

Anmerkungen zum „seriellen Denken“

VON JENS ROHWER, LÜBECK

Stilistische Entwicklungen, mögen sie selbst Verfall oder gar Schaumschlägerei bedeuten, brechen schicksalhaft über Kulturen herein und sind zum mindesten als Tatsachen ernstzunehmen. Die Kritik wird ihr abwertendes und vielleicht wahres Wort ohne aktuelle Wirkung sprechen. Sie ist deshalb nicht unnützlich, sondern bleibt als Repräsentation des wissenschaftlichen Gewissens in bestimmter Hinsicht wichtiger als ein opportunistisches Tagesschrifttum. Aber auch die ernsthaftest angelegte Kritik ist mannigfaltigen Fehlerquellen ausgesetzt. Ob die nachfolgenden, der jüngsten Kompositionsentwicklung recht skeptisch gegenüberstehenden Ausführungen sich als stichhaltig erweisen werden, muß die wissenschaftliche Diskussion entscheiden, die ich anregen möchte — oder die Zukunft.

Es geht um zwei in bestimmter Weise verschiedene Gegenstände: um eine „serielle Theorie“ und eine ihr mehr oder weniger entsprechende, aber doch mit anderen Maßstäben zu bewertende serielle — und spät- oder nachserielle — Musik. Kaum jemals in der Geschichte der abendländischen Komposition war eine Komponistengeneration mit gleicher Leidenschaft wie heute zugleich theoretisch und praktisch interessiert. Dennoch trifft die Kritik der Theorie nicht ohne weiteres auch die musikalische Produktion. Der in Köln wirkende Gottfried Michael Koenig sagte mir (ich zitiere aus dem Gedächtnis): *„Die jungen Komponisten führen doppeltes Tagebuch, eines in theoretischen Aufsätzen, eines in Partituren; aber beide decken sich nicht unbedingt.“*

Unsere Kritik mag die Feststellung eröffnen, daß die sich seit 1951 entwickelnde serielle Musik im Gegensatz zu aller jemals zuvor realisierten Musik keine auditive Intelligibilität besitzt, oder mit anderen Worten: sie ist über das unmittelbare Hören in ihrer formalen und satzstrukturellen Faktur nicht apperzeptabel, ist nicht durchhörbar, vom Hörer nicht kontrollierbar, selbst dann nicht, wenn dieser ihre Regulative studiert hat und viel Hör-Erfahrung besitzt. Einerseits nur den Sinnen und Nerven sich anbietend, bleibt sie geistig ein Tummelplatz beliebiger, freier Einbildung. Deren Spielraum wird nur durch die — allerdings meist bereitwilligst — vom Komponisten beigeordneten Erläuterungen und Analysen eingeengt. Deren Bedeutung für das Hören selbst bleibt aber anerkanntermaßen geringfügig, oder mit den Worten des autorisierten Stockhausen-Biographen: *„Das Ohr wird auch dann, wenn es gedanklich auf den fixierten (Noten-)Text hingeführt wurde, nicht oder nur bedingt in der Lage sein, Ergebnisse der Analyse zu rekapitulieren“*¹. Der Verfechter der jüngsten Musik selbst streitet die Auffassung, daß das Gehört- und Gedachtwerden dieser Musik sich auf zwei verschiedene Inhaltsbegriffe beziehe, also nicht nur nicht ab, sondern betont sie sogar. Hören impliziert nicht mehr Verstehen, und dem Hören werden andere Erlebnisinhalte angeboten als diejenigen, die die Analyse als interessant und bemerkenswert erkennen läßt.

¹ K. H. Wörner, *Karlheinz Stockhausen*, Köln-Rodenkirchen 1963, S. 61 f.

Sollte nicht der Hörer der neuesten Musik sich intellektuell entmündigt fühlen? Müßte ihn die Zumutung akustischer Eindrücke, deren Ordnung er nicht verfolgen und beurteilen kann, nicht sogar kränken? Bekanntlich geht es vielen Hörern so. Wie stellt sich ihnen gegenüber der positiv auf diese Musik reagierende Hörertypus dar? Man ist versucht, ihn mit dem mehr gefühlsmäßig als intellektuell eingestellten, unkritisch-gläubigen Anhänger einer religiösen Sekte zu vergleichen. In der Tat wird ihm von den Wortführern der seriellen Bewegung geschmeichelt: man habe ihm die Würde der „Freiheit“ wiedergegeben, die ihm durch die anmaßliche Zwangsläufigkeit und „Scheinlogik“ der traditionellen Musik vorenthalten worden sei. Mit diesem allem — dem Phänomen der Nicht-Intelligibilität der neuen Musik und der These der Hörer-Befreiung — haben wir nur erste, aber wesentliche Probleme der seriellen Musik und ihrer Theorie berührt. Sie sind kritisch zu durchleuchten, bevor man sich ein bestimmtes Urteil — vielleicht — erlauben darf.

I

In einem Aufsatz über Bruno Maderna sagt sein Landsmann Giacomo Manzoni, der *„Eindruck des Unbestimmten . . . , ein Gefühl der Unbeständigkeit“* liege in der Absicht seiner Kompositionen; in den Hintergrund trete *„das rhythmisch Prägnante und zugleich Sinnvolle, das sinnfällige Anklingen an Vorhergehendes; mit anderen Worten: es wird auf die Dimensionen der Ähnlichkeit, ja, des Gedächtnisses verzichtet“*². Karlheinz Stockhausen empfiehlt seinem Hörer, auf beliebige Abschnitte einer Komposition nicht hinzuhören, um im nachsinnenden Verweilen bei einzelnen Eindrücken diese zu vertiefen. Gottfried Michael Koenig verteidigt die sittlichen Beweggründe des amerikanischen Komponisten John Cage; in erster Linie sie seien es gewesen, die zu der These geführt hätten, man dürfe dem Hörer keine „zwingende“, ihn in feste logische Hörbahnen hineinnehmende Musik vorsezen. Fast zynisch äußert sich Henri Pousseur über *„die berühmte ‚Notwendigkeit‘“* der *„klassischen“* Musik, die auch der konziliantere Pierre Boulez der Sache nach strikt abwertet: *„alle Bezugspunkte“* seien in ihr *„so ostentativ hervorgekehrt, daß sich die Überraschung praktisch eliminiert findet“*³.

Unbeständigkeit, Unbestimmtheit, Überraschung, Vereinzelung, permanentes Eintreten eines Nichterwarteten, absolute (entfunktionalisierte) Präsenz: das sind wichtige Maximen dieser Musik. Hinter ihnen steht — neben gewiß auch Positivem — das Nichtverständnis der Tatsache, daß es stete, durch keine Erwartungserfüllung durchbrochene Überraschung überhaupt nicht geben kann; denn das Überraschungsphänomen ist dem der Erwartung polar zugeordnet; wenn diese stets unbefriedigt bleibt, nimmt sie sich schließlich zum Objekt die Überraschung selbst, die dadurch paralytisiert wird: das Nichterwartete wird erwartet, also alles und nichts; jede seelische Spannung im Hörer versiegt rasch, wo die ästhetisch wichtige, nämlich fruchtbare Antinomie zwischen Erwartung und Überraschung zusammenbricht. Die jungen Komponisten weigern sich indessen, eine vernünftige Konzession an

² Die Reihe IV, 1958, S. 117.

³ Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1960, S. 29; zu Pousseurs Äußerungen siehe die Anmerkungen 4, 5 und 7, zu Koenigs Ansicht über Cage siehe Die Reihe VIII, S. 80.

diesen Tatbestand zu machen. Das Idol permanenter Überraschung ist bis heute ein Signum der Absage an die Tradition geblieben, und zwar mit gern hinzugefügtem moralischem und kulturpolitischem Akzent. In der „klassischen Musik“, meint Pousseur, werde das Publikum „vergewaltigt“; es „konnte . . ., wenn eine musikalische Handlung begonnen war, nichts anderes mehr tun, als dieser Handlung passiv beizuwohnen, als sich die von ihr vorgeschlagenen Bedeutungen . . ., gemäß der erwähnten Wahrnehmungsträgheit (von der zuvor die Rede war) autoritär auferlegen zu lassen“⁴.

Die Neue Musik soll es besser machen; sie soll einen moralischen Fortschritt bringen. Das Hörgedächtnis, das sich früher an Ähnlichkeiten, Wiederholungen gleicher Bausteine, deutliche Entwicklungen aus einheitlicher Substanz heraus, Bezüge, Kontraste, Spannungs- und Lösungsgruppierungen orientieren konnte (orientieren mußte, sagt man), soll solche Anhaltspunkte nicht mehr finden (soll von dieser Gängelung befreit werden). Daß dadurch bestimmte geistige Gehörskräfte unangesprochen bleiben, mißachtet werden und vielleicht verkümmern, jedenfalls der Musik-Erfahrung verloren gehen, übersieht man oder erkennt man nicht an. Die geistigen Hörkräfte, so meint man, würden für freie, also höherstehende Akte verfügbar. „Sich nicht mehr autoritär aufdrängend“, sagt Pousseur, könne die neueste Musik „auf eine viel willentlichere, gehaltenere (?) Weise aufgenommen werden“⁵. Sie ist nicht mehr „zwingend“, sondern legt dem Hörer — *expresso verbo* — nurmehr „Empfehlungen“ nahe, die Pousseur ausführlich beschreibt⁶.

Die dem Hörer eingeräumte Freiheit steht in merkwürdigem Gegensatz zu der in den ersten Jahren seiner Entwicklung (seit 1951) geforderten und geübten Strenge des seriellen Kompositionsprinzips sowie zur Intoleranz seiner Komponisten gegenüber anderen Kompositionsrichtungen der Gegenwart und gegenüber dem klassischen Erbe. Die Intoleranz ist geblieben, hingegen die Strenge des Arbeitsprinzips vielfältig gelockert und sogar teilweise vom Gegenteil — der Anerkennung absoluter Arbeitsfreiheit und sogar der „Zufallsmanipulation“ — abgelöst worden. Die Emanzipationsbewegung hat nicht nur den Komponisten und den Hörer, sondern längst auch den Interpreten einbezogen. Auch er wird „befreit“, und zwar von nichts Geringerem als der feststehenden, eindeutigen Werkgestalt. Man kann in den Lizenzen, die der Komponist dem Interpreten heute einräumt, ein echtes Opfer an Macht und Einfluß erblicken und dieses, zum mindesten moralisch, positiv bewerten. Ästhetisch ist es fragwürdig; wir kommen darauf zurück.

