nachempfunden. (Vgl. Ligeti 1970, S. 80).

²⁶⁵ Für den gesamten Absatz vgl. Burde 1993, S. 113f.

²⁶⁶ Vgl. Ligeti 1970, S. 77.

spezifischen Eigenschaften des elektronischen Mediums auseinander zu setzen und mit diesen zu arbeiten. Eine Feingliedrigkeit der Struktur und Stimmführung, eine Auffächerung des Orchesters, sowie das Ausnutzen von hörpsychologischen Phänomenen sind aber keine spezifischen Eigenschaften elektronischer Musik. Ligeti arbeitet weder mit synthetischen Klängen, noch nutzt er technische Möglichkeiten elektronischer Dispositive wie Bandrücklauf, Bandschleifen, Pitchbending oder –shifting. *Apparitions* und *Atmosphères* sind keine Medienmusik, sondern als Orchesterwerke für den Konzertsaal konzipiert.

5.4.2 Kritik am Serialismus - Wandlungen der musikalischen Form

Mit der Mikropolyphonie suchte Ligeti kompositorische Auswege aus den Widersprüchen und Aporien, die er in der seriellen Musik sah. Besonders problematisch sei dabei die totalintegrative Prädetermination der Parameter gewesen, denn die Übertragung der numerischen Zuordnung der 12-stufigen Tonhöhenreihe auf die anderen Dimensionen wäre nicht nur willkürlich, sondern rational nicht begründbar gewesen.²⁶⁷ Die Verwebung dieser Materialreihen hat dazu geführt, dass diese nicht mehr erkennbar waren, sondern sich nur noch in punktuellen, dissoziierten oder statistischen Ereignissen zusammenfügten. Dadurch wurden die Reihen permeabel. Die Schichtung von Materialreihen, die Kopplung verschiedener Parameter und die Ausweitung der seriellen Kontrolle auf globalere Parameter unterstützten diesen Prozess. In dem Aufsatz *Wandlungen der musikalischen Form*²⁶⁸ beschreibt Ligeti diesen Vorgang, wobei für ihn die schwindende Bedeutung der Intervalle im Vordergrund steht:

„Die Gesamttendenz führt also zu einer Abstumpfung der Intervallphysiognomien. [...] Tonfolgen und vertikale Überschichtungen werden in hohem Maße indifferent gegenüber den Intervallen, aus welchen sie entstanden sind; Begriffe wie ‚Konsonanz‘ und ‚Dissonanz‘ werden unmaßgeblich: Spannungen und Entspannungen werden den statistischen Eigenschaften der Form, wie Registerverhältnisse, Dichte und Verwebungsarten der Strukturen, überantwortet“.²⁶⁹

Mit seiner Formulierung einer „Abstumpfung der Intervallphysiognomien“, referiert Ligeti auf die Abnahme der „Intervallempfindlichkeit“²⁷⁰, welche für die Permeabilität von Strukturen verantwortlich ist:

Permeabilität bedeutet, „daß Strukturen verschiedener Beschaffenheit gleichzeitig ablaufen, sich gegenseitig durchdringen und sogar vollständig miteinander verschmelzen können, wobei nur die horizontalen und vertikalen Dichteverhältnisse verändert werden, im Prinzip es aber gleichgültig bleibt, welche Intervalle im Detail aufeinanderprallen“²⁷¹.

²⁶⁷ Vgl. Burde 1993, S. 68.

²⁶⁸ Vgl. Ligeti 1960.

²⁶⁹ Ebd., S. 8. Hervorhebungen im Original.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

Diese Permeabilität von Strukturen ist ein Phänomen, das ebenfalls in der Zufallsmusik von Cage zu finden ist. Ligeti hebt diese Ähnlichkeit hervor, denn sie zeigt die „Gleichgültigkeit automatischer Erzeugnisse“²⁷² Dieses Phänomen betrifft alle musikalischen Dimensionen: „Je integraler die Vorformung serieller Beziehungen, umso größer die Entropie der resultierenden Struktur; [...]“²⁷³. „Die totale Durchführung des seriellen Prinzips hebt das Serielle schließlich selbst auf. [...] Das total Determinierte wird dem total Indeterminierten gleich.“²⁷⁴ In diesem Schwinden des Formgefühls ist neben der Abnahme der Intervallempfindlichkeit der zweite Hauptaspekt dieser Bestandsaufnahme zu finden.²⁷⁵

Es hat zwar Musiker gegeben, die sich dem Automatismus weiterhin verschrieben, die Lockerungen des seriellen Prinzips in Richtung Gruppen- und Feldkompositionen waren jedoch Strategien, dieser Situation zu begegnen.²⁷⁶ Ligeti sieht in ihnen unter anderem folgende mögliche Tendenzen:

- Das Prinzip der Prädetermination verliere soweit an Bedeutung, dass dieses nicht mehr verbindlich sei, aber in seinen „elastischen Konturen“ gültig bleibe. Dadurch stünde dem Komponisten zu jeder Zeit die Möglichkeit der Abweichung zur Verfügung. Neue, unerwartete Wendungen im musikalischen Verlauf könnten dadurch ermöglicht werden. Allerdings dürften diese nicht „unorganisch“, wie äußere Störungen auftreten, sondern sollten sich in „gegenseitiger Einwirkung“ mit dem bereits vorhandenen entwickeln, damit die Integrität der Form gewährleistet bleibe.
- Als Folge der zunehmenden Intervallunempfindlichkeit und der Permeabilität der Strukturen übernehme die Art der Verwebung dieser Strukturen eine eminente, formbildende Rolle in der musikalischen Gestaltung. Ligeti spricht von „Aggregatzuständen“ des Materials.
- Die Konzentration auf klangliche Mikroverhältnisse habe den Klang selbst, in seinem Aufbau und Ausklingen als Grundbaustein für formale Abläufe entdeckt.²⁷⁷ Wenn man die Eigenschaft aller nicht elektronischen Klänge, dass in ihnen Anfang und Ende durch die Ein- und Ausschwingvorgänge eindeutig markiert sind auf formale Vorstellungen übertrüge, ergebe sich ein Formgefühl, das mit räumlichen Konzepten und der Dis-

²⁷² Ebd., S. 9.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Vgl. Borio 1993, S. 34.

²⁷⁶ Ähnlich wie Lachenmann und Metzger kritisiert Ligeti an dieser Stelle Adornos Vorwurf in *Das Altern der Neuen Musik*. Adorno habe diejenigen Tendenzen in der seriellen Musik übersehen, die sich durch Öffnung der Prinzipien gegen den totalen Automatismus gewandt haben. (Vgl. Ligeti 1960, S. 10).

²⁷⁷ Ein ähnlicher Gedanke wie er auch in der *musique concrète* zu finden ist.

soziation von Ereignissen nicht mehr vereinbar sei. Ligeti sieht darin die Tendenz für die Wiedergewinnung der Zeitdimension.²⁷⁸

5.4.3 Kompositionstechnische Konsequenzen

Mit seinem eigenen Schaffen hinterfragt Ligeti die Grundaxiome der seriellen Musik, also die Gleichberechtigung der Parameter, die Schaffung musikalischen Zusammenhangs aus nur einem Kern und das Primat des rationalen Konstrukts.²⁷⁹ Ligeti weicht davon ab, indem er die intuitive Klangvision, den musikalischen Gedanken in den Vordergrund stellt und jeder rationalen Technik den Stellenwert eines Mittels zu deren Realisierung zuweist. Zuvor hatte er theoretisch nachgewiesen, dass „die scheinmathematische Logik der musikalischen Konstruktion weder musikalischen Zusammenhang garantiere noch im Strukturgefüge der psychischen Wahrnehmung ein genaues Korrelat habe“²⁸⁰. Da die rationale Konstruktion bei ihm nicht mehr im Vordergrund steht, werden die anderen Axiome obsolet: Ligeti verlässt die Gleichberechtigung der Parameter und setzt nach der Abnahme der Intervallsensibilität die Klangfarbe in den Vordergrund. Außerdem determiniert er zwar akribisch die Bewegungen der einzelnen Parameter, organisiert sie jedoch nach unterschiedlichen, dem Ergebnis folgenden Prinzipien. So bricht er in *Apparitions* beispielsweise mit der gleichmäßigen Verteilung der Dauernwerte. Um die Dominanz der längeren Werte zu verhindern, kommen die Werte desto häufiger vor, je kürzer sie sind.²⁸¹

Salmenhaara beschreibt Ligeti als einen der wenigen Komponisten „die dazu fähig waren, sich die Vorteile der seriellen Denkweise anzueignen – d.h. das Material durch sein Studium und seine Organisation zu beherrschen – und zugleich ihren Gefahren zu entgehen; d.h. dem Irrtum, dass ein letzten Endes irrationaler schöpferischer Prozess (anders gesagt, ein Prozess, der uns bis jetzt unbekannt ist), rationell beherrschbar wäre“²⁸². Ligetis Kompositionsweise sei in drei Phasen auf zu teilen: Erstens das Entstehen der intuitiven kompositorischen Idee, bzw. einer ganzen Reihe von Ideen, aus denen sich die Komposition zusammensetzt; zweitens die rationelle Prüfung, wie die Idee zu realisieren sei, mit welchen mathematischen Verhältnissen beispielsweise die vorgestellte Dichteveränderung einer Klangstruktur zu erreichen sei; und drittens die Ausarbeitung der Partitur, in der die vorher errechneten mathematischen Werte wieder einer intuitiven

²⁷⁸ Vgl. Ligeti 1960, S.12ff.

²⁷⁹ Vgl. Floros 1996, S.88.

²⁸⁰ Ebd. Wie bereits dargelegt, stellt sich Ligeti gleichzeitig gegen den Gedanken einer musikalischen Willkür, da diese zu regressivem Komponieren führen würde.

²⁸¹ Vgl. Floros, 1996, S.88.

²⁸² Salmenhaara 1969, S. 33.

Kontrolle unterworfen werden.²⁸³ Da für Ligeti eine rationale Technik immer nur Medium des musikalischen Ausdrucks ist, unterscheidet sich sein Arbeiten fundamental von der seriellen Musik.

Wie Ligeti in *Wandlungen der musikalischen Form* darlegte, sah er in der seriellen Musik Tendenzen, die sich längst von den eigenen, ursprünglichen Axiomen entfernt hatten. Mit seinem eigenen Schaffen setzte er an dem Punkt an, zu dem sich die beschriebenen Wandlungen im Seriellen bereits vollzogen hatten:²⁸⁴

„Es gab zwei Möglichkeiten, die Situation in Händen zu halten: entweder zu Kompositionsmethoden zurückzukehren, in denen die Spezifität der Intervalle weiterhin Geltung hat oder folgerichtig einen schon weit geführten Indifferenzzustand weiter zu entwickeln und völlig auf den Intervallcharakter zu verzichten.“²⁸⁵

Ligeti wählte die zweite Möglichkeit, indem er völlig auf harmonische Strukturen verzichtete und die Klangfarbe in den Vordergrund stellte. Die von Cowell theoretisch erarbeiteten Cluster boten sich hierzu an, denn in ihnen fehlt jegliche harmonische Funktion und Intervallempfindlichkeit, wodurch sie sehr permeabel sind und sich in der Nähe des Geräuschs befinden. Das Besondere an Ligetis Clustern ist aber, dass sie aus dem detailliert ausgearbeiteten mikropolyphonen Gewebe einzelner Stimmen bestehen. Damit lotete Ligeti die Besonderheiten und die Behandlungsmöglichkeiten der Materialität der Cluster weiter aus als jeder Komponist zuvor.²⁸⁶ Diese stellten den Cluster eher als Alternative zum einzelnen Ton vor und behandelten sein Inneres dementsprechend undifferenziert. Ligeti aber übertrug die Erfahrung aus dem elektronischen Studio auf das Orchester und differenzierte das Orchester in seinem Total auseinander. Wie erläutert, multiplizieren sich die Bewegungen und die Eigenschaften der Einzelstimmen und ihrer Klangfarben dabei zur Gesamtheit der irisierenden Klangfläche, da die Quantität an Einzelstimmen des mikropolyphonen Gewebes sich an der Verwischungsgrenze bewegt, wodurch sie in die neue Qualität der zerknitterten Melodie umschlägt. Dadurch wird das klangliche Gewebe „potenziert farbig“²⁸⁷: Jede Einzelstimme hat ihre eigene Klangfarbe und ihr eigenes dynamisches Verhalten, die bei undifferenzierter Kombination miteinander bereits eine zusammengesetzte Klangfarbe ergeben. Zusätzlich kommt es durch die spezifische Art ihrer mikropolyphonen Verwebung noch zum Effekt der Bewegungs- und Ver-

²⁸³ Vgl. ebd.

²⁸⁴ Es ist dabei anzumerken, dass *Die Reihe*, also die Zeitschrift, in der *Wandlungen der musikalischen Form* veröffentlicht wurde, primär eine Plattform für Äußerungen über das eigene Schaffen der Komponisten war. Somit ist *Wandlungen der musikalischen Form* vor allem als Begründung Ligetis eigenen Verfahrens zu betrachten. (Vgl. Borio 1993, S. 33).

²⁸⁵ Ligeti, nach Salmenhaara 1969, S. 34.

²⁸⁶ Vgl. Salmenhaara 1969, S. 42.

²⁸⁷ Burde 1996, S. 114.

wischungsfarbe. Durch den Zugriff auf jede einzelne Stimme konnte Ligeti äußerst detailliert sowohl plötzliche, als auch sukzessive und kontinuierliche Modifikationen am Gewebe vornehmen. Mit diesem kompositorischen Potential von Bewegungsfarbe, Verwischungsfarbe und Mikropolyphonie war es Ligeti möglich, seine Vision einer statischen und farblich irisierenden Klangfläche zu realisieren²⁸⁸ und formale Abläufe unter Ausschluss von harmonischen und rhythmischen Strukturen zu organisieren. In Anlehnung an Edgard Varèse kann man hier von ‚organised sound‘ sprechen, da Ligeti die spezifische *Sonorität* der irrisierenden Klangflächen durch akribische Organisation erreicht.

5.4.4 *Apparitions*

Apparitions für Orchester basiert auf dem frühen Orchesterwerk *Víziók*,²⁸⁹ in dem Ligeti erstmals versuchte, sich der Vorstellung einer stehenden Musik zu nähern, die er damals technisch aber nicht realisieren konnte.²⁹⁰ Die Idee von *Apparitions* ist die einer statischen Klangfläche, die durch plötzlich eintretende Klangereignisse gestört und verwandelt wird. Dadurch wirkt es wie die Realisierung jenes Kindheitstraumes vom riesigen Netzwerk, das sich durch sich darin verfangende Insekten und Gegenstände stetig verändert.²⁹¹ Die Wechsel im musikalischen Netzwerk ergeben die Form des Stückes:

„Die Form, wenn es keine Melodik und keine Rhythmik mehr gibt, das Formgeschehen, ist eine Art von kausaler Verkettung. Es sind zuerst Zustände, die Zustände werden gestört, die Störungen ändern die Zustände, die Zustände wirken auf die Störungen zurück, also ein dauernder dialektischer Zusammenhang zwischen Zuständen und Störungen.“²⁹²

An anderer Stelle beschreibt er den kontinuierlichen Aspekt dieser Wandlungen:

„Auf diese Weise entsteht eine unablässige Wandlung: die schon dagewesenen Zustände und Ereignisse schalten gegenseitig ihr nochmaliges Auftreten aus, sind also unwiederbringbar. Da sich der Grad der Zustandsveränderungen zu der Impulsstärke der Ereignisse annähernd proportional verhält, kommt es zu dem Eindruck eines Kausalverhältnisses zwischen Ereignissen und Zustandsänderungen. Dieses Kausalverhältnis ist allerdings nur scheinbar: es ist ein Element einer bloss fingierten musikalischen Syntax.“²⁹³

Apparitions besteht aus zwei Sätzen, *Lento* und *Agitato*.²⁹⁴ Während im ersten Satz die Wandlungen blockhaft aneinandergereiht sind, fächern sie sich im zweiten Satz auf und sind mehr miteinander verschlungen.²⁹⁵ Ove Nordwall bezeichnet

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. Floros 1996, S. 89.

²⁹⁰ Die Ausführungen zu *Apparitions* beziehen sich größtenteils auf die Analysen von Burde, Floros und Salmenhaara. (Vgl. Burde 1993, S. 109ff; Floros 1996 S. 89ff; Salmenhaara 1969, S. 45ff).

²⁹¹ Vgl. Kap. 5.3, S. 44.

²⁹² Ligeti, nach Burde 1993, S. 118.

²⁹³ Ligeti, nach Salmenhaara 1969, S. 46.

²⁹⁴ Vgl. Floros 1996, S. 91.

²⁹⁵ Vgl. Ligeti, nach Burde 1993, S. 114 .

den zweiten Satz als freie Variation des ersten.²⁹⁶ Das grundsätzliche Material beider Sätze ist der Cluster. Betrachtet bzw. hört man den ersten Satz genauer, entdeckt man, gemäß der Idee der Wechselwirkung von Zuständen und Ereignissen, zwei Arten von ihnen: Die erste sind indifferente, amorphe, meist zart klingende und stationäre Klangtexturen, die „Zustandscluster“²⁹⁷ die je nach Lage, Art und Dichte ihrer Verwebung und nach der Natur ihrer Einzelstimmen verschiedene klangliche Qualitäten aufweisen, wie dünnfaserig, sensibel, dick, weich, undurchsichtig, unbeweglich, intern schwingend, strömend, auf- und abbauend.²⁹⁸ Der andere Typ, die „Ereigniscluster“²⁹⁹ besteht aus festen Klanggruppen, geräuschhaften Figuren und Klangsplittern,³⁰⁰ die plötzlich auftreten und ebenso wieder verschwinden, die Ebene des Zustandes durchstechen und die Wandlungen im klanglichen Netzwerk verursachen. Diese Wechselwirkungen zwischen Zuständen und Ereignissen beruhen auf keiner äußeren Logik, sondern folgen der Imagination des Komponisten.³⁰¹ Durch diese Pseudokausalität schafft sich *Apparitions* eine eigene Syntax, ein eigenes logisches System, das keine Allgemeingültigkeit, sondern nur hier Geltung besitzt.³⁰²

Ein Beispiel soll das Dargelegte verdeutlichen:³⁰³ Der erste Satz, *Lento* lässt sich in zwei grobe Abschnitte teilen. Im ersten Teil spielt das Orchester (vor allem Streicher und Fagott) im tiefen Register in der Pianospäre (mp, p, pp, ppp, pppp). Es gibt einige Wandlungen, die durch Ereigniscluster hervorgerufen werden, wie beispielsweise an einer Stelle durch erklingende Bartók-Pizzikati im Fortissimo, die das nachkommende Gewebe wie eine energetische Ladung in Bewegung bringen. Zu einem späteren Zeitpunkt tritt unvermittelt ein hoher, massiver und harter Klang im sffff auf, der von drei Piccoloflöten, Xylophon, Glockenspiel, Peitsche, kleiner Trommel, Celesta, Harfe, Cembalo und Klavier gespielt wird. Dieser führt eine nachhaltige und deutlich hörbare Wende herbei: Es dominieren von nun an die hohen Register. Zuerst spielen die Streicher einen wilden 28-stimmigen Cluster im forte Fortissimo, der von einem hohen und „schneidend scharf“ klingenden Cluster von drei Piccoloflöten, den Klarinetten, einer Es-Klarinette und drei Trompeten gefolgt wird.³⁰⁴ Dieser mündet im Ausklang des Stückes: Ein hoher 12-stimmiger Flageolettcluster der ersten Violinen, gefolgt

²⁹⁶ Salmenhaara 1969, S. 57.

²⁹⁷ Ebd., S. 49.

²⁹⁸ Vgl. Ligeti, nach Salmenhaara 1969, S. 45.

²⁹⁹ Salmenhaara 1969, S. 57.

³⁰⁰ Vgl. Ligeti, nach Salmenhaara 1969, S. 45.

³⁰¹ Auch beim Hören des Stückes (hier anhand der Audio CD Teldec/Warner 6 85738 76312 2) erschließen sich die beiden Arten von Clustern und ihre Wechselwirkungen unmittelbar.

³⁰² Salmenhaara 1969, S. 57.

³⁰³ Für den gesamten folgenden Absatz vgl. Floros 1996, S. 92f. Ausnahmen sind angegeben.

³⁰⁴ Vgl. Salmenhaara 1969, S. 56.

von einem ebenfalls hohen viertönigen Cluster von drei Geigen und einer Trompete, die hinter das Publikum gesetzt werden und wie ein Echo wirken.³⁰⁵ Dieser Ausklang wird unterstützt von einer leisen tiefen Trommel, die ein dichtes rhythmisches Feld erzeugt, das immer weiter ausdünnt. Ein Beispiel für die konstruktive Art von Ligetis Materialorganisation ist die zeitliche Aufteilung des ersten Satzes nach dem goldenen Schnitt.³⁰⁶

Der Zweite Satz *Agitato* verfügt über die gleiche „pseudokausale“ Verknüpfung der Ebenen, nur sind die Blöcke hier intensiver aufgefächert und Änderungen im Gewebe ereignen sich schneller.³⁰⁷ Bemerkenswert ist allerdings, dass Ligeti hier erstmals im strengeren Sinne mikropolyphon arbeitet: Waren die separat auskomponierten Einzelstimmen, deren Existenz maßgebliches Kriterium der Mikropolyphonie im Sinne dieser Arbeit ist, in den bisherigen Formteilen eher von liegendem, fast schon homophonem Charakter, so sind sie hier an einer Stelle als kontrapunktischer Kanon komponiert.³⁰⁸

5.4.5 *Athmosphères*

Atmosphères für großes Orchester (78 Instrumente) verfolgt die Idee der statischen Musik noch konsequenter als *Apparitions*.³⁰⁹ Hier kam Ligeti jener ursprünglichen Vision einer stehenden Musik, „die nur schimmert und irisiert, die in allen Farben changiert“³¹⁰ wirklich nahe, wie er selber betont.³¹¹ Zu bedenken ist, wie erwähnt, dass es nicht Ligetis Absicht war, Statik real herzustellen, sondern sie zu beschreiben und sie sinnbildlich zu vermitteln. *Atmosphères* ist eine einzige Klangfläche, die sich, scheinbar ohne Grund, in ständigem, sukzessivem Wandel befindet.³¹² Ähnlich wie in *Apparitions* gibt es keine Wiederholungen.³¹³ Die Wandlungen vollziehen sich konturlos, die Klangtexturen gehen allmählich ineinander über:

„Die kompositorische Idee, die ich in *Atmosphères* zu verwirklichen versuchte, bedeutet einerseits die Überwindung des ‚strukturellen‘ kompositorischen Denkens, das die gesamte musikalische Entwicklung der letzten zehn Jahre charakterisierte – andererseits stellte sie

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl. Borio 1993, S. 42.

³⁰⁷ Auch dies lässt sich auf der angegebenen Aufnahme sehr gut nachvollziehen: Der zweite Satz ist unruhiger und die Clustertypen sind durch ihre enge Verwobenheit wesentlich schwerer auseinander zu halten.

³⁰⁸ Vgl. Burde 1993, S. 115, 119f und Floros 1996, S. 93f.

³⁰⁹ Die Ausführungen zu *Apparitions* beziehen sich größtenteils auf die Analysen von Burde, Floros und Salmenhaara. (Vgl. Burde 1993, S. 120ff; Floros 1996, S. 95ff; Salmenhaara 1969, S. 67ff).

³¹⁰ Burde 1993, S. 120.

³¹¹ Vgl. ebd.

³¹² Dies wird auch beim Hören des Werkes ganz deutlich. Als klingendes Ereignis ist es eine einzige Klangmetamorphose. (Hier anhand der CD Teldec/Warner 6 85738 76312 2).

