

Björn Gottstein
Der Klang der Gegenwart



björn
gottstein

der
klang
der
gegen-
wart

eine kurze geschichte
der neuen musik

RECLAM 

2024 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Der Verlag Philipp Reclam jun. dankt für die Nachdruck- und Reproduktions-
genehmigungen der verwendeten Bilder den Rechteinhabern, die durch
den Quellennachweis und einen folgenden Genehmigungs- oder Copyright-
vermerk bezeichnet sind. In einigen Fällen waren die Inhaber der Rechte
nicht festzustellen; hier ist der Verlag bereit, nach Anforderung rechtmäßige
Ansprüche abzugelten.

Druck und buchbinderische Verarbeitung:
Friedrich Pustet GmbH & Co. KG,
Gutenbergstraße 8, 93051 Regensburg
Printed in Germany 2024
Reclam ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011320-2

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Für Emine

Inhalt

- Lose Enden – ein Vorwort 9
- 1 Anfänge – trotzig Visionäre und überhebliche Propheten 15
 - 2 Weltanschauung – Neue Musik und Politik 31
 - 3 Musikalische Erfinder – Bastler, Tüftler und Zweckentfremder 47
 - 4 Neue Weltmusik – Neue Musik in einer postkolonialen Welt 59
 - 5 Zwischentöne – Mikrotonalität und Stimmungssysteme 71
 - 6 New York – eine Stadt und ihre Musik 85
 - 7 Das Unbestimmte – über offene Formen und musikalische Graphik 99
 - 8 Parlando – Sprache, Stimme und Gesang 111
 - 9 Rituale – ein Tor in andere Welten 125
 - 10 Schallplatte, Tonband, CD – mit Medien komponieren 137
 - 11 Mit reinen Tönen – elektronische Musik und Musik am Computer 149
 - 12 Am Rande – Freie Improvisation, Electronica, Noise, Glitch, Hauntology, Drone, Ambient, Industrial 163
 - 13 Klang, Kunst und Klangkunst 179
 - 14 Modelle des Erzählens – Dialektik, Narrative und Geschichten 193
 - 15 Über Eindruck und Ausdruck, Subjekt und Objekt, empfundene und hergestellte Gefühle 205

16 Die Postmoderne – Collagen, Zitate, Bearbeitungen, Rück- und historische Übergriffe	219
17 Konzeptkunst – Komponieren im Diesseits	233
Epilog – am Ende der Neuen Musik: Melancholie und Zuversicht	247
Leseempfehlungen	255
Abbildungsnachweis	256
Register	258

Lose Enden – ein Vorwort

Es war schon mal leichter, ein Buch über Neue Musik zu schreiben. Früher war alles übersichtlicher. Man konnte die wichtigsten Komponierenden, Strömungen, Werke, Orte und Musikschaffenden an einer Hand abzählen.

Das hat sich in den vergangenen Jahrzehnten grundlegend geändert, denn die Neue Musik hat sich zusehends diversifiziert. Heute existieren ganz unterschiedliche Formen Neuer Musik nebeneinander – vom radikalen Experiment bis zum Genre des Classical Contemporary, von Musik, die die Grenzen des Hörens erkundet, bis zu seichteren Werken, die im Konzertsaal vom philharmonischen Publikum goutiert werden. Diese Bereiche existieren deshalb so friedlich nebeneinander, weil sie einander nicht in den Weg geraten, oft nicht einmal etwas voneinander wissen. Sie haben häufig kaum etwas miteinander zu tun. Und trotzdem tragen diese Formen etwas zur Neuen Musik bei bzw. werden unter dieses Schlagwort gefasst, sei es, weil sie dem Ethos der Neuen Musik, Grenzen fortwährend zu überschreiten, verpflichtet sind, sei es, weil sie in der Traditionslinie stehen, die vor über 100 Jahren mit den ersten atonalen Kompositionen begann. Verbindliche Prinzipien sind ihr jedenfalls längst abhandengekommen; verbissene, dogmatische Auseinandersetzungen, die in der Neuen Musik lange die Regel waren, sind passé.

