

Komplexität ihrer Werke verringern als vielmehr in einer musikalischen Sprache vergangener Zeiten anspruchsvolle Strukturen verwirklichen. Altes, wohlbekanntes und mit einem relativ deutlich definierten Ausdruck behaftetes musikalisches Material soll, sei es – gerade in Werken Wolfgang Rihms – noch so verwickelt komponiert, Unmittelbarkeit zum Hörer garantieren.

Stockhausen beabsichtigt mit der Formel-Komposition – paradox ausgedrückt – eine Vereinfachung der musikalischen Struktur, indem er die strukturelle Komplexität seiner Kompositionen radikal steigert. Dabei gewinnt die Melodie als tragende ästhetische Qualität beträchtlich an Gewicht, und in der Berücksichtigung auch tonaler Klänge liegt ein weiterer Berührungspunkt zwischen Formel-Komposition, Minimal Music und Neuer Einfachheit.

Allerdings muß auch hier differenziert werden. Während in der Minimal Music tonale Muster mit einer gewissen Naivität verwendet werden, wie sie bereits in der amerikanischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist, und während so manchen Werken der Neuen Einfachheit eine unsystematische Restitution von Tonalität zur Gefahr wird, ist in der Formel-Komposition der Einbezug tonaler Klänge dem planvollen Kalkül unterstellt. Getreu der Theorie des Seriellen, wonach in jedem Werk die vollständige Skala zwischen schwarz und weiß ausgefüllt werden soll, um schließlich schwarz als verwandten Aspekt von weiß zu erweisen – und umgekehrt –, kontrolliert die Formel das Auftreten tonaler Elemente, indem Tonalität zwar als Sonderfall musikalischer Struktur-bildung zugelassen wird, eingebettet aber in die Skala, die Geräusch und vollkommene Konsonanz miteinander vermittelt. So trägt die Formel-Komposition unverkennbar die Handschrift des Komponisten serieller Musik, für den schon immer konstruktive Ausgewogenheit und Beziehungsreichtum seiner Gebilde oberste Gebote waren.

Elmar Budde

Musik jenseits von Fortschritt und Geschichte – zur Musik der 70er Jahre

Die folgenden Überlegungen zur Musik der vergangenen zehn Jahre gehen von einer persönlichen Erfahrung aus, die sich bei der rückblickenden Vergegenwärtigung der musikalisch-kulturellen Ereignisse dieser Jahre einstellt. Die Erfahrung ist, um es verkürzt zu formulieren, durch eine eigenartige Leere gekennzeichnet. Angesprochen auf das Besondere, das Charakteristische oder das Neuartige der Musik der 70er Jahre, fällt es schwer, eine befriedigende Antwort zu finden. Das Unvermögen läßt sich indessen weder damit begründen, daß es an herausragenden musikalischen Ereignissen und Erscheinungsformen gefehlt habe (an solchen hat es in der Tat nicht gemangelt), noch mit der Schwierigkeit, die Vielzahl von Ereignissen und Erscheinungsformen zu einer stringenten Antwort zu bündeln; gleichwohl erscheint die Musik dieser Jahre dem reflektierenden Bewußtsein merkwürdig disparat und vor allem konturlos. Im breiten Spektrum der Musik läßt sich kaum so etwas wie ein Anspruch entdecken, der als das Charakteristische der Musik der 70er Jahre unmittelbar aufleuchtet; dies wird um so deutlicher, wenn man an die sprunghaften Innovationen der Musik der 50er und 60er Jahre denkt. Sofern die skizzierte Erfahrung mehr ist als eine subjektiv zu verstehende Reaktion auf eine Musik, der man sich zu entziehen sucht, dann muß sich diese Erfahrung sowohl rationalisieren als auch in ihren Bedingungen genauer bestimmen lassen. Es bleibt zu hoffen, daß dieser Bestimmungsversuch zugleich einige charakteristische Merkmale der Musik der 70er Jahre bloßlegt; Merkmale, die gegenüber der Musik der 50er und 60er Jahre zunächst als konturlos oder unwichtig erscheinen, kennzeichnen vielleicht und gerade in besonderem Maße die Musik der 70er Jahre.