³¹³ Salmenhaara 1969, S. 71.

eine Absage an jegliche Dialektik innerhalb der musikalischen Form dar. Es gibt in der auf diese Weise entstandenen Form keine gegensätzlichen Elemente und keine Wechselwirkungen mehr; die verschiedenen Zustände des musikalischen Materials lösen einander ab, oder es wandelt sich einer fast unmerkbar in der anderen um, ohne daß es zu kausalen Zusammenhängen innerhalb des Formverlaufs käme.“³¹⁴

In dieser ständigen, konturlosen Veränderung realisiert sich die Statik. Zwar „wird die Kontinuität des Klangflusses als Klangmasse von hoher Dichte erlebt, aber nicht als artikuliertes Ereignis in der Zeit, das in Relation zu einem auffaßbaren Tempo zu setzen wäre, als messbar in Bewegung befindlich.“³¹⁵ Wie beschrieben, wären ein Stillstand, eine deutliche Figur, ein plötzlicher akustischer Einbruch oder eine Wiederholung Zäsuren, Abweichungen von der Statik. Das heißt nicht, dass tatsächlich liegende Flächen und Stille überhaupt nicht vorkommen. Sie wirken allerdings nicht als Gegenstück zum Klangkontinuum, sondern als Teil von ihm. War in *Apparitions* noch eine Wechselwirkung zwischen dem Hintergrund (Zustand) und dem Vordergrund (Ereignis) vorhanden, wird hier solch eine Dialektik endgültig abgelegt:

In *Atmosphères* intendiert Ligeti, „die Dualität von klaren Einzelgestalten und dichten Verschlingungen auszuschalten und die musikalische Form nur aus dem klanglichen ‚Hintergrund‘ hervorheben zu lassen, wobei dieser ‚Hintergrund‘ nicht mehr als solcher bezeichnet werden kann, da kein ‚Vordergrund‘ mehr vorhanden ist. Es handelt sich nun um ein den ganzen musikalischen Raum gleichmäßig ausfüllendes feinfasriges Gewebe, dessen interne Bewegungen und Veränderungen die Artikulation der Form bestimmen.“³¹⁶

Damit bricht Ligeti mit einem Grundkonzept aller früheren westlichen Musiken, nämlich mit der Wechselwirkung von „Steigen und Fallen, Spannung und Entladung. [...] von statischen und dynamischen Elementen.“³¹⁷ In seiner konturlosen Statik und seinem ständigen Fließen wirkt *Atmosphères* wie ein Ausschnitt aus einem ewigen Klangstrom. Damit ähnelt es vielmehr Musiken fernöstlicher Prägung. Formal besteht das bezeichnender Weise einsätzliche Werk aus 22 Klangfarbabschnitten, die, der Unwiederholbarkeitsregel entsprechend, alle eine unterschiedliche Dauer und Webart haben.³¹⁸ Die jeweilige Dauer der Abschnitte entspricht dabei dem jeweiligen Reichtum an Klangfarbenvariation,³¹⁹ darf aber nicht zu kurz sein, um keine figurative Gestalt zu erhalten.³²⁰

³¹⁴ Ligeti, nach Burde 1993, S. 121. Hervorhebungen im Original.

³¹⁵ Burde 1993, S. 127.

³¹⁶ Ligeti, nach Salmenhaara 1969, S. 68. Hervorhebungen im Original.

³¹⁷ Salmenhaara 1969, S. 69.

³¹⁸ Vgl. Burde 1993, S. 125.

³¹⁹ Die Dauer wurde mit den „internen Bewegungstypen, zum Ambitus der Frequenzbandes, zu den jeweiligen Proportionen und Veränderungen der Lautstärke, zu den Proportionen des Instrumentariums“ (Burde 1993, S. 125) in Einklang gebracht.

³²⁰ Vgl. Burde 1993, S. 125.

Floros differenziert drei Grundtypen von Klangflächen³²¹: 1. liegende Flächen, d.h. stehende, stationäre Cluster; 2. vibrierende Flächen, die durch triller-, tremolo- und schaukelartige Bewegungen erzeugt werden; 3. mosaikartige Texturen, in denen sich die einzelnen Linien in kleine „Stückchen“³²² auflösen. Zu ergänzen ist, dass der letzte der 22 Abschnitte aus Stille, also quasi einem vierten Texturtyp besteht.³²³ Diese Stille bringt die in ihrer Geschlossenheit virtuell offene Form und die Statik im kontinuierlichen Fluss zum Schluss:

„Auf diese Weise geht die Komposition gleichsam ins Leere, hinter den Horizont, weg aus dem Gesichtskreis: der Eindruck bleibt, dass ihre statische Bewegung irgendwo weit entfernt im Unsichtbaren, Unhörbaren weitergeht, wie der ununterbrochene Strom der Zeit. [...] Die Form hat ihre letzte Konsequenz gefunden, die in ihrer Veränderung Unveränderliches widerspiegelt: in ihrer Bewegung Stillstand, in ihrer Endlichkeit die Unbegrenztheit der Zeit.“³²⁴

Das Grundmaterial aller Texturtypen sind Cluster. Wie in *Apparitions* sind diese mikropolyphon organisiert, der Stimmverlauf für jedes einzelne Orchesterinstrument ist unabhängig voneinander auskomponiert:

Je nach Art der Textur spielen die Instrumente „liegende Töne, rhythmisch oft feingliedrig komponiert, accellerierende Sekund- oder Terzkonstellationen, die in Scharnieren zu vibrieren oder um die eigene Achse zu rotieren scheinen, auf- und absteigende Klanggirlanden, deren inneres Tempo bald beschleunigt, bald zeitlupenartig verlangsamt wird. Gespielt werden Verläufe, die crescendieren, während parallele decrescendieren. Einzelne Stimmen oder Instrumentalgruppen sind bald im höchsten Register oder umgekehrt in schwarzen Tiefen angesiedelt oder beleben die Mitte dieses großen imaginären Klangraums [...]“³²⁵

Die mikropolyphon übereinander geschichteten Einzelstimmen führen zur beschriebenen Sukzessionsverwischung: Sie verlieren ihre Individualität und gehen in der Klangtextur auf. Statt melodischer oder rhythmischer Bewegung nimmt der Hörer potenzierte Klangfarben, Bewegungs- und Verwischungsfarbe wahr. Unterstützt wird dieser Effekt durch die gleichmäßige chromatische Ausfüllung des Tonhöhenraumes.³²⁶ Die melodischen Bewegungen der Einzelstimmen werden dadurch „förmlich aufgesaugt und summieren sich zur Klangfarbe, während die rhythmischen Raster den Farbklang von Innen her beleben [...]“³²⁷.

War die fiktive Kausalität von *Apparitions* durch die Wechselwirkungen von Zuständen und Ereignissen gegeben, so fehlt so eine Dialektik in *Atmosphères*

³²¹ Vgl. Floros, 1996, S. 97.

³²² Ligeti, zit. nach Floros 1996, S. 97.

³²³ Vgl. Salmenhaara 1969, S. 99. Bei genauem anhören sind diese Texturtypen auf der angegebenen Aufnahme leicht zu identifizieren. Auch der Stille am Schluss wurde hier Rechnung getragen.

³²⁴ Ebd., S. 99.

³²⁵ Burde 1993, S. 124.

³²⁶ Vgl. Dibelius 1988, S. 189.

³²⁷ Ebd.

vollständig. Die Klangfläche wandelt sich scheinbar ohne äußeren Einfluss in sich selbst. Die Form bestimmt sich hier nur noch durch ihre Transformationen, wodurch der klangfarbliche Wandel noch stärker als im früheren Werk zur musikalisch-formalen Substanz wird.³²⁸ Das Stück beginnt mit dem Erklingen eines stationären chromatischen Clusters über fünf Oktaven, der als Ausgangspunkt für die Transformationen dient, als ob in ihm alle folgenden klanglichen Möglichkeiten virtuell vorhanden sind.³²⁹ Die Form des Stückes konstituiert sich aus den Transformationen, „die eine Differenzierung der Musik im Hinblick auf Breite, Tonhöhenlage, Dichte, Klangfarbenstruktur, Lautstärke und Klangvolumen zulassen“³³⁰. Die Form-schließende Stille am Schluss des Werkes bildet einen werkimmanent formal-logischen Schluss: Das Werk beginnt in der Klangtotalen des Clusters. Diese differenziert sich in verschiedenen Texturen aus und entschwindet schließlich im Nichts.

5.5 Erstes Zwischenfazit

Die Bedeutung der Klangfarbe in der Mikropolyphonie

Mit der Mikropolyphonie emanzipiert sich die Klangfarbe endgültig zum hauptsächlich strukturkonstituierenden Element, dem sich die anderen Parameter unterordnen. Harmonische Entwicklungen oder rhythmische Figuren tauchen als solche nicht erkennbar auf. Tonhöhe, Tonlänge und Dynamik sind mit der Klangfarbe nicht mehr gleichberechtigt, sie spielen als selbstständige Parameter keine Rolle mehr. Ihre prozessualen Ausprägungen und Wandlungen verschwinden in der Gesamtheit der Klangtextur. Zeitliche Modifikationen an ihnen und ihrer Verwobenheit, so akribisch und rational organisiert sie auch immer sein mögen, dienen der Transformation der Klangfarbe. Sie schlagen sich um in „feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit [...] [und in, M.E.] das Einander-Ablösen, Einander-Durchstechen und Ineinander-Fließen klingender ‚Flächen‘ und ‚Massen‘“³³¹. Solche Wandlungen bestimmen die formalen Abläufe von *Apparitions* und *Atmosphères*.

Musikalische Form wird hier weniger durch das Komponieren mit Klängen geschaffen, sondern vielmehr durch das Komponieren von Klangfarbe an sich, wobei verwendete einzelne Klänge ihre autarke Bedeutung verlieren. Die kompositorische Idee bzw. die zeitliche Klangfarbenvorstellung wird hier zur musikalischen Form. Klang- und Werkstruktur sind dadurch identisch. Veränderungen in der Webdichte, Modifikationen der rhythmischen oder melodischen Bewegung

³²⁸ Vgl. Danuser 1984, S. 388.

³²⁹ Vgl. ebd. Danuser hebt die klangliche Ähnlichkeit mit dem weißen Rauschen hervor.

³³⁰ Danuser 1984, S. 388.

³³¹ Ligeti, nach Vogt 1982, S. 308.

einzelner Stimmen oder das Auf- und Abtreten von Instrumenten werden zwar unter rationalen Gesichtspunkten organisiert, folgen jedoch der imaginierten Pseudokausalität und damit dem „Prinzip einer ‚dramatischen‘ Form, deren Etappen schon längst festgelegt waren, bevor sich der Komponist für bestimmte Materialien entschied“³³². Durch das Primat der kompositorischen Idee reaktiviert Ligeti damit die Form als etwas Intendiertes. Obwohl rationale Gerüste und mathematisch organisierte Abläufe kein Selbstzweck sind, sondern die formalen und klangfarblichen Vorstellungen realisieren, betont Ligeti deren Wichtigkeit, da ein „Netz der Chancen und Begrenzungen“ erst ein freies Komponieren ermögliche. Dieses Netz steigere die Ökonomie der Materialverwendung und die Sensibilität gegenüber fragwürdig gewordenen musikalischen Gesten.³³³ Totale Ungebundenheit führe zu regressivem Komponieren.

Die Verortung der Mikropolyphonie im Postseriellen

Ligetis Mikropolyphonie lässt sich zweifelsohne als postserielle Musik einordnen, obwohl es bei diesem Begriff die erläuterten Abgrenzungsprobleme gibt. Sie ist allein deswegen schon postseriell, weil sie eine ästhetische Konsequenz aus der Auseinandersetzung Ligetis mit der seriellen Musik und ihren kompositionstechnischen Aporien und Widersprüchen ist. Ligeti reflektiert also den Stand des musikalischen Materials und arbeitet bewusst mit seiner Historizität, wodurch er sich von den seriellen Komponisten unterscheidet. Seine Werke tragen die Erfahrungen der seriellen und Elektronischen Musik bewusst in sich und führen in ihnen angelegte Tendenzen weiter.³³⁴ Insbesondere sind hier die Sukzessionsverwischungen und die Permeabilität von Strukturen zu nennen, auf denen Ligeti sein vollständig auf Intervallfunktionen verzichtendes ästhetisches Konzept aufbaut. In der Mikropolyphonie werden melodische, rhythmische und harmonische Strukturen derart durchlässig behandelt, dass sie in das Moment der Klangfarbe umschlagen.

In der Mikropolyphonie lassen sich viele Aspekte finden, die zur Beschreibung einer postseriellen Musik in der Theorie der *musique informelle* zu Rate gezogen wurden. Ligeti restituiert in seinen Werken das Konzept des subjektiven Ausdrucks, indem er die imaginierten Klangvisionen realisiert. Ihm geht es dabei allerdings weniger um eine emotionale Expression, sondern um die Versinnbild-

³³² Borio 1993, S. 36.

³³³ Ligeti 1960, S.11.

³³⁴ Ohne die serielle und Elektronische Musik hätte Ligeti *Apparitions* und *Atmosphères* nicht realisieren können – zumindest nicht in dieser Form und zu dieser Zeit. Zwar ist solch eine geschichtsphilosophische Sichtweise nur bedingt gültig – Ligeti schwebte die statische Musik ja bereits vor dem Kontakt mit der seriellen Musik vor – aber sie lässt sich trotzdem nicht von der Hand weisen.

lichung abstrakt-poetischer Imaginationen. Die pseudokausalen Zusammenhänge schaffen dabei formale Abläufe, die sinnlich erfahrbar sind und sich beim Hören unmittelbar erschließen. Die Formteile erhalten dadurch einen vektoriellen und die Werke einen organischen Charakter. Die Idee des Organischen ist dadurch vorhanden, dass formale Abläufe nicht durch eine übergeordnete Konstruktion präterminiert und damit der Zeit entzogen sind, sondern dass sich die Ganzheit-Bildung der Werke durch einen fortschreitenden Prozess ergibt. Seine Sprache der Klangfarbentransformation ignoriert dabei die Auflösung des traditionell-tonal Sprachhaften im Seriellen nicht. Er kehrt zu keiner allgemeingültigen, weil etablierten, auf Intervallfunktionen basierenden und eindeutigen Sprache zurück, sondern löst die Bedeutung der Intervalle noch weiter auf und schafft für jedes Werk eine eigene mehrdeutige Syntax der klangfarbkonstituierenden, parametrisch organisierten Clusterkonfiguration. Ligetis Klangfarbenkomposition als postserielle Strategie findet genau hier ihre Begründung. Er erhält eine besondere Position im Postseriellen, da er die Möglichkeiten, die er in den intervallaauflösenden Tendenzen der seriellen Musik sah, konsequent auslotet. Das lässt ihn von vergleichbaren Komponisten wie Kagel oder Penderecki unterscheiden. Werden bei ihnen Cluster meist nur als stationäre, tonähnliche Gebilde bzw. als ein „melodisches Band“³³⁵ verwendet, organisiert er deren Innenleben derart detailliert, das sich klangfarbliche Wandlungen ergeben, die selber zur musikalischen Struktur werden. Damit entwickelt er ein an die serielle Musik angelehntes neues Materialverständnis, das Auswege aus den Schwierigkeiten der Serialität anbietet: Strukturelle Verwebungen können dadurch zur Erzeugung einer neuen, klangfarblich-orientierten Musiksprachlichkeit genutzt werden.

Die Syntax der Werke basiert auf der jeweiligen Grundidee eines Werkes – in *Apparition* auf der Idee der Wechselwirkung von Zuständen und Ereignissen, in *Atmosphères* auf Basis der Statik durch stetigen immanenten Wandel. Die Einzelteile haben ihre Position dadurch weniger zufällig, sondern gemäß den jeweiligen pseudokausalen Zusammenhängen: Sie folgen etwas Bestimmtem und führen scheinbar zwingend zu etwas anderem hin, wodurch sie auch an Vektorcharakter gewinnen.³³⁶

³³⁵ Salmenhaara 1969, S. 42.

³³⁶ Wie bereits erwähnt, betont Borio, dass es sich dabei um keine wirkliche Kausalität bzw. um keine etablierte Formsprache handelt, wodurch Klangkompositionen prinzipiell immer unabgeschlossen seien bzw. Außerzeitliches d.h. Räumliches virtuell in sich tragen. Allerdings lässt sich argumentieren, dass auch die scheinbar zwingende Logik der Tonalität lediglich ein ausgedachtes System – und zwar eins voller Konventionen – darstellt. Da das Hinterfragen und Ausdehnen ihrer quasi kausalen Grenzen oft ein Schwerpunkt kompositorischen Schaffens war, sind durch sie konstituierte Formschemata im Grunde ebenfalls unabgeschlossen. Auch Ligetis Werke tragen die Idee des Raumes in sich. Dies allerdings eher in einem metaphorischen Sinn,

Als Kriterium des Postseriellen wurde die Konzentration auf klangliche und klangfarbliche Prozesse ganz grundsätzlich genannt. Deren Transformation steht bei *Apparitions* und *Atmosphères* zweifelsfrei im Mittelpunkt der Formkonstitution. Ebenso charakteristisch für die Musik nach dem Seriellen ist die Abkehr vom mechanistischen Strukturdenken. Bei Ligeti stehen der zu realisierende musikalische Gedanke und die kompositorische Vision im Vordergrund. Angewendete Konstruktionsprinzipien dienen allein seiner Verwirklichung. Die Form der Werke entwickelt sich im Laufe der durch die fiktive Kausalität bedingten Klangfarbentransformation und konstituiert sich, wie Adorno sagen würde „objektiv zwingend im Phänomen“³³⁷. Ligeti entfernt sich somit vom seriellen Postulat, dass eine rationale Ordnung allein schon Musik sei.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Ligetis Mikropolyphonie eine postserielle Kompositionstechnik ist, deren Unterschiede zur seriellen Musik sich anhand vieler Kriterien der *musique informelle* beschreiben lassen. Es wurde geschildert, wie sich Ligeti mit der Mikropolyphonie auf die serielle Musik und in dieser vorhandenen Entwicklungen und Tendenzen bezieht. Ligetis Fokus bei der Auseinandersetzung mit der seriellen Musik liegt rein auf kompositionstechnischen und ästhetischen Zusammenhängen. Das spezifische Verhältnis der für sich selber gesellschaftliche Autonomie beanspruchenden seriellen Darmstädter Avantgarde zum Zeitgeschehen bzw. zur gesellschaftlichen Situation interessiert ihn dabei nicht, da er eine Trennung von Musik und politischen Implikationen postuliert.

denn sie erwecken bei Zuhörern oft den Eindruck von imaginärem Räumen: Vorstellungen von Nähe und Ferne, Tiefe und Höhe, Weite und Enge. (Vgl. Floros 1996, S. 56) Ob diese durch die Hörgewohnheiten oder zwingend durch die musikalische Struktur bedingt sind, (wie Floros behauptet, vgl. ebd., S. 57) ist kaum eindeutig zu beantworten. Ligeti selber behauptete hierzu, dass eine Kopplung von musikalisch-zeitlichen Abläufen und räumlichen Vorstellungen in unserer Vorstellungswelt stets vorhanden sei. (Ligeti, nach Floros 1996, S. 55) Ligetis Musik ist nach eigenem Bekenntnis oft von räumlichen Vorstellungen geleitet. Es gilt erneut, dass es Ligeti nicht darum geht, einen Zustand im Realen her zu stellen sondern etwas musikalisch zu versinnbildlichen.

³³⁷ Vgl. Kap. 4.2, S. 34.

6. Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale*

Helmut Lachenmann, 1935 in Stuttgart geboren, wird, wie einleitend erwähnt, im Gegensatz zu Ligeti, in der Literatur gemeinhin nicht im Feld postserieller Klangkompositionen verortet. Im Folgenden wird aufgezeigt, dass er dennoch als postserieller Komponist zu bezeichnen ist, da die serielle Musik einen Ausgangspunkt seines Schaffens darstellt, und er mit seinen Klangkompositionen deren ahistorisches Materialverständnis und ihren Autonomieanspruch kritisiert.

Das Kapitel über Lachenmanns *musique concrète instrumentale* ist anders strukturiert als das über Ligetis Mikropolyphonie. War im vorherigen eine einleitende Betrachtung unter biografischen Gesichtspunkten nützlich, um Ligetis spezifischen Zugang zur seriellen Musik und zur Klangkomposition zu verstehen, ist eine solche hier wenig einträglich, da sich aus Lachenmanns Biografie wenig Anhaltspunkte ableiten lassen, die für ein Verständnis seiner Musik notwendig sind. Es werden gleich die theoretischen Grundlagen erläutert, um sie anschließend in ihrer praktischen Umsetzung betrachten zu können. Abschließend wird die *musique concrète instrumentale* im postseriellen Feld positioniert und die spezifische Bedeutung der Klangfarbe für sie geklärt.

6.1 Begriffbestimmung des Konkreten – Bezug zur konkreten Kunst, zur konkreten Poesie und zur *musique concrète*

Um die *musique concrète instrumentale* zu erklären, ist es hilfreich, auf ihre historischen Vorläufer zu verweisen und den Begriff des Konkreten zu erläutern. Dabei sind vor allem die konkrete Kunst, die konkrete Poesie und die *musique concrète* Pierre Schaeffers zu nennen. Das Gemeinsame an ihnen und der konkreten Musik Lachenmanns ist ihr ästhetisches „Bemühen um eine immanente Reflexion der spezifischen Mittel ihres Mediums“³³⁸. Das ist das Konkretistische an ihnen. Wo andere Kunst- und Musikrichtungen bestrebt sind, Äußeres zu abstrahieren bzw. auf dieses zu verweisen, stellt das Konkrete sich selbst dar. Da es sich selber in seiner Materialität und seinen Bedingungen thematisiert, wird es zur selbstreflexiven Praxis und zur eigenen Kritik.³³⁹

Der Begriff der Konkreten Kunst wurde erstmals 1930 von Theo van Doesberg verwendet, um eine bestimmte Kunsthaltung zu benennen, deren Elemente nicht symbolisch, also als Ausdruck einer Stimmung oder als Nachahmung der Natur gedeutet werden sollten, sondern nur sich selbst und ihre Bedingungen

³³⁸ Nonnemann 2000, S. 24.

³³⁹ Ebd., S. 25.

ausdrücken.³⁴⁰ Dabei fand sie ihre bildnerischen Inhalte und Gesetzmäßigkeiten ausschließlich in den eigenen Materialien und deren Relationen untereinander³⁴¹.