Im ganzen erinnern die Befreiungsparolen makaber an die Kreuzzugsdevisen der Gegenwartspolitik. In der bisherigen Musik, so wird argumentiert, würden die Interpreten „mit dem Stock im Schritt gehalten“, um so die „Illusion der Notwendigkeit“ (des musikalischen Ablaufs) zu bewerkstelligen, „Resultat einer Mystifikation, eines Komödienspiels, welches die Praxis eines wirklich gegenseitigen Zusammenwirkens (von Komponist, Interpret und Hörer) vortäuscht“⁷. Das den Anforderungen der Gegenwart gerecht werdende, neue Werk soll mehrdeutig,

⁴ Darmstädter Beiträge 1959, S. 20f.

⁵ daselbst, S. 23.

⁶ *Musik, Form und Praxis*, Die Reihe VI, S. 62.

⁷ Darmstädter Beiträge 1959, S. 26.

variabel, kurz: „unbestimmt“ in der Form sein; es besitzt gar keine Form mehr, sondern besteht aus Formteilen (wie ein Spielbaukasten), die man, etwas mißverständlich, „Formanten“ nennt. Das Prinzip des freien Zusammenfügens der jeweiligen Werkgestalt nennt man „aleatorisch“ (von *alea*, Würfel). Nicht nur die Reihenfolge der Teile, auch ihre Spielweise – Geschwindigkeit, Dynamik, Artikulation – wird frei: das mildert die ästhetische Absurdität der Form-Aleatorik praktisch etwas; die absolute Willkür wird durch fantasievolle Spielregeln und Zufallsmanipulationen etwas eingeschränkt. Prinzipiell aber ist „*nichts* (mehr) . . . *aufs ‚Meisterwerk‘ . . . und auf den ästhetischen Genuß gestellt*“ (Boulez), und eben das bezeichnet das dem Interpreten gebrachte Opfer: Ihm sollen keine „*maschinellen, roboterartigen Erfordernisse*“ mehr abverlangt werden (Pousseur)⁸.

Die Vorstellung, daß die großen Interpreten der Vergangenheit sich in Roboter-tätigkeiten erschöpft hätten, ist absurd genug, um den Feldzug zur Interpreten-befreiung zu disqualifizieren. Für die Kritik noch wichtiger ist die Problematik der unbestimmten Form selbst. Ihre Verfechter gehen von der Überzeugung aus, daß Formteile eines größeren Werks so angelegt sein können, daß sie in jeder beliebigen Reihenfolge ein zum mindesten hinlänglich wirkungsvolles Ganzes bilden. Betont preisgegeben ist die Intention eines ästhetisch Optimalen, des Vollkommenen – der Terminus begegnet im Schrifttum dieser Musik gar nicht mehr –, nicht aber fehlte etwa deswegen der gesunde Glaube an die eigene kompositorische Potenz: man ist fest davon überzeugt, der Konzeption eines in vielen Varianten gleich hochqualifizierten Kunstgebildes mächtig zu sein. Indessen gehört dazu vielleicht gar kein hypertrophes Selbstvertrauen; denn an die Stelle des Vollkommenheitsanspruchs ist in bestimmter Weise die Forderung bloßer Vollständigkeit getreten: Vollständigkeit der Reihenableitungen und ihrer Kombinationsmöglichkeiten. Der serielle Komponist begnügt sich mit „hinreichender“ Abrundung seines Werks, wie er denn den „Werk“-Charakter überhaupt, den „zwingenden“ (stringenten) Charakter einer Komposition, als antiquiert ablehnt; wir begegneten dem schon in anderem Zusammenhang. Zweifellos kann es nicht als besonders schwierige kompositorisch-kombinatorische Aufgabenstellung angesehen werden, eine Reihe von Formteilen so zu konstruieren, daß sie, ohne in fühlbare Entwicklungsbeziehungen zueinander treten zu müssen (Frage – Antwort, Spannung – Lösung, Fortspinnung usw.), lediglich statische Beziehungen wie Unterschiede der Farbe, der Dynamik, der Artikulation oder der Klangregister miteinander haben, Beziehungen, die im Bereich statischer (gleichsam bildmäßig-malerischer) Gruppierungsansprüche sicherlich ihre Wirkungen haben können. Die Aufgabe mag sich sogar noch für den Fall gleichzeitigen Erklingsens je zweier oder dreier solcher „Formanten“ „zureichend“ befriedigend lösen lassen – was denn auch mit Hingabe praktiziert wird. Es charakterisiert den bescheidenen kompositorischen Anspruch solcher Konzeptionen, wenn etwa Pousseur für ein Werk für 2 Klaviere, in dem jeder Formteil jedes Klavierparts mit jedem des anderen zusammenspielbar sein soll, als wichtige Aufgabenstellung hervorhebt, daß „*in keinem Augenblick eines der beiden Klaviere das Spiel des*

⁸ daselbst, S. 26; das vorausgestellte Zitat aus Darmstädter Beiträge 1960, S. 30 (P. Boulez, *Zu meiner III. Sonate*).

anderen etwa vollständig verdecken“ dürfe⁹. Nur selten allerdings scheint den seriellen Komponisten ein Gefühl für die Dürftigkeit solcher Ansprüche zu überkommen. „Es ist so leicht, aufs dekorative, amüsante ‚Kalligramm‘ herunterzukommen“, bekennt Boulez einmal¹⁰ und bezeichnet damit genau die Gefahr, der seine eigene und die übrige form-aleatorische Musik, bei Anerkennung aller klangkulinarischen Finesse und Sensibilität, auf Schritt und Tritt erliegt.

Eine Art interner und relativer Rechtfertigung erfährt diese Musik, wenn man sie im Verhältnis zu den sie inspirierenden, außerhalb des bisherigen Musikbegriffs liegenden ästhetischen Maximen betrachtet — und das darf sie natürlich, zunächst einmal, beanspruchen. Die Begeisterung für statisch wirkende Strukturen (auf die wir schon kurz hinwiesen), für die „mystische Tiefe“ des entfunktionalisierten Augenblicks, fürs Sensorisch-Impressive (Neoimpressionismus der seriellen Musik), für die orientalische Haltung der Nicht-mehr-Zielstrebigkeit, der Versenkung ins Einzelne und ins Komplexe — sie spricht nicht nur aus den Werken, sondern auch (und darin ist diese Kompositionsrichtung durchaus homogen) aus zahlreichen literarischen Äußerungen Boulez', Ligetis, Varèses, Pousseurs und anderer, und sie wirft einiges klärendes Licht auch auf manche zunächst nur unsinnig wirkenden Postulate der seriellen Theorie. Indessen wird der Fortgang unserer Darstellung wahrscheinlich davon überzeugen können, daß deren Widersprüchlichkeit zu den Gegebenheiten der menschlichen Hör- und Apperzeptionsdisposition sie selbst dann noch fragwürdig erscheinen läßt, wenn man zugeben wollte, daß es neben der geistesgeschichtlich entwickelten Ästhetik der Zeitgestalt eine qualifizierte Ästhetik auch der aufgehobenen Zeit (wie sie die Avantgarde erstrebt) vielleicht geben könnte.

II

In der Theorie und Praxis der seriellen Komposition wird die auditive Ästhetik durch eine visuelle oder quasi-visuelle abgelöst. Für die Musik bedeutet das eine Selbstentfremdung. Im Bereich des Visuellen gibt es zum Beispiel das Phänomen der Spiegelungs-Verwandtschaft. Eine im Spiegel betrachtete Gestalt, Landschaft oder Szene zeigt trotz Vertauschung aller Links-Rechts-Verhältnisse eine merkwürdige, spontan erfassbare Ähnlichkeit mit dem Original, ja, sogar eine Art von Gleichheit. Im Bereich der Zeitgestalten, also auch der Musik, entspricht diesem Phänomen nichts auch nur entfernt damit Vergleichbares. Trotzdem unterstellen seit Arnold Schönberg die neueren Musiktheoretiker und Komponisten solche Vergleichbarkeit. Sie imaginieren in ihren Vorstellungen die Spiegelbarkeit um eine „Zeitachse“ herum, obgleich es im erlebenden Bewußtsein des Menschen nur fließende Zeit, also überhaupt keine „Zeitachse“ gibt, geschweige denn die Fähigkeit, das Kontinuum des Zeitverlaufs „zurück“ genau so als solches zu erleben (oder vorzustellen) wie „vorwärts“. Freilich kann man in die Vergangenheit zurückdenken, sogar zurück-

⁹ Die Reihe VI, S. 83; bezeichnend für Pousseurs im Zusammenhang mit Ruwets Kritik wachsende Einsicht in die relative Anspruchslosigkeit der seriellen Ästhetik sind die von ihm neuerdings gern gebrauchten Vokabeln „zureichend“, „hinlänglich“ und ähnlich, die wir nicht ohne Absicht in den Text eingeflochten haben. Auf S. 78 der gleichen Arbeit spricht er zum Beispiel mit Genugtuung davon, daß in einem Werk die Gruppen einer Struktur „zureichend charakterisiert“ seien, und gleich darauf davon, daß „gewährleistet“ sei, jeder Aufführung „eine hinreichende Dosis Unvorhersehbarkeit“ vorzubehalten; es handelt sich um Stockhausens *Zeitmaße*.

¹⁰ Darmstädter Beiträge 1960, S. 30.

lauschen, aber keineswegs im Sinne des Verfolgens eines kontinuierlichen Verlaufs, sondern nur in Punkten oder Bildern, jedenfalls „ganz anders“, als man die lebendig sich in die Zukunft hinein bildende Zeit erlebt. (Auf philosophische Zeitbegriffe brauchen wir hier nicht einzugehen.)

Seit Schönberg wird mit einem schlechthin falschen Zeitbegriff in der Musik operiert. Von daher wird die Krebsumkehrung zum Arbeitsprinzip. Eine Komposition, die ihr Material – in der Dodekaphonie ihre Tonreihen, in der entwickelten seriellen Musik ihre Parameterproportionsformeln – nicht gleichberechtigt auch in allen möglichen Umkehrungen (hinsichtlich des Auf und Ab, des Vor und Zurück und womöglich noch interpolierter und superponierter derartiger Bezüge) entfaltet, gilt als nicht „vollständig“. Es ist unschwer einzusehen, daß eine derartige Arbeitsmethode nur sehr vage von originär musikalisch-auditiven Ergebnisvorstellungen inspiriert werden kann; sie lebt recht eigentlich von der graphisch-visuellen Fantasie und darüber hinaus von rechnerischen Manipulationen und Überlegungen, die man – etwas euphemistisch – auch „mathematisch“ nennt. In der Tatsache der nicht genuin-musikalischen Erstellung der Werke liegt auch die Ursache dafür, daß ihre Ordnungen vom Hörer nicht nachvollzogen, nicht auditiv verstanden werden können. Das gilt schon von einem einfachen, kaum rhythmisierten Zwölftöne-Krebs: genausowenig, wie der Komponist ihn sich ohne Notenpapierhilfe aus dem Original heraus spontan vorzustellen vermag, kann der Hörer ihn spontan als „Spiegelung“ des Originals erkennen, jedenfalls nicht genau; ihm fallen keine feineren „Fehler“ auf, und schon in einem nur wenig ausgedehnten Musikstück verliert er schnell jede Übersicht über die Machweise, sogar über die Grob-Konzeption.

