

gen¹⁶ weiterhin umfaßt, vielmehr um ein partielles, gleichwohl – und nicht nur in Deutschland – wichtiges Phänomen, das im übrigen von Komponist zu Komponist, von Werk zu Werk verschieden gelagert ist. In Wolfgang von Schweinitz' *Mozart-Variationen* opus 12 (1976) scheint selbst die Möglichkeit einer Gattungsrestitution visiert, insofern die Gattung der Orchestervariation hier mehr als einen bloßen Außenhalt bedeutet und in die Formkonstitution des Werkes hineinreicht: Als Thema wird eine Partie aus Mozarts *Maurerischer Trauermusik* vorgestellt und danach variativ verarbeitet, wobei die Traditionsbindung an die Wiener Klassik durch eine am spätrömantischen Orchesterklang orientierte Instrumentation verändert und überdies in der Funktionsharmonik durch Mikrotonalität mit Spuren zeitgenössischer Ästhetik durchsetzt wird. Stellt diese sehr direkte Anverwandlung einer Gattungstradition innerhalb der gegenwärtigen Situation doch eher eine Ausnahme dar, so entbehrt der Gattungsbezug in Hans-Jürgen von Boses *Sonate für Solovioline* formaler Implikationen. Mit Sicherheit trug neben der komponierten Tonalität auch die traditionelle Gattungsbezeichnung dazu bei, daß dieses Werk der Postavantgarde anlässlich der Darmstädter Uraufführung im Sommer 1976 einen Entrüstungsturm bei einem Publikum provozierte, das damals offenkundig noch von einem avantgardistischen Erwartungshorizont geprägt war. Inzwischen ist dieser so geschrumpft, daß das polemische Moment, das den Gattungsrekursen noch vor kurzem eignete, sich verflüchtigt hat. In Wolfgang Rihms bisherigen Symphonien verweist die Gattungsbezeichnung weniger auf Formprinzipien als auf eine Tradition des symphonischen Ausdrucks bzw. Gestus, die freilich nur mittels kompositionstechnischer Sachverhalte, zumal Verfahrensweisen des Orchestersatzes, aktualisiert werden kann. Es scheint, als erhielte dieser musikalische Ausdruck seine Eigentümlichkeit in der Post- bzw. Neomoderne aus dem Umstand, daß eine „gesellschafts-“ oder „gemeinschaftsbildende Kraft“, welche Paul Bekker der exemplarischen Symphonik der Moderne, der Mahlerschen, zusprach¹⁷, dem Ausdruck der Rihmschen Symphonik, dessen greifbare Unmittelbarkeit sentimentalisch gefärbt ist, nicht eignet, nicht eignen kann.

Wie verschieden die Funktion der Gattungsrekluse auch im einzelnen ist – in allen Fällen, so scheint es, sollen die Gattungen für eine neue Relevanz des musikalischen Hörens bürgen. Nicht länger lassen die Komponisten einen Überschuß an struktureller Komplexität gegenüber selbst einem entwickelten Hörvermögen als Beweisstück eines hohen kompositorischen Reflexionsstandes gelten. Sie streben nach größtmöglicher struktureller Einfachheit (nicht nach Simplizität!), die sich bereits dem Hören, nicht erst der Analyse erschlosse. Noch steht dahin, ob es diesen Komponisten einer jüngeren Generation gelingen wird, durch einen Rückgriff auf Gattungen der Vergangenheit der Kunstmusik eine Zukunft zu eröffnen, in der sie einem breiten Publikum wieder so verständlich und schätzenswert wäre, wie es einst gattungsgebundene Musik einer zeitgenössischen Hörschaft zu sein vermochte.