Dieser Gedanke eines konkret medial immanenten Ausdrucks wurde von Mondrian und Anthony Kok auf die Poesie übertragen. Auch hier wurde das Medium, in diesem Fall die Sprache, entsemantisiert und ihr Ausdruckspotential durch den Bezug auf die eigene Materialität erneuert. Sie diente hier nicht mehr der Vermittlung außersprachlicher Inhalte, sondern war Medium ihrer selbst: Sie präsentiert ihre eigene Materialität indem ihre akustischen und phonetischen Eigenschaften zum Inhalt und zur Form der Dichtung wurden.³⁴² Die konkrete Poesie entstand in den 50er Jahren, also einige Jahre nach Ende des zweiten Weltkrieges. Ihr Anliegen war nicht nur, eine ästhetische Annäherung an sich selbst zu erfahren, sondern vor allem durch die semantische Reinigung das Korumpierbare, Demagogische und Instrumentalisierte an ihr zu überwinden.³⁴³ Das Ablegen eines äußeren Sinnzusammenhangs und einer allgemeingültigen Syntax sollte neue Kommunikationsmöglichkeiten freisetzen.³⁴⁴ Neben der Selbstreflexion der eigenen Mittel ist gerade dieser Aspekt der Negierung genormter Kommunikationsschemata, um Kommunikation neu zu ermöglichen, ein Denkmodell, das für die Entwicklung von Lachenmanns *musique concrète instrumentale* eine große Rolle spielt.³⁴⁵

Als Pierre Schaeffer den Begriff der *musique concrète* für seine radiophone Musik wählte, meinte er damit vor allem eine Musik, die nicht von einer abstrakten kompositorischen Idee oder einer solchen Partitur ausgeht und sich erst beim Erklingen konkretisiert. Stattdessen entwarf er eine Musik, die sich umgekehrt aus konkreten, präexistenten Klängen und Geräuschen speist und aus ihnen zur abstrakten kompositorischen Idee gelangt. Durch Tonbandcollage und elektronischer Manipulation wollte Schaeffer so eine Klangmusik schaffen, die ihre Struktur rein aus den akustischen Eigenschaften der verwendeten Klangobjekte erhalten sollte. Schaeffer bezog ihre Konnotationen dabei nicht in die Kompositionen mit ein, sondern versuchte diese zu verschleiern, um die Klänge zum rein ästhetischen Wahrnehmungsobjekt werden zu lassen. Schaeffer bezeichnete dies als

³⁴⁰ Vgl. Moszynska 1997, S. 215.

³⁴¹ Vgl. Nonnemann 2000, S. 26.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd.

³⁴⁴ Vgl. ebd.

³⁴⁵ Es ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass die serielle Musik ebenfalls, wenn sie verbale Sprache verwendete, eine Überwindung deren abgenutzter Funktion durch eine Reduktion auf ihre Materialität anstrebte. Sie tat dies allerdings nicht im Sinne des Konkreten durch eine materialimmanente Reflexion, sondern mit ihrer Strukturierung durch das äußere rationale Kalkül der Reihe. (Vgl. Nonnemann 2000, S. 28).

„reduziertes Hören“³⁴⁶. Da aber Alltagsgeräusche äußerst konnotativ sind, ist es ohne starke Verfremdung kaum möglich, sie derart „reduziert“ zu verwenden, wodurch sie meist „assoziativ funktionalisiert“³⁴⁷ wirken.³⁴⁸

Auch bei der *musique concrète* ist Lachenmanns Hauptanknüpfungspunkt die Reflexion der eigenen Mittel und die Bildung selbstreferenzieller musikalischer Strukturen. Wie im Folgenden gezeigt wird, liegt Lachenmanns Fokus dabei allerdings nicht auf einer akustischen Analyse der Schallereignisse, sondern vor allem auf der instrumental-spielerischen Auslotung der klangtechnischen Bedingungen und klangfarblichen Möglichkeiten der Klangkörper. Wo Schaeffer versucht, das Klangobjekt und dessen tatsächliche und referenzielle Herkunft, also den Klangkörper, zu trennen, ist es Lachenmanns Bestreben, gerade den Zusammenhang zwischen dem Klang und seiner Herkunft herzustellen.³⁴⁹ Im Gegensatz zu Schaeffer bewegt sich Lachenmann allerdings primär im orchestralem Instrumentarium. Seine Musik ist keine Medienmusik sondern für den Konzertsaal bestimmt. Ebenso wenig strebt sie eine musikalische Emanzipation alltagsweltlicher Klänge an, sondern reflektiert bereits musikalisch etablierte Mittel und deren Verwendung.

6.2 Theoretische Überlegungen der kompositorischen Absicht

Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* ist weniger eine Musik, die musikalisch immanente, kompositionstechnische Probleme lösen will, sondern die sich durch die Hinterfragung gesellschaftlich präformierter Hörgewohnheiten und ästhetischen Erwartungshaltungen mit den Wechselwirkungen zwischen Musik und Alltagswelt auseinandersetzt: Lachenmann bezweckt mit seinem Schaffen eine gesellschaftskritische, außermusikalische Wirkung.

Im Folgenden werden theoretische Hintergründe dargelegt, die die Basis für das Verständnis der *musique concrète instrumentale* bilden. Im Fokus stehen dabei vor allem diese gesellschaftskritischen Implikationen. Ohne ihren Nachvollzug würde eine Betrachtung seiner Werke zu kurz greifen und in ihrer Reduktion auf ästhetische Aspekte an ihrem Kern vorbei gehen. Anschließend wird deren praktische Umsetzung exemplarisch dargelegt.

³⁴⁶ Schaeffer 1974, S. 36.

³⁴⁷ Nonnemann 2000, S. 32.

³⁴⁸ Wenn man Konkretismus im Sinne der konkreten Poesie als immanente Reflexion der spezifischen Mittel eines Mediums unter Emanzipation von äußeren Gegenständlichkeiten versteht, dann wird die *musique concrète* dieser Definition – zumindest in Bezug auf das verwendete Klangmaterial – also nicht gerecht.

³⁴⁹ Siehe Kap. 6.2.5 und 6.2.8.

6.2.1 Der ästhetische Apparat als Spiegel gesellschaftlicher Normen, Tabus, Bewertungsschemata und Verdrängungsmechanismen

Im Zentrum der kompositorischen Absicht Lachenmanns steht die Auseinandersetzung mit dem „ästhetischen Apparat“. Darunter versteht er die Gesamtheit aller musikalischen Kategorien, Ausformungen und Institutionalisierungen:

„Gemeint sind damit unmittelbar die tatsächlich verfügbaren Objektivationen dieser ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur, gemeint als deren Requisiten im weitesten Sinne etwa das gesamte vorhandene und denkbare, überlieferte und neu entwickelte Instrumentarium in Theorie und Praxis, die Musikinstrumente mit ihrer typischen Bauart und der daran gebundenen Aufführungspraxis einschließlich der gebräuchlichen Notation, darüber hinaus alle im Zusammenhang mit unserem Musikbewusstsein und unserer Musikpflege entwickelten und genutzten technischen Mittel, Geräte, Begriffsapparate, Arbeitstechniken, aber auch die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte [...]: Alle diese Elemente mit ihrer besonderen Hierarchie und Zuordnung, sie bilden den ‚ästhetischen Apparat‘.“³⁵⁰

Der ästhetische Apparat ist die Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft. Er spiegelt ästhetische Bedürfnisse wider und befriedigt sie gleichzeitig, er prägt und repräsentiert gesellschaftliche Normen:

„Dieser ästhetische Apparat verkörpert die keineswegs zufällig in ihrer besonderen Form herrschenden ästhetischen Bedürfnisse und Normen, er ist das Abbild der besonderen Art von Nachfrage nach Musik; insofern spiegelt sich in ihm das gesellschaftliche Bewusstsein mit seinen Wertvorstellungen und Tabus – und mit seinen Widersprüchen.“³⁵¹

Eine der gesellschaftlichen Normen, die sich nach Lachenmann im ästhetischen Apparat spiegeln, ist die Verdrängung der Entfremdung des Menschen von sich selbst bzw. die Repression seiner Vergesellschaftung.³⁵² Der ästhetische Apparat instrumentalisiert die Musik, um diese Verdrängung zu fördern.³⁵³ Sie wird dabei selber entfremdet und zwar weg von ihrer Funktion der Erkenntnisgewinnung hin zu einer fetischisierten Ware, die dem Hörer die Illusion seiner individuellen Intaktheit vorgaukeln soll.³⁵⁴ Dies geschehe insbesondere in der Unterhaltungsmusik und im bürgerlichen Musikbetrieb durch das Beharren auf einer intakten Musiksprache und das Aufrechterhalten tonaler Kategorien sowie historisch etablierter Affekte.³⁵⁵ Der Begriff der Tonalität ist dabei in einem erweiterten Sinne zu verstehen, also nicht nur als:

³⁵⁰ Lachenmann 1976, S. 107.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Vgl. Nonnemann 2000, S. 253.

³⁵³ Lachenmann 1984, S. 113.

³⁵⁴ Lachenmann 1982 B, S. 66.

³⁵⁵ Der Begriff des Affekts ist bei Lachenmann ganz umgangssprachlich als „unmittelbare Beeinflussung des Gemütszustandes“ gemeint. (Vgl. Lachenmann 1982 B, S. 64).

„[...] eine bestimmte Art der Tonhöhenorganisation in Melodik und Harmonik, sondern etwas, was sich auf alle Bereiche der Musik erstreckt, auf die Spiel- und Artikulationspraktiken, das kadenzielle Prinzip des Spannungsausgleichs, auf vertraute expressive Klang- und Dynamikverläufe, in Metrum und Periodizität regelmäßige Rhythmen und hierarchische Satzstrukturen und Formverläufe, die im weitesten Sinne traditionellen Modellen wie der Konzert-, Marsch-, Lied-, oder Sonatenform verpflichtet sind.“³⁵⁶

Tonalität sei nicht nur eine Frage der Komposition, denn die gesellschaftlichen Hörgewohnheiten seien ebenfalls tonal geprägt, d.h. das tonal geschulte Publikum höre nach wie vor in diesen Kategorien.³⁵⁷ Musikrichtungen wie die serielle Musik, in denen dieser Aspekt ignoriert und geglaubt würde, dass das musikalische Material geschichtlich und gesellschaftlich unberührt sei, unterlägen der Gefahr, vom Publikum lediglich als extreme Dissonanz, als erweiterte Spannung zu einem gewohnten tonalen Zentrum und damit verdinglicht gehört zu werden.³⁵⁸ Durch die Verdinglichung der Musik im ästhetischen Apparat ist jede ihrer Formen gewissermaßen sprachlos geworden, da sie die falsch gewordene Sprache bürgerlich etablierter und erprobter Affekte verwendet, die ihre eigene Intaktheit und die der Menschen verspricht.

Die Hauptaufgabe jedes Komponisten, der sich glaubwürdig ausdrücken möchte, ist nach Lachenmann die Auseinandersetzung mit der Vorbelastetheit der musikalischen Materialien und Mittel, da diese nie unberührt aufträten.³⁵⁹ Er selbst bewegt sich bewusst in dieser „Höhle des Löwen“³⁶⁰, indem er sich mit den Kategorien des ästhetischen Apparats reibt und insbesondere dessen zentrales Ausdrucksmedium, das Orchester, in das Zentrum seiner Arbeit stellt. Lachenmann hebt hervor, dass Künstler dem ästhetischen Apparat nicht nur passiv ausgeliefert seien, sondern mit ihrem Schaffen ebenfalls einen Einfluss ausüben könnten, wenn sie sich nicht nur blind der Materialien bedienten, sondern ihren historisch-gesellschaftlichen Standort reflektierten und deren Besetzung brächen und änderten.³⁶¹ Da Künstler selber zwangsläufig einen Teil des ästhetischen Apparats darstellten, wäre dies immer auch eine Auseinandersetzung mit den eigenen Denkkategorien.

³⁵⁶ Nonnemann 2000, S. 146.

³⁵⁷ Dieser Gedanke geht auf Adorno zurück, der die spezifische Ausformung der Tonalität mit dem westlichen Gesellschafts- und Wirtschaftssystem gleichsetzt. (Vgl. Nonnemann 2000, S. 147).

³⁵⁸ Vgl. Lachenmann u. a. 1990, S. 86 und 1972, S. 94.

³⁵⁹ Vgl. Lachenmann 1976, S. 108.

³⁶⁰ Lachenmann 1985, S. 125.

³⁶¹ Vgl. Nonnemann 2000, S. 243.

6.2.2 Musik als existenzielle Erfahrung

Helmut Lachenmanns Musik ist durchzogen von dem Bestreben, Hörgewohnheiten zu brechen, um präformierte Wahrnehmungsschemata und Bewertungskategorien bloß zu legen. Dies erreicht er, indem er das zu Kritisierende bewusst zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung macht: Lachenmann provoziert Erwartungshaltungen, die gezielt enttäuscht werden. Dabei wird die Wahrnehmung der Rezipienten auf sich selbst gerichtet.³⁶² Durch diese ‚Wahrnehmung der Wahrnehmung‘ auf ästhetischer Ebene soll der Hörer angeregt werden, seine gesellschaftliche Situation zu reflektieren: Die ästhetische Erfahrung wird zu einer existenziellen Erfahrung.³⁶³ Obwohl Lachenmanns Musik keine bestimmte Auffassung postuliert und schon gar nicht die eindeutig marxistische Ausrichtung seines Lehrers Luigi Nono besitzt, ist sie damit durchzogen von einer politischen Attitüde: der Absicht, gesellschaftliche Normen, Werte und Tabus zu hinterfragen bzw. sie den Zuhörer hinterfragen zu lassen. Das Medium dafür ist die rein musik-immanente Auseinandersetzung mit den Kategorien des ästhetischen Apparats. In diesem schlägt sich die gesellschaftliche Situation des Menschen insofern nieder, als dass er dessen Unfreiheit durch eine „Ästhetik der Geborgenheit“ bemäntelt und verdrängt:

„[...] eine Ästhetik der Geborgenheit, hinter welcher die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, gar politischen Geborgenheit steht. Ein Geborgenheitswahn, welcher den Einzelnen zu einem irrational geblendeten, zur Selbstverantwortung und Selbstbestimmung letztlich unfähigen Untertan der Interessen derer macht, welche es in der Hand haben, die existenzielle Geborgenheit des Einzelnen eben so lange zu garantieren, wie ihre eigene Geborgenheit durch die Unselbstständigkeit der Massen abgesichert ist, das heißt, so lange es ihnen passt.“³⁶⁴

Das Kunstwerk soll sich dieser Ästhetik der Geborgenheit widersetzen und etablierte Affekte und vermeintlich intakte Musiksprachlichkeiten verweigern. Dies geschieht nicht dadurch, dass das Verweigererte ignoriert wird, sondern indem das Vertraute durch dessen Bewusstmachung gebrochen wird:³⁶⁵

„Dies ist zugleich ein fürs Hören existentieller Moment, und erst im Sicheinlassen auf jene Erfahrung [...] wird das Hören zum Wahrnehmen, [...]. Erst hier hört man anders, erst hier wird man an die Veränderbarkeit des Hörens beziehungsweise des ästhetischen Verhaltens, an die eigene Struktur also, an die eigene strukturelle Veränderbarkeit, aber auch an jene humane Invariante erinnert, von wo aus allein all dies denkbar ist: die Kraft dessen, was man Geist nennt. Sofern dabei ästhetische und gesellschaftliche Tabus berührt, strapaziert, gebrochen werden, wird das Musikerlebnis zum Konflikterlebnis [...].“³⁶⁶

³⁶² Ebd., S. 12.

³⁶³ Vgl. Lachenmann 1990, S. 91.

³⁶⁴ Lachenmann 1972 B, S. 94.

³⁶⁵ Lachenmann 1990, S. 91.

³⁶⁶ Ebd.

Durch das Bewusstmachen der Hörgewohnheiten soll der Hörer deren Veränderbarkeit erfahren. Dabei soll er sich seiner allgemeinen Fähigkeit zur Erkenntnis bewusst werden. Musik dient bei Lachenmann also als Medium der Erhellung. Sie ist politisch, bewegt sich aber nicht im politischen System, sondern bleibt musikimmanent. Die ästhetische Erfahrung wird zur existentiellen, wenn der Hörer sich durch sie an sein „humanes Potential“³⁶⁷ erinnert, d.h. an die Fähigkeit, sich und die Welt zu erkennen, gesellschaftliche Widersprüche aufzudecken, einen Anspruch auf menschliche Freiheit erheben zu können und daraufhin richtig und selbst bestimmt zu handeln.³⁶⁸

6.2.3 Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit

Die serielle Musik verneinte diejenigen Kategorien, die sie für nicht mehr gültig hielt. Eine dieser Kategorien war die der Schönheit: Sie galt als veraltet, war durch politischen Missbrauch fragwürdig geworden und wurde deswegen tabuisiert.³⁶⁹ Die serielle Musik glaubte, solche Kategorien ignorieren zu können, um eine gänzlich neue und unbelastete Musik zu entwickeln. Diesen Glauben an ein „jungfräuliches“ und von der Gesellschaft unbeeinflusstes musikalisches Material kritisiert Lachenmann an der seriellen Musik. In seinem Aufsatz *Vom Problem des musikalisch Schönen heute*³⁷⁰ beschreibt er dessen Problematik:

„Den Schönheitsbegriff jedoch, als suspekt gewordener nicht weiter von der Avantgarde reflektiert, sondern kurzweg ausgeklammert – die Gesellschaft erhielt ihn am Leben. [...] Er wirkte weiter, nicht nur als allgemeines Kriterium der Identifikation, sondern eben auch in seiner nach wie vor gesellschaftlich akzeptierten Form verdinglichter Hörkategorien, welche solche Identifikation bequem zu gewährleisten versprochen [...]“³⁷¹

Für Lachenmann sind also Kategorien wie die der Schönheit und Tonalität unbedingt mit in kompositorisches Handeln einzubeziehen, da sie den Hintergrund bilden, vor dem Musik rezipiert wird. Ihm geht es nicht darum, Schönheit als ver- und missbrauchte Kategorie zu tabuisieren, sondern sie zu retten, sie von der Verdinglichung zu befreien und neu zu besetzen. Er kritisiert Schönheit dann, wenn sie im ästhetischen Apparat zur Herstellung scheinbarer Geborgenheit benutzt wird, wenn in ihrem Namen etablierte Affekte verwendet werden und „bereits verfügbare Expressivität tautologisch benutzt“³⁷² wird, um gesellschaftliche Verdrängungsmechanismen zu unterstützen,³⁷³ wenn Schönheit also mit Gewohnheit gleichgesetzt wird. Für Lachenmann ist Schönheit demzufolge

³⁶⁷ Lachenmann 1976, S. 106.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 106f.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 104.

³⁷⁰ Vgl. Lachenmann 1976.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Lachenmann, zit. nach Böttinger 1988, S. 81.

³⁷³ Vgl. Lachenmann 1976, S. 104.

„Verweigerung von Gewohnheit“³⁷⁴. Durch diese Form der Verweigerung soll das Affekthafte im verdinglicht-Schönen gebrochen, und dessen Korrumpiertheit offen gelegt werden. Nach Clytus Gottwald bedeutet das für Lachenmann, das Schöne im hässlich Geltenden zu zeigen und im typisierten Schönen dessen kommerziellen Missbrauch offen zu legen:³⁷⁵

„Gerade die Entleerung des Schönen zur bloßen Fassade, seine, wie Adorno sagen würde, Verdinglichung, hinter der die Leere des Typisierten gähnt, verändert das Hässliche vom bloß Realistischen zu einem Komplexen, in dem der Schönheit besserer Teil seine Heimat gefunden hat.“³⁷⁶

Nonnemann betont, dass Schönheit für Lachenmann keine bloß musikimmanente Kategorie sei, sondern der „Zentralnerv“ der wechselseitigen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft.³⁷⁷ Schönheit sei vor allem dort zu finden, wo Kunst „die Bewusstmachung des Widerspruchs zwischen dem legitimen menschlichen Bedürfnis nach Schönheit und der gefährlichen regressiven Flucht vor der Wirklichkeit als ihre Aufgabe erkennt“³⁷⁸. An ihr kläre sich das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, da sich in ihr der eben zitierte Widerspruch zeige.³⁷⁹ Dieser „an der Wirklichkeit geläuterte“³⁸⁰ Schönheitsbegriff stellt nicht nur ästhetische, sondern vor allem gesellschaftliche Fragen. Lachenmann definiert Schönheit deswegen als das Glücksgefühl, das sich einstellt, wenn sich der Hörer nach erfolgreicher Kommunikation zwischen ihm und dem Kunstwerk an sein humanes Potential erinnert hat, wenn der „Glaube“ daran zur „Gewissheit“ wurde.³⁸¹

6.2.4 Ausdruck und Kommunikation

In der Reflexion ästhetisch-gesellschaftlicher Zusammenhänge liegt auch Lachenmanns Ausdrucksbegriff begründet:

„Sich Ausdrücken, daß heißt, in Beziehung treten zu seiner Umgebung, heißt: als der, der man ist und der man sein möchte, sich den gesellschaftlichen Fragestellungen und vorhandenen Verständigungskategorien aussetzen und sich dabei mit den darin enthaltenen gesellschaftlichen Wertvorstellungen auseinandersetzen. [...] Sich Ausdrücken heißt schließlich: vorweg gegebenen Vermittlungskategorien als Objektivierung geltender Normen den Widerstand, welcher den Menschen an seine Fähigkeit und Verantwortung erinnert, sich

³⁷⁴ Ebd., S. 109.

³⁷⁵ Gottwald 1988, S. 8.

³⁷⁶ Ebd., S.9.

³⁷⁷ Nonnemann 2000, S. 241.

³⁷⁸ Vgl. ebd.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Lachenmann 1976, S. 106.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 106 und Nonnemann 2000, S. 241.

selbst zu bestimmen und seiner Unfreiheit bewußt zu werden. Sich ausdrücken heißt deshalb: gesellschaftliche Widersprüche als durchschaubare bewusst machen, heißt: sich des menschlichen Anspruchs auf Freiheit, heißt: des ‚humanen Potentials‘ erinnern.“³⁸²

Mit diesem Ausdrucksbegriff bezieht sich Lachenmann direkt auf den von Schönberg,³⁸³ der im ‚Sich auszudrücken‘, also in der Darstellung eines inneren Anliegens, einer inneren Sichtweise die höchste Pflicht des Künstlers sieht. Mit dieser Auffassung restituiert Lachenmann im postseriellen allerdings nicht nur einen Ausdruck auf ästhetischer Ebene wie Ligeti, sondern verknüpft mit ihm in Anlehnung an Schönbergs Begriff des musikalischen Gedankens eine historische und in Anlehnung an Adornos gesellschaftskritischer Sichtweise auf Schönbergs Zwölftonmusik eine gesellschaftliche Reflexivität. Ein kritisches, materialreflexives ‚Sich ausdrücken‘ ist für Lachenmann eine existenzielle Angelegenheit und die Voraussetzung für eine „Wahrhaftigkeit“ von Kunst.³⁸⁴

Ein anderer Begriff, den Lachenmann in diesem Zusammenhang häufig nennt und der ebenfalls an Schönbergs Begriff des musikalischen Gedankens erinnert, ist der des „Aspekts“. Mit diesem ist das gebündelte Ganze gemeint, das beim reflexiven Prozess des Komponierens in ein Werk einfließt, also zum einen „die natürlichen, historischen und gesellschaftlichen Bedingungen und vorweg gegebenen Eigenheiten einer Musiksprache“³⁸⁵ und zum anderen neben solchen kollektiven Bestimmungen eher individuelle Eigenheiten des Komponisten: seine „Handschrift“ und Vorlieben. Im Werk spitzt sich dies zur kompositorischen Idee quasi zu.

Mit der Brechung und Neubesetzung präformierter Hörkategorien geht eine Verweigerung etablierter Musiksprachlichkeit einher. Dies ist bei Lachenmann nicht als Verweigerung von Kommunikation gemeint, sondern als Angebot zu erweiterter Kommunikation. Gängige Kommunikation zwischen Komponist und Hörer berufe sich auf eine vermeindlich intakte musikalische Sprache und diene dazu „sich anhand der funktionierenden Sprache ihres intakten Selbstverständnisses zu vergewissern“³⁸⁶. Da die Gesellschaft für Lachenmann unmündig und

³⁸² Lachenmann 1976, S. 107. Hervorhebungen im Original.

³⁸³ Vgl. Lachenmann 1982 B, S. 64.

³⁸⁴ Vgl. Nonnemann 2000, S. 251. Lachenmann sieht Schönberg dadurch in einer Linie mit Nono als Gegenmodell zum Tabula-Rasa-Denken des strengen, konstruktionsfixierten Serialismus, da dieser zum einen technische Verfahren nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel sah, die Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks zu erweitern, (Vgl. Lachenmann 1969 B, S. 247) und zum anderen den Traditionsbezug als Voraussetzung für den Traditionsbruch betrachtete. (Vgl. Nonnemann 2000, S. 250).