Die von der dodekaphonen und seriellen Musiktheorie substituierte Parallele zwischen visuellen und zeitlichen Gestalten offenbart eine für Musiker erstaunliche Musikfremdheit. Sie ist um so bemerkenswerter, als sich nun schon zwei Komponistengenerationen von ihr bisher nicht losgesagt haben. Indessen: Spricht das nicht vielleicht gegen die Stichhaltigkeit unserer Kritik? Haben wir einen Fehler gemacht?

Der gern für das Krebsprinzip ins Feld geführte Hinweis, von Ockeghem bis Bach, Mozart und Reger hätten auch frühere bedeutende Komponisten dem Krebs Tribut gezollt, entkräftigt die Kritik nicht. Erstens bildete der Krebs in früherer Musik ein bloß selten benutztes manipulatorisches Akzidens der im ganzen auf auditiven Vorstellungen beruhenden Kompositionstechnik – die Kunst bestand darin, den Krebs unter völliger Wahrung des im übrigen auditiv offenbaren musikalischen Stilbildes ganz zwanglos einzuarbeiten. Zweitens – und eben deshalb – erwartete der Komponist auch gar nicht, daß seine Krebse selbst auditiv apperzipiert werden sollten. Nun mögen auch Schönberg und Stockhausen dieses sicher nicht erwarten. Aber in ihrer Musik wäre solche Erwartung und Erfüllung gerade notwendig – jedenfalls wenn am Prinzip auditiver Intelligibilität der Musik festgehalten würde –, da hier der Krebs zu den zentral stilbildenden Faktoren gehört. Der einzige Komponist, der den Krebs sowie andere Umkehrungsglieder fast durchgängig auditiv realisierte – und zwar absichtlich, wie man aus Äußerungen schließen kann –, ist Anton Webern. Hier hat einmal, in unseres Erachtens glücklicher

geschichtlicher Stunde, die Liaison zwischen auditiver und visueller Anschauung eine Reihe wirklich „musikalischer“ Kinder hervorgebracht. Das hätte indessen nicht zu der Folgerung verleiten dürfen, daß diese Verbindung — nicht „natürlich“ und nicht „legitim“, aber durch Webern einmalig sanktioniert — billig verallgemeinert und zur Grundlage breiter kompositorischer Entwicklung gemacht werden könne. Die jungen Komponisten, die Webern begeistert nacheifern wollen und übertrumpfen zu können glauben, leisten gerade ihm und seiner Bedeutung den schlechtesten Dienst.

Eine graphisch sinnvoll geordnete Vorlage garantiert eo ipso nicht nur keine auditiv nachvollziehbare Kompositionsordnung, sondern noch nicht einmal einen sinnlich abwechslungsreichen und abgerundeten Eindruck. Beides sehen die jungen Komponisten häufig sogar ein, ziehen daraus aber lediglich die halbe Konsequenz nachträglicher willkürlicher Einzelkorrekturen an unbefriedigenden Stellen ihrer Werke¹¹. Am fundamentalen theoretischen Mißverständnis der Beziehung zwischen Zeit- und Raumgestalt, Akroasis und Opsis, hält man fest, und Weberns Musik muß dafür als Zeugnis gelten. Sie brachte, sagt György Ligeti, „die Projektion des Zeitverlaufs in jenen imaginären Raum vollständig zuwege, und zwar durch die ‚Mittelachsengruppierung, die das Zeitkontinuum als ‚Raum‘ erschließt‘ (hier zitiert Ligeti Herbert Eimert) und durch das Aufgehen des Sukzessiven und Simultanen in eine diese vereinigende Struktur“¹².

III

Die Zeit im Sinne einseitig-orientierten „fatalen Werdens“ (Pousseur) soll zu raumartiger Richtungsfreiheit aufgehoben werden. Ob das möglich ist oder nicht, wird nicht gefragt, und ebenfalls nicht, was dabei herauskommt, wenn man an Raumvorstellungen entwickelte, richtungsvielfältige Ordnungsgebilde, da man ja schließlich Musik, also Zeitgestalten, realisieren will, in die Zeit rejiziert. Ursache aller dieser Bemühungen ist das fantastisch-musikfremde ästhetische Ideal des verabsolutierten klingenden Augenblicks, der Entelechie klinglicher Präsenz. Das Zusammenhangs- und Folgerichtigkeitserlebnis — die Funktionalität im weitesten Sinne — soll zugunsten einer durch Verabsolutierung erreichten Vertiefung des Erlebnisses der Einzelheit und des gleichsam stillstehend sich Ausbreitenden radikal abgebaut werden. Gern gebraucht man jetzt, anstelle der für frühere Musik geläufigen Bewegungs-Begriffe, Metaphern aus dem Bereich des Statisch-Räumlichen. Als „in der Luft hängende Teppiche von orientalischnächtiger Ruhe“ bezeichnet Ligeti Boulezsche Musik. Andere gern benutzte Bilder sind „Kristalle“, „gläserndurchsichtiges Netzwerk“, „Fäden in durchschimmernden Geweben“, „Aggregatzustände des Klangmaterials“ („körnige, klebrige, faserige, brüchige Materialien“). Boulez will ein Musikwerk als „Labyrinth“ konzipiert wissen, „nicht mehr als

¹¹ Man kann nicht erwarten, daß dies unmittelbar zugegeben wird; in vielen Texten kommt es aber mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck, vgl. zum Beispiel P. Boulez, *Zu meiner III. Sonate*, a. a. O. S. 40: „So konnte mich die Entwicklung, die ein Formant nahm, zwingen, einen anderen in Frage zu stellen . . . Darum sind Strophe und Sequenz fast vollständig geopfert worden . . .“ usw. H. Pousseur, *Zur Methodik*, Die Reihe III, S. 62: „Doch mußte die Komposition öfter die aus der Bearbeitung der Stufen dieser Skalen entstandenen Schemata verändern, um die Verwirklichung entwickelnder Bewegungen zu ermöglichen . . .“ Mauricio Kagel, *Translation — Rotation*, Die Reihe VII, S. 60: „ . . . da, wo das Serielle traumatisierend wirkt, ist die Aufnahme anderer Bestimmungen gerechtfertigt.“

¹² Die Reihe VII, S. 15.

Gerade“; die einfache Gerade, meint er, sei das Prinzip der früheren Musik gewesen, die ihre Bezugspunkte „auf kürzestem Wege“ miteinander verbunden habe¹³. Ligeti interpretiert die graphische Konzeption insbesondere der form-aleatorischen Musik als eine „Straßenkarte“; sie könne beliebig „in mehreren Richtungen durchfahren werden“¹⁴; der zeitliche Ort ihrer Einzelteile ist gleichgültig geworden, die Zeitordnung ist unwesentlich gegenüber einer (quasi-)räumlichen Simultanvorstellung des ganzen und der Bewegungsfreiheit in ihm.

Auch die traditionelle Musik – vor allem solche polyphoner Faktur – baut eine Art Raumbewußtsein im Hörer auf, aus dem sich Vorstellungen wie Hoch und Tief, Vorder- und Hintergrund ergeben, ja, sogar solche einer gewissen Körperlichkeit der Töne und Klanggebilde, Tonfolgen und Klangmassen, die diesen Quasi-Raum füllen und beleben wie Schauspieler eine Bühne. Die Akteure der Musik allerdings, die Töne und Tongestalten, sind aus vergänglicherem Stoff als diese. Als Bewußtseinsbilder von Schwingungsvorgängen haben sie nicht die Existenzform eines Körperlichen, besitzen also keinen „Träger“ für Entwicklungen und Veränderungen. So entsteht der Eindruck, nicht daß sie sich entwickelten und veränderten, sondern daß sie abgelöst, bestenfalls fortgesetzt und ergänzt würden. Trotz dieser zarten, ätherischen Struktur ist musikalisches Geschehen raum-artig oder quasi-räumlich darstellbar, jedenfalls dasjenige früherer Musik. Die serielle Musik indessen zerstört diesen Innen- oder Bewußtseins-Raum, da sie die ehemals zusammenhängenden, quasi-körperhaft ausgedehnten Tongestalten auf Kleinstgebilde reduziert (das „Stimmen“-Gefüge des Tonsatzes wird abgelehnt und aufgelöst) und die quasi-räumlichen und zeitlichen Proportionen zwischen ihnen bewußt irritierend und vexierend erscheinen läßt; besonders in der sogenannten „punktuellen“ Periode dieser Musik ist das der Fall. Der Verlust des Bewußtseins-Raums wird im weiteren Verlauf der stilistischen Entwicklung durch Kultivierung realräumlicher – also nicht geistiger und feiner, sondern handfester – Bezüge kompensiert. Besonders Stockhausen ist es, von dem der Gedanke einer Einbeziehung der Stereophonie unmittelbar in die Komposition selbst vorangebracht wird. Real anschauliche Stereophonie tritt an die Stelle des Innengefüges der Polyphonie. Wir kommen darauf noch zurück.

IV

Die Anhänger halten Stockhausen für den Entdecker einer „neuen Morphologie der Zeit“. Er argumentiert: da die Tonhöhen auf Schwingungsgeschwindigkeitsunterschiede zurückgehen, sind sie in bestimmtem Verstande rhythmische oder „Dauer“- (Zeitdauer-)Phänomene; insbesondere der Übergang von sehr tiefen Tönen zu Impulsfolgen (Stockhausen: „Rhythmen“) im Frequenzbereich von 16 und weniger Hertz erhärte das; mithin seien Höhen und Dauern ursprungs- und wesensgleich, wenn auch nicht „gleich-“ oder „ein-sinnig“ – denn oberhalb 16 Hertz würden, wie man weiß, Zeitverhältnisse („Geschwindigkeiten“) als Tonhöhen empfunden, unterhalb 16 Hertz hingegen als „Rhythmen“; letztere repräsentieren – immer nach Stockhausen¹⁵ – „Makrozeit“, erstere „Mikrozeit“.

