

Stilkunde der Musik des 20. Jahrhunderts – Folge 9: Serialismus

Die Überwindung der Tradition

Mit der Zwölftonmusik allein war dem Bedürfnis nach musikalischer Rationalität nicht beizukommen. Angeregt durch die Musik Anton Weberns und Olivier Messiaens entwickelte sich eine neue Stilrichtung, die mehr als ein Jahrzehnt für die musikalische Avantgarde bestimmend blieb: **serielles Komponieren**. Von Stephan Schwarz.

Der Zweite Weltkrieg war 1945 beendet. Überall hatte der Wiederaufbau begonnen, nicht nur der der Städte. Auch in der Kunst galt es, die Trümmer zu sichten und zu beseitigen, die der nationalsozialistische Kahlschlag in Deutschland und dem übrigen Europa hinterlassen hatte. Betroffen, wie alles andere, war das Musikleben, das vor Hitlers Machtergreifung in einzigartiger Blüte, Vielfalt und Fortschrittlichkeit gediehen war, mit der Vertreibung, Ermordung und Mundtotmachung seiner bedeutendsten Repräsentanten nach 1933 aber schwerste Einbußen erlitten hatte. Vor allem von Fortschrittlichkeit konnte keine Rede mehr sein.

Mit Komponisten wie Schönberg und Hindemith, die beide über Umwege nach Amerika emigriert waren, hatten auch deren progressive musikalische Ideen den Kontinent verlassen. Kompositorische Neuerungen wie die von Schönberg entwickelte Zwölftonlehre – die auch vor der Nazi-Zeit nur in einem überschaubaren Kreis von Fachleuten Verbreitung gefunden hatte – galten als „entartet“ und wurden nur vereinzelt und im Stillen angewandt. Außer Anton Webern, Freund und Schüler Arnold Schönbergs, der als Österreicher ab 1938 die volle Härte der nationalsozialistischen Kulturunterdrückung zu spüren bekam und ohnehin nicht an Auf-

führungen seiner Werke denken konnte, dürfte es kaum einen nicht emigrierten Komponisten gegeben haben, der sich weiterhin mit ihr beschäftigte. Der Generation der zwischen 1920 und 1930 geborenen Komponisten auf jeden Fall war die Zwölftonlehre nach dem Krieg ebenso unbekannt wie die gleichfalls verfeimt gewesene Musik eines Paul Hindemith, eines Béla Bartók oder Igor Strawinsky. Nach 1945 gab es viel aufzuarbeiten für den Nachwuchs – die Gelegenheit hierfür bot sich in Darmstadt.

Im Jahr 1946 hatte hier der Kulturreferent Wolfgang Steinecke eine Institution ins Leben gerufen, die maßgeblichen Einfluss auf die musikalische Entwicklung der kommenden Jahre nehmen sollte. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, kurz Darmstädter Ferienkurse genannt, galten schon nach ihrer ersten Ausgabe im Jagdschloss Kranichstein als wesentliche Anlaufstelle für Komponisten, die sich über neue und neueste Tendenzen in der Musik informieren wollten. In Kursen wurde ein Überblick geboten über die stilistischen Entwicklungen, über Spiel- und Aufführungstechniken der Gegenwart. Lange Zeit Ungehörtes konnte in Konzerten wieder gehört werden. Auch um sich über diese neuen Erfahrungen auszutauschen,

strömten Scharen vornehmlich junger Komponisten aus aller Welt nach Darmstadt. Keiner wollte den Anschluss an das zeitgemäße Komponieren verlieren.

Wie dieses aussehen sollte, wurde zunächst von den Anhängern Paul Hindemiths beantwortet. Dessen von antiromantischer Haltung geprägter Strukturalismus galt – wie auch der neoklassizistische Stil Igor Strawinskys – in den ersten Jahren noch als verbindliches Vorbild. Arnold Schönberg und sein Schüler spielten unmittelbar nach dem Krieg kaum eine Rolle im Bewusstsein der jungen Musiker, obwohl der Darmstädter Komponist Hermann Heiß schon bei den ersten Ferienkursen eine

René Leibowitz begeisterte die Komponisten wieder für die Musik Schönbergs

Einführung in die Zwölftonmusik angeboten hatte und vereinzelt Kursteilnehmer (wie der junge Westfale Hans Werner Henze) eigene Werke nach der neuen Methode vorgestellt hatten. Wirklich aufmerk-

sam wurde man erst zwei Jahre später, als der charismatische René Leibowitz, Komponist und Pädagoge aus Paris, nach Darmstadt kam, um einen Kurs über die von ihm leidenschaftlich vertretene Zwölftontechnik zu halten. Die sensationellen Erfolge, die die Erstaufführung Schönberg'scher Werke in Darmstadt errangen, taten ihr Übriges, um einen wahren Zwölfton-Enthusias-



Karlheinz Stockhausen gehörte nicht nur zu den Pionieren der elektronischen Musik. Ohne ihn wäre auch die Entwicklung des Serialismus undenkbar gewesen.