³⁸⁵ Lachenmann 1982 B, S. 64.

³⁸⁶ Lachenmann 1973, S. 99.

inhuman ist,³⁸⁷ gilt es, die sie bestätigenden Kommunikationsformen zu brechen. Eine Strategie hierfür ist die *musique concrète instrumentale*. Durch deren konkretistischem Selbstbezug und das Fehlen einer – vor allem auch tonal geprägter – Sprachlichkeit, in der mit Klang als Mittel zu einem Zweck komponiert wird, entsteht eine sich selbst ausdrückende Musik, die sich als Klang bestimmt.³⁸⁸ Dadurch verliert sie an vorgegebener semantischer Referenzialität, wird polyvalent und fordert den Hörer auf, Sinn selber zu bilden. In Anlehnung an Siegfried J. Schmidts konstitutionsästhetischer Theorie konkreter Poesie erläutert Nonnemann diesen Aspekt:

„Durch die Ausblendung inhaltlich ausgefüllter Kommunikationszusammenhänge und tatsächlich bestehender Sinnkontexte entsteht eine Art ‚Nullkontext‘, der nicht den Ausschluss potentieller Sinnstiftung und leer gelassener Kontextelemente bedeutet, weil gerade die durch den Suspensionsakt frei gewordenen Möglichkeit der Deutung und Kommunikation den Rezipienten dazu auffordern, am Leitfaden der nicht semantischen, inhaltsleeren und intentionslosen Struktureigenschaften das Werk semantisch neu zu realisieren und kontextuell zu deuten. Das auf sich selbst bezogene, zunächst korrelatfreie, informations- und intentionslose konkrete Werk wird lediglich als ‚Form für den Vollzug möglicher Kommunikation [...] ‚gezeigt‘, ohne bereits inhaltlich fixiert zu sein, aber auch ohne von vornherein inhaltliche Deutungen generell auszuschließen. Die Aufgabe des Rezipienten besteht bei diesem Prozess ‚möglicher Kommunikation‘ darin, das konkrete Kunstwerk zuallererst als ästhetisches Gebilde zu konstituieren. Gemäß der Schmidtschen Konstitutionstheorie ist Ästhetizität keine bloße Werkqualität, sondern etwas, was sich erst als Resultat des Wahrnehmungsprozesses herstellt: ‚Die Rezeption setzt mit anderen Worten den [vom Kunstwerk implizit angebotenen R.N.] ästhetischen Prozess in Gang und komplettiert ihn.“³⁸⁹

Kommunikation bei Lachenmann bedeutet, durch Dissens mit tonalen Hörgewohnheiten ein Angebot für eine aktive Wahrnehmung zu schaffen. Lachenmann evoziert mit seiner Musik ein kritisches Hören, das den Rezipienten zu Selbstwahrnehmung anregen soll. Diese bildet als interaktives Moment das Kernstück des Kommunikationsbegriffs von Lachenmann.³⁹⁰

6.2.5 Mechanisch-energetischer Klangkonkretismus

Ein methodischer Ausgangspunkt der *musique concrète instrumentale* ist die Entfetischisierung und Profanierung des vom ästhetischen Apparat zum Ideal erhobenen und der Illusionsästhetik dienenden reinen ‚Schönklangs‘.³⁹¹ Dieser zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er möglichst wenig geräuschhaft sein soll und die zu seiner Erzeugung aufgebrauchte mechanische Energie und Arbeit möglichst nicht in Erscheinung tritt. Dies erkennt man bei jedem Konzert: Das

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 100.

³⁸⁸ Vgl. Nonnemann 2000, S. 152.

³⁸⁹ Ebd. Hervorhebungen im Original.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 154.

³⁹¹ Vgl. Sielecki 2000, S. 41f. Der Begriff ‚Schönklang‘ oder ‚Wohlklang‘ ist keine wissenschaftliche Kategorie. Er wird hier im umgangssprachlichen Sinne verwendet.

Spiel des Virtuosen wirkt kinderleicht. Genau diese Arbeitsprozesse und die mechanisch-energetischen Entstehungsbedingungen präsentiert Lachenmann im Klangkonkretismus, um die Illusionsästhetik des ästhetischen Apparats offen zu legen. Er stellt diejenigen farblichen Anteile der Klänge in den Vordergrund, die unweigerlich zur Klangerzeugung gehören, in der Praxis allerdings unterdrückt werden, also größtenteils die geräuschhaften Anteile. Er will den „Instrumentalklang als mechanischen Prozess [...] durchleuchten“³⁹².

Es geht ihm dabei nicht um das Schaffen einer „negativen Geräuschmusik“ bzw. um ein kategorisches Verweigern von Schönklängen, sondern um das Offenlegen verdinglichter tonaler Hörgewohnheiten. Die Klangfarbe ist dafür das tragende Medium, da sich, mehr als in den anderen Parametern, vor allem in ihr der mechanisch-energetische Aspekt niederschlägt.³⁹³ Er bricht mit der gewohnten Klangpraxis, indem er durch verschiedenste, innovative spielerische Aktionen die Instrumente nach ihren materiellen Bedingungen ‚abtastet‘ und die Differenziertheit ihrer Klangmöglichkeiten auslotet. Durch das Aufzeigen der Mannigfaltigkeit der Klangmöglichkeiten eines Instruments soll demonstriert werden, dass der reine Schönklang „nur ein Sonderfall unter verschiedenen Möglichkeiten“³⁹⁴ ist. Dafür weicht Lachenmann oft stark von gewohnten Spieltechniken ab, indem er diese verfremdet oder neue entwickelt. Diese Verfremdungen sollen kein „surrealistischer Gag“ oder eine „aggressive Provokation“ sein, sondern die „logische Integration des gesamten verfügbaren Klang- und Geräuschrepertoires übers bislang Salonfähige hinaus“.³⁹⁵

Durch die Kontrastierung mit vermeintlich hässlichen, also geräuschhaften Klängen soll der Schönklang als Ergebnis von profaner Arbeit offen gelegt und seine gesellschaftliche Fetischisierung gezeigt werden. Generell sollen Klänge als indirekter Niederschlag von mechanischen Handlungen gezeigt werden. Die Enttäuschung der Erwartungshaltung an den Schönklang soll den Hörer zur bereits beschriebenen existenziellen Erwartung anregen: So wie Lachenmann in seinen Kompositionen die Instrumente ‚abtastet‘, so soll der Hörer seine eigene Wahrnehmung ‚abtasten‘. Lachenmann will von der klanglichen Wirkung auf die Ursache schließen lassen, was bei „jedem Alltagsgeräusch selbstverständlich ist“.³⁹⁶ Dadurch möchte er zu einem neuen Verständnis ansetzen: Durch die Ostentation

³⁹² Lachenmann 1993, S. 211.

³⁹³ Sicherlich schlägt sich dieser auch unmittelbar in der Dynamik nieder, da aber auch ein Schönklang äußerst laut gespielt werden kann, hat die Klangfarbe hier viel mehr Bedeutung.

³⁹⁴ Lachenmann 1972 A, S. 381.

³⁹⁵ Lachenmann 1969 A, S. 380.

³⁹⁶ Vgl. Lachenmann 1970, S. 150.

als profane Arbeitsvorgänge sollen Klänge jeder Art „der ihr von der Gesellschaft zugewiesenen Funktion als Reservat ästhetischer und emotionaler Kompensationsbedürfnisse entzogen [...] werden“³⁹⁷.

Bei Lachenmann entstehen die Klangstrukturen empirisch-konkret durch das Abtasten instrumentaler Klangmöglichkeiten. Durch diese kausale Bindung eines musikalischen Ablaufes an spezifische physikalisch-mechanische Eigenschaften eines Instruments ist es unmöglich, ein Werk der *musique concrète instrumentale* für ein anderes Instrument zu transkribieren. Das Verfahren muss bei jedem Instrument neu angewendet werden. Die in jeder Musikform vorhandene Gebundenheit des Komponierens an technische Bedingungen wird beim instrumentalen Klangkonkretismus zum Bestandteil des ästhetischen Konzeptes, für jede „instrumentationstechnische Voraussetzung einen eigenen ‚Tonsatz‘ [zu schaffen]“³⁹⁸. Das jeweilig verwendete Instrument gibt dem Komponisten als Medium den spezifischen Rahmen für seine Entscheidungen vor und schreibt sich dadurch zwingend in die Komposition ein.³⁹⁹ Diese Abhängigkeit von spezifischen instrumentationstechnischen Dispositiven erfordert es auch, die Werke zu großen Teilen in Form der Aktionsnotation und nicht als Ergebnisnotation zu fixieren.⁴⁰⁰ Die innere Logik und Symbolik jeder Partitur ist dabei ebenfalls durch das jeweilige Instrument bedingt und nicht auf andere Instrumente anwendbar. Ein tonales Stück ist deswegen transkribierbar, da das für die musikalische Essenz entscheidende Medium nicht die Beschaffenheit eines Instrumentes, sondern die Tonalität selbst ist, die unabhängig vom jeweiligen Instrument in die musikalische Faktur eingeschrieben ist. Das Instrument muss lediglich die Bedingung der tonalen Stimmung erfüllen.

6.2.7 Strukturklang und Klangstruktur

Die *musique concrète instrumentale* lehnt eine etablierte, verdinglichte und dadurch falsch gewordene Sprachlichkeit ab. Sie soll eine unmittelbar fassliche „politisch relevante Instrumentalmusik“ ermöglichen, deren „Hören keine Bildungsprivilegien“ erfordere.⁴⁰¹ Die Kompositorische „Keimzelle“⁴⁰² dafür ist der

³⁹⁷ Nonemann 2000, S. 43. Dahlhaus bezeichnete dies als „beim Wort genommene Ästhetik“. (Vgl. ebd., S. 44).

³⁹⁸ Jahn 1988, S. 41.

³⁹⁹ Der Begriff Medium ist hier nicht im umgangssprachlichen Sinn als ‚Reproduktionsmedium‘ oder ‚Daten- bzw. Informationsträger‘ gemeint, sondern im Sinne Niklas Luhmann als Träger möglicher Formen. (Vgl. Luhmann 1995) Der Gedanke des sich einschreibenden Mediums ist außerdem angelehnt an die Medientheorie Marshall McLuhans, nach der Medien nicht als neutrale Träger kommunikativer Inhalte gelten, sondern selber ihre Botschaft sind. (Vgl. McLuhan 1994).

⁴⁰⁰ Vgl. Nonemann 2000, S. 46f und Gieseler 1975, S. 66.

⁴⁰¹ Vgl. Sielecki 2000, S. 42.

Abtastprozess bzw. der „Klangerzeugungsprozess“⁴⁰³, der sich in Form von Klangstrukturen als kompositorisches Material niederschlägt. In dem Aufsatz *Klangtypen der Neuen Musik*⁴⁰⁴ von 1966 entwickelt Lachenmann eine an zeitlichen Veränderungen in der Klangfarbe orientierte Klangtypologie, die die Klangstruktur bzw. den Strukturklang als höchste Form der Klangtypen und damit als Material für die *musique concrète instrumentale* begründet. Wie Ligeti differenziert er dabei zwischen Textur und Struktur aufgrund ihrer unterschiedlichen Komplexität und des Eigengewichts ihrer Elemente.

Grundsätzlich unterscheidet Lachenmann zwischen „Zustandsklängen“ und den dynamischen „Kadenzklängen“. Die Zustandsklänge zeichnen sich dadurch aus, dass sie statisch wirken, d.h., dass die Zeit, die sie überhaupt erklingen können, nicht übereinstimmt mit ihrer „Eigenzeit“⁴⁰⁵, also der Zeit, die es braucht, sie als Rezipient in ihrer Charakteristik vollständig zu erfassen. Die einfachste Form stellt der „Farbklang“, quasi eine feststehende Klangfarbe dar. Er erschließt sich sofort, unabhängig von seiner tatsächlichen Dauer. Etwas komplexer ist der „Fluktuationsklang“, der sich durch „periodisch wiederholende Veränderung“ der Klangfarbe charakterisiert und dessen Eigenzeit etwas größer ist als beim Farbklang. Als drittes nennt Lachenmann den „Texturklang“, der sich in seinen klangfarblichen Einzelheiten stetig und ohne Wiederholung verändert. Die Details der Textur schlagen allerdings in das „statische Ergebnis statistischer Gesamteigenschaften“ um. Obwohl seine Eigenzeit zwar noch länger als die des Fluktuationsklanges ist, bleibt er trotzdem beliebig verlängerbar. „Kadenzklänge“ bauen sich im zeitlichen Ablauf auf oder ab und verändern in diesem Zuge ihre Charakteristik. Ihre Eigenzeit ist identisch mit der Zeit, die sie dauern können.⁴⁰⁶

Diese Klangtypen lassen sich zum „Strukturklang“⁴⁰⁷ zusammenfügen. Sein Inneres ist so reich gestaltet, dass klangfarbliche und formale Aspekte ineinander aufgehen und er zur Klangstruktur wird:

⁴⁰² Ebd., S. 43.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. Lachenmann 1966, S. 1ff.

⁴⁰⁵ Der Begriff der Eigenzeit als Verbindung von konkret-materiellen und wahrnehmungspsychologischen Zusammenhängen ist bereits bei Stockhausen zu finden und wurde von Lachenmann bewusst übernommen. (Vgl. Nonemman 2000, S. 40).

⁴⁰⁶ Für den gesamten Absatz einschließlich der Zitate vgl. Lachenmann 1966, S. 1ff. Als Veranschaulichung für die Klangtypen lassen sich folgende Beispiele nennen: Für den Farbklang einen gehaltenen Orgelton oder liegende Streicher, für den Fluktuationsklang ein Tremolo oder Vibrato, für den Texturklang die Klangkulisse einer Bahnhofshalle oder einer Strassenkreuzung, für Kadenzklänge Ausschwingphasen, sukzessive ein- und aussetzende Instrumente sowie anschwellende und abklingende Dämpfungen und Verzerrungen.

⁴⁰⁷ Lachenmann 1966, S. 17

„Auch im Strukturklang erfahren wir eine Menge unterschiedlicher Details, Einzelklänge, die keineswegs identisch sind mit dem Gesamtcharakter des Klangs, vielmehr im Hinblick auf ihn zusammenwirken. Dieser Gesamtcharakter seinerseits ist aber nun nicht wieder eine primitivere Pauschalqualität, sondern etwas virtuell Neues, durch dessen Originalqualität jene Details erst als dessen Funktionen sich rechtfertigen.“⁴⁰⁸

Dadurch, dass die Details nicht im Ganzen untergehen bzw. mit ihm identisch sind, ist die Klangstruktur „mehrdimensional und mehrdeutig“⁴⁰⁹ abzutasten. Zum einen nimmt der Hörer die akustischen, klangfarblichen und strukturellen Eigenschaften der Details wahr, zum anderen konstituieren diese aber die Gesamtform der Klangstruktur und sind somit vor dem „Hintergrund des übergeordneten formalen Zusammenhangs“⁴¹⁰ zu erfahren. Die Eigenzeit des Strukturklanges ist dadurch identisch mit seiner tatsächlichen Dauer. Details und Struktur stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander, da das eine auf das andere verweist. Gleichzeitig gehen die Details untereinander Kontrast- und Verwandtschaftsbeziehungen ein, so „dass das Hören, das den Verlauf von Teilklang zu Teilklang abtastet, schließlich in eine die Einzelsensationen übersteigende Erfahrung von musikalischer Form mündet“⁴¹¹. Eine Differenz von Form und Inhalt wird überwunden, Klang- bzw. Klangfarb- und Formvorstellung verschmelzen.

Mit dem Begriff des Strukturklanges bzw. der Klangstruktur lassen sich Lachenmanns Werke beschreiben. Durch das Abtasten der verwendeten Instrumente nach ihren klanglichen und klangfarblichen Möglichkeiten ist jedes Werk der *musique concrète instrumentale* eine einzige Klangstruktur. Die Übereinstimmung von Eigenzeit und tatsächlicher Dauer ist für Lachenmann von immenser Bedeutung, da sich nur bei ihr Inhalt und Form durch die Kongruenz von Klangfarb- und Formvorstellungen verschmelzen. Nur dadurch würde sich die Logik eines Werkes aus den eigenen Bedingungen und nicht durch ein äußeres Konstrukt ergeben und Musik zu einem medial immanenten Verweisungszusammenhang werden, der nicht zu einer absoluten und autonomen Sphäre jenseits gesellschaftlicher und historischer Bezüge verkommen könnte, sondern gerade geeignet sei, Hörgewohnheiten stetig zu hinterfragen und einen kritischen und vor allem nicht korrumpierbaren Bezug zur außermusikalischen Realität herzustellen.⁴¹²

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 18.

⁴¹⁰ Nonnemann 2000, S. 42.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 43.

6.2.8 Der qualitativ erweiterte Materialbegriff: Materialenergetische und auratische Polyvalenzen

Der Strukturklang bei Lachenmann besteht aus Detailklängen, die miteinander Kontrast- und Verwandtschaftsbeziehungen eingehen können, deren Zusammenhang sich allerdings nicht hinreichend mit den Parametern Tonhöhe, Dauer und Dynamik beschreiben und erklären lassen. Selbst die Klangfarbe als weitere empirisch-akustische Eigenschaft reicht dazu nicht aus. Lachenmann entwickelt strukturelle Zusammenhänge, indem er den Materialbegriff um die Parameter des konkreten physikalisch-energetischen Herstellungsprozesses und der Aura erweitert. Unter Aura sind die Qualitäten der Klänge zu verstehen,

„die ihnen im Laufe der Musikgeschichte oder aus diversen anderen funktionalen und außermusikalischen Verwendungszusammenhängen zugewachsen sind, also historische, soziale, ökonomische, mediale, konnotative und assoziative Besetzungen“⁴¹³.

Damit sind die Qualitäten der Klänge gemeint, die beim Hörer Assoziationen und Bezüge zu Aspekten außerhalb des Werkes herstellen. Eine Sitar mag beispielsweise orientalisch-exotische Assoziationen wecken, eine Fahrradklingel an die Lebenswelt erinnern und ein ausgebildeter Sopran dürfte eher westlich-hochkulturell besetzt sein. Beim Abtasten der Instrumente sollen die mechanisch-energetischen und die auratischen Aspekte ihrer klanglichen Möglichkeiten hervorgeholt werden, wobei der Klangfarbe erneut eine tragende Rolle zugesprochen wird, da die Konnotationen vor allem in ihr verankert sind.

So wie eine rhythmische oder melodische Figur verwandtschaftlich oder kontrapunktisch mit einer anderen in Beziehung treten kann, so lassen sich analoge Beziehungen – Lachenmann nennt sie Familien – zwischen Ereignissen und Klängen auf der mechanisch-energetischen und der auratischen Ebene herstellen.⁴¹⁴ Die erfahrbare strukturelle Anordnung von musikalischem Material zu einer Form sei vor allem auf der Ebene dieser erweiterten Parameter für den Rezipienten sofort erschließbar und fassbar,⁴¹⁵ da sie unabhängig von einer zu lernenden Musiksprachlichkeit und durch alltägliche Erfahrung sofort verständlich sei. Lachenmann verwendet häufig alltagsweltliche Klangkörper in seinen Stücken, um diese Ebenen gezielt zu unterstützen. Dadurch tritt er in keinen Widerspruch mit seiner Prämisse, sich mit zentralen Kategorien des ästhetischen Apparats auseinander zu setzen. Er benutzt alltägliches Material, um die traditionellen musikalischen Klänge in neuen und umfassenderen Strukturzusammenhängen

⁴¹³ Ebd., S. 112f.

⁴¹⁴ Konkrete Beispiele werden in Kapitel 6.3.2 aufgezeigt.

⁴¹⁵ Vgl. Nonnemann 2000, S. 113..

erfahrbar zu machen und nicht um es musikalisch zu emanzipieren oder sich damit in einer autonomen Sphäre zu bewegen.⁴¹⁶ Die Werke der *musique concrète instrumentale* sind dadurch mehrdeutig und polyvalent abtastbar, da die traditionellen mit den erweiterten Parametern in Konflikt treten:⁴¹⁷ Zum einen wird die Erwartungshaltung enttäuscht, Strukturzusammenhänge vor zu finden, die sich auf der Ebene herkömmlicher tonaler Parameter rezipieren lassen, gleichzeitig erschließen sich aber Verknüpfungen, die ein neues Wahrnehmen auf erweiterten Ebenen ermöglichen. Diese Divergenz des Materials soll die Wahrnehmung des Hörers auf sich selbst richten und das tonal bedingte Musikverständnis erkennen und überwinden helfen.

Die Einbeziehung der Aura in kompositorische Konzepte ist für Lachenmann außerdem das wichtigste Korrektiv zum Postulat des unbelasteten Materials der seriellen Musik.⁴¹⁸ Er hält den seriellen Komponisten zwar zugute, dass sie das musikalische Material neu durchdachten, indem sie gewohnte, tonale Zusammenhänge durch ein konsequentes, strukturalistisches Denken überwandern und eine neues Wahrnehmen anboten, bemängelt aber, dass sie sich nur auf quantifizierbare Aspekte der Klänge beschränkten und ihre qualitativen Besetzungen ignorierten. Dadurch hätte sie, wo sie neue Ordnungen schaffen wollten, oft nur ein „expressives Chaos“ hinterlassen.⁴¹⁹ Als Beispiel nennt er die Benutzung einer Kuhglocke in Stockhausens *Gruppen* (1955-1957), die zwischen einer Celesta und einer Posaune erklingt, was als quantitativ gestufte Skala von Formantspektren gedacht war.⁴²⁰ Was Stockhausen nicht bedacht habe, war die qualitative Wirkung dieser unterschiedlich besetzten Instrumente auf die Hörer. Diese würden weniger eine quantitative Ordnung hören, sondern vor allem eine Dekonstruktion gewohnter Zusammenhänge erfahren, nämlich einen Kontrast zwischen dem „Salonspielzeug“ Celesta, der „ländlich-idyllischen“ Kuhglocke und der „frommen“ Posaune:

„Wer die rücksichtslose Aggressivität dieser Musik für den Bürger einfach leugnen, oder schlimmer noch: sie bloß mystifizieren wollte, statt sie auf die realen Ursachen: den negativen Umgang mit dem bisher Vertrauten zurückzuführen, der stellte sich dumm gegenüber jener [...] Grundbestimmung des Materials: der Aura als Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus der existentiellen Wirklichkeit: des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewusstseins aus archaischen Schichten unserer Psyche,

⁴¹⁶ Ihre Emanzipation wurde außerdem bereits vor Lachenmann vollzogen.

⁴¹⁷ Vgl. Nonnemann 2000, S. 114.

⁴¹⁸ Vgl. Lachenmann 1979 B, S. 61.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

⁴²⁰ Vgl. ebd.

der Traumwelt usw. Der Aspekt der Aura scheint mir die entscheidende Ergänzung und das wichtigste Korrektiv zum Autonomie-Anspruch des Strukturdenkens zu sein.“⁴²¹

Lachenmann übernimmt das Strukturdenken des Serialismus, ersetzt allerdings dessen quantitativen Materialbegriff durch den (um die materiellenergetische und auratische Ebene) qualitativ erweiterten Materialbegriff.