Wolf Frobenius

Die neue Ausdrucksmusik

Die Musik der siebziger Jahre ist in Deutschland nicht zuletzt durch das Auftreten einer neuen Komponistengeneration bestimmt worden, für die hier die Namen Hans-Jürgen von Bose, Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz und Manfred Trojahn eintreten mögen. Ihr Stil ist als „Neue Einfachheit“ etikettiert worden – zu Unrecht; denn diese Komponisten streben zwar Deutlichkeit und Verständlichkeit an, nicht aber Einfachheit, vielmehr sogar „Komplexität“ (Rihm). Treffender schiene es mir, von einer „neuen Ausdrucksmusik“ zu sprechen¹. Die Generation Rihms sieht sich antithetisch zur Tradition der seriellen Musik und zur

¹⁶ W. Zimmermann, *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver 1976.

¹⁷ P. Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 286, und *Gustav Mahlers Sinfonien*, Stuttgart/Berlin 1921, S. 271.

¹ Von einer „neuen Emphase auf der Subjektivität des Komponisten“ spricht auch H. Danuser (*Tradition und Avantgarde nach 1950*, in: *Die neue Musik und die Tradition*, hrsg. von R. Brinkmann [= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XIX], Mainz etc. 1978, S. 52), und P. Andraschke weist nachdrücklich auf die Expressivität von Rihms Musik hin (*Traditionsmomente in Kompositionen von Cr. Halffter, Kl. Huber und W. Rihm*, ebda., S. 135–143).

Tradition der bestimmten Negation der Tradition, die nach Adorno von der Wiener Schule initiiert und vom Serialismus übernommen wurde und u. a. zur Ästhetik der offenen Form geführt hat. Wenn es auch übertrieben ist, die Musik der fünfziger und der sechziger Jahre ausschließlich dieser Tendenz zuzuordnen – es bleibt z. B. außer acht, daß schon die Zitat-, Montage- und Collage-Technik der sechziger Jahre zur Rehabilitation des traditionellen Materials führt –, so scheint es zuzutreffen, daß erst die Generation Rihms die Emotionalität zum Programm erhebt und unbeschränkte Verfügung auch über traditionelle Materialien fordert. Dieses Programm erscheint als das kompositionsge- schichtliche Korrelat der Mahler-Renaissance, die zwar schon in den sechziger Jahren einsetzt, aber erst in den siebziger Jahren kulminiert.

In welchem Grade diese neue Musik Ausdruck (in dem seit der „Geniezeit“ des 18. Jahrhunderts gültigen Sinn²) sein soll, belegt die Poetik Rihms, ihres wohl hervorragendsten Repräsentanten: „Musik als Wechselbeziehung von stummer Struktur und Klang ist primär Emotionsträger und -erreger“³. Die Musik ist „gelebt“ (vgl. Mahler an Oskar Bie, 3. April 1895⁴), woraus auch ihre Unmittelbarkeit und Einmaligkeit resultieren; ja das Leben des Komponisten erscheint als fortgesetztes Experiment: „Komponieren und Komponistsein . . . heißt auch, das Leben in seinen Krisenmomenten stillstehen lassen, diese zu formulieren und eine eigenartige Erfüllung im Vermitteln dieser geronnenen Lebenszeit zu finden. Voraussetzung wäre dazu eine experimentelle Existenz, die mit sich und nicht mit irgendwelchem Material experimentiert“⁵. Einer seit der „Geniezeit“ geläufigen Vorstellung entspricht auch die „vegetative“ Arbeitsweise, der freilich nicht das Numinose des Genialen zugesprochen wird; vielmehr ist mit der Emotion die Intuition gekoppelt (so wie mit der Rationalität die Konstruktion): „Meine Arbeitsweise ist oft vegetativ. Das gibt mir die Möglichkeit, meinem Material an Stellen zu folgen, wo es von selbst wächst, und manchmal mehr zu finden als ich suche. Das Komponieren muß offen sein, nicht die Form“⁶. Deutlicher: „Musikalische Wahrnehmung ist nicht Registrieren von Beziehungen, sondern Erfahrung von Beziehungsreichtum . . . Wenn wir Musik als Erfahrung von Beziehungsreichtum erleben, wird diese Musik in uns zu einer Einheit. Es ist nun faszinierend zu versuchen, aus dieser Einheitserfahrung heraus die Musik zu komponieren“⁷. „Form [ist] mehr ein unvermeidbares Ergebnis als der unumgängliche Ausgangspunkt von Erfindung“⁸. Gemäß seiner Ausdruckshaltung „verarbeitet“ Rihm nicht, sondern „komponiert Zustände von Musik in immer erneutem Ansetzen“; sein Formen ist also „vegetativ“ nicht im Sinne von „organisch-integral“, sondern von „dschungelhaft-kollektiv“ und besteht (ähnlich wie nach Adorno im Spätstil Beethovens) darin, „Folgerichtiges zu bauen und zu zerstören und im Bruch zu fassen“⁹, ist das „Zusammenstellen und Verbinden von . . . Heterogenem, Fertig-Unfertigem, Einanderbeeinträchtigendem und Auseinanderhervorgegangenem“¹⁰.