¹³ Darmstädter Beiträge 1960, S. 29.

¹⁴ Die Reihe VII, S. 39.

¹⁵ K. Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht ...“, Die Reihe III, 1957, S. 13 ff.

Aus der hier behaupteten, allenfalls physikalisch-vormusikalisch diskutablen, angeblichen Grundlagengleichheit der Tonhöhenverhältnisse (Harmonik, Melodik) und der Rhythmik gewinnen die jungen Theoretiker und Komponisten ihr Vertrauen in die Durchführbarkeit der „*allgemeinen seriellen Form*“, das heißt, in die Möglichkeit und Berechtigung — ja, Notwendigkeit, wie sie meinen —, über sämtliche Materialeigenschaftsbereiche (Parameter) einer Komposition ein irgendwie bestimmtes, aber jedenfalls einheitliches Proportionsschema zu legen; das Schema kann durch Interpolation und verschiedene Transpositionsprinzipie variiert, darf aber nicht verlassen werden. Die Aussicht auf eine derartige „serielle“ Struktureinheitlichkeit der Komposition ist der stärkste, eigentliche Motor der seriellen Entwicklung gewesen — mit Koenigs Worten: „*Die Komplementarität von Tonhöhe und Zeit ist der Ausgangspunkt der gesamten seriellen Technik*“¹⁶. Auch Adorno zollt Stockhausens Argumentation uneingeschränkt Anerkennung¹⁷.

Wenn dem so ist, wie Koenig und Adorno unterstellen, läßt sich unschwer allein von diesem Ansatzpunkt her zeigen, auf welch tönernen Füßen das serielle Prinzip steht. Ein auffälliger Fehler besteht schon darin, daß die Dauer eines Klages (also eine reale psychische Größe) und eine einzelne Sinusschwingung (eine bloß physikalische Größe, deren qualitatives Empfindungskorrelat unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle liegt) als komparable Phänomene behandelt werden. Stockhausen und seine Anhänger vergessen auch zu bedenken, daß beide Arten von „Dauern“ nicht nur auf der Empfindungsebene, sondern auch schon physikalisch strukturverschiedene Gebilde sind. Denn die „Mikrodauern“-Sphäre ist vertreten durch eine einzelne Luftsäulen-, Saiten- oder Membranschwingung, die in der „Makrodauern“-Sphäre völlig irrelevant ist. Dort handelt es sich vielmehr um ein ganzes Schwingungsbündel, das wiederum für die „Mikro“-Sphäre gleichgültig ist. Denn nicht ist die jeweils geforderte Gesamtdauer eines Tons von der Dauer und Zahl seiner Einzelschwingungen ursächlich abhängig, vielmehr ist deren benötigte Anzahl nur ganz sekundär und sozusagen zufällig auch von der Dauer der Einzelschwingung her berechenbar, und Entsprechendes gilt im umgekehrten Sinne. Dort, wo sich beide Sphären scheinbar, respektive physikalisch berühren — um die Frequenz 16 herum —, herrscht musikalisch unbrauchbare, in aller bisherigen Musik gemiedene Unbestimmtheit. Das von Stockhausen in Anspruch genommene Phänomen ist seit langem bekannt. Auch daß Tonempfindungen auf dem Umweg über die physikalische Analyse ganz allgemein „*etwas mit Geschwindigkeitsverhältnissen zu tun*“ haben, ist nicht neu. Man weiß auch, daß die Musik aller Zeiten und Kulturen Tonhöhenverhältnisse mit relativ einfachen rationalen Frequenzproportionen bevorzugt (Oktav-, Quint-, Quart-, Terz-, Sext-, Sekund- und Septintervalle), und ebenfalls nicht erst des seriellen Denkens bedurfte es, um auch für die musikalische Rhythmik, soweit sie sich rationalen Konzeptionen unterwarf, die einfachen Proportionen zur Grundlage werden zu lassen, auf diesem Gebiet freilich — mit einigem Spielraum — die allereinfachsten (Potenzen und Kombinationen der Primfaktoren 2 und 3).

¹⁶ Die Reihe VIII, 1962, S. 73.

¹⁷ *Vers une musique informelle*, Darmstädter Beiträge 1961, S. 74.

Neu an Stockhausens und seiner Anhänger Idee ist nur zweierlei, und beides verurteilt sich genau besehen selbst: die bereits bezeichneten Denkfehler (Zuspitzungsfehler) auf der einen Seite und ein allerdings entscheidender weiterer Fehler, der hinsichtlich der Einschätzung der Leistungsfähigkeit des Menschen auf zwei in ihrer Verschiedenheit nicht erkannten Gebieten der Apperzeption gemacht wird. Genauso, wie man unberechtigterweise die visuelle und auditive, räumliche und zeitliche Bewußtseinssphäre kommensurabel wähnt (vergleiche unter II), so macht man es mit den Dimensionen der Tonhöhe und der Tondauer, der harmonischen und rhythmischen Dimension. Indessen ist auch hier die Apperzeptionsfähigkeit des Menschen zum mindesten gradweise sehr verschieden groß, wahrscheinlich sogar grundverschieden¹⁸. Mühelos begreifen wir unmittelbar hörend ziemlich komplizierte harmonische Verhältnisse, zum Beispiel diejenigen einer chromatischen Tonleiter oder tritonischer Akkorde. Die — rational betrachtet — gleichgebauten rhythmischen Verhältnisse hingegen übersteigen bei weitem unser unmittelbares Fassungsvermögen. Die stärkere spontane Anschaulichkeit harmonischer Proportionen gegenüber rhythmischen hat sicher gar keine sehr geheimnisvollen Gründe; um so eindringlicher verbietet sich eigentlich der serielle Gedanke einer „gleichberechtigten“ Behandlung der beiden Gebiete. Aber keiner der jungen Theoretiker und Komponisten merkt, „daß man“, wie Nicolas Ruwet ihnen in ihrem eigenen Publikationsorgan vorwirft, „die Beziehungen zwischen den verschiedenen partiellen Systemen nach Maßgabe des Parallelismus begreift, das heißt, nach dem primitivsten Schema, das es gibt“¹⁹.

Eine praktische Konsequenz, die Stockhausen aus seiner Theorie zieht, beleuchtet deren Fragwürdigkeit schlaglichtartig. Er bildet²⁰, neben anderen derartigen Experimenten, eine Proportionsreihe von Dauer-, oder genauer Tempo-Werten genau der temperierten chromatischen Tonleiter nach, das heißt, er konfrontiert dem Frequenzverhältnis 1 : 2 zweier im Oktavabstand stehender Töne das Tempoverhältnis $\infty = \text{MM } 60 : \infty = \text{MM } 120$ und baut entsprechend der logarithmischen Formel $12 \cdot \sqrt[12]{2}$ weitere 11 Tempowerte dazwischen; so erhält er eine Reihe von 13 stufenweise sich beschleunigenden Tempi, ein Material, mit dem, genauso wie mit der chromatischen Tonleiter, nun musikalisch gearbeitet werden soll. Daß man es nicht längst getan habe, wird als schwer belastende Inkonsequenz der traditionellen Musik gerügt. Auch zu dieser, angesichts der Inkommensurabilität harmonischer und rhythmischer Apperzeption geradezu primitiven Forderung gibt Adorno sein ausdrückliches Placet: „Von Stockhausen stammt die Einsicht, es sei die gesamte rhythmisch-metrische Struktur auch der atonalen und der Schönbergschen Zwölftonmusik in gewissem Sinn tonal geblieben. Das ist nicht mehr zu vergessen; die Unstimmigkeit nicht mehr zu dulden“²¹. Adorno verteidigt die formallogische „Stimmigkeit“ einer Theorie unter bedenkenloser Hintansetzung der Stimmigkeit zwischen der Theorie und der Wirklichkeit des hörenden Menschen.

¹⁸ Die ausführliche Darlegung dieses, wie mir scheint, für die Widerlegung des seriellen Parallelismus wesentlichen Punktes, unternehme ich in meinem Buch „Neueste“ Musik, ein kritischer Bericht, Stuttgart 1964; vgl. auch hier, Anm. 21.

¹⁹ N. Ruwet, *Von den Widersprüchen der seriellen Sprache* (Übersetzung aus dem Französischen von H. R. Zeller), Die Reihe VI, S. 63.

²⁰ Siehe zum Folgenden Die Reihe VI, S. 24.

²¹ Darmstädter Beiträge 1961, S. 29. — Der gemeinsame Nenner von harmonischen (tonverwandtschaftlichen)

V

Ein ins Auge springender Zug des seriellen Denkens ist die Hochschätzung des Zählens und Messens, der Quantitierung. Den äußeren Anreiz dazu, aber sicher nicht die innere Ursache bringt die Entdeckung der „elektronischen“ (elektrischen) Klangerzeugung und der Tonbandmanipulation. Nach elektroakustischen Laborstudien durch Robert Beyer und Werner Meyer-Eppler an der Bonner Universität wurde daselbst 1951 die erste Komposition mit Verwendung elektronischer Klänge — Bruno Madernas *Musica su due Dimensioni* für elektronische Klänge und Instrumente — realisiert. Der Reiz der elektronischen Klangerzeugung und -manipulation besteht darin, daß diese dem Komponisten erlauben, nicht nur Tonhöhen und -dauern, sondern auch Klangfarben, dynamische Werte und distinkte Geräusche mit großer physikalischer Genauigkeit zu fixieren. Das schuf die Voraussetzungen zur praktischen Verwirklichung der „allgemeinen seriellen Form“, und zwar noch bevor ihr theoretischer Anspruch durch Stockhausen erhoben wurde. Sämtliche durch meßbare Korrelate erfassbaren Toneigenschaftenbereiche (Parameter) sind nun serieller Durchbildung zugänglich. Das in aller früheren Musik komplex bewegte Tonmaterial wird fortab aufgefaßt als ein aus Eigenschaften und Elementen beliebig Zusammensetzbares (synthetischer Materialbegriff). Auch der einzelne Ton, in seiner Höhe, seinen Klangfarbenkomponenten, seiner Lautstärke, Lokalisierung usw., wird jetzt ab ovo Gegenstand der Komposition: „So wird jeder Klang (Ton) das Ergebnis eines kompositorischen Aktes“, bestätigt Stockhausen²². „Es wäre absurd“, meint Eimert²³, „mit Tönen bloß zu komponieren, wie sie ‚sind‘, wie sie sich dem naiven Verständnis darstellen; denn auf dem musikalischen Zeitgrund“ — hier wirkt Stockhausens Theorie ein — „gibt es (noch) gar keine Töne, sondern nur abstrakte Beziehungen, aus denen Tonhöhen, Lautstärken und Dauern aufgerufen werden.“ Diese radikalen Worte zeigen, daß man, kaum daß die technischen Möglichkeiten elektro-akustischer Klanganalyse und -synthese eröffnet sind, das nur technisch zu gewinnende Sinuston-„Atom“ sogleich als einzig legitimes Material der Komposition schlechthin postuliert. Ihm stellt sich, wenig später, sein Gegenstück, das komplexe Geräusch oder „weiße Rauschen“ zur Seite, so daß nunmehr, zunächst jedenfalls, von den Extremen her komponiert wird: synthetisch und analytisch, mit Sinustönen und gefilterten Geräuschen. Hinzu kommen dann noch die sogenannten „Impulse“, kürzeste Schwingungsstöße, die der Hörer als