Der Eindruck, daß die Musik der 70er Jahre in ihren Erscheinungsformen durch eine gewisse Konturlosigkeit sich auszeichnet, dürfte auf eine Betrachtungs- und Denkweise zurückzuführen sein, die sich an bestimmten musikalisch-kompositorischen Richtungen der 50er Jahre orientiert, bzw. sich von ihnen herleitet. Gemeint ist die sogenannte serielle Musik mit ihren am musikalischen Material ausgerichteten Absolutheitsansprüchen. Nicht nur besaß diese Musik ein gegenüber der Tradition

völlig neues kompositorisches und ästhetisches Programm; zugleich hatte die serielle Musik ihre Chronologie und ihre kompositorischen Produkte in ein quasi-geschichtliches Konzept apodiktisch eingebunden. Das Konzept war primär an der Entfaltung und Veränderung des musikalischen Materials ausgerichtet. Die Kompositionen waren in einen materialen Entfaltungsprozeß gleichsam als Durchgangsstationen eingebettet. Jede Komposition ging von bestimmten materialen Problemstellungen aus und versuchte, zu einer widerspruchsfreien Lösung zu kommen; die Lösung implizierte jedoch wiederum eine neue Problemstellung, die als solche über die Komposition hinauswies. Die quantitative Entfaltung des Materials, deren Stand die Komponisten in ihren Schriften begrifflich und theoretisch protokollierten, wurde zum Garant für das qualitative Niveau einer Komposition. Das quasi-geschichtliche Konzept, das die einzelnen Kompositionen als Durchgangsstationen eines übergeordneten Prozesses begriff, erlaubte schließlich, den chronologischen Ort einer Komposition als historisch notwendig und folgerichtig zu beweisen. Die Kompositionen waren somit in doppelter Weise abgesichert; einmal in ihrem Binnengefüge, zum andern in ihrem chronologischen Stellenwert. Diese Absicherung gab dem rezipierenden Betrachter und Theoretiker einerseits Urteilskriterien an die Hand, zum anderen eröffnete sie ihm den Weg zu einer theoretischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Musik. Da zusammen mit den Kompositionen die Kriterien und Begriffe immer zugleich mitgeliefert wurden, konnte man ohne Schwierigkeit über das, was mit dem Anspruch des Neuen hervortrat, reden; und zwar in einer Weise reden, die aufgrund der benutzten Begriffe und Vokabeln eine Aura des Objektiven und Authentischen um sich verbreitete. Wohl zu keiner Zeit wurde eine Musik mit theoretischen und spekulativen Überlegungen so intensiv akkompagniert, wie es in den 50er und den beginnenden 60er Jahren mit der seriellen Musik geschah. Es ist also keineswegs verwunderlich, daß diese Musik, allein schon aufgrund ihres kommentierenden Beiwerks als die Musik der 50er und der beginnenden 60er Jahre schlechthin präsent ist. Gerade die chronologische Insistenz der seriellen Musik, deren Auswüchse schließlich dazu führten, daß der Zeitpunkt der Entstehung einer Komposition wichtiger war als die Komposition selber, haben diese Jahre in einer Weise zurechtgestutzt, die kaum mehr aufhebbar zu sein scheint. Gleichwohl war das skizzierte Konzept, um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen, kein von außen (d. h. von den Rezipienten) an die Kompositionen und deren Erzeuger herangetragenem Interpretationsmodell, es war vielmehr, wie die Kompositionen selber, den Hirnen und der Fantasie der Komponisten entsprungen. Als These läßt sich also zusammenfassend sagen, daß die Charakterisierung und zugleich Etikettierung einer Musik als die Musik der 50er und 60er Jahre weniger dem Wunsch einer zeitlichen Orientierung entspricht, daß sie vielmehr eine begriffliche Schablonisierung darstellt, die in den ideologischen Kontext der Musik direkt eingebunden ist.