Noch etwas hat sich geändert in der Neuen Musik: Lange Zeit waren ihr bestimmte Praktiken vorbehalten. Neue Musik erkannte man daran, dass die traditionellen Referenzsysteme wie Tonalität, Metrum oder Klangsönheit aufgehoben waren. (Neben der Neuen Musik erlebte man das früher eigentlich nur im Free Jazz.) Heute gibt es viele musikalische Genres, in denen keine Tonalität, kein klares Metrum und keine Klangsönheit im herkömmlichen Sinne existieren. Akteure im Bereich der elektronischen Musik und der freien Improvisation gehen bisweilen mit einer Haltung zu Werke, die die Neue Musik an Experimentierlust und Radikalität noch übertrifft. Die Neue Musik wurde gewissermaßen von anderen Genres, die dem Jazz und der Popkultur näherstehen als der klassischen Tradition, geentert und auf fruchtbare Weise erweitert.

Es stellt sich also die Frage, ob es die Neue Musik mit großem »N« überhaupt noch gibt. Ist er als Sammelbegriff überhaupt noch sinnvoll? Schließlich lehnen viele Musiker und Musikerinnen, die in diesem Buch vorkommen, nicht nur das große »N«, sondern manchmal sogar das große »M« – also einen emphatischen Musikbegriff – rundweg ab. Im Folgenden wird trotzdem an dem Begriff festgehalten, weil er trotz allem vieles, um das es hier geht, zusammenfasst.

Dieses Buch versucht, diese Öffnung und auch die damit eingehenden Widersprüche möglichst genau zu beschreiben. Es will dabei nicht unterscheiden zwischen dem Werk einer Komponistin, die an einer Hochschule studiert hat und die raffiniertesten Partituren schreibt, und einem Laptopmusiker, der Autodidakt ist und keine Noten lesen kann. Wesentlich ist, was ihre Musik beiträgt zu den Möglichkeiten, heute Musik zu machen. Was ihre Musik beiträgt zu den unterschiedlichen Erzählungen und Perspektiven, die in diesem Buch geschildert bzw. eingenommen werden.

Viele der Werke, die im Folgenden angeführt werden, sind Referenzwerke. Früher hätte man sie »kanonische Werke« genannt oder von »Kanon« gesprochen. Man kann kein Buch über Neue Musik schreiben, ohne »4'33''« von John Cage oder *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* von Luigi Nono wenigstens zu erwähnen (zumindest ist mir das nicht gelungen).

Doch rücken ebenso auch immer Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit oder sogar aus den Werkstätten und Hinterzimmern der Musikgeschichte in den Blick, sofern sie hörensenswert sind und etwas Signifikantes zu den jeweiligen Themen beizutragen haben. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass andere Werke, die dem Kanon zugerechnet werden, in diesem Buch nicht vorkommen. Dass zum Beispiel Benjamin Britten, Emmanuel Nunes und Kaija Saariaho nicht darin vorkommen, ist ein fast nicht zu verzeihender Makel.

Wer ein Buch über Neue Musik schreibt, der schreibt zwangsläufig auch immer über sein eigenes Hören. Über Erfahrungen, die er selbst im Konzertsaal gemacht hat. Über Augenblicke, die das eigene Leben verändert haben. Denn nur über das, was man selbst gehört und erfahren hat, kann man wirklich angemessen und glaubwürdig schreiben. Man merkt diesem Buch also vielleicht an, dass der Verfasser in 1990er Jahren Musikwissenschaft studiert hat und mit den strengen Anforderungen an Neue Musik, wie sie etwa von Theodor W. Adorno formuliert wurden, großgeworden ist. Es wird aber hoffentlich auch deutlich, dass diese strengen Anforderungen im Laufe der Jahre infolge von vielen Hörerfahrungen relativiert und umformuliert wurden.