und rhythmischen Verhältnissen findet sich — den physikalischen Aspekt einmal als relevant angenommen — im Phänomen der Periodizität. Sowohl die Tonverwandtschaftsordnung als auch die rhythmisch-metrische Rationalität der traditionellen abendländischen Musik: beide beruhen, physikalisch betrachtet, auf Potenzen und Kombinationen der ersten Primzahlen, und zwar harmonisch der Primzahlen 2, 3 und 5, rhythmisch-metrisch der Primzahlen 2 und 3. Die dem sogenannten pythagoräischen Tonsystem anhängenden Musiktheoretiker bezweifeln die Mitwirkung des Faktors 5 im Harmonischen (Mediant- oder Terzverwandtschaft); die Gegenargumente gegen diese Ansicht habe ich in meiner ungedruckten Dissertation *Der Sonanzfaktor im Tonsystem*, Kiel 1958, zusammengetragen. — Trotz der vorgetragenen Polemik gegen Stockhausen bezweifle ich nicht (und gehe darin konform mit J. Handschin und anderen) die Mitbedeutung der Zahlenrationalität für die Ausbildung der musikalischen Ton- und Rhythmusysteme. Allerdings bin ich der Meinung, daß gerade deshalb die temperierte (nicht tonverwandtschaftlich entwickelte) Halbtonleiter, abgeleitet aus der Formel $12 \cdot \sqrt[12]{2}$, kein genuin musikalisches Phänomen ist, denn sie ersetzt die harmonische Zahlenrationalität durch die logarithmische. Logarithmisch entwickelte Verhältnisse zwischen Tönen (Distanzen) stellen aber, im Gegensatz zu harmonischen (Intervallen), keine vom Bewußtsein als „gestalt-prägnant“ spontan und genau erkennbaren (und wiedererkennbaren) Werte dar; vgl. auch dazu die oben angeführte Dissertation.

²² Die Reihe V, S. 62.

²³ Die Reihe III, S. 8 f.

nicht-tonlich wirkende „Knacke“ wahrnimmt. (Auf die Tatsache, daß es, genau genommen, in der Wirklichkeit des Hörens — und sogar im objektiv-physikalischen Bereich selbst — keine einfachen Nur-Sinustöne gibt, braucht hier nicht eingegangen zu werden.)

Es ist Stockhausens in der Tat intelligenter Einfall, der hieraus erwachsenden, sozusagen hygienisch reinen und optimal differenzierten elektronischen seriellen Musik bald darauf ein ebenso grundsätzlich entwickeltes Gegenbild gegenüberzustellen: die „neue Instrumentalmusik“, die wie die traditionelle Musik mit „vollen“ (natürlichen) Tonklängen als Elementen und mit subjektiven Tonerzeugern (Instrumenten und Menschen) arbeitet; aus den „Nöten“ der damit verbundenen Ungenauigkeiten werden systematisch und fantasievoll neue „Tugenden“ der Komposition entwickelt. Deren wichtigste sind die jeweils festzulegenden „Freiheitsfelder“ für den Interpreten; sie können alle Toneigenschaften, aber auch die Reihenfolge und die eigene Wahl der Töne betreffen. Derartige, im umfassenden Sinne aleatorische Kompositionen bieten bei jeder Aufführung ein völlig neues Hörbild und wirken dadurch amüsanter, aber auch gröber als elektronische Musik.

Der ebenfalls vorhandene, aber heimlichere Grobheit ist das physikalistische und materialistische Denken, das sie durchwirkt. Über das unumgängliche Zählen, Messen und technische Manipulieren gewinnt es immer stärkeren Einfluß. Kindern gleich, die das Funktionieren einer elektrischen Eisenbahn entdeckt haben, „spielen“ zunächst verhältnismäßig harmlos die jungen Komponisten mit den neuen Möglichkeiten. Aber unversehens verfallen sie diesem Spiel, und es emanzipieren sich ursprünglich sekundäre zu primären Vorstellungen: Das „Schwingungsbündel“ verdrängt den lebendigen Ton, die Zahlenproportion das Intervall und den Rhythmus. So vertauscht sich geradezu auch die Beziehung von Qualität und Quantität. Pousseur führt den fragwürdigen Begriff der „graduellen Qualität“ ein²⁴; Stockhausen spricht von „Empfindungsquanten“²⁵. Es ist nur allzu verständlich, daß dabei Toneigenschaftsbereiche, die keine Quantitätskorrelate besitzen oder keine kontinuierliche Graduierung zulassen, aus dem Interesse und sogar aus dem Bewußtsein der jungen Komponisten herausfallen. Daß diese Entwicklung durch die neuen technischen Möglichkeiten nur bestärkt, nicht begründet wurde, belegt freilich die Tatsache, daß schon seit der frühen Dodekaphonie die qualitative, nicht graduiert gedachte Tonverwandtschaftsauffassung der Intervalle durch die rein quantitative, jede Graduierung zulassende Distanzauffassung verdrängt worden war. Die Quinte zum Beispiel ist nur noch ein beliebiger Tonabstand unter vielen tausend zur „Gleichberechtigung“ erhobenen anderen.

Psychologische Fragen des Hörens interessieren in dieser beschränkten Sicht gerade eben noch bis zum Weber-Fechnerschen Gesetz. Der höhergeistige, qualitative Bereich der durch Tonverhältnisse auslösbaren harmonischen Spannungen, des Zusammenwachsens von Klang- und Tonfolgegestalten im Hörerbewußtsein, des Sichanziehens und -abstoßens von Gestalten (und innerhalb von Gestalten) gemäß den in entsprechend angelegter Musik unwillkürlich wirksamen psychischen Gesetzen der Sonanz (Tonverwandtschaft, Konsonanz, Dissonanz) und der ratio-

²⁴ Die Reihe III, S. 70.

²⁵ Die Reihe I, S. 61.

nen Rhythmik (Metrik, Periodik, rhythmische Kombinatorik)²⁶ bleibt dabei dem Zufall überlassen oder wird — bestenfalls — wenigstens als Macht gespürt und systematisch dissoziiert und paralyziert; dieses letztere ist immerhin ein Ansatzpunkt anzuerkennender kompositorischer Kunst. Er wird genährt vor allem durch ein seit Schönberg immer stärker gewordenes Mißtrauen gegen die auditive Intelligibilität aller aus „natürlichen“ Gesetzen und Hierarchien entwickelten Gestaltbildungen überhaupt. Sie — und mit ihnen die Hör-Verständlichkeit selbst — gelten als der Retrospektivität verdächtig. Komponisten und Theoretiker, die sie verteidigen, können in den Augen der Avantgarde nur Epigonen einer antiquierten Musikauffassung und -kultur sein.

VI

Was setzt das serielle Denken an die Stelle der abgelehnten qualitativen Gestaltungsprinzipien, zumal an die Stelle der in ihrer Gültigkeit angezweifelten Formkategorien wie Spannung-Lösung, Kontrast, Wiederholung, einfache Dreiteiligkeit (These, Antithese, Synthese), Variation, logischer „Schluß“, Bestätigung usw.? Tatsächlich beabsichtigt man gar nicht, das geschaffene Vakuum durch Einführung kräftiger, bestimmter neuer Formbegriffe auszufüllen. Gelegentlich wird zwar eine dahingehend deutbare Absicht geäußert²⁷. Aber da jede hinlänglich klare Bestimmtheit in die Nähe eines der älteren Formprinzipien führt — und wohl führen muß, da Formprinzipien nicht „erfunden“ werden, sondern in absolut begrenzter Anzahl einfach „vorhanden“ sind wie geometrische Dimensionen und Grundformen —, eben deshalb bleiben solche Ansätze bei den seriellen Theoretikern sehr verschwommen, ja, man spürt deutlich Ängstlichkeit in ihnen.

Positiv ist allein — so paradox es klingt, so einleuchtend ist es zugleich — ein betont negativistisches Agens: die Tendenz zur Kultivierung des „Übergangs“, der „Vermittlung“, etwa innerhalb der Toneigenschaftsbereiche oder zwischen Ton und Geräusch oder zwischen Klang überhaupt und Rhythmus (vergleiche IV). Freilich ist auch dieses Prinzip genaugenommen nicht neu, sondern wird — zum Beispiel in der Ausbildung der Dreiteiligkeit, in Sonate und Lied, oder in Richard Wagners ausdrücklicher „*Kunst des Übergangs*“ — schon in älterer Kunstmusik vielfältig angewandt, allerdings mit weniger dispergierten musikalischen Inhalten, so daß die Vermittlungsstufen vergleichsweise weniger kontinuierlich sind. Hier ist also durchaus „noch etwas zu machen“, und da der Ehrgeiz, Originalität zu entwickeln, ein starker Antrieb der jungen Komponisten ist, wird die Chance gründlich wahrgenommen. Man nimmt zum Beispiel ein komplexes Rauschen, filtert alle möglichen Reduktionen bis zum nackten Sinuston in quasi-kontinuierlichen, nach verschiedenen Eigenschaftsgesichtspunkten geordneten Reihen heraus und bildet daraus ein Musikstück, das wiederum alle möglichen Grade nachbarschaftlicher Beziehungen vom stärksten Kontrast bis zur kaum bemerkbaren Unterschiedenheit nach einer seriellen Konzeption an- und ineinanderfügt; so entstehen jene „*Teppiche*“ und

²⁶ Die rationale Rhythmik umfaßt im hier gemeinten Begriffsumfang alles, was schöpferische Fantasie an Kombinationen hervorgehen läßt, aber nicht die „irrationale“ oder „freie“ Rhythmik, die zum Beispiel im Gregorianischen Choral und in jedem Rubato gepflegt wird.

²⁷ Zum Beispiel G. Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, Die Reihe VII, S. 5 ff., oder Chr. Wolff, *Über Form*, daselbst S. 24 ff.

