

Stilkunde der Musik des 20. Jahrhunderts – Folge 14: Postmoderne

Anything goes

Befreiung von oder Verrat an der Avantgarde? Die musikalische **Postmoderne** der 1970er Jahre trennt sich vom Fortschrittslauben der offiziellen Szene Darmstadts und Donaueschingens und findet eigene Töne. Stephan Schwarz über den Pluralismus in der Neuen Musik.

Moderne“ ist ein schillernder Begriff. Wie überall beruht sie auch in der Musik auf stetigem Fortschritt, der die Stile und Epochen hinter sich lässt und Unerhörtes, Neues zu Tage fördert. Nach 1945 gipfelte der musikalische Fortschritt mit dem Serialismus in der völligen Überwindung der Tradition (siehe FF 9/08), die Komponistengeneration um Stockhausen, Boulez und Nono stand, von ihren geistigen Zentren in Darmstadt, Donaueschingen und Köln aus agierend, an der Spitze der Entwicklung – immer bemüht, ihr den notwendigen theoretischen Unterbau als Rechtfertigung mit auf den Weg zu geben. Unterstützung fand sie dabei in den Schriften Theodor W. Adornos, der als einer der größten Apologeten der Nachkriegsavantgarde eine Geschichtsphilosophie vertrat, die den Fortschrittsgedanken ausdrücklich voraussetzte.

Mit Worten und Werken, Manifesten und demonstrativen Aktionen droste man auf alles und jeden ein, der sich abseits der Bewegung stellte. Rückwärts-gewandtheit stand unter strenger Strafe, „Inspiration“ und „Ausdruck“ galten als verpönte Begriffe, und wer sie benutzte, musste damit rechnen, von den offiziell

Führenden des Musikbetriebs ignoriert zu werden. Musik hatte etwas ganz anderes zu sein: „Material“ und „Parameter“ lauteten die Kampfrufe der 1950er Jahre, unter denen sich viele mit Taschenrechner und Millimeterpapier bewaffnet Nachwuchskomponisten in die Materialschlachten der avancierten Neuen Musik-Festivals stürzten – vielfach gefördert von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, wie etwa dem damaligen SWF und dessen Abteilungsleiter Heinrich Strobel, der die Zusammenarbeit des Senders mit den Donaueschinger Musiktagen ins Leben gerufen hatte, oder dem WDR, der in Köln das erste elektronische Studio weltweit unterhielt.

Außerhalb dieser Avantgarde-Ghettos jedoch fand die Neue Musik fast nur in polemisch geführten Debatten statt. Das (Massen-)Publikum interessierte sich überhaupt nicht für sie, in den großen Konzerthäusern wurden weiterhin Beethoven und Bruckner gespielt, und statt große, immer neue Entwicklungen zu schaffen, erstarrte die Avantgarde – abgezirkelt und um sich selbst kreisend – irgendwann in dem, was sie mit ihrer

Loslösung von der Tradition eigentlich aufgegeben zu haben glaubte: in einem Akademismus, der im Dschungel von Verboten und Tabus kaum mehr Luft zum Atmen ließ und eben nicht nur atemberaubend-neuartige Werke hervorbrachte, sondern auch viel nach Schablone komponiertes.

Einen Weg aus der Erstarrung zu finden: die neue Herausforderung der Avantgarde

Zwar hatten die Großen jener Bewegung, Stockhausen, Boulez und Nono, bald neue, fantasievolle Wege gefunden, um der Erstarrung zu entgehen – jedoch freilich nicht, ohne gleichzeitig eine Menge neuen theoretischen Futters unter das Volk zu werfen. Auch andere Komponisten derselben Generation traten ab Ende der 1950er Jahre auf den Plan. Sie begegneten den Herausforderungen des musikalischen Fortschritts auf eigene Weise, ohne sich von den Darmstädter Dogmen beirren zu lassen: György Ligeti etwa, dessen Orchesterwerk „Atmosphères“ mit seinen mikrotonalen und -polyphonen Verästelungen bei den Donaueschinger Musiktagen 1961 für Erschütterungen sorgte, oder der Grieche Iannis Xenakis mit einer umfassenden, mathematisch-naturwissenschaftlich geprägten Sicht-



Luciano Berio (hier bei Proben mit der London Sinfonietta) gehört zu den Vorreitern der postmodernen Musik.

