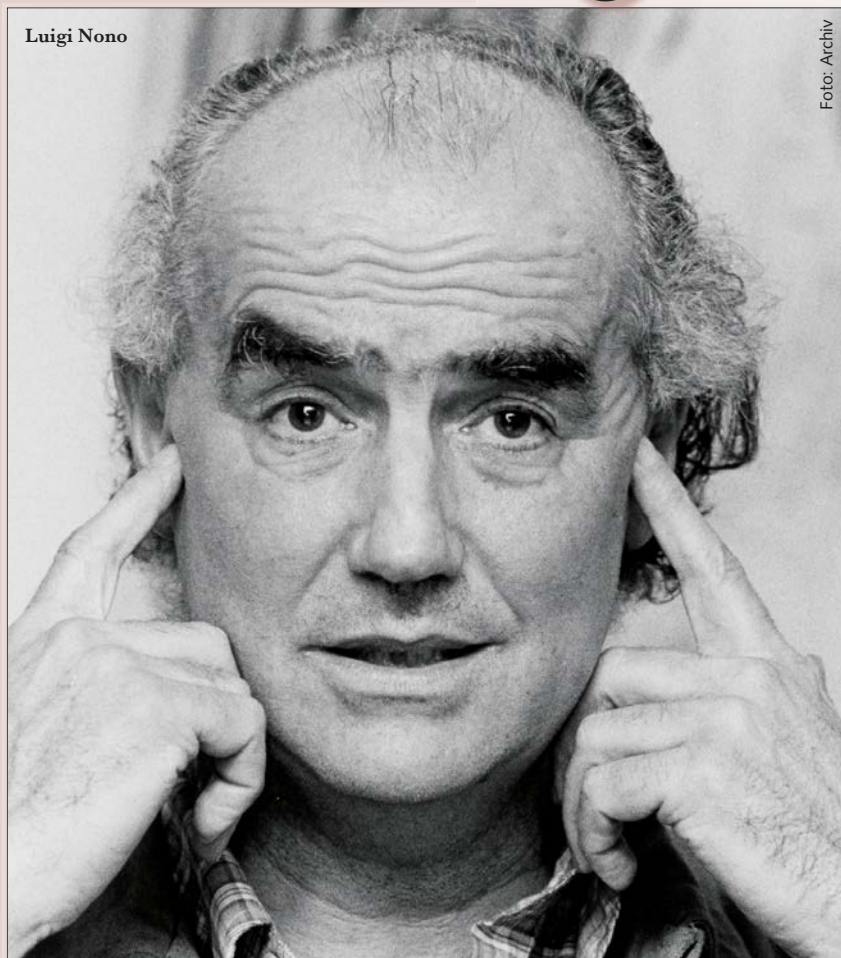


Durch *Raum* und *Zeit*

**Zehn Meilensteine
der Neuen Musik** zwi-
schen 1945 und 2000.

Von Dirk Wieschollek

Aus der ungeheuren Vielfalt der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zehn herausragende Werke auszuwählen, stellt ein fast unmögliches Unterfangen dar. Zahlreich sind die Werke, die in der großen Zeit der „Neuen Musik“ weit mehr verkörpern als das kompositorische Tagesgeschäft. Einige Stücke haben wegweisende Entwicklungen jedoch in ganz besonderer Weise angestoßen. ■



Luigi Nono

Foto: Archiv

Luigi Nono: Fragmente – Stille, an Diotima (1979/80)

In der raumgreifenden Verkettung kleinster musikalischer Sinneinheiten markiert „Fragmente – Stille, an Diotima“ Ende der 70er-Jahre den Beginn von Luigi Nonos „Spätstil“ und leitete geradezu eine Streichquartett-Renaissance ein. Nonos charismatische Klangpoesie war inspiriert durch die Dichtung Hölderlins. Ihre Fragmente schrieb er als suggestive Motti über eine Folge aphoristischer Klangbilder, die durch eine

Vielzahl von Pausenfermaten geschärft waren. In der Sprache Nonos bedeutete dies eine ästhetische Radikalisierung im Sinne der Konzentration auf ein elementares Spannungsverhältnis von Klang und Stille. Nonos „Rückzug“ in eine kompositorische Innerlichkeit nach vielen Jahren politischen Engagements war einer der wegweisenden Impulse für einen musikalischen Reduktionismus, an den viele Komponisten in den

80er-Jahren anknüpften. Es sind Klänge einer „geheimeren Welt“, deren ätherische Zerbrechlichkeit oft im fünffachen Piano stattfindet.