6.2.9 Dialektischer Strukturalismus

Durch die immanente Befragung des Materials hinsichtlich seiner energetischen und auratischen Besetztheit tritt Lachenmanns Musik mit der Umwelt in eine dialektische, wechselseitige Beziehung, worin er den Hauptaspekt seiner Musik sieht:

„Musik hat Sinn doch nur, wenn sie über die eigene Struktur hinausweist auf Strukturen, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst.“⁴²²

Seine Haltung, präformiertes Klangmaterial und etablierte musikalische Kategorien nicht kategorisch zu negieren, sondern bewusst in eigene Werke einzubeziehen, um sie dort im kompositorischen Strukturzusammenhang „bestimmt“⁴²³ zu negieren, bezeichnete Lachenmann als dialektischen Strukturalismus. In Anlehnung an Adornos Begriff des dialektischen Traditionskonzepts verweist der dialektische Strukturalismus auf die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Tradition: Nach Lachenmann bedeutet jedes Formen einer musikalischen Struktur, jene Strukturen unweigerlich mit zu übernehmen, in welchen sich die verwendeten Klänge und Mittel bereits befunden haben und mit ihnen konnotiert werden.⁴²⁴ Dialektisch Strukturen zu schaffen heißt, diese Strukturen bewusst zu beschwören und sich gleichzeitig an ihnen zu reiben bzw. sie durch eine Rekontextualisierung der Elemente zu brechen und neue Strukturen mit ihnen zu bilden.⁴²⁵ Dies geschieht beispielsweise, indem Klänge aus tonalen Beziehungen genommen und durch einen verfremdeten Umgang mit ihnen oder ihren Klangkörpern in kinetische und auratische Zusammenhänge gestellt werden. Die Brechung der Strukturen und die dafür verwendeten neuen klanglichen und spielerischen Mittel sollen alte Sinnzusammenhänge zwar stören, jedoch nicht nur als Störungen, sondern durch eine kategoriale Umdeutung selber als

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Lachenmann 1979 A, S. 158.

⁴²³ Der Begriff der bestimmten Negation geht auf Adorno zurück, der ihn an vielen Stellen, insbesondere aber in seiner Kritik der zweiten Wiener Schule verwendet, um deren dialektisches Verhältnis zur Tonalität lobend zu beschreiben: „Gut harmonisiert ist heute nicht ein Stück, das ignoriert, daß es jemals eine Tonalität gab, sondern eines, das diese bestimmt negiert und sie, in der Vermeidung ihr entlehnter Klänge oder Strukturen, durch Aussparen also, in sich aufhebt.“ (Adorno 1957, S. 187).

⁴²⁴ Vgl. Lachenmann 1990, S. 89.

⁴²⁵ Vgl. ebd.

sinnvoll empfunden werden. Die Störungen sollen quasi nicht nur „Trümmerfelder“ hinterlassen, sondern vor allem „Kraftfelder“ für neue musikalische Sinnzusammenhänge schaffen.⁴²⁶

Mit diesem Anspruch kritisiert Lachenmann die serielle Musik, die etablierte Schemata kategorisch negierte, eine neue Ästhetik normativ entwarf und deren Autonomie und Unberührtheit postulierte. Lachenmann fordert im Gegensatz dazu einen permanenten reflexiven Prozess, der sich sowohl mit vorhandenen Strukturen auseinandersetzt, als auch die selbst erschaffenen Strukturen stetig hinterfragt. Lachenmann geht es eben nicht um das Postulieren und die Verbreitung einer bestimmten Ästhetik oder Meinung, sondern um ein ‚an sich‘ kritisches Denken.⁴²⁷ Der Begriff des dialektischen Strukturalismus beinhaltet auch diese Bedeutung: Da auch die innovativsten, selbst entwickelten Mittel, Strukturen und Kontextualisierungen quasi sofort in den Bereich des verfügbaren Materials wandern, ist es nötig, sie genauso wie jedes tradierte und geerbte Material in einem infiniten Prozess zu hinterfragen, um sie so vor der Vereinnahmung durch den ästhetischen Apparat zu schützen. Nicht nur die bereits vorhandenen Strukturen bedürfen deswegen einer Brechung, sondern ebenfalls die selbst geschaffenen. In Lachenmanns Musik zeigt sich dieser weitere Aspekt des dialektischen Strukturalismus an zwei Stellen: Erstens bestehen seine Stücke aus ständig morphierenden Klangstrukturen, die, gemäß dem Anspruch auf Kongruenz zwischen Eigenzeit und tatsächlicher Dauer, nie verharren und sich stetig wandeln, wodurch sie sich der ästhetischen Erstarrung widersetzen. Zweitens entfernte sich Lachenmann um 1976 von der *musique concrète instrumentale*, blieb also nicht auf einem einmal entwickelten ästhetischen Prinzip stehen, sondern führte die dort gewonnenen Erkenntnisse in tonale Strukturen zurück.⁴²⁸ Zwar standen tonale Hörgewohnheiten und Kategorien für Lachenmann immer im Zentrum der Auseinandersetzung, er entfernte sich aber oft weit von der herkömmlichen instrumentalen und klanglichen Praxis. Um seine Musik vor dem Exotismus zu retten, verlegte er den Schwerpunkt von der Aufdeckung materialenergetischer Zusammenhänge auf die Konfrontation der dadurch gefundenen neuen Klänge mit tonalen Strukturen und erneuerte so den Prozess der Auseinandersetzung.⁴²⁹

Außerdem besagt Lachenmanns Begriff des dialektischen Strukturalismus, dass seine Musik gerade durch ihre Materialimmanenz mit äußeren Begebenheiten in Kontakt tritt, da der Hörer durch die ästhetische Erfahrung zu einer allgemeinen,

⁴²⁶ Vgl. Lachenmann 1993, S. 209. Die Gegenüberstellung der Begriffe Trümmer- und Kraftfeld gehen ebenfalls auf Adorno zurück. (Vgl. Nonemann 2000, S. 250).

⁴²⁷ Vgl. Lachenmann 1971, S. 96.

⁴²⁸ Vgl. u. a. Lachenmann 1993, S. 212, Nonemann 2000, S. 232, S. 297ff, Stawowy 1997, S. 77.

⁴²⁹ Was in Kapitel 6.3.3 exemplarisch gezeigt wird.

existenziellen Erfahrung angeregt wird. Die materialkonkrete Reflexivität verhindert durch die semantische Reinigung ihre Korruption und Instrumentalisierung. Die auratische Ebene der Klänge dient dabei nicht als anekdotisches Element, sondern thematisiert die eigene konnotative und assoziative Vorbelastetheit. Die materialenergetische Ebene entfetischisiert den Klang als profanes Ergebnis von Arbeit und löst ihn dadurch aus illusionistischen Strukturen heraus.

6.3 Exemplarische kompositorische Umsetzungen

Im vorigen Abschnitt wurden grundsätzliche Überlegungen, Begriffe und Absichten der *musique concrète instrumentale* beschrieben. Als Methoden dieser Strategie wurden neben dem Abtasten instrumental-klanglicher Materialität, die Herstellung polyvalenter Strukturzusammenhänge mit dem erweiterten Materialbegriff auf konkret mechanisch-energetischer und auratischer Ebene, die Brechung gezielt provoziertes Erwartungshaltungen sowie der dialektische Strukturalismus genannt. Im Folgenden werden diese Methoden der *musique concrète instrumentale* exemplarisch anhand einiger Werke in ihrer praktischen Ausführung vorgestellt.

6.3.1 Materialreflexive Formkonstitution in *Echo Andante* und *Pression*

In Anlehnung an die *musique concrète* Pierre Schaeffers generiert Lachenmann musikalische Form aus der Reflexion der Materialität verwendeter Mittel. Im Gegensatz zu Schaeffer, der sich dabei auf die zeitlichen akustischen Eigenschaften der Klangobjekte konzentrierte, liegt Lachenmanns Fokus eher auf dem klang- und klangfarblichen Ausloten instrumentaltechnischer Bedingungen. Lediglich in dem sehr frühen Werk *Echo Andante* (1961) für Klavier Solo wird der gesamte formale Ablauf aus dem zeitlichen Verlauf eines Klanges abgeleitet.⁴³⁰ Dieses Stück muss eher als Vorläuferwerk der *musique concrète instrumentale* klassifiziert werden, da Lachenmann selbst diese Bezeichnung erst ab *temA* (1968) verwendete.⁴³¹ Obwohl es frühere Werke von ihm gibt, benennt er *Echo Andante* als seinen Opus 1, da er hier erstmals „Struktur nicht als Mittel zu expressiven Zwecken, sondern Expressivität als vorweg Gegebenes, den Mitteln bereits Anhaftendes“⁴³² betrachtete, also die klanglichen Mittel nicht für eine Realisierung abstrakter, kompositorischer Ideen gebrauchte, sondern konkretistische musikalische Strukturen schuf.

⁴³⁰ Die Ausführungen zu *Echo Andante* basieren auf einem Werkkommentar Lachenmanns. Vgl. Lachenmann 1969 A, S. 370.

⁴³¹ Vgl. Lachenmann 1969 A, S. 380.

⁴³² Lachenmann 1962, S. 370.

Echo Andante ist ein Klavierstück, das den zeitlichen Verlauf des Klavierklanges als formale Grundlage nimmt. Dieser zeichnet sich bei gehaltener Taste dadurch aus, dass er schlagartig ertönt, wobei ein kurzer geräuschhaltiger Impuls durch das Auftreffen des Hammers auf die Seite erklingt, danach für kurze Zeit in einem quasi stationärem Zustand verbleibt und schließlich allmählich ausklingt. Während des Ausklingens verschwinden immer mehr Frequenzanteile, wodurch sich die Klangfarbe langsam ändert, bis letztendlich ein nur noch schmales Frequenzband im Nichts verschwindet.

Echo Andante bildet diesen klanglichen Verlauf ab, indem Lachenmann versucht, den „permanent zerrinnenden“ Klavierklang zu „überlisten“ und in die Länge zu ziehen.⁴³³ Lachenmann nutzt dafür insbesondere die dem Klavier innewohnenden Resonanzmöglichkeiten:

„Den ständig fliehenden Ton als Komponente von sich auf-, ab- und umbauenden Intervallstrukturen ‚rechtzeitig‘ zu nutzen und gerade dadurch den stereotypen Diminuendo-Charakter zugleich bewußt zu machen und wenn schon nicht zu überwinden, so doch immer wieder zu überlisten unter Einbeziehung von Pedal- und Flageolett-Technik (mittels stumm gedrückter Tasten), aber auch durch die Einbeziehung von ‚tonalen‘ Konsonanzen als Hörbar gemachten Obertonspektren, führte zu Ergebnissen, in denen der Ausgangswiderspruch sich selbst thematisierte und die Form des Stückes regelte.“⁴³⁴

Das spätere Werk *Pression* (1969/70) für Cello Solo ist bereits im Zusammenhang mit Lachenmanns Vorstellung der *musique concrète instrumentale* entstanden.⁴³⁵ Der Hauptaspekt dieses Stückes ist das Aufzeigen der Klangvielfalt des Instruments durch neue Spieltechniken, wodurch der gelernte Wohlklang nicht negiert oder bekämpft, sondern als eine von vielen Möglichkeiten entlarvt und als tonal bedingte und eingeschränkte Wahrnehmungshaltung von Schönheit überwunden werden soll.⁴³⁶ Durch die Enttäuschung der Erwartungshaltung mittels verfremdeter Spielpraxis, soll also das Falsche und Verdinglichte (quasi das Hässliche) am Schönklang dargelegt und durch die Verweigerung des Gewohnten das Schöne im vermeintlich Hässlichen gezeigt werden.

Das Stück besteht aus einer Klangstruktur (bzw. einem Strukturklang), deren formaler Ablauf sich aus den Klangmöglichkeiten des Cellos konstituiert. Das klangliche Material für diese Struktur bestimmt sich durch instrumentale Techniken, die Lachenmann speziell für die Klangentstehung in diesem Stück entwickelt hat. Nach Hans-Peter Jahn lassen sich diese Techniken in vier „Aktionsfel-

⁴³³ Ebd. Vom Höreindruck (der CD Col Legno 31813) her beginnt das Stück Clusterartig, dünnt allmählich aus, bis es zur absoluten Lautlosigkeit gerinnt.

⁴³⁴ Lachenmann 1962, S. 370. Hervorhebungen im Original.

⁴³⁵ Vgl. Lachenmann 1972 A, S. 381 Die Ausführungen zu *Pression* beziehen sich, neben eigenen Angaben von Lachenmann auf eine Analyse von Hans-Peter Jahn. (Vgl. Jahn 1988, S. 40ff).

⁴³⁶ Vgl. Lachenmann 1972 A, S. 381.

der“ unterteilen:⁴³⁷ in die Aktionen der linken Hand auf den Saiten und auf dem Korpus und die der rechten Hand mit und ohne Bogen. Diese Aktionsfelder werden in vier Formteilen, aus denen sich das Stück zusammensetzt, miteinander kombiniert. Im ersten Formteil werden verschiedene Hauptaktionen⁴³⁸ vorgestellt, mit denen im zweiten und dritten Teil gearbeitet wird, bis der vierte Teil „alles Vorangegangene komprimiert noch einmal vorüber ziehen läßt“.⁴³⁹ Nach Jahn lassen sich die Aktionen in die vier Gruppen, Kontinuitäten, Repetitionen, Akzente und Kombinationen aus Kontinuität und Repetition unterteilen, in welchen es jeweils vielfältige Variationen, die sich hinsichtlich unterschiedlicher Ausführung und dem Ort der Aktion unterscheiden, gibt. Lachenmann organisiert die Aktionen derart, dass er in jeder Gruppe verschiedene Möglichkeiten auslotet, bevor er in eine andere wechselt. Entscheidend ist dabei, dass jenes durch die Aktionen hervorgerufene klangliche Material einem kontinuierlichen Wandlungsprozess unterliegt und die klanglichen Qualitäten schrittweise in neue übergehen, wobei ein klangliches Ereignis immer in zwei Richtungen weisen kann. Ein durch über die Saiten glissandierende Finger erzeugtes Geräusch wandelt sich beispielsweise bei Verlangsamung in ein Schaben und bei Beschleunigung in ein zischartiges Rauschen. Diese neuen Klänge werden erneut zum Ausgangspunkt. Auch die Übergänge von einer Aktionsgruppe in eine andere geschehen kontinuierlich, indem beispielsweise eine repetitive Tremolobewegung bei großer Verlangsamung in punktuelle Ereignisse umschlagen kann.

Es lässt sich also festhalten, dass sich das kompositorische Material aus der instrumentenspezifischen Materialität heraus entwickelt und sich formale Abläufe nicht durch äußere Prinzipien, sondern durch das Ausloten verschiedener klanglicher Möglichkeiten ergeben, wobei sich das musikalische Material seinen Zusammenhang aus der „Natur der eigenen Bedingungen“⁴⁴⁰ schafft. Die daraus entstehende Klangstruktur ist ein sich ständig in Metamorphose befindender Prozess.⁴⁴¹ Durch die permanente Veränderung wird das Stück dem Anspruch der Kongruenz von Eigenzeit und tatsächlicher Dauer der Klanglichkeit gerecht, die Lachenmann als Bedingung für einen materialimmanenten Verweisungszu-

⁴³⁷ Für den gesamten Absatz vgl. Jahn 1988, S. 42ff.

⁴³⁸ Zum einen sind dies kontinuierliche Aktionen wie Wischen, Streichen oder Daumengleiten, zum anderen eruptive, die Kontinuität störende Aktionen wie Schlagen und Pizzikato. Dieses Verhältnis von Kontinuität und Störung erinnert ein wenig an Ligetis *Apparitions*.

⁴³⁹ Wie Jahn feststellt, ähnelt damit der formale Ablauf sogar einer Sonatenhauptsatzform. Dies entspricht Lachenmanns dialektisch-strukturalistischem Ansatz.

⁴⁴⁰ Jahn 1988, S. 57.

⁴⁴¹ Im Gegensatz zu Ligetis Klangtexturen geben die Einzelklänge ihre Eigenständigkeit bei Lachenmann nicht auf, was man auch anhand von Einspielungen (hier CD Accord/Universal 465 524-2) nachvollziehen kann.

sammenhang betrachtet, der einen kritischen und vor allem nicht korrumpierbaren Bezug zur außermusikalischen Realität herstellen soll.

Bei der Entwicklung der Spieltechniken entfernt sich Lachenmann teilweise weit weg von der gewohnten instrumentalen Praxis, indem er diese verfremdet oder völlig neu erfindet.⁴⁴² Der Schwerpunkt liegt dabei, wie der Titel *Pression* bereits andeutet, auf der Herausstellung des mechanischen Prozesses der Klangerzeugung.⁴⁴³ Die Erwartungshaltung an den geräuscharmen, „optimalen, reinen Klang“⁴⁴⁴, die gewöhnlich bei einem Stück für Cello-Solo vorhanden ist, wird durch die Ostentation des Kinetischen gebrochen. Der Wohlklang wird als Ergebnis von profaner Arbeit entfetischisiert.

Die Hervorhebung der energetischen Herkunft der Klänge ist ein für alle Werke der *musique concrète instrumentale* essenzielles Moment. Dieses soll allerdings nicht anhand von *Pression*, sondern am Beispiel von *Air* (1968/69) und *Kontrakadenz* (1970/71) dargelegt werden, da sie diesen Aspekt aufgrund der Einbeziehung heterogener Materialien sehr anschaulich enthalten. An ihnen wird auch der Einbezug der auratischen Ebene der Klänge in den erweiterten Materialbegriff erläutert.

6.3.2 Mechanisch-energetische und auratische Polyvalenzen in *Air* und *Kontrakadenz*

In *Air* für großes Orchester mit Schlagzeugsolo und *Kontrakadenz* für erweitertes Orchester wird der instrumentalkonkrete und auratische Klangaspekt durch ein Nebeneinanderstellen verschiedener Klänge aufgezeigt.⁴⁴⁵ Im Gegensatz zu *Pression*, bei dem die Klangmöglichkeiten eines einzigen Instruments hinsichtlich ihrer kinetischen Entstehungsbedingungen abzutasten sind, werden hier heterogene Klänge und Klangkörper in mechanisch-energetische und auratische Verwandtschaftsbeziehungen gebracht, wodurch polyvalente Strukturzusammenhänge entstehen.

Lachenmann erschafft mechanisch-energetische Zusammenhänge in *Air* unter anderem dadurch, dass Spieltechniken von einem Instrument auf ein anderes übertragen werden.⁴⁴⁶ So werden beispielsweise Vibraphonröhren zum Guero umfunktioniert oder Fellinstrumente mit einem Bogen gestrichen. Gerade das

⁴⁴² Vgl. Jahn 1988, S. 40.

⁴⁴³ Vgl. Lachenmann 1972 A, S. 381.

⁴⁴⁴ Lachenmann 1970, S. 150.

⁴⁴⁵ Die Beschreibungen von *Air* und *Kontrakadenz* beziehen größtenteils sich auf die Analysen von Nonnemann. (Vgl. Nonnemann 2000, S. 48ff und S. 109ff).

⁴⁴⁶ Für den gesamten Absatz vgl. Nonnemann 2000, S. 58. Ausnahmen sind angegeben.

letzte Beispiel der Archotechnik verdeutlicht, wie durch den verfremdeten Umgang mit einer Methode, welche die investierte kinetische Arbeit möglichst nicht zeigen soll, das Materialenergetische gerade hervorgehoben wird, indem das Streichen des Felles keinen klaren Ton, sondern ein geräuschhaftes Schleifgeräusch produziert. Weitere verfremdende Techniken in *Air* sind das Einfüllen von Wasser in die Rohre der Blasinstrumente, das Blasen in das Mundstück aus wenigen Zentimetern Entfernung und das Hineinsprechen und –singen von Worten in diese, um ihre Arbeit mit Luft heraus zu stellen. An einigen Stellen müssen die Streicher das Wort „Hich“ sagen, um durch das darin enthaltene „Ich“ auf sich als körperlich arbeitende Menschen hinzuweisen.⁴⁴⁷ Durch das „H“ erfährt das Wort eine hauchige Klangfarbe, was eine Beziehung mit der Klangherstellung der Blasinstrumente auf mechanisch-energetischer Ebene herstellt.⁴⁴⁸

Eine besondere Erwähnung verdient der Solo-Part des Schlagzeugs in *Air*. Er dient nicht dazu, die Virtuosität eines Instrumentalisten zu präsentieren, sondern den Zusammenhang von Klangresultat und seiner Hervorbringung an einem dafür besonders anschaulichen und sinnfälligen Instrumentarium zu zeigen.⁴⁴⁹ Durch häufig verfremdete Spieltechniken, wie das Streichen von Vibraphonplatten, Glocken, Gongs, Triangeln und Tamtams mit einem Bogen wird dabei ein Repertoire von lang gezogenen Klängen geschaffen, das der gewohnten, meist perkussiven Verwendung des Schlagzeuges entgegensteht.⁴⁵⁰ Diese Klänge stehen allerdings nicht als Extravaganzen isoliert da, sondern sind durch den klanglichen und spieltechnischen Ablauf bedingt.⁴⁵¹ Ein Beispiel dafür ist der Beginn des Solos: Noch vor dem Einsatz des Schlagzeuges erzeugen die Celli eine rauschende Klangfläche, indem sie mit dem Bogen auf dem Steg streichen, wobei sich kaum wenig Energie auf die Saiten überträgt und diese nur leise mitklingen. Diese Aktion wird vom Schlagzeuger aufgegriffen, der ebenfalls mit einem Bogen den Ständer der Glocken streicht und dadurch nur mittelbar die Glocken zum Vibrieren bringt.⁴⁵²

Im weiteren Verlauf des Stückes kommt es zum Einsatz alltagsweltlicher Klangkörper wie Wecker, Äste, Trillerpfeifen, Schreckschusspistolen und einer Wanduhr.⁴⁵³ Diese dienen ebenfalls keinem Exotismus, sondern der Veranschaulichung

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁴⁸ Auf einer Aufnahme (Schallplatte Harmonia Mundi DMR 1013-15) ist das „Hich“ kaum noch zu verstehen. Der klangliche Aspekt überwiegt hier über den semantischen.

⁴⁴⁹ Vgl. Lachenmann 1969 A, S. 380.

⁴⁵⁰ Dies ist sehr deutlich auf der genannten Aufnahme zu hören.

⁴⁵¹ Vgl. Nonnemann 2000, S. 62.

⁴⁵² Vgl. ebd.

⁴⁵³ Vgl. ebd. S. 66, S. 70 und Lachenmann 1985, S. 125.

der mechanisch-energetischen Entstehungsbedingungen der orchestralen Klänge und der ästhetischen Gleichstellung dieser gewöhnlich getrennten Sphären:

„Durch die klanglichen und kinetischen Parallelen zwischen [beispielsweise M.E.] Weckern und Schlagzeugwirbeln bzw. Trillerpfeifen und Bläserfrullati ist der Strukturzusammenhang [...] so konzise, dass die alltagsweltlich konnotierten Klänge letztlich nichts anderes als Varianten gewöhnlicher Instrumentalaktionen sind uns als solche der musikalischen Wahrnehmung zugänglich werden.“⁴⁵⁴

Durch diese Gleichstellung wird der traditionelle Orchesterapparat in seinen normierten Beschränkungen hinterfragt. Die Erwartungshaltung, die Lachenmann an diesen weckt, wenn er *Air* als Werk für großes Orchester mit Schlagzeugsolo ankündigt, wird enttäuscht.