Die wichtigsten Komponisten

Anton Webern (1883-1945)
 Olivier Messiaen (1908-1992)
 Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
 Pierre Boulez (*1925)
 Luigi Nono (1924-1990)
 Bruno Maderna (1920-1973)
 Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)
 Karel Goeyvaerts (1923-1993)
 Gottfried Michael König (*1926)
 Luciano Berio (1925-2003)
 Henri Pousseur (*1929)
 Bo Nilsson (*1937)

mus unter den anwesenden Komponisten auszulösen. In dessen Folge beschäftigte man sich statt mit Hindemith'scher Polyphonie nun mit der „Reihe“: jener von Schönberg zum neuen Ordnungsprinzip erhobenen Serie von zwölf aufeinander bezogenen Tönen der chromatischen Tonleiter, die vom Komponisten so angeordnet werden, dass sich keiner wiederholt, ehe nicht die anderen elf erklingen sind. Der Grundbaustein der Zwölftontechnik – eines Systems, das nach Vorstellung seines Erfinders die bis dahin dominierende Funktionsharmonik überwinden und an deren Stelle treten sollte.

Schnell hatten sich die jungen Darmstädter Komponisten in die Reihentechnik (wie die Zwölftontechnik auch genannt wird) eingearbeitet, hatten ihre Feinheiten zu beherrschen gelernt und weiter ausgebaut. Im Sinne einer geistigen Reinigung – möglichst weit weg von romantisch-überfrachteten Idealen, die

die Musik des Nationalsozialismus und auch schon die vorherige so unheilvoll beherrscht hatte – strebte die Musik der Nachkriegszeit nach einer größtmöglichen Rationalität und Unabhängigkeit. Freiheit von den Zufällen des musikalischen Einfalls. Die besten Voraussetzungen hierfür schienen ihr in den strengen Konstruktionsmethoden der Zwölftonmusik zu liegen, bei der sich ein allzu willkürlicher Umgang mit dem „Material“ – ein Begriff, der schnell in aller Munde war – verbat. Dass sich dabei die gewünschten Effekte keinesfalls immer einstellten, mussten die Komponisten dieser Jahre jedoch bald feststellen.

Das Ordnungssystem, das Arnold Schönberg mit der Zwölftontechnik geschaffen hatte, bezog sich am Ende nämlich nur auf die Organisation der Tonhöhen, also die Art der Zusammenklänge und melodischen Verläufe. Was die anderen Dimensionen betraf – etwa die äußere Form oder den Rhythmus –, hatte die Zwölftonmusik, wie sie Schönberg und auch sein Schüler Alban Berg anwandte, mehr mit der klassisch-romantischen Tradition gemeinsam, als den Komponisten der Nachkriegsjahre lieb war. Pierre Boulez, zunächst einer der glühendsten Schönberg-Verhörer, war einer der Prominentesten, die sich bald von ihrem alten Idol ab- und einem neuen zuwandten: dem stillen und introvertierten, 1945 kurz nach dem Krieg auf tragische Weise ums Leben gekommenen Anton Webern. In seiner Musik

Stichworte

Funktionsharmonik: Harmonisches System, das Akkorde einer dur- oder molltonalen Tonart in Haupt- und Nebendreiklänge einordnet. Diesen kommen jeweils bestimmte harmonische Funktionen zu. Sie spielt vor allem für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts eine maßgebliche Rolle.



Sie gaben in Darmstadt den Ton an: Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen (v. l. n. r.) Anfang der 1950er Jahre vor der Kulisse von Schloss Kranichstein.

– in den wenigen, ohne Ausnahme kurzen und für überschaubare Besetzungen geschriebenen Kompositionen, die er hinterlassen hatte – hatte er ein Höchstmaß an konstruktiver Dichte erreicht, die zum wesentlichen Impuls werden sollte für eine Richtung, die das musikalische Jahrzehnt zwischen den späten 1940er und 1950er Jahren und noch darüber hinaus beherrschen sollte: den Serialismus.