Vor dem Hintergrund dieser thesenhaften Charakterisierung lassen sich gewisse Tendenzen der Musik der 70er Jahre nicht nur erkennen, sondern darüber hinaus auch näher bestimmen. Damit soll jedoch nicht stillschweigend unterstellt sein, daß die Musik der 70er Jahre sich wiederum quasi-geschichtlich aus jener der beiden vorausgegangenen Dezennien entwickelt hat, so wie es die Musik der 50er und 60er Jahre und deren begleitendes Schrifttum vielleicht suggerieren könnte und möchte. Sicherlich gibt es eine Vielzahl direkter Beziehungen, aber gerade die Musik der 70er Jahre hat eine Fülle von musikalischen Erscheinungs- und Ausdrucksformen hervorgebracht, die nicht nur jenseits der Musik der 50er und 60er Jahre angesiedelt sind, sondern als solche diese Musik überhaupt erst in ihrer Materialhaftigkeit und Quasi-Geschichtlichkeit bloßgelegt und bewußt gemacht haben. Spätestens seit Mitte der 60er und dann ganz offenkundig seit Beginn der 70er Jahre versuchen die Komponisten in ihren Kompositionen (sieht man von einigen Esoterikern ab), den Formalismus der Materialgebundenheit hinter sich zu lassen. Man besinnt sich insbesondere wieder auf Aspekte des Ausdrucks und der Kommunikation (so wird z. B. der Sprachcharakter von Musik Gegenstand kompositorischer Reflexion); man fängt an, auch jene Musik zu beachten, die in den 50er und 60er Jahren jenseits des Seriellen angesiedelt war und deshalb in den theoretischen Äußerungen zur Musik dieser Zeit nur äußerst selten einer Erwähnung für würdig befunden wurde (die Musik der 50er und 60er Jahre war eben eine andere Musik); außereuropäische Musik (vor allem die Musik Nordamerikas und Ostasiens) beginnt, die Gemüter zu stimulieren; der Musikjournalismus spricht von neuer Einfachheit und glaubt, mit diesem Schlagwort die Zauberformel für die 70er Jahre gefunden zu haben; gleichsam über Nacht wird der philharmonische Gestus, dessen sich einige jüngere

Komponisten bedienen, als epochale Entdeckung gewürdigt; neue Musik findet nicht mehr nur in Kranichstein oder Donaueschingen statt, es gibt sie überall dort, wo musikalische Aktivitäten sich Gehör zu schaffen vermögen; ein lokaler Pluralismus breitet sich aus etc. etc.