Außer dem kinetischen Zusammenhang evozieren die stark assoziativen alltagsweltlichen Mittel auratische Konnotationen mit der außermusikalischen Wirklichkeit. Auch auf dieser Ebene ergeben sich Beziehungen zwischen einzelnen Elementen. Beispielsweise lassen sich mit dem Geräusch der Trillerpfeife Assoziationen sowohl zur polizeilichen Obrigkeit wie auch zu lautstarken Protestierenden herstellen, was sich leicht mit politischen Konflikten in Verbindung bringen lässt. Auch die Schüsse, welche die Schreckschusspistolen von sich geben, lassen sich leicht in diesem Kontext verorten.⁴⁵⁵

Ein weiteres Beispiel eines auratischen Zusammenhanges lässt sich in *Kontraktion* finden. Auch hier gibt es in der Mitte des Stückes eine Art Solo-Part. Allerdings finden hier keine traditionellen Instrumente ihre Verwendung, sondern mit Wasser gefüllte Zinkzuber. Diese werden abwechselnd an je einer Seite angehoben, wodurch das Wasser in Bewegung gerät und plätschernde Geräusche erzeugt. Dieser alltagsweltlich konnotierte Klang wird von Lachenmann durch einen klanglichen Assoziationsrahmen vorbereitet: Zuerst erzeugen Holz- und Blechbläser zusammen mit zwei aneinander geriebenen Styroporplatten durch tonloses Blasen ein nach Regen klingendes Rauschen. Nacheinander brechen die

⁴⁵⁴ Nonnemann 2000, S. 67.

⁴⁵⁵ Für den gesamten Absatz vgl. ebd. Nonnemann betont, dass dies insbesondere deswegen plausibel erscheint, da die Uraufführung kurz nach der Ermordung von Benno Ohnesorg und Rudi Dutschke stattfand. Allerdings sei zu bedenken, dass Lachenmann bei der Verwendung dieser Mittel keine „Agitprop-Veranstaltung zum Zweck der Solidarität mit dem Aufbegehren der demonstrierenden Studenten“ intendierte. (Vgl. Nonnemann 2000, S. 67) Eine solche politische Eindeutigkeit lässt sich in der Tat schwer mit Lachenmanns kritisch-theoretischem Gestus vereinbaren. Außerdem wäre eine solche anekdotische Verwendung klanglicher Mittel ein Widerspruch zum Anspruch der materialimmanenten Vorgehensweise der musique concrète instrumentale. Da es aber Lachenmanns Anliegen ist, mit ästhetischen Mitteln zu einer existenziellen Erfahrung mit gesellschaftspolitischem Impetus anzuregen, kann man nach Nonnemann davon ausgehen, dass er die starke konnotative Wirkung dieser Elemente bewusst in Kauf nimmt, mit der der Hörer „Brücken zur Alltagswelt“ herstellen kann. (Vgl. ebd.)

Instrumente ab, wobei parallel die Streicher beginnen, das kontinuierliche Geräusch durch Einzelimpulse auszutauschen, indem sie singuläre Schläge bzw. Pizzicati spielen, die wie einzelne Wassertropfen wirken. Dadurch soll die Assoziation eines nachlassenden Regens erzeugt werden.⁴⁵⁶ Dieses imaginäre Wasser findet schließlich im realen Wasserplätschern der Zinkzuber seine naturalistische Fortsetzung. Dieses Wasserplätschern, das durch die metallische Beschaffenheit der Zuber einen glissandierenden Charakter besitzt, findet seine Fortsetzung durch Glissandi, die mit der Pauke und schwenkenden Becken erzeugt werden.⁴⁵⁷

Neben den zu schwenkenden Zinkzubern erweitert Lachenmann das Orchester in *Kontrakadenz* u. a. durch den Einsatz von sich drehenden Münzen verschiedener Größe und springenden Tischtennisbällen. All diese Mittel sollen wie die Pistolen und die Trillerpfeifen in *Air* eine Gleichstellung mit den Orchesterinstrumenten auf material-energetischer Ebene erfahren.⁴⁵⁸ Sie erhalten allerdings eine hervorgehobene Bedeutung, da sie in ihrem Verhalten von außen kaum zu kontrollieren sind.⁴⁵⁹ Zwar werden sie zu bestimmten Momenten angehoben, gedreht oder fallen gelassen, in ihrem Verhalten sind sie anschließend aber nicht mehr zu steuern. Damit eignen sie sich besonders dazu, Klang als Ergebnis eines mechanisch-energetischen Vorgangs zu verdeutlichen und sich vor allem mit ihrer Materialität in die zeitliche Struktur ein zu schreiben.⁴⁶⁰ Einmal in Bewegung gebracht, kann kein äußeres Konzept die Dauer ihrer Bewegung und den zeitlichen Wandel ihrer Klänge und deren Klangfarben steuern, sondern ausschließlich ihre eigene Beschaffenheit.⁴⁶¹ Durch ihre doppelte, sogar als „sinnwidrig“ empfundene, störende Fremdartigkeit im orchestralen Apparat, die sie aufgrund ihrer alltagsweltlichen Herkunft und vor allem ihres nicht kontrollierbaren Verhaltens besitzen, dienen sie ähnlich der Trillerpfeifen in *Air* außerdem dazu, den tradierten orchestralen Rahmen zu hinterfragen und durch die Bildung polyvalenter Bedeutungszusammenhänge die Wahrnehmung des Hörers

⁴⁵⁶ Obwohl die Zinkzuber sich auch bei Hören sehr heterogen zum Orchester verhalten (hier auf CD 0012232KAI), setzen sie durch diese akustische Einbettung sehr sanft ein und verlieren an Fremdartigkeit.

⁴⁵⁷ Für den gesamten Absatz vgl. Nonnemann 2000, S. 110f.

⁴⁵⁸ Lachenmann 1995, S. 227. Auf der genannten Aufnahme ist diese Evozierung der kinetischen Verwandtschaftsbeziehungen unmittelbar nachvollziehbar. An einigen Stellen erklingen gleichzeitig Bälle, Münzen und schnelle Folgen perkussiver und schabender Geräusche, die von den traditionellen Instrumententen kommen. Hier wirkt das Orchester wie ein einziges riesiges, in sich heterogenes Guero.

⁴⁵⁹ Vgl. Nonnemann 2000, S. 85.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd.

⁴⁶¹ Spahlinger 1988, S. 23.

von tonalen Bindungen zu lösen und auf die materialenergetische Ebene als das „eigentliche Kohärenzprinzip“ des Stückes zu lenken.⁴⁶²

Als weiteres polyvalentes Element verwendet Lachenmann Radios⁴⁶³, die an manchen Stellen für wenige Sekunden eingeblendet werden.⁴⁶⁴ Durch seine Umfunktionierung vom originären Reproduktionsmedium zum Produktionsmittel, seine elektronische Klangerzeugung, die Unvorhersehbarkeit des laufenden Programms sowie seine alltagsweltliche Besetztheit kollidiert das Radio mit der konzertanten Aura des traditionellen Instrumentariums.⁴⁶⁵ Es stellt seine mechanische Klangerzeugung kontrapunktisch heraus und hinterfragt die Kausalität und Geschlossenheit des Werkbegriffs.⁴⁶⁶

Durch die Verfremdung der Spieltechniken, den Einbezug alltagsweltlicher Gegenstände und die Ostentation des mechanisch-energetischen und auratischen Strukturzusammenhangs werden in *Air* und in *Kontrakadenz* Klangstrukturen gebildet, die sich aus der instrumentalen Materialität entwickeln. Sie sollen etablierte ästhetische Erwartungshaltungen und Wahrnehmungskategorien überwinden und erweitern. Die divergenten und zuerst als störend empfundenen Elemente sollen dabei allerdings nicht nur als Destruktion eines gewohnten Sinnzusammenhangs, sondern durch eine erweiternde Veränderung der Wahrnehmungskategorien der Hörer selber als sinnvoll erkannt werden. Diese Umdeutung geschieht durch die Verlagerung der Strukturen von tonalen zu klanglich-akustischen und klangfarblichen, materialenergetischen und auratischen Zusammenhängen, wodurch eine vorgegebene Semantik abgelegt wird und die Strukturen polyvalent werden. Die an tonale Verhältnisse gewöhnten Hörerwartungen werden dadurch in ihrer Begrenztheit entlarvt, indem sie enttäuscht werden. Dies soll den Hörer zur existenziellen Erfahrung anregen.

⁴⁶² Vgl. Nonnemann 2000, S. 88.

⁴⁶³ Ein Mittel, dass John Cage bereits 1951 in *Imaginary Landscape No.4* verwendete.

⁴⁶⁴ Lachenmann 1995, S. 227. Auf der genannten Aufnahme lässt sich aufgrund eines ständigen Senderwechsel kaum ein Radiofragment identifizieren. Die Einblendungen verlieren dadurch ihre inhaltliche Dimension und wirken rein klanglich als Referenzen an die Elektrosphäre des Radios und an die Alltagswelt.

⁴⁶⁵ Dieser Effekt wird zusätzlich noch dadurch verstärkt, dass Lachenmann auch E-Gitarren und eine Hammond-Orgel in *Kontrakadenz* verwendet, die durch ihre starke Verbundenheit mit der Populärmusik ebenfalls eher alltagsweltlich konnotiert sind. Auf materialenergetischer Ebene verhält sich die E-Gitarre, trotz elektronischer Verstärkung, ähnlich dem Orchester. Die Hammond-Orgel ist allerdings sowohl mit dem traditionellen Instrumentarium als auch mit dem Radio verwandt, da ihre Klangerzeugung, einerseits per Knopfdruck funktioniert, andererseits jedoch mechanisch geschieht. (Vgl. Nonnemann, S. 93) Mathias Spalinger sieht in der gleichförmigen, elektronischen Tonerzeugung der Orgel allerdings das Gegenteil der mechanischen Klangerzeugung. (Vgl. Spahlinger 1988, S. 29).

⁴⁶⁶ Vgl. Nonnemann 2000, S. 93.

6.3.3 Dialektischer Strukturalismus: Die Werke nach der *musique concrète instrumentale* verwandt

Wie dargelegt, ist Lachenmanns Musik durchzogen von der Idee des dialektischen Strukturalismus. Dieser äußert sich in der Dialektik zwischen materialimmanenter Ästhetik und außermusikalischer Wirkung, sowie als Medium eines allgemein kritischen Denkens in der Auseinandersetzung mit tradiertem und geerbtem musikalischem Material und in der damit zusammenhängenden steti- gen Hinterfragung der eigenen entwickelten Mittel, Strukturen und Kontexte. Zwar lässt sich dieser Aspekt in allen Werken Lachenmanns finden, er wird hier aber zusätzlich als Attribut eines Einschnitts in seinem Schaffen hervorgehoben, da Lachenmann in den 70er Jahren daraus die Konsequenz zog, sich von seinem eigenen konkreten Schaffen zu entfernen bzw. es durch eine Rekontextualisierung selber einer kritischen Auseinandersetzung zu unterziehen: Nachdem Lachenmann sich zwischen 1968 und 1975 darauf konzentriert hatte, Klang als Nachricht seiner mechanisch-energetischen Entstehungsbedingungen zu durchleuchten, wodurch er sich von der traditionellen klangfarblichen und instrumentalen Praxis weit entfernte und zu „exterritorialen“⁴⁶⁷ Klangmitteln griff, näherte er sich anschließend wieder tonalen Strukturen, gängigen musiksprachlichen Formeln und herkömmlichen Spieltechniken, um sie mit den Entdeckungen des instrumentalen Klangkonkretismus zu konfrontieren.

Lachenmanns Absicht dabei ist es, bestehendes Material, vertraute Strukturen und Besetztheiten des tonalen Hörens direkt im klingenden Werk mit neuen Spiel- und Klangtechniken zu reiben. Dadurch können die Klangstrukturen Lachenmanns das Verbrauchte, Unwiederbringliche und Verdinglichte an der tonalen Sprache durch die Gegenüberstellung mit ihrer eigenen Sprachlosigkeit unmittelbar zeigen, denn im Gegensatz zu früheren Werken, in denen die Tonalität eher punktuell, auratisch, situativ oder als Allusion heraufbeschworen wurde, ist sie jetzt in der Musik in realiter als Reibefläche vorhanden.⁴⁶⁸ Da es ihm nicht um „neue Klänge“, sondern um „neues Hören“⁴⁶⁹ geht, nähert er sich dem tonalen Material wieder und bezweckt, deren alte Zusammenhänge stetig durch die Konfrontation mit neuen Verbindungen in ihrer Verbrauchtheit und Verdinglichung zu brechen und daraus immer wieder eine ephemere ‚Jungfräulichkeit‘ musikalischen Materials herzustellen.⁴⁷⁰ Die Konfrontation zwingt den Hörer dabei, sich radikal in der Divergenz zwischen Vertrautem und Unvertrautem

⁴⁶⁷ Lachenmann 1988, S. 194.

⁴⁶⁸ Vgl. Nonnemann 2000, S. 299.

⁴⁶⁹ Lachenmann 1988, S. 194.

⁴⁷⁰ Vgl. Nonnemann 2000, S. 298.

umzuorientieren und aktiv seiner Wahrnehmung zu folgen.⁴⁷¹ Da die selbst geschaffenen neuen Zusammenhänge in ihrer Unberührtheit theoretisch ebenfalls nur von unendlich kurzer Dauer sind, dient ihre Rückführung in tonale Zusammenhänge außerdem dazu, sie selber vor ästhetischer Erstarrung und Verdinglichung zu schützen. Nur durch die direkte Konfrontation und Rekontextualisierung können seine konkretistischen Klangstrukturen sich davor retten, Manierismen zu werden, die „leicht zu exotischen Idyllen oxydieren und sich so ins alte ästhetische Weltbild wieder widerspruchslos einfügen“⁴⁷² lassen. Deswegen sah er sich genötigt, „seine Verfremdungspraxis zwar nicht aufzugeben, aber doch verstärkt mit vertrauten Elementen zu konfrontieren“⁴⁷³, denn die „Emanzipation neuer Spiel- und Klangmöglichkeiten bedurfte [...] in dem Moment, in dem sie tatsächlich verwirklicht wurde, einer kontrastierenden Ergänzung, weil die Klänge jetzt als eigene Klangqualitäten und nicht mehr derivativ als Produkte konkret mechanisch-energetischer Entstehungsprozesse gehört wurden“⁴⁷⁴. In der Konfrontation mit tonalen Strukturen entwickeln Lachenmanns Klangstrukturen ihr Schönheitspotential: In ihrer entsemantisierten Sprachlosigkeit übernehmen sie die Rolle des Spiegels, in dem sich das Verbrauchte, Unwiederbringliche und Verdinglichte der tonalen Sprache offenbart. Für Lachenmann war es außerdem nötig, die Härte und Unmittelbarkeit der Konfrontation zu erhöhen, um seine Strategie einer eigenen Kritik zu unterziehen und der Gefahr der Vereinnahmung durch den ästhetischen Apparat entgegenzuwirken.

In *Accanto* Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975), stellt Lachenmann seine klangkonkreten Praktiken einer parallel mitlaufenden Tonbandaufnahme von Mozarts Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 gegenüber, wodurch die mozartsche etabliert-tonale Musiksprachlichkeit mit der ungewohnten Sprachlosigkeit der konkretistischen Klangstrukturen zusammenstößt, wodurch gleichzeitig zwei gänzlich verschiedene Auffassungen von musikalischer Schönheit kollidieren.⁴⁷⁵ In *Salut für Caudwell* (1977) reduziert Lachenmann das Spiel zweier Gitarristen auf einige wenige vertraute Techniken und einfachste rhythmische Formeln, wobei die Techniken gleichzeitig teilweise stark umgeformt werden.⁴⁷⁶ Durch die Einfachheit der musikalischen Struktur kommen die Klänge in ihrer Divergenz zwischen gewohnter und ungewohnter Klangpraxis trotz weniger

⁴⁷¹ Lachenmann 1982 A, S. 169.

⁴⁷² Lachenmann 1992, S. 403.

⁴⁷³ Nonnemann 2000, S. 297.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Vgl. Lachenmann 1982 A, S. 169.

⁴⁷⁶ Vgl. Lachenmann 1979 A, S. 157.

Mittel stark zur Geltung.⁴⁷⁷ Als letztes Beispiel sei *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80) genannt. Hier werden Zitate und Formeln traditioneller Werke sukzessive durch verfremdete Klangtechniken dekonstruiert, bis sie ein neues Zitat ersetzt.⁴⁷⁸ So erfahren die tonalen Gesten eine „materielle Zuspitzung“, die sich in „tonlose und geräuschhafte Stadien“ transformiert, bis sie sich auf einer „klangrealistischen Ebene konkretisieren“.⁴⁷⁹

All diesen Werken ist gemein, dass die Kollision der Klangstrukturen mit vertrauten Elementen nicht als „antithetische Gegenüberstellung von außen“⁴⁸⁰ kommt, sondern vollständig in die musikalische Faktur integriert ist. Die heterogenen Klangwelten stehen sich nicht bloß gegenüber, sondern amalgamieren und durchdringen sich bis in ihre innersten Strukturen hinein.⁴⁸¹ Die Konfrontation verläuft dadurch wesentlich unmittelbarer als in den Werken vor 1975.

6.4 Lachenmanns Bezug zur Ästhetik Lukács' und der Musikphilosophie Adornos

Lachenmanns musique concrète instrumentale ist, wie er selber sagt, in ihrer grundsätzlichen Konzeption beeinflusst durch die Lektüre der Ästhetik Georg Lukács und der Musikphilosophie Theodor W. Adornos.⁴⁸² Nonnemann hebt hervor, dass dies auf den ersten Blick widersprüchlich erscheine, da sich die beiden Philosophen teilweise eklatant unterscheiden würden.⁴⁸³ Eine genauere Beschreibung der Differenzen ist für diese Arbeit allerdings von wenig Interesse.⁴⁸⁴ Es wird hier lediglich angeführt, in welchen Hauptaspekten sich Lachenmann an Lukács und Adorno anlehnt.⁴⁸⁵

Lachenmanns Hauptverbindung zu Lukács sind dessen Thesen zur Wechselwirkung von Kunst und Alltag und der kathartischen Wirkung von Musik. In *Die Eigenart des Ästhetischen* behauptet Lukács, dass Kunst und Alltag einer lebensweltlichen Quelle entstammen und sie deswegen miteinander verflochten seien. Eine Trennung der beiden zu separaten Sphären sei ein historischer und gesellschaftlich konstruierter Zustand. Ontologisch seien beide ineinander verwoben

⁴⁷⁷ Vgl. Lachenmann 1977, S. 390. Auf der Aufnahme (CD Col Legno AU 31804) lässt sich dies gut nachvollziehen. Die Gitarren spielen beispielsweise längere Zeit einen gleichmäßigen Puls, in dem verschiedene Techniken, wie Klopfen, Zupfen oder Gleiten, gut zur Geltung kommen.

⁴⁷⁸ Vgl. Stawowy 1997, S. 79.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.

⁴⁸⁰ Nonnemann 2000, S. 299.

⁴⁸¹ Vgl. ebd.

⁴⁸² Lachenmann in einem persönlichen Telefonat am 14.10.2003.

⁴⁸³ Nonnemann 2000, S. 259.

⁴⁸⁴ Für eine Vertiefung dieses Themas siehe Nonnemann 2000 und Sielecki 2000.

⁴⁸⁵ Die hier angeführten Überlegungen Lukács' sind größtenteils der Arbeit von Nonnemann entnommen (Vgl. Nonnemann 2000, S. 251 ff).

und stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Diesen Gedanken nimmt Lachenmann auf, wenn er sich gegen die verbreitete These stellt, Kunst sei eine von der Gesellschaft autonome Sphäre. Hierin begründet sich seine grundsätzliche Prämisse, mit Kunst auf Alltäglichkeit, nämlich die existenziellen Denkkategorien der Rezipienten und damit auf eine gesellschaftliche Veränderung einwirken zu können.

Desweiteren beschreibt Lukács, dass Kunstwerke ein Medium der Erhellung seien. Der im Alltag sich auf verschiedenste Dinge konzentrierende „ganze Mensch“ wandelt sich durch die kontemplative Konzentration auf das musikalische Kunstwerk zum „Menschen ganz“: Durch die konzentrierte Aufmerksamkeit überwindet der Rezipient seine alltägliche Zerrissenheit und Entfremdung und erfährt sich als befreites Subjekt, was ihm erlaubt, sich seiner individuellen und gesellschaftlich-menschheitlichen Existenz bewusst zu werden. Für Lukács ist Kunst daher ein „Organum der Humanität“⁴⁸⁶. Hier zeigt sich eine klare Parallele zu Lachenmanns Schönheitsbegriff, nach dem Schönheit das Glücksgefühl ist, das sich einstellt, wenn sich der Hörer nach erfolgreicher Kommunikation zwischen ihm und dem Kunstwerk an sein humanes Potential erinnert hat.

Auch nach Adorno ist Kunst ein Medium mit gesellschaftlichem Erkenntnischarakter, es ist aber vor allem die Art und Weise, in der Lachenmanns Musik mit der Umwelt in Beziehung tritt, die an Adornos Musikphilosophie angelehnt ist. Adorno vertritt die These, dass gerade die abstrakte und gegenstandslose Kunst der Moderne dazu geeignet sei, Erkenntnis vermitteln zu können. Allein sie könne sich durch ihre Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit dem universellen „Verblendungszusammenhang“⁴⁸⁷ und dem Machtmissbrauch entziehen,⁴⁸⁸ da die Objekte der Erkenntnis in der Musik nicht gegenständlich-mimetisch, sondern strukturell abgebildet würden:

„Die Anordnung ungegenständlicher Erkenntnis der Musik zeigt sich in der Wiederkehr der allgemeinen erkenntnistheoretischen Kategorien von Logik und Kausalität. Diese tauchen als Konstruktion und Form wieder auf. Darin liegt die Transformation gegenständlicher Erkenntnis in ungegenständliche, begriffslose Erkenntnis.“⁴⁸⁹

Lachenmanns *musique concrète instrumentale* ist insofern gegenstandslos, als dass sie nicht etwas außer ihr selbst darstellt, sondern ihre eigene Materialität konkretistisch thematisiert. Die Auseinandersetzung mit der Umwelt und eine Kommunikation von Erkenntnis geschehen materialimmanent in der Musik. Die

⁴⁸⁶ Metscher, zit. nach Nonnemann 2000, S. 253.

⁴⁸⁷ Adorno, zit. nach Sielecki 2000, S. 34.

⁴⁸⁸ Vgl. Sielecki 2000, S. 34.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 39.

Entblößung des illusionsästhetischen Missbrauchs von Klängen in Form ihrer Defetischisierung ist eine Kritik am ästhetischen Apparat auf musikalisch-struktureller und nicht auf gegenständlicher Ebene. Die Wirkung der existenziellen Erfahrung, die den Rezipienten vermittelt werden soll, wird ebenfalls nicht gegenständlich, sondern konkret-immanent durch das Abtasten der selbstreflexiven und polyvalenten Klangstrukturen evoziert. Lachenmanns Musik ist dadurch zugleich politisch und nicht politisch: Sie soll gesellschaftskritisch und außermusikalisch wirken, bedient sich aber ausschließlich musikalisch-klanglicher Codes.

In seiner Kritik an der seriellen Musik folgt Lachenmann Adornos dialektischem Traditionskonzept, indem er den Einbezug der Tradition als unbedingte Voraussetzung für einen Bruch mit derselben betrachtet. Von besonderer Bedeutung ist für ihn der Aufsatz *Vom Altern der Neuen Musik*, in dem Adorno Kritikpunkte an der seriellen Musik formuliert,⁴⁹⁰ auf die sich Lachenmann mit seinem Werk bezieht.