Man merkt dem Buch sicherlich ebenso an, dass bestimmte Erwartungen und bestimmte Urteilkategorien an die Musik geknüpft werden. Werke aus dem Bereich Classical Contemporary kommen auf den folgenden Seiten selten vor, während eine in-

novative Industrialband wie Throbbing Gristle mit einer gewissen Zwangsläufigkeit Erwähnung findet.

Man merkt dem Buch schließlich auch an, dass der Verfasser oft die Wittener Tage für neue Kammermusik und die Donaueschinger Musiktage besucht hat. Dass er beim Eclat Festival in Stuttgart, bei den Darmstädter Ferienkursen, bei Ultraschall und der MaerzMusik in Berlin, gelegentlich beim Warschauer Herbst und beim Ultima Festival in Oslo zu Gast war: Viele der im Folgenden hier beschriebenen Werke wurden dort uraufgeführt.

Hinzu kommt, dass der Verfasser die Festivals in Stuttgart und Donaueschingen einige Jahre lang geleitet hat, so dass er an der Entstehung einiger der beschriebenen Werke sogar direkt beteiligt war. Er hat also in manchen Fällen auch hinter die Kulissen schauen können, ist deshalb aber eben auch nicht immer vollkommen unbefangen.

Die einzelnen Kapitel dieses Buchs versuchen, bestimmte Themenkomplexe zusammenzufassen. Manchmal geht es dabei um künstlerische Strategien, also um die Methoden, die Komponierende wählen, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Manchmal geht es um bestimmte Sujets oder außergewöhnliche Erscheinungsformen von Musik.

Das bedeutet auch, dass hier keine Geschichte der Neuen Musik im strengen Sinne erzählt wird, nicht der Reihe nach aufgeführt wird, was bisher geschah. Im Gegenteil: Der Sprung zwischen Epochen und Genres ist geradezu Voraussetzung dafür, dass die Themen umfassend dargestellt werden. Man muss das Buch also nicht von vorne nach hinten lesen. Die Themen wurden so gewählt, dass sie in Gänze möglichst viel von dem abbilden, was seit den 1940er Jahren in der Neuen Musik passiert ist.

Und noch ein Desiderat des Buches sei vorweggenommen: Bislang wurde die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer

als eine primär weiße, männliche Geschichte erzählt. Weibliche und außereuropäische Positionen blieben Ausnahmen. Die Versuche, die Musikgeschichte neu zu erzählen, stecken noch in den Kinderschuhen (eine Übersicht wie *Composing While Black* von Harald Kisiedu und George Lewis ist erst 2023 erschienen). Der Verfasser des vorliegenden Buches hat sich bemüht, solche Positionen stärker in den Diskurs einzubinden. Zum Beispiel finden Julius Eastman, George Lewis und Matana Roberts als Komponisten »of colour« Erwähnung. Sofern das vorliegende Buch bei aller Aktualität doch vor allem sedimentiertes Wissen über Neue Musik zusammenfasst, wäre an diesem Punkt sicher noch einiges nachzuholen.

Der Anspruch des Buches soll sein, dass man sich nach seiner Lektüre einigermaßen souverän über Neue Musik unterhalten und Werke im Konzertsaal auch einordnen kann. Wer sich hauptberuflich mit Neuer Musik befasst, dem wird dieses Buch vielleicht etwas lang werden. Viele andere möge es neugierig machen und den Zugang zu noch unbekanntem Klanghorizonten eröffnen.

Denn neue Horizonte zu öffnen – das ist es, was Neue Musik am besten kann.

1

Anfänge – trotzige Visionäre und überhebliche Propheten

Urheberrechtlich geschützte Abbildung auf dieser Seite
steht für die Online-Vorschau nicht zur Verfügung.