Es ist nicht notwendig, sich weiterer Erscheinungsformen der Musik der 70er Jahre zu vergegenwärtigen, bzw. im einzelnen genauer zu beschreiben. Bereits die angeführten Beobachtungen zeigen Tendenzen, die, wie es scheinen will, die Physiognomie der Musik der 70er Jahre in hohem Maße geprägt haben, also jene Physiognomie, die zunächst so konturlos erscheint. Als deren wichtigste dürfte die radikale Abkehr vom Materialbereich der Komposition gelten. Nicht mehr das Material (d. h. sein jeweiliger Stand) bestimmt das Komponieren und die Komposition, vielmehr definiert umgekehrt die Komposition das Material; das bedeutet, daß das Material dem musikalischen Vermittlungsprozeß untergeordnet ist. Diese Abkehr hat zugleich zur Folge, daß sich die Kompositionen einer quasi-geschichtlichen Einordnung verweigern. Die Kompositionen stehen zwar im Kontext einer bestimmten geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, was von keinem Komponisten gezeugnet wird, doch sie finden ihre Begründung nicht in Relation zur materialen Problemstellung anderer Kompositionen, sondern primär in den je eigenen Ausdrucksformen. Wohl auch deshalb erscheint dem allgemeinen Bewußtsein das Spektrum der Kompositionen und musikalischen Hervorbringungen so breit gefächert; ein Spektrum, dessen pluralistische Vielfalt sich dem ordnenden Denken nicht fügen will. Wenn zu Beginn gesagt wurde, daß sich bei der rückblickenden Vergegenwärtigung der Musik der 70er Jahre eine gewisse Leere einstellt, so läßt sich diese Erfahrung nun genauer bestimmen. Während in den 50er und 60er Jahren sich der Außenstehende (d. h. der Rezipient und Hörer) auf Kriterien verlassen konnte (er glaubte es zumindest), deren meta-wissenschaftliche Sprache ihm die Richtigkeit und Logik nicht nur einer Komposition, sondern einer ganzen musikalischen Richtung beweisen konnte, ist er nun wieder auf eine persönliche und vor allem hörende Auseinandersetzung mit der Musik angewiesen. Weder das musikalische Material und die kompositorischen Operationen noch der instrumentale Apparat mit seinen vielfältigen Techniken bieten dem Außenstehenden von sich aus Kriterien für den Sinn und die Eigenart einer Komposition und damit zugleich auch Kriterien für das, was sich recht eigentlich als die Musik der 70er Jahre bezeichnen ließe. Der Betrachter, dem jene theoretische und begriffliche Rückendeckung fehlt, die ihm die Musik der 50er und 60er Jahre geboten hat, steht gewissermaßen mit leeren Händen da; andererseits machen ihm aber gerade jene Leere und Ohnmacht, der er sich ausgesetzt fühlt, deutlich, daß Musik etwas anderes darstellt als eine strukturierte Frequenzanhäufung (die Formulierung ‚Frequenzanhäufung‘ stellt keine Kritik an einzelnen seriellen Kompositionen dar, eher Kritik an dem theoretischen Überbau, der die Kompositionen zu Frequenzanhäufungen hat regredieren lassen). Postum bewahrt sich Schönbergs Diktum, daß es nicht darauf ankommt, wie eine Musik gemacht ist, sondern ausschließlich darauf, was sie ist. Der Betrachter ist also gezwungen, Kriterien zu entwickeln, mit denen er eine Musik in ihren Ausdrucksformen zu begreifen vermag. Zwischen Musik und Hörer beginnt sich ein prozeßhaftes Wechselverhältnis abzuzeichnen, dessen Ende bis heute noch nicht abzusehen ist. Die Flucht aus dem Material, die in der Mehrzahl der musikalischen Bemühungen der 70er Jahre als treibende Kraft zu erkennen ist, eröffnete nicht nur neue Ausdrucks- und Sinnbereiche, sie machte dem allgemeinen Bewußtsein überhaupt erst wieder deutlich, daß Musik, wie immer sie auch geartet sein mag, vor allem ein Medium des Ausdrucks und der Vermittlung darstellt. Paradigmatisch hat Dieter Schnebel in seiner jüngsten Komposition *Körpersprache* gezeigt, daß eine Musik auch ohne Töne auskommen kann, sofern sie sich ihrer Ausdrucksformen bewußt ist. Eine Musik ohne Töne bedeutet also nicht das Ende der Musik; sie signalisiert aber mit Sicherheit das Ende einer theoretischen Haltung, deren Insistenz auf die Töne die Musik nahezu abgeschafft hat.

Die Musik der 70er Jahre wird sich nicht mit jenem naiven Positivismus als die Musik der 70er Jahre etikettieren lassen, wie es die Musik der 50er und 60er Jahre (in Wahrheit jedoch nur eine bestimmte Richtung) von sich aus gefordert hat. In dieser Weigerung liegt mit Sicherheit ein charakteristisches Moment der Musik, die in den 70er Jahren erfunden und gedacht wurde, beschlossen. Zugleich könnte diese Weigerung ein Stück Hoffnung bedeuten; Hoffnung insofern, als Musik sich den etablierten Geschichtstheoremen und -konstrukten entzieht und eine neue, ungeahnte Freiheit gewinnt; nicht, indem sie gegen diese Theoreme dialektisch angeht, sondern vielmehr, indem sie diese Theoreme einfach vergißt und nicht beachtet. Wenn man es also recht bedenkt, gibt es im

Sinne der Musik der 50er und 60er Jahre die Musik der 70er Jahre eigentlich nicht; es gibt sie so wenig, wie es eine Musik der 1810er oder der 1820er Jahre gegeben hat. Auch das dürfte ein Stück Hoffnung bedeuten.