Erstens kritisiert Adorno darin die Ablehnung eines expressiven Subjekts. Lachenmanns Schaffen ist durchzogen von einem subjektiven Ausdruck, da Ausdruck für ihn bedeutet, sich als Komponist mit gesellschaftlichen Fragestellungen und vorweg gegebenen Vermittlungskategorien auseinanderzusetzen. Dabei setzt er sich als Komponist in die Rolle des schaffenden Subjekts, was sich darin äußert, dass er detailliert auskomponierte Klangstrukturen schafft, „um dem Hörer neben der konkret akustischen Anatomie auch die [...] konnotativen Präformationen des Klangmaterials bewusst zu machen“⁴⁹¹. Lachenmann nimmt den Rezipienten quasi ‚an die Hand‘. Methoden, die das kompositorische Subjekt in den Hintergrund drängen, wie die Aleatorik und die serielle Musik, sind für Lachenmann keine Möglichkeit, nach diesem Anspruch zu komponieren.⁴⁹²

Zweitens bezweifelt Adorno die Gültigkeit eines kompositorischen Konzeptes, das davon ausgeht, dass eine rationale Ordnung von Material bereits Komposition sei. Für Lachenmann sind rationale Mittel niemals Selbstzweck, sondern ordnen sich immer dem jeweiligen Inhalt des musikalischen Ausdrucks, d.h. der Auseinandersetzung mit präexistenten Kategorien und der Vorbelastetheit des

⁴⁹⁰ Vgl. Kap. 3.2.4.

⁴⁹¹ Nonnemann 2000, S. 98.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 100. Lachenmann verwendet hin und wieder offene Formen und aleatorische Mittel. Diese haben aber nie einen Selbstzweck, sondern dienen dazu, in einer kontrolliert organisierten musikalischen Struktur Hörkategorien und Erwartungshaltungen anzugreifen. Er komponiert im geschlossenen Werk und hinterfragt dessen normativen Charakter in einem dialektischen Prozess.

Materials unter. Ebenso wie Adorno sieht Lachenmann im konsequent Rationalen einen eskapistischen Zug, welcher der Gefahr unterliegt, vom ästhetischen Apparat als exotische Spielart vereinnahmt zu werden, da er die Auseinandersetzung mit vorhandenen Strukturen zu umgehen versucht. Die Musikalische Form entwickelt sich bei Lachenmann nicht durch rationale Ordnung, sondern folgt einer eigenen Logik, sie sich aus der empirisch-konkretistischen Methode ergibt.

Drittens verneint Adorno die Option eines unbelasteten musikalischen Materials und einer Selbstberedtheit desselben. Bei Lachenmann zeigt sich dieser Gedanke, indem er den quantitativen Materialbegriff der seriellen Musik durch den qualitativ erweiterten ersetzt. Er hebt damit die Vorbelastetheit des Materials gerade heraus und integriert sie im dialektischen Strukturalismus bewusst in seine Musik, wo sie durch Restrukturierungen und Rekontextualisierungen bestimmt negiert und gebrochen werden. Ebenso eliminiert er Kategorien wie Ausdruck und Schönheit nicht, sondern ‚rettet‘ sie, indem er ihre verdinglichte und illusionistische Verwendung bzw. wie Adorno sagt, das Moment des Verklärenden, das ideologische an ihnen⁴⁹³ zu überwinden sucht.

Viertens kritisiert Adorno den Glauben an eine Musik als isolierte und von gesellschaftlichen Fragestellungen unabhängige Sphäre. Die Verbindung und Wechselwirkung von Kunst und Alltag zusammenhängend mit einer kathartischen Wirkung bzw. einem Erkenntnischarakter von Musik ist das tragende Fundament des Schaffens von Lachenmann. Eine ‚L’art pour L’art‘ oder ‚musique pure‘ zu postulieren, widerspricht sowohl Adornos als auch Lachenmanns Auffassung von Kunst, da sie die Gefahr der Bejahung der gesellschaftlichen Zustände in sich trage.

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Lachenmanns dialektischem Strukturalismus und Adornos Philosophie ist die stetige kritische Hinterfragung des eigenen Schaffens. Dieses Selbstverständnis findet sich bei Adorno vor allem in der mit Max Horkheimer formulierten kritischen Theorie. Diese ist sich als normative Kritik ihrer gesellschaftlichen Eingebundenheit und Abhängigkeit bewusst.⁴⁹⁴ Deswegen beinhaltet sie die eigene Selbstkritik und die Reflexion der Stellung des Kritikers, seiner Interessen und damit die Mittelbarkeit von Wahrheit.⁴⁹⁵ Damit ist die Kritische Theorie eine „Praxis im Sinne einer Haltung“⁴⁹⁶, so wie

⁴⁹³ Vgl. Kap. 3.2.4, S. 32.

⁴⁹⁴ Vgl. Behrens 2003, S. 130.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 130.

Lachenmann keine neue Ästhetik normativ etablieren, sondern ein ‚an sich‘ kritisches Denken verbreiten möchte.

Außerdem ähneln sich die Begriffe des ästhetischen Apparats und der Kulturindustrie. Wo der Erste, als Objektivation der bürgerlichen Kultur, die Verdrängung von gesellschaftlicher Entfremdung und Repression fördere, könne sich die Zweite nach Adorno „rühmen, die [...] Transposition der Kunst in die Konsumsphäre“ vollbracht zu haben.⁴⁹⁷ Dadurch seien Kultur und Unterhaltung fusioniert, wobei die erste zur fetischisierten Ware geworden sei und ebenfalls nur noch zur Verdrängung und Bestätigung bestehender Verhältnisse diene:

„Vergnügen heißt allemal: Nicht daran denken müssen [und, M.E.] das Leiden vergessen [...]. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es [das Leiden, M.E.] behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übrig gelassen hat.“⁴⁹⁸

Des Weiteren zeigen sich Parallelen zwischen Lachenmanns Formulierung von der Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit und Adornos Begriff des „Natureschönen“⁴⁹⁹. Nach Gottwald sei dies für Adorno die Spur des nicht Identischen an den Dingen.⁵⁰⁰ Auch Adorno suche das Schöne dort, wo die „gesellschaftliche Übereinkunft“ nicht hinreicht, also „im für sich Schönen, im uns fremden“.⁵⁰¹

6.5 Zweites Zwischenfazit

Die Bedeutung der Klangfarbe in der *musique concrète instrumentale*

In der *musique concrète instrumentale* werden formale Abläufe nicht durch melodische oder rhythmische Strukturen gebildet, sondern durch das Abtasten der klangfarblichen Möglichkeiten der Instrumente. Die Klangfarbe konstituiert musikalische Form, indem ihre Wandlungen das entscheidende Element der Klangstrukturen darstellen. Lachenmann setzt einzelne Klänge zu einem kontinuierlichen Gefüge zusammen, die die Gesamtklangfarbe der Klangstruktur ergeben, wodurch Klang- und Werkstruktur kongruent sind. Dabei gehen die Klänge allerdings nicht in einer Textur unter, sondern behalten ihre erkennbare Individualität. Sie sind Markierungs- und Ankerpunkte für den musikalischen Sinnzusammenhang auf materialenergetischer und auratischer Ebene. Diese Polyvalenz lässt die Wahrnehmung zwischen dem Abtasten des klangfarblichen Verlaufs der Klangstruktur in ihrer Gesamtform und dem Nachvollzug der erweiterqualitativen Eigenschaften der Einzelsensationen oszillieren.

⁴⁹⁷ Vgl. Adorno 1984, S. 156.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 167.

⁴⁹⁹ Adorno 1970, S. 97ff.

⁵⁰⁰ Vgl. Adorno, nach Gottwald 1988, S. 8.

⁵⁰¹ Gottwald 1988, S. 8.

Diese auratischen und mechanisch-energetischen Qualitäten der Klänge sind primär in der Klangfarbe der Klänge verankert: Der Hörer identifiziert einen Klang und seine Art der Entstehung schließlich zuallererst durch dessen Klangfarbe und nicht durch seine Länge, Dynamik oder Höhe. Da Lachenmann strukturelle Zusammenhänge auf genau diesen Ebenen bildet, spielt die Klangfarbe hier wieder die entscheidende Rolle in der Genese musikalischer Essenz und Form.

Lachenmann verfolgt keine Realisierung einer klangfarblichen Idee, sondern lässt sich von den Eigenschaften der Instrumente leiten. Musikalische Form entsteht durch die Interaktion zwischen ihm und den instrumentalen Möglichkeiten. Wie beschrieben, können Werke der *musique concrète instrumentale* deswegen nicht für andere Instrumente transkribiert werden, da die Essenz eines solchen Werkes sowie dessen musikalischen Abläufe an den jeweiligen klangfarblich-technischen Bedingungen der verwendeten Dispositive kausal gebunden sind. Die Klangfarbe erhält bei Lachenmann die Funktion des hauptsächlichen, konstitutiven Elements, bei dem ‚aus sich selbst heraus‘, d.h. aus seiner spezifischen Beschaffenheit, seinen Entstehungsbedingungen, inneren zeitlichen Abläufen oder aus den physikalischen Eigenschaften seiner Klangkörper musikalische Strukturen und Formen entwickelt bzw. abgeleitet werden. Der Schwerpunkt Lachenmanns liegt dabei auf den Entstehungsbedingungen und den physikalischen Eigenschaften der Klangkörper liegt.

Die Verortung der *musique concrète instrumentale* im Postseriellen

Es lassen sich viele Kriterien in der *musique concrète instrumentale* finden, die mit Hilfe der *musique informelle* als postserielle Attribute formuliert wurden und die sie von seriellen Konzepten unterscheidet: Die innere Logik und die formalen Abläufe der Stücke werden durch kein äußeres, abstraktes System bestimmt, sondern konstituieren sich durch die am jeweiligen Material bzw. an den klangfarblichen Möglichkeiten der Klangkörper angewandte empirisch-konkretistische Methode. Dadurch sind die Klangstrukturen organische Gebilde, deren Ganzes sich erst durch den Prozess des polyvalenten Abtastens der verschiedenen Qualitäten ergibt, wobei die Einzelteile und verwendeten Klänge nicht dissoziiert, sondern mehrdeutig miteinander verwachsen sind. Die verwendeten Elemente erhalten so einen vektoriellen Charakter. Durch den Nachvollzug innerer klanglicher Verläufe wie in *Echo Andante*, die Schaffung kontinuierlicher Übergänge von einer klangfarblichen Qualität in die andere wie in *Pression* oder Verbindung homogener klanglicher Assoziationsrahmen wie in *Kontrakadenz*, beinhalten die Elemente eine zeitliche Entwicklung, weisen auf das

Nächste hin und sind in ihrer Abfolge reziprok miteinander verknüpft. Die Zusammenhänge sind dabei durch die Verknüpfungen auf klangfarblicher, auraler und mechanisch-energetischer Ebene rezeptiv nachvollziehbar.

Lachenmann konzentriert sich auf klangliche und klangfarbliche Prozesse, was als typisches Charakteristikum postserieller Musik genannt wurde. Damit entfernt sich er von der Gleichstellung der Parameter in der seriellen Musik. Außerdem kehrt er sich gegen deren mechanistische Voranstellung der rationalen Ordnung und organisiert die Musik am Objekt. In Anlehnung an Schönberg ist die Realisierung des musikalischen Gedankens bzw. das ‚Sich ausdrücken‘ stets der Mittelpunkt des Schaffens. Damit integriert sich Lachenmann nach der entsubjektivierten seriellen Musik bewusst als expressives Subjekt, und bestimmt die musikalischen Abläufe in der Auseinandersetzung mit den instrumentellen Dispositiven detailliert mit. Er will musikalische Kommunikation neu ermöglichen. Dabei kehrt er zu keiner etablierten Sprache zurück, sondern nutzt die Erfahrungen des konsequenten Strukturdenkens des Serialismus, um tonal geprägte, verdinglichte Verständigungsschemata zu überwinden. Dieses korrigiert er jedoch durch den qualitativ erweiterten Materialbegriff, wodurch er das Postulat der Unbelastetheit musikalischen Materials kritisiert. Lachenmanns Kritik an der seriellen Musik bezieht sich, wie bereits erwähnt, weniger auf die Serialisten der ersten Stunde, da er deren strukturelles Denken als Chance betrachtet, ein neues Hören anzubieten. Ihr radikaler syntaktischer Entwurf sei eine Reflexion dessen gewesen, was Musik in der damaligen „historischen gesellschaftlichen Situation überhaupt noch sein [konnte]“.⁵⁰² Lachenmanns Kritik setzt an der Stelle an, an der sowohl die Vorbelastetheit des Materials und die sozialisierten tonalen Hörgewohnheiten der Gesellschaft, als auch die damit verbundenen Wahrnehmungskategorien wie die der Schönheit ignoriert wurden.⁵⁰³ Die serielle Musik verlor sich im Materialmanierismus, stagnierte und wurde damit zur von Lachenmann kritisierten, von der Wirklichkeit geschiedenen Sondersphäre.

Mit ähnlichen Argumenten grenzt sich Lachenmann von vielen postseriellen und anderen Komponisten der 60er Jahre ab. So wirft er beispielsweise Kagel, Penderecki und Ligeti vor, den ursprünglichen Avantgarde-Anspruch zu verharmlosen, indem sie sich „einem sicherlich emotional begründeten Klangfarben-Fetischismus“ zugewendet hätten.⁵⁰⁴ Sie würden Musik nicht als „Medium der

⁵⁰² Vgl. Lachenmann 1990, S. 86.

⁵⁰³ Während des Telefonats am 14.10.2003 fragte ich Herrn Lachenmann, welche Komponisten er namentlich mit seiner Kritik meint. Er gab darauf keine Antwort und sagte stattdessen, dass er nicht schlecht über bestimmte Kollegen sprechen wolle.

⁵⁰⁴ Lachenmann 1966, S. 1.

Ungeborgenheit“⁵⁰⁵ verstehen, sondern sich unter dem Deckmantel der Avantgarde den Publikumserwartungen mit „verkappten Impressionismen“⁵⁰⁶ beugen.⁵⁰⁷ Zweifelsohne hat Ligeti sich mit dem Stand des musikalischen Materials auseinandergesetzt. Lachenmanns Hauptkritik an Ligetis Klangkompositionen resultiert aber aus seinem konkretistischem Anspruch, die Eigenzeit der Klänge mit ihrer tatsächlichen Dauer zu vereinheitlichen, was er im Strukturklang für realisiert hält.⁵⁰⁸ Wie erläutert, betrachtet Lachenmann diesen für eine Bedingung, durch materialimmanente Zusammenhänge Hörgewohnheiten zu brechen. Für ihn sind Werke wie *Apparitions* und *Atmosphères* deswegen reaktionär, da sie nur mit Farb-, Fluktuations- und Texturklängen arbeiten und deswegen diese für Lachenmann essenzielle Anforderung an Musik nicht erfüllen können.

Lachenmanns Hauptinteresse ist die Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Musik und Gesellschaft. Schon allein dadurch unterscheidet er sich von der seriellen Musik und deren apolitischer Attitüde. Ästhetische und kompositionstechnische Fragestellungen haben für ihn die Funktion, die äußere Wirkung der existenziellen Erfahrung mit seiner Musik zu erreichen. Lachenmann ist vor allem deswegen postseriell, da er sich, in Anlehnung an Lukács und Adorno, mit der Prämisse der Verwobenheit von Kunst und Alltagswelt dem seriellen Autonomiepostulat entgegenstellt. Seine Musik dient als Medium der Erhellung und befindet sich in keiner separaten Sphäre. Sie geht mit der historischen und gesellschaftlichen Situation eine dialektische Beziehung ein, die in der Auseinandersetzung mit den Kategorien des ästhetischen Apparats, den Rezipienten und seine Hörgewohnheiten in den Mittelpunkt stellt. Im Gegensatz zur seriellen Musik, ignoriert er diese Aspekte nicht, sondern versucht, sie durch die bestimmte Negation neu zu besetzen und ein neues Hören zu ermöglichen.

Es lässt sich zusammenfassen, dass die musique concrète instrumentale in erster Linie deswegen als postserielle Strategie zu bezeichnen ist, da sie direkt auf die serielle Musik Bezug nimmt. Neben einer Auseinandersetzung auf ästhetischer Ebene geht es Lachenmann dabei vor allem um die Frage der historischen und gesellschaftlichen Eingebundenheit von Musik und ihrer gesellschaftskritischen Wirkung. Sein Hauptkritikpunkt an der seriellen Musik ist dabei ihr Autonomiepostulat und ihr quantitatives Materialverständnis.

⁵⁰⁵ Lachenmann 1972 B, S. 95.

⁵⁰⁶ Lachenmann 1966, S. 1.

⁵⁰⁷ Vgl. Lachenmann 1972 B, S. 95.

⁵⁰⁸ Vgl. Nonnemann 2000, S. 77.

7. Fazit und Ausblick

Die Mikropolyphonie und die *musique concrète instrumentale* sind postserielle Strategien der Klangkomposition. Wie gezeigt wurde, lässt sich auch die in diesem Kontext sonst nicht verortete Konzeption Lachenmanns als solche beschreiben. Sowohl György Ligeti als auch Helmut Lachenmann haben dabei ein ambivalentes Verhältnis zur seriellen Musik: Sie beziehen sich auf sie, distanzieren sich von ihr und restituieren vieles von dem, was diese vorher negiert hatte. Dabei ist entscheidend, dass die Erfahrungen der Serialität in das jeweilige Schaffen einfließen. Genau darin ist Ligetis und Lachenmanns Postserialität begründet: Sie wenden sich eben weder einem ‚präseriellen‘ oder neoklassizistischen Komponieren zu, noch entwickeln sie autonome Strategien, die das Serielle völlig ignorieren, sondern setzen sich mit ihm und seiner musikhistorischen Wirkung bewusst auseinander. Die Ansatzpunkte, Absichten und Konsequenzen sind dabei allerdings sehr verschieden. Ligeti geht es primär um eine rein kompositionstechnische Auseinandersetzung. Nur diesbezüglich sucht er nach Lösungen für Probleme und Aporien der seriellen Musik. Dafür greift er die intervallaauflösenden Tendenzen des totalintegrativen Reihendenkens auf und führt sie in der Mikropolyphonie so weit, dass sich die strukturelle Permeabilität in das Moment der Klangfarbe umschlägt. Dadurch findet er zu einer neuen Musiksprachlichkeit. Lachenmanns Schaffen hat hingegen gesellschaftskritische Implikationen. Er hält am konsequenten strukturellen Denken der seriellen Musik fest und erweitert es qualitativ, um mit tonalen Hörgewohnheiten zu brechen. Seine Absicht ist es, eine außermusikalische, existenzielle Wirkung auf ästhetischem Wege zu erzielen.

Diese unterschiedlichen Ansätze haben auch ästhetische Konsequenzen. In Lachenmanns Werken ist von Klangstrukturen zu reden, da einzelne Elemente erkennbar sind und Kopplungen unterliegen, d.h. eigene, wahrnehmbare strukturelle Verknüpfungen haben. Demgegenüber sind Ligetis Stücke als Texturen zu bezeichnen, denn die Einzelteile gehen vollständig in ihr auf und verlieren ihre strukturelle Eigenständigkeit. Wie erläutert, liegt genau im Moment der Texturen Lachenmanns Hauptkritik an Ligeti. Gemein ist beiden allerdings, dass bei ihnen im Rahmen eines Paradigmenwechsels von der Organisation des Tones zur Organisation der Klangfarbe die Letztere schließlich zum dominantkonstitutiven Element im Sinne der einleitend vorgestellten Kategorien 4a und 4b wird. In der Mikropolyphonie ordnen sich ihr die anderen Parameter unter. Detaillierte Modifikationen an ihnen dienen einem gezielten klangfarblichen Wandel. Die *musique concrète instrumentale* hingegen verfolgt einen empirisch-konkretistischen Ansatz. In ihr werden musikalische Abläufe aufgrund der Be-

schaffenheit klanglich-instrumentaler Dispositive entwickelt. Die Werke beider Strategien lassen sich nicht mehr nach traditionellen tonalen Schemata erklären, sondern folgen eigenen Logiken. Ihre inneren Zusammenhänge und Abläufe lassen sich bei Ligeti durch Wandlungen der klangfarblichen Textur, wie Lage, Dichte, Geräuschhaftigkeit, etc., und bei Lachenmann durch strukturelle Verbindungen auf klangfarblicher und qualitativ erweiterter Ebene beschreiben.

Nachdem sich die Klangfarbe in den postseriellen Klangkompositionen zum hauptsächlichsten Parameter emanzipiert hatte, spielte sie noch in vielen weiteren musikalischen Richtungen eine entscheidende Rolle: In der Spektralen Musik um Gérard Grisey, Hugues Dufourt und Tristan Murail werden beispielsweise musikalische Strukturen aus dem Obertonspektrum der Klänge analytisch abgeleitet.⁵⁰⁹ Auch heutzutage sind Komponisten wie Matthias Pintscher, Jonathan Harvey oder Jörg Widmann nach wie vor bestrebt, das klangliche Potential der Instrumente auszuloten und prozessuale Klanglichkeit zu schaffen.

Eine besondere Rolle bei der Suche nach neuer Klanglichkeit spielt der immer größer gewordene Einfluss elektronischer Mittel. Für die neuere Zeit ist hier insbesondere der Einzug digitaler Technologie zu nennen. Sie vereinfacht bzw. ermöglicht Vorgänge wie Speicherung (Sampling), Collage, Klangbearbeitung und Datentransformation. Letztere ist beispielsweise für die Live-Elektronik von großer Bedeutung, die seit den 60er Jahren bestrebt ist, instrumentale Klänge mit elektronischer Klangtransformation zu verschränken, um daraus neue Klänge zu erschließen.⁵¹⁰ Wo sich vorher die Möglichkeiten darauf beschränkten, instrumentale Klänge mit elektronischen Effekten, Teilkängen, künstlichen Räumen, etc. zu versehen, können diese nun in Programmen wie MAX-MSP oder Pure Data in ihrem Frequenzspektrum analysiert werden, und damit algorithmische Entscheidungen und Abläufe differenziert beeinflussen, was sich wiederum im klanglichen Ergebnis niederschlägt. Der Einbezug solcher quasi kybernetischen Kreisläufe in kompositorische Konzepte war ohne digitale Mittel kaum möglich.

Eine andere Strategie hat die von Pierre Schaeffer gegründete und noch immer existierende *Groupe de Recherche Musicale* (GRM). Sie nutzt die Möglichkeiten der Digitalität für die Produktion experimenteller Medienmusik, die in der Tradition der *musique concrète* steht.⁵¹¹ Eine Abteilung der GRM beschäftigt sich mittler-

⁵⁰⁹ Vgl. Barthelmes 2000, S.209.

⁵¹⁰ Vgl. ebd. S. 244.

⁵¹¹ In *Entre Temps* (1990-1992) collagiert Bernard Parmegiani beispielsweise Geräusche mit synthetischen Klängen, lässt sie ineinander übergehen und verschmelzen. Damit erfindet Parmegiani im Grunde nichts Neues. Die Idee, ein Kontinuum zwischen elektronischen und konkreten Klängen zu schaffen, hat bereits Stockhausen in *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) ausgearbeitet.

weile sogar ausschließlich mit der Entwicklung eigener Software für digitale Produktionsumgebungen.⁵¹²

Es ist ein Gemeinplatz, dass elektronische und digitale Studiotechnik heutzutage für die Musikproduktion von großer Bedeutung sind. Ihr Einfluss auf die Klangcharakteristik aufgenommener Musikstücke ist evident und stellt mittlerweile eine Normalität dar. Insbesondere in der Populärmusik ist dieser Einfluss so dominant, dass bei ihrer klanglichen Distinktion nicht mehr von Instrumentation oder Klangfarbe geredet wird, sondern von Sound. Der Begriff der Klangfarbe, wie er in dieser Arbeit verwendet wurde, findet in ihm seine auf die technisierte Musik bezogene Entsprechung. Abschließend sollen einige Ausschnitte des jüngeren Diskurses über den Sound dargelegt werden.