Conlon Nancarrow ging es nicht gut. Er war 1939 schwer verwundet aus dem spanischen Bürgerkrieg zurückgekehrt. Er hatte als Mitglied der Lincoln-Brigade gegen das faschistische Franco-Regime gekämpft. Nun widmete er sich wieder seinem eigentlichen Beruf, dem Komponieren. In einem Konzert in New York wurde sein neues *Septet* uraufgeführt. Das Werk, komplex, aber keinesfalls unspielbar, war offenbar nur unzureichend geprobt worden, und die Aufführung wurde zum Fiasko. Gleichzeitig wurde Nancarrow politisch verfolgt: Man drohte ihm als überzeugtem Kommunisten und Widerstandskämpfer damit, seinen Pass einzubehalten. Es gab also gute Gründe, seinem bisherigen Leben den Rücken zu kehren. Nancarrow traf zwei Entscheidungen.

Er emigrierte nach Mexiko-Stadt, wo er fortan zurückgezogen leben sollte.

Und er kaufte ein mechanisches Selbstspielklavier, auch Player Piano, für das er fortan komponierte, um nicht mehr auf ausführende Musiker angewiesen zu sein.

Diese zwei Entscheidungen sollten nicht folgenlos bleiben. Denn infolge dieses doppelten Rückzugs entstanden einige der ungewöhnlichsten und spektakulärsten Werke der jüngeren Musikgeschichte.

Ein Selbstspielklavier wird mechanisch angetrieben. Dabei wird eine Papierrolle mit Löchern durch das Klavier gezogen. Ein Loch im Papier bedeutet, dass eine bestimmte Taste niedergedrückt wird und Musik erklingt. Das Instrument war eigentlich für Wirtshäuser und ähnliche Etablissements gedacht, damit Musik auch dann gehört werden konnte, wenn gerade kein Pianist zur Hand war. Nancarrow begann nun damit, seine musikalischen Ideen in solche Papierrollen zu stanzen. Keine Unterhaltungsmusik natürlich, sondern vielmehr Werke, in denen die Maschine die Rolle des Pianisten übererfüllte: Er komponierte

halsbrecherische Tempi und vertrackteste Rhythmen. Zu seinen *Studies for Player Piano* gehören Kanons in hyperkomplexen Metren, aber auch durchgedrehte Boogie-Woogies. 40 Jahre lang komponierte Nancarrow nichts anderes. Da er zurückgezogen in Mexiko-Stadt lebte, wurde seine Musik entsprechend wenig bekannt. Erst in den 1980er Jahren wurden seine Arbeiten entdeckt und aufgeführt, und Nancarrow wurde zu einer Sensation.

Revolutionen in der Musik können viele Gründe haben, Nancarrow's Revolution war biographisch motiviert. Sie veranschaulicht, auf welcher vielfältigen Weise Neues in der Musik entstehen kann. Sie veranschaulicht aber auch, dass die Neue Musik nicht in einem einzigen Augenblick aus der Taufe gehoben wurde. Es gab viele Situationen in den 1940er Jahren, die zu einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit führten. Wenn man heute über Neue Musik mit einem großen »N« spricht, dann ist damit nicht eine einzige Strömung, eine stringente und in sich abgeschlossene Entwicklung gemeint. Der Begriff Neue Musik ist ohnehin älter, denn der Frankfurter Musikkritiker Paul Bekker prägte ihn bereits 1919, um Musik zu beschreiben, die der Erneuerung des musikalischen Materials verpflichtet ist. Und natürlich gibt es auch bereits in dieser Zeit Umbrüche in der Musik. Doch was sich seit den 1940er Jahren ereignet hat, hat die Vorstellung davon, was Musik ist und sein kann, so grundlegend verändert, dass man hier von einer historischen Zäsur reden kann. Viele Komponierende haben in dieser Zeit eine neue Tonkunst imaginiert und in Manifesten, in ihren Lebenswegen und ihren Kompositionen umgesetzt.