„Netze“, von denen wir sprechen hörten. Oder man legt einer Komposition einen Sprechtext zugrunde, den man in Einzellaute und Phoneme, entvokalisierte Zischlaute und reines Vokalfarbengetöne zerlegt, um die „Vermittlungen“ zwischen verstehbarem Sprachlaut und bloßem Klang und Geräusch zum Material serieller Kombinatorik zu machen. Selbst der Kritiker muß zugeben, daß solche Vorhaben reizvoll sind, zum mindesten im Sinne einer Art kunstgewerblicher Webetechnik, mittels derer eindrucksvolle klingende „Kalligramme“ sich erstellen lassen.

Das Prinzip des „Ausgleichs“ und der „Vermittlung“ setzt die Forderung der „Gleichberechtigung“ der Materialeigenschaften untereinander und ihrer einzelnen Valenzen (Abstufungen) voraus: die Ablehnung jeder etwa vorgegebenen, natürlichen oder geschichtlich überlieferten „Hierarchie“ wird immer wieder betont. Mit dieser Forderung schließt sich ein Ring der bisher von uns betrachteten Maximen des seriellen Denkens. Die kompositionstechnischen Operationen, durch die das „multipolare Gleichgewicht“ (Pousseur) hergestellt werden soll, sind uns demzufolge nichts Neues: „die Nicht-Periodizität der chronometrischen Artikulation..., die Abschaffung des polyphon-linearen Stimmengewebes, die ständige Variation der vertikalen Dichte (Klangbreite), die ständige Transformation der instrumentalen Farben und schließlich die immer neue Artikulation der Makrostrukturen“ (der Form-Erscheinung des Werks im ganzen, die schließlich auch von Aufführung zu Aufführung sich wandeln soll). „Jeder dieser Faktoren“, fährt Pousseur, der dieses entwickelt, fort, „bedeutet die Zerstörung einer besonderen ‚starken‘ Form, die sich dem Bewußtsein als Bezugssystem aufgedrängt hatte, die den Reichtum der Klangmaterie einschneidend verminderte“²⁸.

Hier kann nicht entschieden werden, wieviel positive, eigenständige neue Ästhetik einerseits, wieviel Ressentiment des Spätgeborenen andererseits in dieses radikal-neue Musikbild mitschöpferisch eingeflossen ist. Daß die zweite Komponente zum mindesten stark beteiligt ist, verraten Äußerungen, in denen sich die Ablehnung der Konvention, der Natur und vor allem des „Einfachen“ bis zur Offenbarung erhitzten Hasses steigert. Neben Adorno ist es vor allem Klaus-Heinz Metzger, der das Einfache, Elementare und etwa gar als „gesund“ zu Bezeichnende mit spürbarem Haß von sich weist: „als Namen dessen, was nicht fort dauern soll“, als Ausdruck des „Vorzivilisatorischen“, der „Barbarei“, des „hanebüchener Unentfalteten“ und „prähistorischer Stammesbräuche“²⁹. Bei solcher Hitze des Geistes mag es verständlich sein, daß die tabula rasa, auf der komponieren zu können man für möglich hält, als solche gar nicht erkannt wird: der Verzicht auf die Formkategorien schlechthin, auf den „zwingenden“ Aufbau von Zeitgestalt, auf intellektuelle Auditivität, auf naturangebotene und sogar auf solche Hierarchien, die dem Material abzurufen seit eh und je des schöpferischen Menschen Stolz waren. Mit einem merkwürdig anderen, kaum ganz glaubwürdigen neuen Stolz blicken die jungen Komponisten und Theoretiker auf alles das herab, von dem sie sich abgekehrt und das sie zerschlagen haben (oder zerschlagen zu haben wähen): „Auf einem solchen Niveau des Bewußtseins“, meint Luciano Berio, speziell auf die Formenwelt und die metrisch-rhythmischen Prinzipien der früheren Musik

²⁸ Die Reihe III, S. 48 f.

²⁹ Die Reihe V, S. 48 f.

herabblickend, „ist kein Platz mehr für jene simpelsten formalen Schemata der Perzeption“³⁰.

Gelegentlicher Katzenjammer, wenn die mit Akribie und Bienenleiß durchgeführten Materialverteilungsprozesse am Ende sterile, gleichgültige, trotz allen Überraschungsaufgebots nur ermüdende (weil nicht „zwingende“ und nicht „fesselnde“) Eindrücke beim Hörer hinterlassen, wurde bisher immer mit rasch wieder einsetzendem Optimismus überwunden und auch zum Ansporn für fantasievolle Weiterentwicklungen. Vor allem das Vertrauen in die künstlerische Fruchtbarkeit der physikalisch-technischen Mittel ist noch ungebrochen. Stockhausen verspricht sich ganz unkritisch und ohne jede Ironie musikalische Offenbarungen von der Ausnutzung von „Entdeckungen“ wie jenen, „daß ‚Rhythmik‘ in Tonhöhen- und Klangfarbempfindung übergehen kann . . ., daß eine Klangfarbe nicht mehr dieselbe Klangfarbe ist, wenn wir ihre Intensität oder die Frequenz eines Teiltons verändern“ oder daß man den Hörer durch „Raum-Musik“ (Stereophonie) zu bestimmten Vorstellungen bringen (also doch zwingen?) kann, etwa dadurch, daß er die Wahrnehmung tiefer Töne unwillkürlich mit „Links-“, diejenigen höherer Töne mit „Rechts“-Vorstellungen koppelt, wenn man ihm durch eine entsprechende Aufstellung der diese Töne hervorbringenden Instrumentalisten oder Lautsprecher dabei hilft³¹.

Den nachdenklichen Kritiker können solche vordergründigen Gedankengänge und Hoffnungen nur zutiefst bedrücken, zumal sie das gesamte serielle Schrifttum beherrschen. In der Bemühung mechanischer, elektro-akustischer, graphischer, tabellarischer und rechnerischer Hilfsmittel – Ligeti spricht offen von seriellen „Mischmaschinen“ – absorbieren sich der schöpferische Elan und die Begeisterungsfähigkeit anscheinend einer ganzen Generation von Begabungen. Nicht nur, wie Ernst Krenek meint, den „flüchtigen Betrachter“, sondern auch den mit ausdauernder Beobachtung in diese Denkwelt eindringenden Kritiker „dükt es, als ob die Phänomene, auf die es in der elektronischen Musik“ – und in der gesamten seriellen und nachseriellen Musik – „bisher hauptsächlich anzukommen scheint – Stufungen der Farbe und des Gefüges, der Dichte, Konsistenz, Masse des Klangmaterials und dergleichen mehr –, an eine erheblich niedrigere, mehr sinnliche Sphäre des Bewußtseins appellieren als die Intentionen, die man seit langem dem Schöpfer anspruchsvoller Musik zu unterlegen gewöhnt war“³². Es „dükt ihn“ nicht nur, sondern wird ihm, je gründlicher er sich mit der Materie beschäftigt, um so mehr zur Gewißheit: Das serielle Denken kreist um einen Begriff verdünnter, reduzierter Musik.

Der nur selten für kurze Zeit kritisch abgelenkte Optimismus der Theoretiker fügt sich bestätigend in das Gesamtbild. Kronzeuge unkritischer Saturiertheit ist kein Geringerer als einer der Begabtesten, Pierre Boulez, wenn er sagt, es lasse „sich doch sagen, daß die Musik gegenwärtig über einen breiten Fächer von Mitteln verfügt . . . Gewiß bedarf dieser Apparat noch erheblicher Perfektionierung und der Zeit, sich einzuspielen, sich zu verfeinern, sich zu normalisieren; aber das Wesentliche an Entdeckungsarbeit ist geleistet, die Richtung ist unabweichlich einge-

³⁰ Darmstädter Beiträge 1959, S. 37.

³¹ Vgl. Die Reihe I, S. 62, sowie V, vor allem S. 69 ff.

³² E. Krenek, *Den Jüngeren über die Schulter geschaut*, Die Reihe I, S. 33.

schlagen, und auf dem Gebiet der stilistischen Arbeit hat man innerhalb gewisser Sicherheitsränder einen Spielraum vor sich“³³. Boulez fügt diesem aufschlußreichen Bekenntnis noch eine Lieblingsidee an, die er Mallarmé entlehnte und in deren Lobpreis er unverhohlen dem Primat der Graphik, ja, des Papiers, der Note und Noten-Schreibseite vor dem Ton und der autonomen Klanggestalt huldigt: „Man stelle sich Seiten vor, die als Parenthesen fungieren, mobile Hefte, Konstellationen der Formanten miteinander! Kurz, die Imagination hat keine Not, wenn das Handwerk sorgt“³⁴.

Selbst mit boshafter Fantasie läßt sich kaum eine erschütterndere Formulierung der jüngsten Musik- und Kompositionsauffassung erfinden als diese von einem ihrer führenden Männer selbst gelieferte. Hier manifestiert sich das von Adorno angeprangerte „Altern der Neuen Musik“³⁵ sehr handfest in Vokabeln wie „Normalisieren“, „Perfektionierung“, „stilistische Arbeit“, „Sicherheitsränder“.

VII

Scheinbar im Gegensatz zum Streben nach „Normalisierung“ des kompositorischen Arbeits-„Apparats“ steht die strikte Ablehnung jeder konkreten „Normierung“ des benutzten Klangmaterials, die die persönliche Freiheit des Komponisten einschränken würde. Das serielle Denken hält sich etwas zugute auf die Unabhängigkeit seiner Materialauffassung von irgend gegebenen oder nahegelegten Gliederungen und Hierarchien und auf den uneingeschränkten Besitz des kontinuierlich verfügbaren „Klangreichtums der Welt“ (Pousseur). Die Bedeutung künstlerischer Sprachregelung und -konvention wird entweder überhaupt verkannt oder nur insoweit akzeptiert, als es um die Intoleranz selbst erlassener Konventionen gegenüber gegnerischen oder überhaupt andersartigen geht. Gelegentlich gehen die jungen Theoretiker sogar so weit, zu behaupten, daß wahrhaft originale Musik grundsätzlich kein Gegenstand menschlicher Kommunikation sei³⁶.