Die wichtigsten Komponisten

Wolfgang Rihm (*1952)
 Luciano Berio (1925-2003)
 Manfred Trojahn (*1949)
 Hans-Jürgen von Bose (*1953)
 Detlev Müller-Siemens (*1957)
 Peter Ruzicka (*1948)
 Wolfgang von Schweinitz (*1953)

weise auf die Musik oder Krzysztof Penderecki, der in seinen Klangkompositionen die Möglichkeiten instrumentaler und vokaler Ausdrucksvielfalt auf die Spitze trieb.

Trotz der nach und nach akzeptierten neuen Buntheit dessen, was als Avantgarde galt – in diesem Zusammenhang muss auch Dieter Schnebel genannt werden, der mit seinen Sprachkompositionen auf sich aufmerksam gemacht hatte –, bestand weiterhin Einigkeit darüber, dass sie der Weiterentwicklung der Musik zu dienen habe. Und dieser Gedanke wurde in den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik (siehe FF 9/08) weitergetragen. In seiner Fortschrittsgläubigkeit war er ganz Kind seiner Zeit, der sich sowohl in der Wiederaufbauphase der Wirtschaftswunderjahre spiegelt

wie auch etwas später in den sozialen und politischen Umwälzungen durch die 68er-Bewegung.

In den 1970er Jahren aber änderte sich das Lebensgefühl – und das nicht nur bei den jungen Komponisten, die damals die Ferienkurse in Darmstadt besuchten. Einen kleinen Vorgeschmack darauf, wohin technologischer und wirtschaftlicher Fortschritt führen konnte, boten Spaziergänge durch den sterbenden Wald und – im Herbst 1973 – über die Autobahnen, die an vier staatlich verordneten autofreien Sonntagen den Fußgängern zur freien Verfügung standen: Schuld war die Ölkrise. Der Ost-West-Konflikt schürte die Angst vor Krieg, eine Gruppe politisch motivierter Terroristen lehrte die Bundesrepublik das Fürchten. Gründe genug, dass es mit dem Verhältnis den Verhältnissen gegenüber nicht zum Allerbesten stand, und anstatt ihren Glauben an die Stärke des Kollektivs zu hängen, suchten viele ihr Heil im Individualismus.

Darmstadt 1974: Ein junger Komponist gibt sein Debüt bei den Ferienkursen für Neue Musik. Aufgeführt wird sein Stück „Morphonie“ für Streichquartett und großes Orchester, das in seiner Exzessivität an diesem Ort für reichlich

Befremden sorgt. Ein magmatisches Brodeln erfüllt den Raum, ausgehend von einer Musik, die allem Ohrenschein nach nicht strukturell gedacht ist und sich stattdessen in geradezu schmerzverursachenden Ausbrüchen über die Zuhörerschaft ergießt. Der Karlsruher Wolfgang Rihm, gerade einmal volljährig, hatte den Extremen der Form, die im intellektuell so kühlen und rationalen Klima der Ferienkurse den Ton angaben, Töne entgegengesetzt, deren Wirkung sich aus den Extremen des Ausdrucks speiste. Und damit war er kein Einzelfall.