Nono: Fragmente – Stille, an Diotima; LaSalle Quartet (1983); Deutsche Grammophon

John Cage: *Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-48)*

Not macht erfinderisch. Als John Cage in seiner damaligen Funktion als musikalischer Leiter diverser moderner Tanzensembles zu Beginn der 1940er-Jahre Schrauben, Muttern, Bolzen, Nägel, Radiergummis und allerlei Dichtungsmaterial zwischen die Saiten eines Klaviers steckte, geschah das nicht allein aus subversiver Experimentierlust. Im Rahmen der Aufführung einer Ballettmusik herrschte schlichtweg Raum- und Musikermangel, und so verwandelte Cage die Ikone bürgerlicher Musikkultur in einen vielfarbigen Perkussionsapparat.

Das „präparierte Klavier“ war geboren und erweiterte eines der traditionell unflexiblen Musikinstrumente um vollkommen neuartige Klangfarben im Grenzbereich von Ton und Geräusch. Cages zauberhafte Mischung aus Minimalismus und Gamelan-Sound gehört zu den schönsten Ausprägungen einer musi-

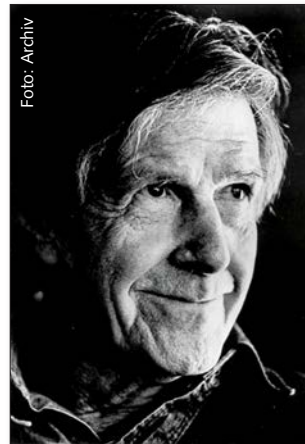


Foto: Archiv

kalischen „Arte Povera“ und fand zahlreiche Nachahmer. Heute zählen seine Präparierungstechniken zum selbstverständlichen Inventar der zeitgenössischen Musik.

Cage: *Sonatas and Interludes*; Herbert Henck (2003); ECM

Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge (1956)*

Karlheinz Stockhausen hat so manche Innovation in der Neuen Musik entscheidend vorangetrieben. Eine davon ist die Entwicklung der elektronischen Musik im Kölner Studio des WDR. Viele Kompositionen aus deren Frühphase wirken heute verstaubt, „Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen“ jedoch



Foto: Rolando Paolo Guerzoni

hat nichts von seiner geheimnisvollen Aura verloren. Dies verdankt sich neben Stockhausens Erfindergeist auch dem damals zwölfjährigen Knabensopran Josef Protschka (später Rektor der Hochschule für Musik und Tanz Köln), der die biblischen Fragmente aus dem Buch Daniel wunderbar unschuldig und zugleich

bedeutungsvoll vortrug. Stockhausen realisierte diese schräge Melange aus synthetischen Sinusklingen und gesungenen Tönen der menschlichen Stimme zusammen mit Gottfried Michael König als Raumkomposition mit fünf Lautsprechergruppen.

Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*; Elektronisches Studio des WDR, Karlheinz Stockhausen (1968); Deutsche Grammophon

György Ligeti: *Atmosphères (1961)*

„Ich wusste, dass ich einmal eine Musik ohne Melodie, ohne Rhythmus komponieren würde, eine Musik, in der die Gestalten als Einzelheiten nicht mehr erkennbar wären.“ Ligetis Träume von einer kontinuierlich dahinströmenden Musik, die klingt, als hätte sie keinen Anfang und kein Ende, bildeten einen Gegenentwurf zur extremen Ereignishaftigkeit der seriellen Ästhetik. Im Orchesterstück „*Atmosphères*“ verwirklichte Ligeti seine Visionen erstmals mit radikaler Konsequenz. Um eine klangfarblich irisierende Statik herzustellen, fächerte Ligeti den Orchesterapparat in 87

Einzelstimmen auf, die gemeinsam an zeitlupehaften Veränderungen einer geräuschhaften Klangtextur webten. Die instrumentale Mikropolyphonie im rekordverdächtigen Partiturformat kommt dabei elektronischen Klangfarben nahe, ohne jedwede Elektronik zu bemühen. Kein Wunder, dass die suggestiven Raumwirkungen dieser Musik die Aufmerksam-

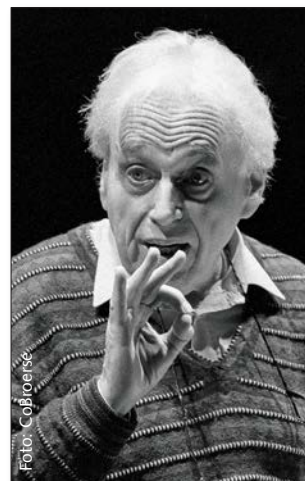


Foto: Colbreuse

keit Stanley Kubricks erregten, der Ligetis Musik (ungefragt) in seinem legendären Science Fiction-Film „2001 – Odyssee im Weltraum“ verwendete.

Ligeti: *Lontano*, *Atmosphères*, *Apparitions*, *San Francisco Polyphony*, *Concert Românesc*; Berliner Philharmoniker, Jonathan Nott (2001); Teldec (*The Ligeti Project II*)

Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten* (1960-65)

Michael Gielen dirigierte 1965 in Köln nach endlosen Querelen die Uraufführung dieses epochalen Musiktheaters, das Boulez' Ansicht, nach Bergs „Lulu“ sei keine substanzielle Oper mehr möglich und man solle Opernhäuser doch lieber gleich „in die Luft sprengen“, mit gewaltiger Expressivität Lügen strafte. Seine Auffassung von der Kugelgestalt der

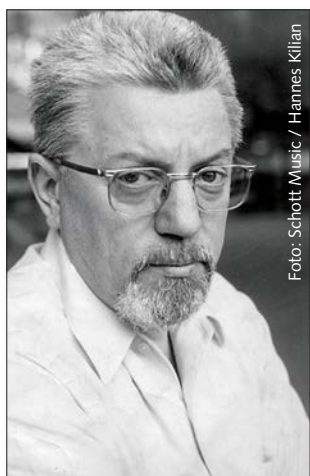


Foto: Schott Music / Hannes Kilian

Zeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich (ganz wie im richtigen Leben) untrennbar durchdringen, realisierte Zimmermann in einer Adaption des Lenz'schen Dramas, das bis dato ungekannte Simultanität und stilistische Pluralität auf die Opernbühne brachte – szenisch wie musikalisch. Die Besetzung war riesig und erforderte

eine Bühnenmusik, Jazz-Combo, Chor sowie zehn Sprech-Darsteller inklusive Filmprojektionen, Zuspieldänder und Lautsprecherklänge. Zimmermanns vielschichtige Mischung aus zwölftönigem Strukturdenken und komplexer Collagetechnik avancierte trotz Riesenaufwand zu einer der meistgespielten Opern des 20. Jahrhunderts und nahm die musikalische Postmoderne um Jahrzehnte vorweg.