Jedes serielle Werk soll seine eigenen Toneigenschaftsordnungen — etwa seine eigenen Höhenabstandsmessungen —, seine eigenen Materialstrukturen und seriellen Proportionsideen haben, sozusagen seine eigene musiksprachliche Grammatik und Syntax. Wenn wir am Anfang unserer Anmerkungen feststellten, daß diese Musik auditiv nicht intelligibel sei, so stoßen wir hier auf den gewichtigsten Grund dafür. Man „versteht“ beim Anhören eines seriellen Werkes allenfalls allgemeinste, größte Bezüge. Vielleicht ist es möglich, daß man bei sehr häufigem Hören derselben Komposition wenigstens Fehler in der Wiedergabe oder sogar die verwendete Tonhöhenauswahl und andere grundlegende Proportionsgedanken erkennt. Davon freilich, daß dies erwünscht oder gar notwendig sei, ist in der gesamten einschlägigen Literatur nie die Rede³⁷; es wäre auch viel verlangt und würde einer

³³ Darmstädter Beiträge 1960, S. 28 f. und 40. Der Terminus „Sicherheitsränder“ geistert seit Ruwets von der Phonologie herkommender Attacke gegen das serielle Prinzip (Die Reihe VI) in der Diskussion herum, bedeutet daselbst aber ganz präzise dasjenige, was die phonologische Eindeutigkeit von Phonemen garantiert, während Boulez nur allgemeine Stilabgrenzungen trifft.

³⁴ Daselbst.

³⁵ Th. W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik in Dissonanzen*, Göttingen (1956), S. 102 ff.; 2/(1958), S. 120 ff.

³⁶ Auch Adorno verfiel den Standpunkt in Darmstädter Beiträge 1961, S. 101.

³⁷ Recht naiv und ohne Begründung behauptet allerdings Boulez in *An der Grenze des Fruchtlandes*, Die Reihe I, S. 49: „Tatsächlich bedeutet die Wahl einer Grundeinheit — verschieden vom Halbton —, daß man

Komposition einen enormen Bedeutungsanspruch zuerkennen, wenn man eigens zu ihrem Verständnis ihre individuelle „Sprache“ erlernen sollte. Man stelle sich vor, welchen einzigartigen Rang ein in einer Randvölkersprache geschriebenes Buch besitzen müßte, um einen literarisch gebildeten Menschenkreis veranlassen zu können, diese Sprache eigens zum Lesen dieses einen Buches zu erlernen; das aber ist — mutatis mutandis — die Situation für mehrere hundert verschiedene serielle und nachserielle Kompositionen. Zum mindesten praktisch entfele also die Möglichkeit sprachähnlichen, genaueren Verstehens dieser Musik selbst dann, wenn die jungen Theoretiker sich eine intellektuelle Audition als Ideal überhaupt wünschten.

Aber sie tun es gar nicht. Mehr kann man über ihr Verhältnis zum Hörer an dieser Stelle, nämlich in Kürze, kaum sagen, da es sich hier um einen der differenziertesten und vielleicht bisher am wenigsten geklärten Punkte des seriellen Denkens handelt. Fest steht, daß es „die serielle Sprache“ als etwas, das sich — wie die historischen Stilsprachen — an einem Werk fürs andere lernen ließe, nicht gibt und nicht geben soll: die Anerkennung des Nutzens oder gar der Notwendigkeit allgemeinsprachlicher Konvention wird strikt abgelehnt. Nur die Methoden und Denkrichtungen, nicht die Mittel im einzelnen sind für den Kreis der seriellen (und in der seriellen Weiterentwicklung befindlichen) Komponisten verpflichtend. Daß die Abgrenzung der Bezirke nicht immer ganz klar ist, kann daran im Prinzip nichts ändern; auch nicht, daß Pousseur und andere sich in ihren Rechtfertigungsversuchen gegenüber dem Vorwurf der Unsprachlichkeit ihrer Musik gelegentlich in bemerkenswerte Widersprüche verstricken, herausgefordert etwa durch gescheite Angriffe wie diesen des Phonologen Ruwet: *„Wenn Henri Pousseur von dem unendlichen Reichtum der Geräusche, verglichen mit der relativen Armut der durch die traditionelle Musik ausgewählten musikalischen Töne spricht, so hört sich das an, als wolle er den Reichtum des kindlichen Lallens, wo alle möglichen, vorstellbaren und durch ein menschliches Organ artikulierbaren Laute vorkommen, der Armut der phonologischen Systeme des Französischen oder Chinesischen vorziehen, oder auch, als stelle er den Schranken, welche die menschlichen Verwandtschaftssysteme diesem setzen, die abwechslungsreiche Ungebundenheit des Liebeslebens der Menschenaffen gegenüber. Aber das kindliche Lallen bedeutet gar nichts, und das Liebesleben der Menschenaffen ist völlig anarchisch, begründet kein soziales (höher organisiertes) Verhalten“*³⁸. Diesen Angriff kann man sicherlich nicht widerlegen. Man kann sich entweder seiner Vernunft beugen — auch den bedeutenden Komponisten der Vergangenheit gereicht es ja nicht zur Unehre, daß sie ihre Werke innerhalb musiksprachlicher Konventionen anlegten; im Gegenteil, dies unterstreicht ihre dennoch vollbrachte persönliche, originale Leistung — oder unbeirrt im Streben zu kommunikationsfeindlicher, absoluter Individualität ausharren.

VIII

Serielle Musik soll also, jedenfalls vom Hören her, nicht „verstanden“ werden. Natürlich aber will der Komponist dem Hörer Sachverhalte anbieten, die dieser,

eine bestimmte, dem jeweiligen Werk eigene Temperatur wahrnimmt; alle Intervalle werden in Funktion dieser Grundtemperatur gehört.“

³⁸ N. Ruwet, a. a. O. S. 61.

wenn er will, „wahrnehmen“ kann. Die Begriffe Information und Wahrnehmung spielen im seriellen Denken eine hervortretende Rolle. Man beabsichtigt nicht, dem Hörer mittels des Werkes Informationen über weitläufige oder innerstrukturelle Zusammenhänge zu geben, erwartet aber immerhin, daß er nicht nur grobflächige, „statistische Feldbeziehungen“, sondern auch und sogar in erster Linie feine Einzelheiten und kaum merkliche Vermittlungen und Verschiebungen im Klangmaterial, seinen Eigenschaften und seiner Zusammensetzung wahrnimmt. Wir wissen, daß man es mit Entrüstung ablehnt, seine Aufmerksamkeit dabei durch kompositorische Mittel zu lenken oder gar zu „zwingen“ und zu „fesseln“, und wir müssen wieder betonen, daß das eine äußerst fragwürdige, jeder Kunsterfahrung widersprechende, ganz unrealistische Einstellung ist. Die Aufmerksamkeit eines Hörers ist selbst dann, wenn der Komponist sie bewußt un gelenkt läßt, seinem Willen nie völlig frei unterworfen; vielmehr wird sie durch eine Vielfalt von Ablenkungen dislinariert, deren Zufälligkeitsgrad nur um so größer ist, je weniger die Komposition von sich aus Hierarchien zwischen den angebotenen „Informationen“ entstehen läßt. Stimmung, persönliche Neigungen, Assoziationen, zufällige Blickfänge wie Bewegungen des Dirigenten oder der Spieler, ja, ein Räuspern des Nachbarn oder ein Kitzel in der Nase und viele andere sehr äußerliche Einflüsse mehr werden gerade dort und dann mächtig, wenn der Griff der Sache selbst locker ist. Die Würde der Freiheit, selbst bestimmen zu können, was man hören und hörend genießen und beobachten will — so könnte man sagen —, werde dadurch nur potentiell, nicht prinzipiell geschmälert; das Ideal bleibe erhaben genug. Aber wie denn? Jede Komposition, auch die im traditionellen Sinne zwingende, stringente, erfährt ja ihre Verwirklichung immer erst im Hörer-Bewußtsein. Will der serielle Komponist tatsächlich und ehrlich Vollmacht der Mitentscheidung über den jeweiligen Inhalt eines Werkes an den Hörer abtreten, so gibt er ihm mehr, als jemals üblich war, und vor allem mehr, als der Hörer selbst verlangt oder auch nur sich wünscht. Er mutet ihm nicht nur die geistige Aktivität der Verwirklichung des an und für sich fertigen Werkes in seinem Bewußtsein zu, sondern gibt ihm nur eine Art Rohstoff, etwas, aus dem noch dies und jenes werden kann, das von sich selbst aus keine eindeutige Gewichtsverteilung und Abgerundetheit besitzt. Der Hörer will das nicht; er will beschenkt, ja, von der Gabe überwältigt werden im Sinne des Hineingenommenwerdens in Vorgänge von Bedeutung. Wohl will er das Seine an Aktivität der Aneignung dazu beitragen, aber nicht dem Komponisten kompositorische Arbeit abnehmen; meistens versteht er davon auch gar nicht genug — er kann sich nicht denken, daß etwas Vernünftiges dabei herauskommen soll, wenn er selbst darüber entscheidet, was des besonderen Zuhörens wert, was wichtig ist; sollte er hingegen durch das schmeichelhafte Vertrauen des Komponisten Zutrauen zu seiner musikalischen Potenz bekommen, so wird er bald nicht nur mitkomponieren — bescheiden, im Geiste —, sondern selber Komponist werden, ungehemmt, ungelern, und mit Sicherheit seriell und aleatorisch. Nein, der anspruchsvolle Hörer wünscht sich eine ganz andere „Würde“: vom Komponisten klingende Ordnungen vorgestellt zu bekommen, die seine auditiven Apperzeptionskräfte beschäftigen und herausfordern, die Verständnis ermöglichen und verlangen, das heißt, die Verständnis nicht leicht machen, aber doch auch nicht ausschließen. Der anspruchsvolle

Hörer möchte dem Komponisten auch hörend auf die Finger schauen können – um ihn entweder zu bewundern oder sich von ihm zu distanzieren; darüber, nicht über das Wie und Was der Komposition selbst, möchte er, wie eh und je, die echte Mitvollmacht behalten. Sie aber wird ihm vorenthalten, ja, man versucht, wie der Volksmund sagen würde, ihn „für dumm zu verkaufen“.