Rihms Werkkommentare beleuchten Ausdrucksweise und Gehalte. Hiernach sind seine Orchesterstücke „symphonisch“ im Sinne der Tradition Beethoven–Bruckner–Mahler–Hartmann nach Besetzung, Dimensionierung, Diktion und Tonfall, Programm und Charakteren oder Satztypen („symphonisch“ meint auch „Ausdruck“ des Unsagbaren, wobei Rihm die semantische Vieldeutigkeit betont). Konstitutiv ist häufig ein Dualismus von Zuständen (z. B. „atavistischer Rohzustand“ und „Signalchiffre gewachsener Musik“) und/oder Charakteren oder Satztypen (z. B. Melodie-Adagio, Marsch, Trauer-Marsch). Typisch sind Programme wie: Konstitution und Zerfall einer Identität, Freilegen und Exorzieren eines Typus, Artikulation eines Gesanges durch eigene und fremde Zwänge hindurch; und zu deuten sind sie z. B. als Wiedergabe der „latenten und offenen Gewalttätigkeit,

² Vgl. H. H. Eggebrecht, Art. *Ausdruck*, in: *RiemannL*, Sachteil (1967).

³ *In den Spiegel gelauscht . . .*, in: Programm der Donaueschinger Musiktage 1974 (im folgenden zit. als Rihm 1), S. 21 b.

⁴ Eggebrecht, a. a. O.; dort auch Heinsezitat „Jeder Ton ist das Resultat unserer momentanen Existenz“. Auch M. Trojahn's Musik entsteht in einem „gelebten“ Kompositions- und Entscheidungsvorgang über die ganze Arbeitszeit hin und weist Brüche auf, die aus der Biographie des Komponisten zu erklären sind (NZ I, 1979/1).

⁵ *Der geschockte Komponist*, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik XVII*, Mainz 1978 (= Rihm 2), S. 45.

⁶ Rihm 1, S. 21 b.

⁷ Rihm 2, S. 48 f.

⁸ Rihm 2, S. 46.

⁹ Vortrag vom 29. Juni 1981 in Freiburg i. Br.

¹⁰ Rihm 2, S. 48.

Kennzeichen der Siebzigerjahre bis in ihr Innerstes¹¹, von Zwang, Klage und Vereinsamung. Das Violinkonzert *Lichtzwang* (1975/76) z. B. (der Titel besagt: keiner kann zum anderen hinüberdunkeln) ist eine Totenrede auf Paul Celan. In den Klage-ton des Orchesters ist der durch die Solovioline dargestellte Vorgang des unter Lichtzwang Stehens, d. h. Vereinsamungsprozeß, kompositorisch eingewoben – dies durch Berücksichtigung des Undurchsichtigen, Dunkeln, das sich dem unter Lichtzwang Stehenden entgegenstellt. Der Vorstellung des „Hinüberdunkelns“, d. h. vom Verschwinden des Einen im Andern, entspricht auch die Mischung der Typen Konzert (d. h. einer gegen/mit viele[n]) und Kantate (d. h. arios Monologisches)¹².