Bald tauchte im Darmstädter Dunstkreis eine Gruppe von jungen Komponisten auf, die sich keinen Pfennig um dogmatische Standpunkte scherten und sich selbstbewusst als Ausdrucksmusiker sahen – und das, obwohl sie der Avantgarde, die sie nun argwöhnisch ins Visier zu nehmen begann, nicht einmal feindlich gegenüberstanden. Gerade deren Schriftführer, Musikwissenschaftler wie Carl Dahlhaus oder Ulrich Dibelius, beide vehemente Verteidiger der Generation Stockhausen, reagierten reichlich irritiert, geradezu überrumpelt auf die neue Situation. Nachdem sie jahrelang den Konsens des konstruktiven Den-

Wichtige Werke auf CD

Berio, Sinfonia, Ekphrasis; Per Enoksson, Gothenburg Symphony Orchestra, Peter Eötvös (2004); DG/Universal
von Bose, Die Nacht aus Blei, Sappho-Gesänge; Liat Himmelheber, Ensemble Modern, Sinfonieorchester des SWR Baden-Baden, Matthias Bamert (1983); Wergo/Note 1
Müller-Siemens, Sieben Variationen, Under Neonlight I, Klavierkonzert (1987); Wergo/Note 1
Rihm, Tutuguri; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, SWR-Vokalensemble Stuttgart, Fabrice Bollon (2002); Hänssler/Naxos
Rihm, Die Hamletmaschine; Johannes M. Kösters, Gabriele Schnaut u. a., Chor und Orchester des Nationaltheaters Mannheim, Peter Schneider (1987); Wergo/Note 1
von Schweinitz, Messe op. 21; Cheryll Studer, Gabriele Schreckenbach u. a., RIAS-Kammerchor, Radio-Symphonieorchester Berlin, Gerd Albrecht (1982); Wergo/Note 1



kens in der Musik gepredigt hatten, mussten sie sich nun Sätze wie den folgenden anhören: „Der Fortschrittsglaube ist schwer erschüttert, an eine materialtechnische Erweiterung ist kaum noch zu denken und ein möglicherweise neues, allgemeingültiges Weltbild nicht in Sicht.“ Ein Ausspruch, der aus einem 1978 gehaltenen Vortrag des damals 25-jährigen Komponisten Hans-Jürgen von Bose stammt. Bei derselben Gelegenheit nennt er die Namen Gleichgesinnter, junge Komponisten, die ebenfalls gerade dabei waren, ihre ersten größeren musikalischen Schritte zu gehen: Detlev Müller-Siemens, Peter Ruzicka, Wolfgang von Schweinitz und – heute noch der Bekannteste dieser Gruppe – Wolfgang Rihm.

Ein leichter, aber untrüglicher Geruch nach Vatermord lag in der Luft, auch wenn die Absage an den musikalischen Fortschrittsglauben weit weniger vehement formuliert worden war als die fast 30 Jahre zuvor erteilte Absage an die Tradition. Statt einen offenen Feldzug zu führen, übten sich die Komponisten der 1970er Jahre in Ignoranz: Die Jungen ignorierten die Darmstädter Denkverbote – teils, weil sie sie nicht akzeptieren wollten, teils, weil sie sie durch ihre außerhalb der Avantgarde stehenden Kompositionslehrer und Vorbilder nie kennen gelernt hatten. Anstatt den Materialstand zu erweitern, stellten sie eine Musik vor, die aus inneren, inspirativen Impulsen entstanden war – jeder Einzelne von ihnen bemüht, eine eigene,

unverwechselbare Sprache zu sprechen. „Uns muss es schütteln vor Energie, oder wir müssen lautlos sein vor Leere, dann sind wir Komponisten“, lautet eines der wohl bekanntesten Zitate von Wolfgang Rihm aus jenen Tagen; eine Feststellung, die den persönlichen Ausdruckswillen unterstreicht, dabei aber so beziehungslos zu den komplexen theoretischen Gebäuden der seriellen und postseriellen Musik steht, dass sie deren Hausmeister in arge Erklärungsnot brachte. Die neue Generation war nicht zum Diskutieren gekommen, sie wollte Musik machen.