Von Webern hatten die Komponisten gelernt, dass sich nicht nur harmonische Verläufe nach strengen Reihen organisieren ließen. Mit den gleichen Gesetzen war es möglich, auch andere musikalische Kategorien – Rhythmus, Tempo, Lautstärke und sogar die Klangfarbe – herzuleiten und mit mathematischer Präzision eine Musik aus aufeinander bezogenen Einzelbauteilen zu konstruieren. Ausgangspunkt für diese Arbeit mit Reihen, die in der Folgezeit auch Serien genannt wurden, um Verwechslungen mit der reinen Zwölftontechnik zu vermeiden, war der Einzelton mit all seinen Eigenschaften: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Artikulation. Diese Eigenschaften wurden, in Anlehnung an die Terminologie der Physik, auch Parameter genannt. Aus ihnen ließ sich, ganz dem Geist der Zeit entsprechend, formbares musikalisches Material gewinnen, das unbelastet war vom persönlichen Geschmack und Kunstwillen des Komponisten und jegliche Beliebig-

keit ausschloss – zumindest was seine Ausarbeitung betraf. Ein hinzunehmen, weil unlösbarer Widerspruch bestand darin, dass es nach wie vor schöpferische Aufgabe des Komponisten war, sich für ein Ausgangsmaterial und seine Anwendung zu entscheiden. Nicht unähnlich einem Komponisten, der aus Motiven und Themen die übergreifenden musikalischen Zusammenhänge eines Sonatensatzes schafft. Nur dass man eben, wie gesagt, von Parametern sprach.

Der Erste, der den Gedanken des seriellen Komponierens auf all diese Parameter konsequent anwandte, war der Franzose Olivier Messiaen, der mit seinem Klavierstück „Mode de valeurs et d'intensités“ aus dem Zyklus „Quatre Études de rythme“ ein Stück mit Modellcharakter geschaffen hatte. Uraufgeführt wurde es im Jahr 1949 in Darmstadt. Obwohl Messiaen selbst das Stück eher als Studie und Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Anton Webern angesehen hatte und für sein eigenes weiteres Werk keinerlei stilistische Konsequenzen zog, hatte es doch einen großen

Eindruck hinterlassen. Viele der ebenfalls an Webern geschulten Komponistenkollegen Messiaens griffen die Idee der erweiterten Reihen- beziehungsweise Serientechnik auf und begannen mit ihr zu experimentieren. Bald folgten die ersten großen Durchbrüche – aber auch die Erkenntnis, dass auch dem seriellen Komponieren technische Grenzen gesetzt waren.

Bei konsequenter Anwendung ließen sich die neuen Ordnungssysteme nicht aufrechterhalten. Anstatt wie Zahnräder ineinanderzugreifen und in sich aufzugehen, kamen sich die Reihen gegenseitig in die Quere und schlossen sich sogar aus. Je nachdem, wie kompliziert man sie ins Verhältnis zueinander setzte. Die Wortführer der seriellen Bewegung und gleichzeitig (neben Luigi Nono) ihre bedeutendsten Vertreter, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen – die beide übrigens zeitweise zu den Schülern Olivier Messiaens gehörten –, waren dauerhaft beschäftigt, Wege aus den kompositorischen Fallen und Sackgassen zu finden, die sich aus der neuen Methode ergaben. Darüber hinaus machte die serielle Musik nicht nur den Interpreten zu schaffen, die sich angesichts der hochkomplexen Notationsweise der neuen Partituren häufig überfordert sahen, sondern auch dem Publikum. So ungerührt klar und logisch die Musik auf dem Papier auch aussehen kann, so schwierig ist es für das menschliche Ohr, sie in ihrer Informationsdichte und in ihren Zusammenhängen wahrzunehmen.

Die wichtigsten Stilkriterien

- Größtmögliche Rationalisierung des kompositorischen Organisationsprozesses
- Abkehr von der Tradition
- Verwendung von Reihen, auch Serien genannt
- Anwendung der Reihentechnik auf sämtliche musikalischen Parameter
- Präzise Notation, oft an der Grenze des Ausführbaren
- „Chaotischer“ Höreindruck wegen großer musikalischer Informationsfülle

Wichtige Werke auf CD

Boulez, Structures pour deux pianos; Alfons und Aloys Kontarsky (1964); Wergo/Note 1 CD

Boulez, Le Marteau sans Maître, Derive 1 und 2; Hilary Summers, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez (2002); DG/Universal CD

Maderna, Oboenkonzerte Nr. 1-3, Fabian Menzel, RSO Saarbrücken, Michael Stern (1994/96); Col Legno/HM CD

Nono, Il canto sospeso, Barbara Bonney, Marjana Lipovsek, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado (1992); Sony BMG CD

Stockhausen, Gruppen, Punkte; WDR-Sinfonieorchester, Arturo Tamayo, Peter Eötvös (1997/2004); BMC/Codæx CD

Stockhausen, Klavierstücke I-XI; Herbert Henck (1986); Wergo/Note 1 2 CD

men. Statt Organisation und Klarheit vermittelte sich zunächst oft nur musikalisches Chaos.