Zimmermann: *Die Soldaten*; div. Solisten, Gürzenich-Orchester Köln, Michael Gielen (1965); Wergo

Terry Riley: *In C* (1964)

Der 4. November 1964 war ein ganz besonderer Tag in der Geschichte der amerikanischen Musik: besagtes Datum markiert in San Francisco die Uraufführung von Terry Rileys „In C“. Über einem gnadenlos durchgehämmerten hohen C des Klaviers spielte eine unbestimmte Anzahl von Instrumentalisten eine Folge von 53 melodischen „Patterns“. Der Grundstein für die sogenannte „Minimal Music“ war gelegt. „In C“ war aber keine intellektuelle Schreibtischtat, sondern ein musikalisches Happening, das seinen festen Ort in der Subkultur der kalifornischen Westküste hatte. Das Prinzip der

„offenen Form“ ist dort ebenso grundlegend wie das Phänomen strikter Repetition. Die Anzahl der Wiederholungen, bevor es zur nächsten Spielfigur übergeht, ist nämlich jedem Spieler freigestellt. Und somit produziert jede Performance immer andere rhythmische Verschachtelungen und motivische Kombinationen, ist das Stück in der äußeren Dauer und inneren Struktur

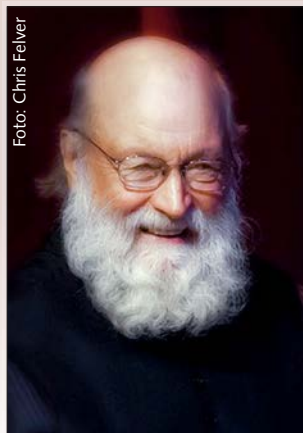


Foto: Chris Felver

ausgesprochen variabel. Zum Ensemble der Uraufführung gehörte auch ein Mann, der die dort erprobten Prozesse wenige Jahre später (zusammen mit Philip Glass) zu einem neuen „Stil“ popularisieren sollte: Steve Reich.

Riley: *In C*; *Ictus* (1997); cypress

Helmut Lachenmann: *Air* (1968/69)

Mit einem konkreten „Realismus“ instrumentaler Klangproduktion wollte der Nono-Schüler Helmut Lachenmann der bürgerlichen Musikkultur wieder neue, offene Ohren verschaffen. Seine „Musique concrète instrumentale“ sollte nicht zuletzt durch Hörbarmachung und mikroskopische Ausdifferenzierung ihrer Produktionsbedingungen die Sinne schärfen und Musik als unmittelbares Medium „existenzieller Erfahrung“ aus der Mottenkiste des „ästhetischen Apparats“ mit seinen Aufführungskonventionen und abgestumpften Hörgewohnheiten zurückholen. Die daraus resultierenden instrumentalen Geräusch-Farben hat

er mit mikroskopischer Detailversessenheit bis in hinterste Winkel erkundet. „Air. Musik für großes Orchester und Schlagzeug-Solo“ vollzog dabei erstmals in einem großen Klangkörper die „logische Integration des gesamten verfügbaren Klang- und Geräusch-repertoires übers bislang Salonfähige hinaus.“ Damals erregten Lachenmanns unkonventionelle Handhabungen traditioneller Instrumente oft Unmut oder Gelächter (auch von Sei-



Foto: Giovanni Dainotti 2015

ten der Ausführenden), weil sie als Provokation, Unsinn oder Verunglimpfung der Musiker missverstanden wurden. Inzwischen spielen auch städtische Orchester Lachenmann als modernen Klassiker.

Lachenmann: *Air*; Michael Ranta, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Lukas Foss (1969); RCA Red Seal (Musik in Deutschland 1950-2000)

Wolfgang Rihm: *Dis-Kontur* (1974), *Sub-Kontur* (1974/75)

„Ich will bewegen und bewegt sein. Alles an Musik ist pathetisch.“ Rihms Bekenntnis zu einem „seismografischen“ Komponieren entlud sich in einem Orchester-Doppel, das es in sich hatte. „Dis-Kontur“ und „Sub-Kontur“ waren zwei gewaltige Konsequenzen eines unmittelbaren Expressionswillens, konzipiert in unmittelbarer Folge



Foto: Universal Edition / Eric Marmitzsch

für Donaueschingen. Als sollten verkrustete Avantgarde-Strukturen mit aller Gewalt zerschlagen werden, beginnt „Dis-Kontur“ mit wuchtigen Trommelschlägen, und auch später wird nicht an Schlagzeug und Tutti-Eruptionen gespart. Rihms empathische Mahler- und Berg-Rezeption jener Tage tritt in der grotesken