1937 beendete der Komponist John Cage seinen Privatunterricht bei Arnold Schönberg in Los Angeles. Schönberg erinnerte sich später an diesen außergewöhnlichen Schüler, von dem er behauptete, er sei eigentlich gar kein Komponist, sondern ein genialer Erfinder. In diesem Jahr 1937 also (Cage war

25 Jahre alt) hielt er einen Vortrag in Seattle: *The Future of Music – Credo*. Der Vortrag wirkt im Rückblick regelrecht prophetisch. Der erste Satz lautet: »I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE ... TO MAKE MUSIC ... WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS.« Cage spricht über die Schönheit von Umweltgeräuschen, vom Klang eines Lkw bei 50 Meilen pro Stunde, vom Rauschen, wenn der Regler zwischen zwei Radiosendern gestellt ist, vom Regen. Er beschreibt, wie man mit solchen Klängen so komponieren kann, wie man vorher mit Noten komponiert hat, indem man ihre Tonhöhe und ihren Rhythmus manipuliert. Er denkt darüber nach, wie elektrische Instrumente der Zukunft aussehen könnten. Und fragt sich, ob man nicht den Begriff »music« als einen historischen ablegen sollte und stattdessen nur noch von »organization of sound« sprechen sollte.

Gewiss, Cage hat all das nicht als Erster gedacht oder erfunden. Der Begriff »organization of sound« lehnt sich an den großen Vordenker der Moderne, den französisch-amerikanischen Komponisten Edgard Varèse, an, der von »son organisé« an Stelle von Musik sprach. Die ästhetische Würdigung des Geräusches, vor allem von Maschinengeräuschen, findet man bereits bei den Futuristen und den Bruitisten am Anfang des 20. Jahrhunderts. Und zum Zeitpunkt des Vortrags war das Theremin (das ohne direkte Berührung gespielt wird bzw. dessen Tonhöhe durch bloße Handbewegungen verändert werden kann) bereits 17, das Ondes Martenot (das wie ein Klavier aufgebaut ist, mit dem man aber wie mit dem Theremin stufenlos Tonhöhen verändern konnte) neun Jahre alt: Die Epoche der elektronischen Musik und ihrer Instrumente hatte also bereits begonnen.

Und trotzdem ist Cages Vortrag, den 1937 wohl nur wenige hörten und der erst 1958 im Druck erschien, einer der Schlüssel-

texte der Neuen Musik. Zum einen, weil Cage so viele für die kommenden Jahrzehnte zentrale Punkte in seinem kurzen Text erkennt. Es ist, als habe er die später auf Musik drängend zukommenden Fragestellungen 1937 bereits vollkommen erfasst. Zum anderen, weil er im Indikativ schreibt. Sein Text weist wenige Angriffe, Invektiven oder Grübeleien auf. Cage stellt in *The Future of Music* klare Forderungen an die Musik der Zukunft.

Nancarrow und Cage waren mit ihren Überlegungen nicht allein. Ähnlich wichtige Pioniere der US-amerikanischen Avantgarde der 1930er und 1940er Jahre waren Harry Partch, Henry Cowell und Lou Harrison – in einer Zeit, die dem offenen und freien Denken besonders gewogen war.

Und in Europa? Auch hier öffnete sich das Denken nach 1945. Der Zweite Weltkrieg hatte viele Gewissheiten erschüttert. Vielen Komponierenden war klar, dass man nicht so wie vor dem Krieg würde weiterkomponieren können.

Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten unternahm Olivier Messiaen 1949 ein folgenreiches Experiment. Er wollte das, was Schönberg mit Tönen gemacht hatte, auf alle Aspekte der Musik übertragen. Schönberg hatte den zwölf Tönen Zahlen zugeordnet und aus diesen Zahlenreihen konstruiert, die dann mathematischen Verfahren unterzogen wurden. Diese Technik heißt ›Zwölfton-‹ oder auch ›Reihentechnik‹. Im Prinzip geht es darum, eine Ordnung herzustellen, in der kein Ton dominant ist, es also kein tonales Zentrum, also auch keine Tonart gibt.