Kein Wunder, dass sich die Serialisten Anfeindungen gefallen lassen mussten, nicht nur von Seiten des Publikums, sondern auch von Fachkollegen, von Komponisten und anderen Musikern. Auf der anderen Seite wurde aber auch heftig und zielsicher mit Polemiken zurückgeschossen. Vor allem mit „Abtrünnigen“ gingen wortgewandte Anhänger des Serialismus wie Stockhausen, Boulez und Nono hart ins Gericht. Besonders, wenn sie der eigenen Generation angehörten.

In späteren Jahren hat man sich oft mit Verwunderung, nicht selten auch mit Abscheu an die apodiktische Haltung, den Reihen-Dogmatismus jener Zeit um 1950 erinnert, der von seinen Vertretern aber als notwendig erachtet wurde, um eine neue, gänzlich von der Tradition losgelöste Musik zu „erfinden“. Bezug nehmend auf sein im Jahr zuvor bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführtes Stück „Polyphonie X“ für 18 Instrumente hatte Pierre Boulez 1952 in einem Aufsatz geschrieben, „dass jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölfstimmigen Sprache nicht erkannt hat (...), UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche.“ Ein hartes Diktum, das Boulez aber schon kurze Zeit später in seinem eigenen Werk erheblich abmilderte. Der bis zum Äußersten getriebenen Anwendung serieller Techniken in

Kompositionen wie „Structures“ für zwei Klaviere und der bereits erwähnten (und bezeichnenderweise später zurückgezogenen) „Polyphonie X“ setzte er schon Mitte der 1950er Jahre mit dem für Singstimme und Instrumente geschriebenen Zyklus „Le Marteau sans Maître“ und anderen Werken eine freiere Handhabung entgegen. Selbst Karlheinz Stockhausen, der in Werken wie „Kreuzspiel“ für Ensemble und „Gruppen“ für drei Orchester noch Musterbeispiele reihentechnischen Komponierens abgegeben hatte, begann nur wenige Zeit später, seine serielle Schreibweise auch anderen Einflüssen zu öffnen. Wie Boulez hatte auch Stockhausen in der Zwischenzeit seinen Frieden mit der Tradition geschlossen. Zumindest stand er ihr nicht mehr feindlich gegenüber.

In späteren Jahren schlossen die Serialisten doch noch ihren Frieden mit der Tradition

Und der Serialismus? Als „reine Lehre“ betrachtet, dürfte er, ebenso wie Schönbergs Zwölftontechnik, unter den Komponisten unserer Tage ausgedient haben. Über seine Vermittler allerdings – gerade über solch einflussreiche Musiker wie Stockhausen, Boulez und Nono, die das musikalische Denken der Jetztzeit noch immer mitbestimmen – lebt er bis heute fort. Mag der Serialismus auch nicht, wie man kurz nach dem Krieg noch erhofft hatte, die Lösung aller kompositorischen Probleme mit sich gebracht haben: Für die Entwicklung der modernen Musik war er ein wichtiger, angesichts der Ausgangslage nach dem Zweiten Weltkrieg wohl notwendiger Schritt.

1. bis 19. September 2008

57. Internationaler Musikwettbewerb der ARD München 2008

Klaviertrio
Gesang
Bläserquintett
Oboe
Trompete
Klavier
Schlagzeug
Viola
Klarinette
Fagott
Violoncello
Flöte
Posaune
Harfe
Streichquartett
Horn
Klavierduo
Violine
Kontrabass

Fagott
Viola
Streichquartett
Klarinette

Einladung

Begleiten Sie die Kandidaten durch den Wettbewerb und wählen Sie Ihren eigenen Preisträger.

Ihre engagierte Teilnahme stimuliert in entscheidender Weise die jungen Künstler dazu, ihr Bestes zu geben.

Der Eintritt für die Wettbewerbe ist in der ersten und zweiten Runde frei.

Karten für die Semifinale, Finale und Preisträgerkonzerte sind erhältlich unter:
Telefon 089-54 81 81 81
Fax 089-54 81 81 54
tickets@muenchenticket.de

Nähere Infos zu den Terminen und Abläufen unter
www.ard-musikwettbewerb.de

Wir freuen uns auf Ihr Kommen!

Internationaler Musikwettbewerb der ARD
Bayerischer Rundfunk
D-80300 München
ard.musikwettbewerb@brnet.de
www.ard-musikwettbewerb.de