IX

Ich sagte am Anfang, daß die Kritik ihr abwertendes und vielleicht wahres Wort ohne aktuelle Wirkung sprechen werde. Die seriellen Theoretiker sind besonders zurückhaltend darin, kritischen, auch selbstkritischen Gedanken in ihrem Denksystem Raum zu geben. Sie werden wissen oder wenigstens fühlen, weshalb: Ein Einbruch an einer Stelle würde das Gesamtgebäude zusammenstürzen lassen. Würde man zum Beispiel die Notwendigkeit eines Gerüsts fester musiksprachlicher Konventionen (Beschränkung auf ein distinktes Auswahl-Tonsystem und Auswahl-Tondauersystem usw.) anerkennen, im Zusammenhang mit derjenigen audativer Verständlichkeit, so wäre zugleich damit der freien Verfügbarkeit des „*ungraduierten Klangreichums der Welt*“ und der Möglichkeit uneingeschränkter Kombination sämtlicher Valenzen sämtlicher Toneigenschaften miteinander (der uneingeschränkten tonsetzerischen Permeabilität) abzusagen, das hieße aber: dem Hauptgedanken der seriellen Konzeption überhaupt. Die gesamte Arbeitstechnik würde sich ändern müssen; man würde wieder in den „alten“ abendländischen Gang der Musikgeschichte „zurück“-lenken, in gefährlich-unmittelbare Tuchfühlung – und Vergleichbarkeit! – mit historischen Großmeistern geraten; man hätte es viel schwerer, „original“ zu sein („*trozdem original*“), wäre der Verwechselbarkeit mit tatsächlichem Epigonentum ausgeliefert. Ich glaube – ohne jede Bosheit und Ironie –, daß dieserart Nöte und Ängste den auffälligen Vorwärts-Konformismus der jungen Komponistengeneration zum guten Teil mitverschulden. Kritiker haben ein übriges getan, „Regression“ zum gefürchteten Vorwurf werden zu lassen.

Unter diesen Umständen muß jeder Ansatz zu Selbstkritik und offener gegenseitiger Kritik unter den Anhängern des seriellen Denkens besonders gewürdigt und beachtet werden. Die tiefstgreifenden Bedenken gegenüber eingewurzelten Irrtümern des seriellen Denkens hat bisher Adorno geäußert. Er greift besonders die schematische, von außen und mit außermusikalischen Einteilungen an das musikalische Material herangehende Proportionierungstechnik an und fordert die Wiederanerkennung der Eigentendenzen des Materials: „*Materialbeherrschung muß, als Reflexion des komponierenden Ohrs, selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt. Sie muß zu einer Reaktionsform des komponierenden Ohrs werden, das passiv gleichsam die Tendenz des Materials sich zueignet*“³⁹.

Ansatzpunkt zu solcher Besinnung ist die schlechte Erfahrung, die man mit der „punktuellen“ Entwicklungsphase der seriellen Musik machte: je mehr und vollkommener die Diffusion und Differenzierung der Gestalten, die Entelechie der Präsenz gelang, um so indifferenter, ja, sogar gröber wurde der Endeffekt beim Hören; Metzger meint dazu, „*daß das komplexer und feiner Organisierte durch*

³⁹ Darmstädter Beiträge 1961, S. 100.

größere Wahrnehmung bestraft“ werde⁴⁰. Man fordert — *expresso verbo* — „Therapien“, ist allerdings zu grundsätzlichen Änderungen der Konzeption natürlich nicht bereit. Ligeti brandmarkt die nivellierende, zu Gleichgültigkeit und Langeweile führende Wirkung reiner serieller Technik mit einem bemerkenswerten Vergleich: „Als anschauliches Analogon sei das Spielen mit Plastilin erwähnt: die anfangs distinkten Klumpen verschiedener Farbe werden, je mehr man sie knetet, dispergiert; es entsteht ein Konglomerat, in dem die einzelnen Farbfleckchen noch zu unterscheiden sind, das Ganze hingegen kontrastlos wirkt. Knetet man weiter, so verschwinden die Farbfleckchen völlig; es entsteht ein einheitliches Grau“⁴¹. Stockhausen bietet die „Raum-Musik“ als Lösung des Dilemmas an; seine Begründung ist peinlich, weil sie Angst vor „Regression“ verrät: eine unmittelbare, innerhalb des musikalischen Materials selbst vorgenommene Wieder-Hierarchisierung „hätte unter den damaligen Voraussetzungen zutiefst dem Geist widersprochen, aus dem heraus der Gedanke einer Gleichberechtigung aller Toneigenschaften geboren wurde. Und so fand man die Lösung, verschieden lange Zeitphasen derart homogener (nivellierter, der Verf.) Tonstrukturen auf verschiedene Lautsprechergruppen oder Instrumentengruppen im Raum zu verteilen“⁴². Pousseur bekennt — oder vermeint wenigstens —, daß seine *Variations I* „wieder eine Einbeziehung kompositorischer Denkmethode der traditionellen ‚sinfonischen‘ Form zeigten“⁴³. Luigi Nono prangert die primitiven Methoden der Zufallsmanipulation und des Collage-Prinzips bei John Cage, Joseph Schillinger und anderen vornehmlich nordamerikanischen Komponisten an⁴⁴. Cage beschreibt allen Ernstes — abgedruckt im wichtigsten, von Eimert und Stockhausen herausgegebenen Publikationsorgan der seriellen Theoretiker — folgende Kompositionsmethode, die ich hier etwas abgekürzt wiedergebe: Man nehme einen Bogen rauhen Papiers, zeichne die zufälligen leichten Verdickungspunkte (Unebenmäßigkeiten) in Form von Notenköpfen nach, lege ein durchsichtiges leeres Notenlinienblatt darüber, übertrage die Notenköpfe auf dieses und lasse sie unter Hinzufügung der nötigen Hilfslinien zu richtigen Noten werden; zur Zuweisung von Violin- und Baßschlüssel und von rhythmischen, dynamischen und artikulatorischen Differenzierungen bediene man sich des Würfels oder des Spiels mit Geldstücken (Adler — Zahl) usw.⁴⁵. Cage nennt die kompositorische Gattung, zu der diese Methode gehört, „experimentelle Musik“. Stockhausen hat ihn — aufschlußreich genug für seine eigenen kompositionstheoretischen Ansprüche — in die Dozentenliste seiner Idealmusikschule der Zukunft aufgenommen⁴⁶; auch in Darmstadt-Kranichstein wirkte Cage als Dozent. Genaugenommen ist es tatsächlich kein prinzipieller Unterschied, ob man Klangstrukturen dem absoluten Zufall und dem Zahlen- und Würfelspiel einerseits oder geometrisch entwickelten graphischen Figuren und zahlenspielerisch angelegten Tabellen überantwortet. Es ist nur ein Gradunterschied der Sachfremdheit des Komponierens.

40 Die Reihe V, S. 45.

41 Die Reihe VII, S. 9.

42 Die Reihe V, S. 61.

43 Die Reihe III, S. 80.

44 Darmstädter Blätter 1960, S. 44 ff.

45 John Cage, *Beschreibung der in ‚Music for piano‘ (21–52) angewandten Kompositionsmethode*, Die Reihe III, S. 43 ff.

46 Vgl. Wörner, a. a. O. S. 46.

Das Niveau kompositorischen Denkens und Arbeitens wieder zu heben, bedarf es sicherlich größeren Mutes noch als einer Absage an Cage und der Abkehr von der punktuellen Phase der seriellen Entwicklung. Auch Aleatorik, „*statistische Feldkomposition*“, „*Gruppenkomposition*“ und „*Raum-Musik*“ sind ziemlich fruchtlose Experimentierstadien, und Adornos „*informelle Musik*“ ist Papierforderung geblieben. Wir können diese Spezies der seriellen und nachseriellen Musik hier nicht im einzelnen kommentieren. Einige junge Komponisten behaupten, die erst vor 12–13 Jahren geborene gesamte serielle Musik sei „*längst passé*“; man wird aber den Verdacht nicht los, daß sie — da sie immer noch im Fahrwasser der seriellen Entwicklung komponieren — nur deshalb so reden, damit die Kritik ins Leere stößt. Noch ist es kaum vier Jahre her, daß Metzger Varèse als Zertrümmerer der überlieferten Musikvorstellung feierte: „*Der Parameter der Tonhöhen, dessen Hege- monie in der abendländischen Musik nie bezweifelt ward, ist von Varèse abgesetzt worden*“⁴⁷. Auch Stockhausen hat bisher weder mit Worten noch mit Taten die von ihm geforderte und geförderte Reduktion des Tons zum bloßen Spezialfall des großen Materialreservoirs der Musik, dem Geräusch, widerrufen; er rühmt die radikale, vollendete „*Atonalität*“: „*Heute erkennt man, daß dieser Begriff eine grundlegende Veränderung des musikalischen Materialbegriffs ankündigt: daß nämlich die Musik mit ‚Tönen‘ ein (bloßer) Spezialfall ist, sobald man Schallereignisse mit konstanten periodischen Schwingungen in das Kontinuum aller ‚Klangfarben‘ (Geräusche) einordnet. In der ‚atonalen‘ Musik kommen dann einfach keine ‚Töne‘ vor, sondern nur Schallereignisse, die man mit dem Sammelbegriff Geräusche bezeichnet*“⁴⁸. Diese und entsprechende Vorstellungen repräsentieren bis heute die musikalischen Anschauungen und Intentionen derjenigen Komponisten, die sich selbst für maßgeblich halten, oder jedenfalls, wie wir von Boulez hörten, die „*Richtung*“, die „*unausweichlich eingeschlagen*“ sei, und Anderes ist, in freier, aber inhaltsgerechter Interpretation des Adornowortes, „*nicht mehr zu dulden*“.

Vielleicht kann das Zeitalter der Expansion des musikalischen Materials, in dem wir uns anscheinend befinden, gar nicht anders, als von der Mitte und dem Quellgebiet der Musik zunächst einmal antigonal fortzustreben. Wenn die Entwicklung erst weit genug in die immer mehr sich verdünnende, gleichförmiger werdende und schließlich leere Stratosphäre der „*unendlichen Klangwelt*“ vorgestoßen sein wird, mag sich unversehens eine Besinnung auf Mitte, Kern und Wesen der Begriffe Musik, musikalische Gestalt und musikalisches Material einstellen. Auch der Begriff „*radikalen*“ Komponierens mag sich dann wieder seriöser orientieren und damit eine gerechtere Beurteilung der wahren Meister wieder möglich werden, derer, die ihr Werk mitten in Konventionen und in der Tradition anzusiedeln unternahmen, unbeirrt vom Vorwurf der Regression und Epigonalität und der Verwechselbarkeit mit den unausrottbareren tatsächlichen Epigonen. Diesen indessen steht der ängstlich auf äußerlich sichtbare Originalität bedachte Avantgardist, in seiner beflissenen „*Flucht nach vorn*“, geistig viel näher, als er selbst und seine Bewunderer meinen. Wir können für unsere Meinung ein Wort Adornos geltend machen: „*Die Chance des Überlebens hat, wenn irgend etwas, nur, was um keine Sicherheit sich kümmert*“⁴⁹.

⁴⁷ Darmstädter Beiträge 1959, S. 58.

⁴⁹ Darmstädter Blätter 1961, S. 91.

⁴⁸ Die Reihe V, S. 54.