Obwohl mehr Resultat als Ausgangspunkt der Komposition, sind Rihms Formen bei aller Komplexität höchst stringent; sie gelten ja als Ausdruckswert. In *Sub-Kontur* für Orchester (1974/75) z. B. ist die Form erstens durch die Tempifolge bestimmt, die der Haupttendenz nach auf einem Gang von $\downarrow = 40$ nach $\downarrow = 160$ beruht. Zweitens ist sie durch Ähnlichkeiten mit der Sonatensatzform bestimmt (die sich allerdings nicht auf die Tonalität erstrecken): sie gliedert sich in Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise und (falls als gesonderter Teil zu betrachten) Stretta. Eine dritte Formdeterminante ist die (gegenüber den Sonatensatzmerkmalen verselbständigte) Disposition der tonalen Ebenen Tonika, Subdominante und Mediant. Das Programm des Stückes („Freilegen und Exorzieren des Adagio-Typus“) ist wohl am ehesten mit den Sonatensatzmerkmalen in Zusammenhang zu bringen¹³.

Wenn sich diese Darstellung auf Rihm konzentriert, so hebt sie sicher vieles hervor, was nur bei ihm der Fall ist; in einem aber repräsentiert er gewiß eine allgemeinere Tendenz: im Streben nach Ausdruck und in der Verfügung über traditionelle Ausdrucksweisen.

Christoph von Blumröder

Formel-Komposition*

Zu Beginn der fünfziger Jahre fiel Karlheinz Stockhausens kompositorische Arbeit mit der Entstehung und Blütezeit der seriellen und elektronischen Musik zusammen, der sich die Erweiterung des Seriellen bis hin zur Aleatorik anschloß. Die sechziger Jahre brachten die Entwicklung eines relativ freien Kompositionstypus, einmündend in die Textkompositionen Intuitiver Musik. In den siebziger Jahren ist Stockhausens Schaffen von einem erneuten konstruktiven Impuls geprägt. Mit *MANTRA für 2 Pianisten* präsentiert er 1970 den Prototyp eines neuartigen Kompositionsverfahrens, das er als Formel-Komposition bezeichnet und mit dem er es unternimmt, die Tradition des Seriellen aufzugreifen und weiterzuführen.

Im Unterschied zur seriellen Musik, bei der jede in die Organisation einbezogene Dimension des musikalischen Satzes durch mehr oder minder abstrakte (Zahlen-)Reihen bestimmt wurde, tritt in der Formel-Komposition die Determination der einzelnen Parameter unmittelbar klanglich in Erscheinung. Während die seriellen Festlegungen ganz im Bereich der kompositorischen Vorarbeit verblieben und dem Hörer des Werkes nicht ohrenfällig wurden, sondern zumeist nur durch die Kenntnis der Kompositionsskizzen und -pläne zu entschlüsseln waren, werden sie bei der Formel-Komposition in einer charakteristisch gegliederten und in Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo prägnant artikulierten melodischen Tonfolge, der Formel, welche die Großform des Werkes sowie alle internen Details der Komposition in sich birgt, deutlich hörbar zum Klingen gebracht.

¹¹ *Dis-Kontur für großes Orchester*, in: Programm des Musica viva-Konzertes vom 17. November 1978 in München.

¹² Vgl. *Dichterischer Text und musikalischer Kontext* (1977, ungedr. Sende-Ms.), S. 7f., und Programmnotiz in *Musikprotokoll* 79, Graz 1979.

¹³ Ausführliche Analyse in W. Frobenius, *Die „Neue Einfachheit“ und der bürgerliche Schönheitsbegriff*, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung XIV, Graz 1981.

* Der vorliegende Text erschien in ausgearbeiteter Form unter dem Titel *Formel-Komposition – Minimal Music – Neue Einfachheit. Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre* im Jahrbuch *Neuland*, hrsg. von H. Henck, Bd. II, 1981/82, S. 183–205.