In dem Aufsatz *The Art of Noise/ The Noise of Art*⁵¹³ beschreibt der Literaturwissenschaftler und Musikjournalist Martin Büsser Sound als hauptsächliches Differenzmerkmal von Songs, Künstlern, Genres und Bands. Erst durch ihn erhielten sie ihre Identität. Die Songstruktur sei dabei nur ein „Sahnehäubchen“, das dem Sound eine Form gibt.⁵¹⁴ Entscheidend ist dabei, dass der Sound vor allem durch die technischen Produktionsbedingungen entsteht und nicht durch den Künstler oder das instrumentale Spiel.⁵¹⁵

Etwas Anderes beschreibt der Kulturwissenschaftler Jochen Bonz mit der „Sound Signature“.⁵¹⁶ Damit ist etwas Ähnliches wie mit Lachenmanns Begriff der Aura gemeint, nämlich das „Konzept einer verbindlichen Bezugnahme“ auf den Herkunftsort eines konkreten klanglichen Zitats.⁵¹⁷ Bonz bezieht sich dabei auf die Absicht, durch Sampling eines musikalischen Ausschnitts die Atmosphäre des ursprünglichen Songs oder Tracks und dessen historisch-kulturellen Kontextes in einen neuen Track zu integrieren. Im Gegensatz zum Sound, der die Aussage

In der vollständig digitalen Produktion von *Entre Temps* geschieht dies lediglich sehr differenziert. 1993 gewann Parmegiani damit den Prix Ars Electronica.

⁵¹² Zu nennen sind hier u. a. die VST-PlugIns der GRM-Tools-Reihe.

⁵¹³ Vgl. Büsser 1996.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 7.

⁵¹⁵ In dem Aufsatz gibt Büsser einen kurzen geschichtlichen Überblick über die „Sound Culture“. Damit meint er diejenigen musikalischen Traditionen, die, fernab einer traditionellen musikalischen Praxis, nach neuen Klangmöglichkeiten suchen. Damit sind unter anderem auch die in dieser Arbeit thematisierten Richtungen gemeint, die durch Collage oder den Einbezug von Alltagsgeräuschen ein erweitertes Musikverständnis suchten. So beginnt Büsser bei den italienischen Futuristen, John Cage und Pierre Schaeffer, wendet sich dann aber primär der Populärmusik zu und beschreibt verschiedene Stationen wie Frank Zappa, Pink Floyd, Tangerine Dream, Industrial und Wave, bis er schließlich beim Techno ankommt.

⁵¹⁶ Vgl. Bonz 2001.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 15.

eines Stückes selbst darstellt, „trifft die Sound Signature zunächst keine Aussage, sondern gibt Auskunft über den Ort, an dem die Aussage entsteht“⁵¹⁸.

Als letztes Beispiel der aktuellen Diskussion soll der Musikwissenschaftler Dietrich Helms erwähnt werden. In dem Aufsatz *Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound*⁵¹⁹ erklärt er Sound als Qualität und Distinktionsphänomen von Musikstücken, Bands oder Stilen nicht essentialistisch, sondern in Anlehnung an Niklas Luhmann als soziales System:

„*Sound* nenne ich das soziale System, das durch das Verstehensmedium Sound (hier aus Gründen der besseren Differenzierung ‚klingende Musik‘ genannt) konstituiert wird, welches die Kommunikation zwischen Musiker und Hörer wahrscheinlich macht.“⁵²⁰

Das System Sound ist eine Abgrenzung zum System Ton, das die Kommunikation zwischen Komponist und Musiker ermöglicht. Die Mitteilungen im System Ton geschehen vornehmlich durch das Medium der Partitur bzw. der Notation. Das Medium der klingenden Musik spielt für eine Verständigung zwischen Komponist und Musiker keine Rolle. Ebenso ist das Medium der Notation für eine erfolgreiche Kommunikation zwischen Musiker und Hörer völlig irrelevant: Der Rezipient kann die klingende Musik ohne Kenntnis der Notation verstehen und darauf reagieren, indem er beispielsweise anfängt zu tanzen, applaudiert, das Radio ausmacht, eine CD kauft oder – wenn er ein Musikjournalist ist – eine vernichtende Rezension schreibt.

Es zeigt sich, dass Klangfarbe bzw. Sound in jüngster Musik noch immer eine wesentliche Rolle spielt. Die traditionelle Musikwissenschaft hat nach wie vor Schwierigkeiten, sich diesem Phänomen zu nähern und es mit ihren Methoden zu untersuchen. Abseits davon gibt es allerdings viele Diskursfelder, die den Sound als zentrale Kategorie aktueller Musik betrachten. Bonz, Büsser und Helms sind dabei lediglich deutsche Beispiele eines internationalen Austausches. Insbesondere im angloamerikanischen Sprachraum ist die Diskussion über den Sound bereits sehr etabliert.⁵²¹

Die Verbindung die sich zwischen den Soundkonzepten und dem Schaffen Ligetis und Lachenmanns ergibt, besteht darin, dass die musikalische Essenz sich nicht durch die Organisation des Tones ergibt. Es ist die Organisation der Klang-

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Vgl. Helms 2003.

⁵²⁰ Ebd., S. 202. Hervorhebungen im Original. Der Begriff Musiker bedeutet nicht, dass damit nur konzertante Situationen gemeint sind. Zum System Sound gehören ebenso die Musikproduktion und die Verbreitung der klingenden Musik durch Audiomedien.

⁵²¹ Zu nennen wären hier beispielsweise Autoren wie Joel Chabade, Christoph Cox, David Toop, Kodwo Eshun oder Jonathan Sterne.

farbe bzw. die Generierung und Verwendung eines bestimmten Sounds, die das entscheidende Paradigma der ästhetischen Strategien darstellt. Aus heutiger Sicht betrachtet, sind die Leistungen, die Ligeti und Lachenmann dafür vollbrachten, von großer Tragweite. Sie trugen dazu bei, Klangfarbe, Klanglichkeit und Sound als essenzielle Kategorien zur Geltung zu bringen und sinnlich erfahrbar zu machen.

Literaturverzeichnis

Schriften von Helmut Lachenmann

Die verwendeten Schriften Lachenmanns sind alle zitiert nach:

Musik als existenzielle Erfahrung – Schriften 1966 – 1995. hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996.

Sie sind chronologisch nach ihrem Entstehungsjahr aufgelistet, welches auch die relevante Angabe für die Fußnoten darstellt.

- (1995): *Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)*. S. 227-246.
- (1993): *Paradies auf Zeit (Gespräch mit Peter Szendy)*. S. 205-212,.
- (1992): *Drei Werke und ein Rückblick*. S. 402-403.
- (1990): *Zum Problem des Strukturalismus*. S. 83-92.
- (1988): *Fragen-Antworten (Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger)*. S. 191-204.
- (1985): *Hören ist wehrlos – ohne Hören*. S. 116-135.
- (1984): *Musik als Abbild vom Menschen*. S. 111-115.
- (1982 A): *Accanto*. S. 168-176.
- (1982 B): *Affekt und Aspekt*. S. 63-72.
- (1979 A): *Struktur und Musikantik*. S. 155-158.
- (1979 B): *Vier grundbestimmungen des Musikhörens*. S. 54-62.
- (1977): *Salut für Caudwell*. S. 390.
- (1976): *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*. S. 104-110.
- (1973): *Die gefährdete Kommunikation*. S. 99-103.
- (1972 A): *Pression für einen Cellisten*. S. 381.

- (1972 B): *Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort*. S. 93-97.
- (1970): *Werkstatt-Gespräch*. S. 145-152.
- (1969 A): *Air*. S. 380
- (1969 B): *Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik*. S. 247-257.
- (1966): *Klangtypen der Neuen Musik*. S. 1-20.
- (1962): *Echo Andante*. S. 370.

Schriften von György Ligeti

- (1970): *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen*. In: *Internationale Woche für experimentelle Musik 1968: Ausgewählte Vorträge aus einer gemeinsamen Veranstaltung der Akademie der Künste und der Technischen Universität Berlin unter Mitwirkung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Berlin, S. 73-83.
- (1967): *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*. In: *Melos: Zeitschrift für Neue Musik*. Heft 5, 34. Jahrgang. S.165-169.
- (1966): *Über Form in der Neuen Musik*. In: von Ernst, Thomas (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 10. Mainz, S. 23-35.
- (1960): *Wandlungen der musikalischen Form*. In: Eimert, Herbert (Hg.): *Die Reihe – Informationen über serielle Musik*, Bd. 7. Wien, S. 5- 17.
- (1958): *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia*. In: Eimert, Herbert (Hg.): *Die Reihe – Informationen über serielle Musik*, Bd. 4. Wien, S. 38-63.

Allgemeine Sekundärliteratur

Die Jahreszahl in den Klammern gibt bei Monographien das Erscheinungsjahr der verwendeten Ausgabe an. In den Fällen, in denen das Erscheinungsjahr der Originalausgabe davon erheblich abweicht, ist dieses separat mit „OA“ gekennzeichnet. Fällt bei Aufsätzen, oder ähnlichen Beiträgen das Entstehungsjahr nicht mit dem Erscheinungsjahr der sie enthaltenden und hier verwendeten Publikation zusammen, bezieht sich die Jahreszahl in den Klammern auf das Entstehungsjahr. Das Erscheinungsjahr ist dann separat angegeben. In jedem Fall ist die Jahreszahl in den Klammern die relevante Angabe für die Fußnoten.

Adorno, Theodor W. (1975): *Philosophie der Neuen Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. (OA 1949).

- **Ders.** (1970): *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. (OA 1966).

- **Ders.** (1967): *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. 1977, S. 289-453.

- **Ders.** (1966): *Über Form in der Neuen Musik*. In: von Ernst, Thomas (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 10. Mainz, S. 9-21.

- **Ders.** (1961): *Vers une musique informelle*. In: Ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. 1978, S. 493-540.

- **Ders.** (1957): *Kriterien der Neuen Musik*. In: Ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. 1978, S. 170-228.

- **Ders.** (1956): *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Gegenwärtigen Komponieren*. In: Ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. 1978, S. 649-665.

- **Ders.** (1954): *Das Altern der Neuen Musik*. In: Ders.: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, hrsg. von Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M. 1973, S. 143-167.

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1984): *Dialektik der Aufklärung* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Rolf Tiedemann.) Frankfurt a.M. (OA 1947).

Barthelmes, Barbara (2000): *Spektrale Musik*. In: De la Motte-Haber, Helga (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber.

Behrens, Roger (2003): *Adorno ABC*. Leipzig.

Bonz, Jochen (2001): *Vorwort*. In: ders. (Hg.): *Sound Signatures: Pop-Splitter*. Frankfurt a.M., S. 9-16.

Borio, Gianmario (1993): *Musikalische Avantgarde um 1960*. Laaber.

Bosseur, Jean-Yves (1976): *Der Futurismus und das Werk von Edgar Varèse*. In: Kolleritsch, Otto: *Der musikalische Futurismus und Auswirkungen auf die Moderne*. Graz.

Böttinger, Peter (1988): *erstarrt/befreit – erstarrt?: Zur Musik von Helmut Lachenmann*. In: Metzger, Heinz-Klaus/ Riehn, Rainer (Hg.): *Helmut Lachenmann – Musik-Konzepte*, Heft 61/62. München, S. 81-108.

Boulez, Pierre (1985): *Über die Notwendigkeit einer musikalischen Orientierung*. In: Ders.: *Musikdenken heute 2*. Mainz.

Burde, Wolfgang (1993): *György Ligeti: Eine Monographie*. Zürich.

Busoni, Ferruccio (1974): *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt a. M. (OA 1916).

Büsser, Martin (1996): *The Art of Noise/ The Noise of Art – Kleine Geschichte der Sound Culture*. In: Ders. (Hg.): *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte*, Bd. 3, *Sound*. Oppenheim, S. 7-19.

Cowell, Henry (1996): *New musical Resources*. Cambridge (OA 1919).

Danhuser, Hermann (1984): *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. von Carl Dahlhaus). Laaber.

De la Motte Haber, Helga (1990): *Simultane Klangkörper und kontrapunktische Dynamik*. In: dies. (Hg.): *Edgar Varèse: Dokumente zu Leben und Werk*. Frankfurt a.M.

Denhoff, Michael (o. J.): *Max Reger, ein für die Musik des 20. Jahrhunderts zu Recht unterschätzter Komponist!? Eine Musikbefragung*. <http://www.denhoff.de/reger.htm> (07.09.2004).

Dibelius, Ulrich (1988): *Moderne Musik II: 1965 – 1985*. München.

Engelhardt, Markus: *Von Busoni bis Berio – die italienische Musik im 20. Jahrhundert*. In: Kendall, Alan/ Raeburn, Michael (Hg.): *Geschichte der Musik, Band IV, Das 20. Jahrhundert*. München, S. 263-273.

Essl, Karlheinz (o. J.): *Beiträge zur elektronischen Musik 5: 1. Serielle Theorie*. <http://iem.at/projekte/publications/bem/bem5/essl2.htm#f23> (29.12.2004).

Floros, Constantin (1996): *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien.

Deutsch, Werner A./ Fördermayr, Franz/ Rösing, Helmut (1996): *Klangfarbe*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 5*. Kassel, Spalte 138-170.

Frisius, Rudolf/ Klüppelholz, Werner/ Nitsche, Peter/ Petersen, Peter (1993): *Die Generation der »Stunde Null«: Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, György Ligeti und Mauricio Kagel*. In: Kendall, Alan/ Raeburn, Michael (Hg.): *Geschichte der Musik, Band IV, Das 20. Jahrhundert*. München, S. 313-335.

Gieseler, Walter (1975): *Komposition im 20. Jahrhundert: Details – Zusammenhänge*. Celle.

Gottwald, Clytus (1988): *Vom Schönen und Wahren: Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns*. In: Metzger, Heinz-Klaus/ Riehn, Rainer (Hg.): *Helmut Lachenmann – Musik-Konzepte, Heft 61/62*. München, S. 3-11.

Griffith, Paul (1993): *Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*. In: Kendall, Alan/ Raeburn, Michael (Hg.): *Geschichte der Musik, Band IV, Das 20. Jahrhundert*. München, S. 139-157.

Großmann, Rolf (1997): *Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik*. In: Flessner, Bernd (Hg.): *Die Welt als Abbild: Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. Freiburg.

Grünzweig, Werner (1995): *Cluster*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 2. Kassel, Spalte 916-924.

Hansen, Mathias (1993): *Arnold Schönberg: Ein Konzert der Moderne*. Kassel.

Helms, Dietrich (2003): *Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound*. In: Phleps, Thomas/ Von Appen, Ralf (Hg.): *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik: Basics – Stories – Tracks*. Bielefeld, S. 197-228.

Helmholtz, Hermann von (1968): *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Hildesheim (OA 1862).

Jahn, Hans-Peter (1988): *Pression: Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen*. In: *Musik-Konzepte*, Heft 61/62. Oktober, S. 40-61.

Johnson, Robert Sherlow (1993): *Olivier Messiaen und Pierre Boulez*. In: Kendall, Alan/ Raeburn, Michael (Hg.): *Geschichte der Musik, Band IV, Das 20. Jahrhundert*. München, S. 275-287.

Klages, Thorsten (2002): *Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien*. Osnabrück.

Lack, Wolfgang (2002): *Elektronische Musik aus Köln*. http://www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/koelner_schule/em_koeln.htm (15.03.2004).

Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.

Maehder, Jürgen (1978): *Die Poetisierung der Klangfarbe in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*. In: *Eichendorff-Jahrbuch* 38, S. 9-31.

McLuhan, Marshall (1994): *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Dresden (OA 1964).

Messiaen, Olivier (1983): *Technik meiner musikalischen Sprache*. Paris (OA 1966).

Meyer-Denkman, Gertrud (1998): *Vom Altern der Neuen Musik zur Grenzüberschreitung in den Künsten: »...an den Rändern passiert das Neue...«*. In: Fritsch, Johannes: *Alternativen: Vier Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte*. Mainz u.a., S. 61-68.

Mikorey, Stefan (1982): *Klangfarbe und Komposition: Besetzung und musikalische Faktur in den Werken für großes Orchester und Kammerorchester von Berlioz, Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg und Berg*. München.

Mosch, Ulrich (2004): *Die Befreiung der Klänge: Tektonische Bewegungen im musikalischen Wertesystem – Teil 1*, Manuskript zur Sendung vom 04.10.1999. In: Köhler, Armin/ Stoll, Rolf W. (Hg.): *Vom Innen und Außen der Klänge: Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*, CD-ROM Edition Neue Zeitschrift für Musik. Baden-Baden.

Moszynska, Anna (1997): *Reinheit und Glaube: Die Lockung der Abstraktion*. In: Joachimides, Christos M./ Rosenthal, Norman (Hg.): *Die Epoche der Moderne: Kunst im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, S. 201-219.

Nagler, Norbert (1981): *Luigi Nono: Die Kunst sich treu zu bleiben*. In: Metzger, Heinz-Klaus/ Riehm, Reiner: *Luigi Nono. Musikkonzepte*, Heft 20. München, S. 11-25.

Nonnemann, Rainer (2000): *Angebot durch Verweigerung: Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*. Mainz.

Nono, Luigi (1969): *Musik und Revolution*. In Ders.: *Luigi Nono – Texte: Studien zu seiner Musik*. hrsg. von Jürgen Stenzel, Zürich 1975, S. 105-115.

- **Ders.** (1965): *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*. In Ders.: *Luigi Nono – Texte. Studien zu seiner Musik*. hrsg. von Jürgen Stenzel, Zürich 1975, S. 34-40.

Oesch, Hans (1972): *Zwischen Komposition und Improvisation*. In: Stephan, Rudolf (Hg.): *Die Musik der sechziger Jahre*. Mainz, S. 39-52.

Ohm, Georg Simon (1843): *Über die Definition des Tones, nebst daran geknüpfter Theorie der Sirene und ähnlicher tonbildender Vorrichtungen*. In: *Annalen der Physik und Chemie*, Bd. 59. Leipzig, S. 513-565.

Rösing, Helmut (1972): *Die Bedeutung der Klangfarbe in Traditioneller und Elektronischer Musik: Eine sonographische Untersuchung*. München.

Ruschkowski, André (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart.

Russolo, Luigi (2000): *Die Kunst der Geräusche*. Mainz (OA 1916).

Salmenhaara, Erkki (1969): *Das musikalische Material und seine Behandlung in der Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Regensburg.

Schaeffer, Pierre (1974): *Musique concrète*. Stuttgart (OA 1967).

Schibli, Sigfried (1993): *Der Umbruch um 1900*. In: Kendall, Alan/ Raeburn, Michael (Hg.): *Geschichte der Musik, Band IV, Das 20. Jahrhundert*. München, S. 7-21.

Schönberg, Arnold (1986): *Harmonielehre*. Wien (OA 1911).

- **Ders.** (1976): *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Ivan Vojtěch). Frankfurt a. M. (OA 1950).

Siegele, Ulrich (1972): *Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre*. In: Stephan, Rudolf (Hg.): *Die Musik der sechziger Jahre*. Mainz, S. 9-25.

Spahlinger, Mathias (1988): *Eröffnungs-Schlussfall: Über die ersten vier Takte der Kontrakadenz*. In: *Musik-Konzepte*, Heft 61/62. Oktober, S. 19-29.

Stawowy, Milena (1997): *„Fluchtversuch in die Höhle des Löwen“ Lachenmanns „Tanzsuite mit Deutschlandlied“*. In: *Musiktexte – Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 67/68. S. 77-90.

Stephan, Rudolf (1979): *Der musikalische Gedanke bei Schönberg*. In: Ders.: *Vom musikalischen Denken: Gesammelte Vorträge*. hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 129-137.

Stockhausen, Karlheinz 1958): *Elektronische und instrumentale Musik*. In: Ders.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln 1963, S. 140-151.

- **Ders.** (1956): *...wie die Zeit vergeht...*. In: Ders.: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln 1963, S. 99-139.

Stuckenschmidt, Hans Heinz (1981): *Neue Musik*. Berlin (OA 1951).

- **Ders.** (1979): *Musik des 20. Jahrhunderts*. München (OA 1968).

Syberberg, Hans Jürgen (1990): *Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege*. München.

Thein, Wolfgang (2003): *Lachenmann, Helmut Friedrich*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 10. Kassel, Spalte 968-974.

Tieck, Ludwig/ Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1983): *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart (OA 1799).

Vogt, Hans (1982): *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart (OA 1972).

Werkverzeichnis

Antheil, George:

Ballet Mechanique (1926), Shawnee Press

Berg, Alban:

Wozzeck (1914-1921), Universal Edition Wien

Kammerkonzert (1923-25), Universal Edition Wien

Lyrische Suite (1925/26), Universal Edition Wien

Boulez, Pierre:

Structure Ia (1951/1952), Universal Edition New York

Busoni, Ferruccio:

Rondo Arlecchinesco, op. 46 (1916, uraufg. 1955), Breitkopf & Härtel

Cage, John:

Imaginary Landscape No.1 (1939), o. A.

Imaginary Landscape No.4 (1951), o. A.

Debussy, Claude:

Jeux (1912), Durant

Koenig, Gottfried Michael:

Essay (1957), Universal Edition Wien

Lachenmann, Helmut:

Echo Andante für Klavier (1961), Breitkopf & Härtel

temA (1968), Breitkopf & Härtel

Air für großes Orchester (1968/69), Breitkopf & Härtel

Pression (1969/70), Breitkopf & Härtel

Kontrakadenz (1970/71), Breitkopf & Härtel

Accanto Musik für einen Soloklarinettenisten mit Orchester (1975), Breitkopf & Härtel

Salut für Caudwell (1977), Breitkopf & Härtel

Tanzsuite mit Deutschlandlied (1979/80), Breitkopf & Härtel

Ligeti, György:

Víziók (1956) Weder erschienen noch aufgeführt

Apparitions (1959), Universal Edition Wien

Atmosphères (1960), Universal Edition Wien

Requiem (1963-1965), Edition Peters

Aventures (1966), Edition Peters

Lux aeterna (1966), Edition Peters

Lontano (1967), Schott

Messiaen, Olivier :

Cantéyodjayâ (1948), Universal Edition Wien

Mode de valeurs et d'intensités (1949), Durant

Milhaud, Darius:

L'Homme et son Désir, op. 48 (1918), Universal Edition New York

Mozart, Wolfgang Amadeus:

Die Entführung aus dem Serail, KV 384 (1782), Universal Edition Wien

Die Zauberflöte, KV 620 (1791), Universal Edition Wien

Parmegiani, Bernard:

Entre Temps (1990-1992), o. A.

Satie, Eric:

Ballett Parade (1916), Salabert

Schönberg, Arnold:

Zweites Streichquartett op. 10 (1907-1908), Edition Peters

Fünf Orchesterstücke, op.16 (1909), Edition Peters

Skrjabin, Alexander Nikolajewitsch:

Prometheus, op. 60 (1908-1910), Eulenburg

Stockhausen, Karlheinz:

Gesang der Jünglinge (1955-1956), Universal Edition Wien

Gruppen (1955-1957), Universal Edition Wien

Strauss, Richard:

Also sprach Zarathustra, op. 30 (1895), Edition Peters

Electra (1908), Schott

Tcherepnin, Alexander:

Symphonie in E, op. 42 (1927), Durant

Varèse, Edgard:

Amérique (1918-1921), Colfranc Music Publishing Corp.

Déserts (1950-1954), Colfranc Music Publishing Corp.

Webern, Anton von:

Fünf Stücke für Orchester, op. 10 (1909, uraufg. 1920), Universal Edition Wien

Xenakis, Iannis:

Metastasis (1953-1954), Boosey & Hawkes

Erklärung

Der Unterzeichnete versichert, dass er die vorliegende Magisterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die von ihm angegebenen Hilfsmittel benutzt hat. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, wurden in jedem Fall unter Angabe der Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderer elektronischer Text- und Datensammlungen) kenntlich gemacht.

Lüneburg, den 12.07.2005

(Jens Markus Engel)