Bevor sie ihn noch eigentlich formuliert hatten, gaben die Theoretiker der Avantgarde ihren Widerstand auf. Ebenfalls in Darmstadt verkündete Carl Dahlhaus: „Theorielosigkeit (...) verurteilt zu einer Ohnmacht gegenüber Modeformeln, die eine neue Sensibilität, eine neue Subjektivität oder eine neue Simplizität proklamieren. Dass hinter ihnen keine Theorie steht, über die man argumentierend reden kann, zwingt dazu, sie entweder einspruchslos zu akzeptieren oder sich abseits zu stellen.“ Die „Modeformeln“, von denen Dahlhaus spricht, waren der erfolglose Versuch, die so „theorielose“ Musik der 1970er Jahre zumindest über ein bestimmtes Etikett in den musikalischen Entwicklungsprozess der Nachkriegszeit einzugliedern. Von „Neuer Einfachheit“, „Neuer Innerlichkeit“, „Neoromantik“

und „Neoexpressionismus“ war die Rede; feuilletonistische Schlagworte, die zwar griffig klangen, ansonsten aber keine großen Erkenntnisse mit sich brachten.

Wie gut, dass sich passenderweise in den 1970er Jahren ein Begriff etabliert hatte, der durch die kulturphilosophischen Arbeiten eines Michel Foucault,

Jaques Derrida und Roland Barthes eine neue Ausformung bekommen hatte: der schon im 19. Jahrhundert geläufige Begriff der Postmoderne, der all das in sich aufnahm, was sich in der Neuen Musik

als Fortschrittsabsage und Hinwendung zur Individualität geäußert hatte. Nach eingehender Untersuchung der Merkmale gab es Ende der 1970er Jahre neben der Postmoderne in Architektur und Literatur endlich auch die Postmoderne in der Musik.

Stilistisch äußerte sie sich vor allem durch die Buntheit ihrer Ausdrucksmittel, die von einer durchaus „zeitgenössischen“, das heißt von den Errungenschaften der Avantgarde abgeleiteten Tonsprache bis zu Anleihen an ältere Musik (Tonalität, Zitat), aber auch an die etwas früher in Amerika aufgekommene Minimal Music und Pop reicht. Vorbilder waren der von vielen Postmodernen sehr verehrte Komponist Bernd Alois Zimmermann (siehe FF 12/08), der sich schon in den 1950er und 1960er Jahren für einen musikalischen Pluralis-

„Uns muss es
schütteln vor
Energie, oder wir
müssen lautlos sein
vor Leere“



Vatermörder oder Retter aus der Not? Der junge Wolfgang Rihm und seine Mitstreiter sorgten bei den Darmstädter Ferienkursen für reichlich diskursive Verwirrung.

mus eingesetzt und wesentliche Merkmale der Postmoderne in seinen vielfach collageartigen Werken vorweggenommen hatte, aber auch der Italiener Luciano Berio, dessen Kompositionen, besonders die beeindruckende „Sinfonia“ aus dem Jahr 1968, völlig heterogene Ausdrucksmittel, Stile und Techniken zu einer geradezu grenzenlosen Klangwelt verbanden.

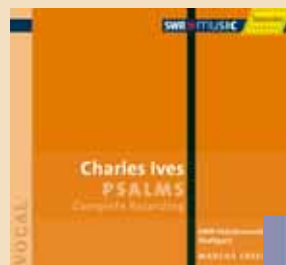
Auch der Rückgriff auf Gattungen, die mit dem Siegeszug der Nachkriegsavantgarde eigentlich schon als überwunden galten, ist bezeichnend für die Musik der Postmoderne. Ein neues Interesse für Musik- und Tanztheater, Sinfonie und Streichquartett (ein fast schon programmatisches Kammermusikstück dieser Zeit ist Wolfgang Rihms drittes Streichquartett „Im Innersten“) keimte auf, und auch das Publikum begann, angesichts dieser vertrauten Formen ein wenig seine Scheu vor der zeitgenössischen Musik abzulegen. Ebenso wie es die wichtigen Vertreter ihrer Vorgängergeneration geschafft hatten, als unumstößliche Autoritäten in die Musikgeschichte einzugehen, konnten sich die Jüngeren Aufmerksamkeit, wenn nicht gar einen festen Platz im Konzertleben erobern. Auch an den Musikhochschulen besetzen die eigentlich so unrebellen Rebell von einst mittlerweile die wesentlichen Schlüsselpositionen, wie Wolfgang Rihm, der schon seit vielen Jahren eine Professur für Komposition in Karlsruhe innehat, oder auch Manfred Trojahn in Düsseldorf und bis vor kurzem Hans-Jürgen von Bose in München.