Messiaen ordnete nun auch andere Parameter des Klangs in Reihen an: die Dauer der Töne, die Lautstärke, die Art des Anschlags. Er selbst war von dem Verfahren nicht besonders überzeugt.

Für ihn war das nur ein Experiment. Doch die Generation seiner Schüler war geradezu besessen von dieser Art zu komponieren. Jeder Ton, der erklingt, ist durch verschiedene Zahlen-

reihen vorherbestimmt. Man liest aus einer Zahlenreihe die Lautstärke ab, aus der nächsten, wie lange der Ton klingt. In Anlehnung an »Malen nach Zahlen« hat man das etwas spöttisch auch »Komponieren nach Zahlen« genannt. Das Ergebnis ist eine Musik, in der hörbare Zusammenhänge fehlen. Die Töne gleichen eher einzelnen Punkten. Entsprechend nannte man das später auch »punktuelle« oder »serielle Musik«.

Zu Messiaens Schülern gehörten Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. Gemeinsam mit Luigi Nono wurden diese Komponisten zu Wortführern der damals noch jungen Generation von Komponierenden. Da sie sich in Darmstadt bei den dortigen Ferienkursen trafen und dort auch Messiaens »Mode de valeurs et d'intensités« (»Modus der Werte und Intensitäten«) uraufgeführt worden war, wurden sie als »Darmstädter Schule« bezeichnet. Diese neue Methode des Komponierens erzeugt eine Musik, die nicht leicht zu hören ist. Zwar ist alles am Werk wohlstrukturiert. Da man die zahlenmäßigen Zusammenhänge aber hörend nicht erfasst, wirkt das Ganze doch einigermaßen diffus.

Eine Anekdote aus Darmstadt bringt das Problem auf den Punkt. Dort hatte der belgische Komponist Karel Goeyvaerts ein derart punktuell konzipiertes Stück vorgestellt, seine *Sonate pour deux pianos* (*Sonate für zwei Klaviere*). Der Kursleiter war der berühmte Philosoph und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno, der für den erkrankten Schönberg eingesprungen war. Nun fragte er Goeyvaerts ständig nach Dingen, die er aus älterer Musik kannte. Wo ist hier wie in der klassischen Sonatenhauptsatzform Vordersatz und Nachsatz? Schließlich platzte einem Teilnehmer, dem jungen Stockhausen, der Kragen: »Herr Professor, Sie suchen nach einem Huhn in einem abstrakten Gemälde!«

Man darf nicht vergessen, dass in den Nachkriegsjahren viele Aspekte von Musik verdächtig geworden waren. Gerade in

Deutschland hatte man durch die Propaganda der Nazis erlebt, wie sich die suggestive Kraft von Musik instrumentalisieren und missbrauchen lässt, wie man mit emotional angelegter Musik Menschen manipuliert. Und das hatte Auswirkungen auch auf die Art, wie man komponierte. Schon ein den Klang angeblich verschönerndes Vibrato war in den Nachkriegsjahren verpönt. Die alten Formen mit heroischem Finale waren unmöglich geworden. Konzerte mit einem exponierten, führenden Solisten vor dem Orchester waren so oder so verdächtig.