Marsch-Kakophonie und Adagio-Gestik des Endes unverstellt hervor. Als „Fäkalienstück“, wo anschließend nur ein Schnaps helfe, verunglimpfte die „Zeit“ den düsteren Klangtaumel von „Sub-Kontur“. Rihms kompositorische Ich-Entladungen verkörperten von Beginn an eine Intensität und Konsequenz, die ihn zu einem der erfolgreichsten Komponisten Europas machten.

Rihm: *Dis-Kontur*, Lichtzwang, *Sub-Kontur*; János Négyesy, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden u. Freiburg, S. Cambreling, E. Bour (1976/77/2002); Hänssler Classic

Morton Feldman: *String Quartet II* (1983)

Man kann nur staunen über die rätselhafte Einzigartigkeit der Feldman'schen Klangwelt, die kein Gegenstück hat in der Neuen Musik, obwohl sie weitestgehend ohne unkonventionelle Spieltechniken auskommt. Nichts vordergründig Unkonventionelles oder gar spektakulär Expressives haftet ihr an. Jeder Augenblick will für sich genommen werden in der unendlich subtilen Variation und Rotation kleinster Figurationen und subtilster Klangfarben- und Beleuchtungswechsel, in dem herkömmliche Konturen von Zeit und Raum vollkommen aufgelöst werden. Feldman war be-

rüchtigt für den Umfang seiner durch die Malerei des abstrakten Expressionismus inspirierten „Zeit-Leinwände“. Beeinflusst von Künstlern wie Philip Guston oder Mark Rothko betrachtete Feldman Klang als „plastisches Phänomen“: „Mein Bestreben war hierbei nicht, zu ‚komponieren‘, sondern Klänge in die Zeit zu projizieren, ohne Rück-



Foto: Internationales Musikinstitut in Darmstadt

sicht auf eine kompositorische Rhetorik.“ Sein zweites Streichquartett stellt mit rekordverdächtigen vier bis sechs Stunden Dauer (je nach Wiederholungsintensität) für Hörer und Spieler eine kognitive Grenzerfahrung dar.

Feldman: *String Quartet No.2*; Flux Quartet (2001); Mode

Gerard Grisey: *Les Espaces Acoustiques* (1974/85)

Aus dem Innenleben der Klänge ganz neue Klangfarben und musikalische Formverläufe zu entwickeln war eine Intention, die Gerard Grisey so gründlich und so eindrucksvoll realisierte wie vielleicht kein anderer der französischen „Spektralisten“. Aus der inneren Architektur des Tones und seiner Teiltonspektren baute er vermittlels instrumentaler Synthesen spektraler



Foto: Gerard Grisey Estate

Klanganalysen Klangräume, die ganz neuartige Zeiterfahrungen bereithielten. Klangsinnlich betörend erprobte er die neuen Verfahren in seinem opulenten Zyklus „Les Espaces Acoustiques“, das in unterschiedlichen Besetzungen vom Solo bis zum großen Orchesterstück sein Material ganz allmählich entfaltet und in immer feinerer Abstufung der Partialtöne suk-

zessive verdichtet. Was da im „Prologue“ für Soloviola und anschließend in den „Périodes“ für sieben Musiker, „Partiels“ für 18 Musiker, „Modulations“ für 33 Musiker, „Transitoires“ für Orchester und dem „Epilogue“ für vier Solohörner und Orchester ertönt, ist aber kein klingendes Physikbuch, sondern eine einzigartige Musik, deren Farben, Harmonien und Energien eine Aura des Transzendenten atmen. Oder um es mit Grisey zu sagen: „Eine Dialektik von Rausch und Form.“

Grisey: *Les Espaces Acoustiques*; Garth Knox, Asko Ensemble, WDR Sinfonieorchester Köln, Stefan Asbury (2002); Kairos