Der Vorwurf der Anpassung, der im Zusammenhang mit Karrieren wie diesen immer wieder laut wurde (vor allem von Seiten derer, die sich als Nachfolger der Avantgarde nun ihrerseits als Randfiguren sahen), galt dabei mehr dem System als den Komponisten, die sich in ihm bewegten und ihren Nutzen aus ihm zogen. Einer von ihnen, der erfolgreiche Wolfgang Rihm, stöhnte 1979 schon von sich aus über den Zustand der so gehegten und gepflegten Neuen Musik: „Lange Zeit ohne Widerstand – und du produzierst den Widerstand selbst. Gegen dich selbst. Nie ging es so gut.“ Mittlerweile ist eine neue Generation von Komponisten dabei, sich musikalisch zu etablieren. Man wird sehen, was sie an Widerstand zu bieten hat...

SWR Vokalensemble Stuttgart unter der Leitung von Marcus Creed



Ausgezeichnet mit dem



Charles Ives – Psalmen
SWR Vokalensemble Stuttgart,
Mitglieder des
Radio-Sinfonieorchesters
Stuttgart des SWR
SWR music / hänssler CLASSIC
Best.-Nr.: 93.224

**Anton Bruckner
Messe in e-Moll und Motetten**
SWR Vokalensemble Stuttgart,
Mitglieder des
Radio-Sinfonieorchesters
Stuttgart des SWR
SWR music / hänssler CLASSIC
Best.-Nr.: 93.199 (SACD)



**Chorwerke von Richard Strauss,
Luigi Nono und Richard Wagner**
SWR Vokalensemble Stuttgart
Les Percussions de Strasbourg
SWR music / hänssler CLASSIC
Best.-Nr.: 93.179

Chorwerke von György Kurtág
SWR Vokalensemble Stuttgart
Ensemble Modern
SWR music / hänssler CLASSIC
Best.-Nr.: 93.174



„Die in ihrer Kühnheit, Wucht und Eindringlichkeit großartigen, meist extrem schwierigen Psalmvertonungen – das SWR Vokalensemble Stuttgart intoniert sie unter Marcus Creed fantastisch“ **Die Zeit**

„Der Chor singt beeindruckend klarschön“ **Fono Forum**

„Vollendete Meisterschaft“ **Musik & Theater**

„Eindringliches Chorerlebnis“ **Stuttgarter Zeitung**

„In Stuttgart werden chorische Maßstäbe gesetzt.“ **Neue Zürcher Zeitung**



HÄNSSLER VERLAG
im SCM-Verlag GmbH & Co. KG
Max-Eyth-Str. 41 • D-71088 Holzgerlingen
Tel.: 07031-7414-0
www.haenssler-classic.de
classic@haenssler.de

Vertrieb Deutschland:
NAXOS DEUTSCHLAND GmbH
Wienburgstr. 171 A • D-48147 Münster
Tel.: 0251-92 40 6-0
www.naxos.de
info@naxos.de

Vertrieb Schweiz: MusiKontakt
Forchstr. 136 • CH-8032 Zürich
Tel.: +41 (0) 443 810 295
Fax: +41 (0) 443 810 265
www.musikontakt.ch
info@musikontakt.ch

Vertrieb Österreich:
OTTO G. PREISER & Co. GmbH
Simmeringer Hauptstr. 54 • A-1110 Vienna
Tel.: +43 (0) 1 533 62 28
www.preiserrecords.at
v.probst@preiserrecords.at