Man suchte also nach neuen Möglichkeiten. Die erweiterte Reihentechnik übte eine große Faszination auf die jungen Komponierenden aus, sie wurde für viele Jahre das wichtigste Paradigma, unter dem komponiert wurde. Boulez wurde mit dem Satz berühmt, jeder Komponist, der außerhalb der seriellen Bestrebungen stehe, sei »unnützlich« – ein in der Musikgeschichte wahrscheinlich einmaliges Urteil. Er selbst komponierte 1952 mit der *Structure Ia pour deux pianos* ebenfalls ein Werk, das vollkommen durch Zahlen organisiert war. Stockhausen tat es ihm mit seinen ersten *Klavierstücken* gleich. Der belgische Komponist Henri Pousseur, der ebenfalls zur Darmstädter Schule gehörte, nannte diese Stücke später das Nadelöhr, durch das die Musik nach dem Zweiten Weltkrieg in einem Reinigungsprozess hindurchgemusst habe. Tatsächlich ist die serielle Musik später nie wieder so konsequent und radikal umgesetzt worden wie in diesen Jahren.

Die serielle Revolution sollte die Neue Musik auf Jahre, ja auf Jahrzehnte hin prägen. Für viele ist sie zu einem Synonym für Neue Musik geworden, auch dort, wo man sich vielleicht über Neue Musik lustig macht, wenn sie als Inbegriff der bürgerlichen Abgehobenheit etwa in einem Louis-de-Funès-Film vorkommt.

Vor allem in musikalischen Zentren Westeuropas wurde die serielle Musik zur vorherrschenden Kompositionspraxis, in Köln,

Paris und Mailand. Natürlich stand nirgendwo geschrieben, dass auf die freie Atonalität und die Zwölftonmusik jetzt die serielle Musik zu folgen habe. Und da die Musik zwar interessant, aber nicht leicht zu rezipieren ist, waren viele auch nicht damit einverstanden, dass dies nun die vorherrschende Form des Komponierens zu sein habe. Neue Musik wurde in diesen Jahren angefeindet, und zwar vehement. Die Hörschaft verließ den Saal und schimpfte, dass dies gar keine Musik mehr sei. Kritiker, die bereit waren, sich verständnisvoll mit dieser neuen Art der Musik auseinanderzusetzen, waren rar. Auch gab es nicht viele Musiker und Musikerinnen, die diese Musik überhaupt aufführen wollten. Und wenn ein Sinfonieorchester von einem Rundfunkredakteur dazu verdonnert wurde, diese Musik zu spielen, kam es regelmäßig zum Aufstand unter den Orchestermitgliedern.

Die Komponisten, die an die serielle Technik glaubten, verteidigten sie mit Nachdruck. Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen waren drei Persönlichkeiten, die als Fürsprecher ausgesprochen charismatisch, selbstbewusst und redegewandt waren. Im Laufe der Jahre entstand dabei eine ganze Palette von Argumenten zur Verteidigung der Neuen Musik.

1. Man berief sich darauf, dass das Neue zu allen Zeiten abgelehnt wurde. Auch die Musik von Richard Wagner oder Anton Bruckner wurde ja zuerst als grauenvoller Lärm abgetan. Aber Fortschritt lässt sich nicht aufzuhalten.

2. Man erklärte, diese Musik sei sehr komplex und nicht jeder könne sie verstehen. Oft erklärten die Komponierenden umständlich, wie sie ihre Werke gemacht hatten, ohne dass sich dabei anschließend die Zwölftonreihen hörend jedem erschlossen hätten. (Das Ganze glich manchmal des Kaisers neuen Kleidern.)

3. Man ermahnte Kritiker, dass sie sich dann, wenn sie moderne Kunst ablehnten, mit den Nationalsozialisten gemein machen würden, die ja die moderne Kunst als »entartet« abgetan hatten.