Wolfgang Ruf

Zur Situation des Musiktheaters

„Der Gattung Oper ist nur ‚beizukommen‘ durch Oper. Es gibt da archetypische Konstellationen . . . Musik muß dabei die Balance finden zwischen Verdopplung und Ergänzung . . . Ich glaube, daß Verdi für die moderne Oper wichtiger ist als Wagner . . . Nie ist dargestelltes menschliches Fühlen und Handeln ergreifender, als in der notwendigen Verknappung der musikalischen Dramaturgie und im direkten Kontakt mit dem sicht- und hörbar vor dir handelnden Menschen.“

Bemerkenswert an den vorstehenden Zitaten Wolfgang Rihms, Kernsätze aus einem Interview zur Frage *Warum Oper?*¹, ist zum einen die Selbstverständlichkeit, mit der die Oper als aktuelle Kompositionsgattung erörtert wird, und zum anderen die Orientierung am Modell der italienischen Gesangsooper des 19. Jahrhunderts. Bedenkt man, daß in den 1950er und 1960er Jahren weder das Musikdrama noch die Gesangsooper ein Thema avantgardistischer Produktion waren, dann mutet dieses Plädoyer für die Oper wie ein Rückfall in Traditionalismus an. Dem Vorwurf der Regression wäre jedoch die These entgegenzustellen, daß hier ein grundsätzlicher Positionswechsel vorliegt, der möglicherweise einen Ausweg aus der prekären Situation des Musiktheaters weist. Letztere kann für die 70er Jahre grob charakterisiert werden als das Nebeneinander von Literaturoper einerseits, die in Fortsetzung der Tradition des angeblich hinfälligen Musikdramas sich textlich wie dramaturgisch an das Sprechtheater anlehnt und sich der Kritik ästhetischer Redundanz aussetzt, und dem sogenannten „musikalisierten Theater“ oder „instrumentalen Theater“ andererseits, bei dem unter Berufung auf die Extension „rein“-musikalischen Denkens abstrakte Konstruktionsprinzipien mittels Gestik, Mimik und Bewegung visualisiert und mit Semantik befrachtet werden. Die Pole sind mit Reimanns Shakespeare-Vertonung *Lear* (1978) und Kagels *Staatstheater* (1971) oder Schnebels *Körpersprache* (1980) markiert. Rihms Konzeption geht in eine dritte Richtung, was nachfolgend im Rekurs auf die Eingangszitate gezeigt werden soll.

Hervorzuheben ist erstens die Akzentuierung des theatralischen Aspekts von Oper, die auf eine veränderte Haltung zum kompositorischen Objekt schließen läßt. Im Blick steht nicht allein das zu produzierende Werk, das Wie seines Gemachtseins, sondern auch und vor allem seine Wirkung, das Ergreifen des Hörers und Zuschauers. Die Rezeption, von der Avantgarde auch im Musiktheater jahrzehntelang vernachlässigt, geht mit all ihren regulierenden Momenten wie sinnliche Unmittelbarkeit, Eindeutigkeit und Faßlichkeit als entscheidende Größe in das ästhetische Konzept ein. Dem spezifischen Kommunikationscharakter des Theaters wird Rechnung getragen: es begnügt sich nicht mit dem Nachvollzug, sondern bedarf bereits zu seinem Zustandekommen zwingend eines Publikums, das durch seine beobachtende und einfühlende Präsenz dem Rollenspiel der Akteure erst seinen Sinn gibt². – Damit tritt zweitens die Konkretisierung eines Inhalts, eines zu Vermittelnden, in den Vordergrund. In der als Modell dienenden Gesangsooper sind es die musikalisch ausdrückbaren Affekte, die in den dramatischen Personen durch die Ereignisse der Handlung ausgelöst und vom Rezipienten aufgrund der Identifikation mit der eigenen Lebens- und Vorstellungswelt in einem Akt des unmittelbaren, unreflektierten Verstehens miterfahren werden. In der Literaturoper hingegen wird, der strengen Spannungs- und Sukzessionslogik des vertonten Sprechdramas entsprechend, die Wirkung des szenischen Augenblicks durch Vorwegnahmen und Rückbezüge überlagert und neutralisiert. Das auf das Wort weithin verzichtende „musikalisierte Theater“ wiederum entbehrt sowohl des dramatischen Sinnzusammenhangs als auch wegen seines semantischen Überschusses der

¹ *Warum Oper?* Interviews verschiedener Komponisten, in: *Musica* 32 (1978), S. 452.

² U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt und Neuwied 1973.