Nun hätten alle Argumente am Ende nichts geholfen, wenn nicht interessante Werke entstanden wären, die die Behauptungen, es handle sich um wichtige, hochinteressante Kompositionen, bestätigten. Ein frühes Stück von Stockhausen sind die »Kreuzspiele« für vier Instrumente von 1951. Es ist von Messiaens »Mode de valeurs« und Goeyvaerts' »Sonata for two Pianos« beeinflusst, geht aber viel spielerischer mit der Idee der Reihe und ihrer Veränderung, oder wie man es damals nannte: Permutation um. Fast möchte man sagen, es ist musikalischer. Das Schlagzeug fährt mit unvorhersehbaren, aber doch immer emphatischen Rhythmen zwischen die Töne der anderen Instrumente, was dem Stück eine gewisse Spannung verleiht. Heute liegt eine wunderbar schimmernde Patina auf dieser Musik, die auch etwas Unbeholfenes an sich hat. Aus der historischen Distanz gesehen ist es beinahe rührend, wie sehr sich die Töne darum bemühen, modern zu sein. Weitere Meilensteine wurden für Stockhausen 1956 das Bläserquintett »Zeitmaße« und dann 1960 sein erstes Stück für Instrumente und Elektronik, »Kontakte«.

Auch von Pierre Boulez gibt es Stücke, die die musikalischen Möglichkeiten der seriellen Techniken ausschöpfen. Eines der schönsten Werke der 1950er Jahre ist *Le marteau sans maître* (»Der Hammer ohne Meister«), ein Zyklus nach Gedichten des surrealistischen Dichters René Char. Besonders an diesem Werk ist vor allem die Besetzung mit Instrumenten der mittleren Lage: eine Altflöte, eine Bratsche, eine Gitarre und Schlaginstrumente. Boulez erklärte, dass er sich dabei von Klangqualitäten außereuropäischer Musik hat inspirieren lassen. Durch die elegante Farbigkeit der Besetzung und den Einsatz einer Gesangsstimme wirkt *Le marteau* zugänglicher als viele andere Werke dieser Zeit. Für viele seiner Kollegen wurde das Stück auch aus diesem Grund zu einem Referenzpunkt für ihre eigenen Werke. Selbst

der der Avantgarde gegenüber skeptische Igor Strawinsky lobte die Geschmeidigkeit dieser neuartigen Musik. Und Harrison Birtwistle bekannte einmal, dass, wenn er sich wünschen könne, ein Stück selbst komponiert zu haben, es *Le marteau* wäre.

Nur für einige Jahre wurde serielle Musik in ihrer strengsten und konsequentesten Form umgesetzt, um sich dann, wie Pousseur es einmal formulierte, »in alle möglichen Richtungen zu öffnen«. Doch hatte sich mit dem Serialismus das musikalische Denken auch grundlegend geändert. Seither spricht man von »musikalischer Logik« und meint damit die Folgerichtigkeit der mathematischen Operationen beim Komponieren. Hinzu kommt, dass man überhaupt Töne in Zahlen übersetzt, mit diesen Zahlen Rechenoperationen durchführt und die Ergebnisse dann wieder in Töne rückübersetzt.

Auch wenn die meisten Komponierenden heute nicht mehr mit Zwölftonreihen arbeiten, so sind Zahlen in den Skizzen berühmter Komponisten eher die Regel als die Ausnahme. Zum einen können Zahlen dabei helfen, musikalisches Material zu generieren, wenn man zum Beispiel eine beliebige Zahlenfolge nimmt und in Töne verwandelt. Das kann ein Geburtsdatum oder eine Fibonaccireihe sein, deren Ziffern man dann in Tonhöhen oder in Tondauern übersetzt. Zum anderen können Zahlen dabei helfen, musikalisches Material zu ordnen, indem man die musikalische Form, die Instrumentierung und andere äußerliche Merkmale der Musik den Zahlen unterordnet.

Eine wichtige Erkenntnis der seriellen Musik war, dass sie sich weniger von der inneren Vorstellung des Komponierenden als mehr von der numerischen Folgerichtigkeit herleitet. Es ist also durchaus möglich, Musik zu schreiben, ohne sich vorstellen zu müssen, wie sie klingt. Dennoch ist das Ergebnis nicht willkürlich, denn der Komponist oder die Komponistin hat ja seinem oder ihrem musikalischen Willen Ausdruck verliehen. Nur