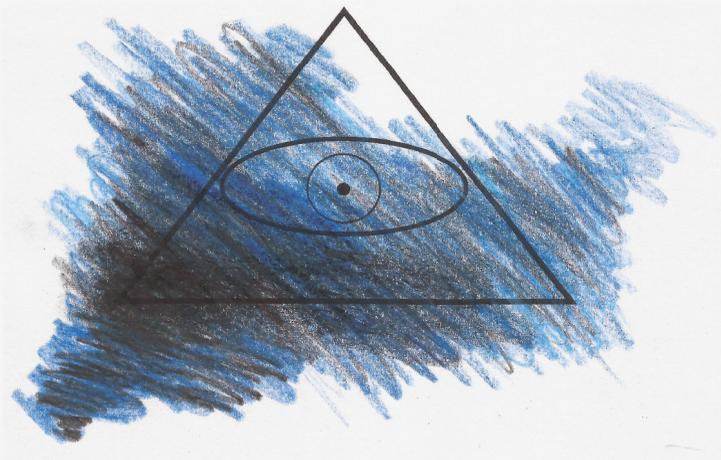


Tobias Hermanutz

Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie



György Ligeti: Lux aeterna
Dieter Schnebel: AMN
Helmut Lachenmann: Consolation II
Heinz Holliger: Psalm

Tobias Hermanutz

**Avantgardistische Chormusik als
komponierte Negative Theologie**

Tobias Hermanutz

Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie

György Ligeti: Lux aeterna

Dieter Schnebel: AMN

Helmut Lachenmann: Consolation II

Heinz Holliger: Psalm

Tectum Verlag

Tobias Hermanutz

Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie.

György Ligeti: Lux aeterna

Dieter Schnebel: AMN

Helmut Lachenmann: Consolation II

Heinz Holliger: Psalm

Zugl. Diss. Hochschule für Musik Karlsruhe 2014

© Tectum Verlag Marburg, 2015

ISBN 978-3-8288-6239-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch
unter der ISBN 978-3-8288-3516-0 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Tobias Hermanutz

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Meinen Eltern

Inhalt

1	Prolog	1
2	Nährböden	9
2.1	Serialismus	10
2.2	John Cage	21
2.2.1	Dekontextualisierung des Klangs, Öffnung der Musik zur Nichtmusik und neues Hören	23
2.2.2	Dekonstruktion des Werkbegriffs, Negation	26
2.2.3	Vormusikalische Impulse in und hinter der Musik: Philosophie, Anarchie, Gesellschaft	31
2.3	Gesellschaft	33
2.4	Clytus Gottwald, die Schola Cantorum und Neue Musik als spekulative Theologie	43
3	Analysen	57
3.1	Sprache und Musik	58
3.2	Sprache als Musik	61
3.2.1	Übertragung instrumentaler Tendenzen – Wagners sprachnahe Stimmführung – Schönbergs Sprechgesang	62
3.2.2	Musikalisierung von Sprechkünsten	65

3.2.3	Avantgardistische Vokalkompositionen	67
3.3	»ein Hinüberwachsen von einer Harmonie zur anderen«: Lux aeterna	71
3.4	Modulierende Laut- und Sprechverläufe: AMN	83
3.5	»einen Text übers Vertonen hinaus ‚komponieren‘ «: Consolation II	99
3.6	Die Auslöschung des Klangs oder »unhörbare Chormusik« : Psalm	113
4	Negationen	125
4.1	Negative Theologie	125
4.1.1	Historie und Moderne der Negativen Theologie	125
4.1.2	Barth – Bonhoeffer – Sölle	138
4.1.3	Negative Theologie und avantgardistische Chormusik? – Eine interpretatorische Anfrage.....	144
4.2	Negativität und musikalische Avantgarde.....	148
4.3	Exkurs: Negative Theologie und Kunst.....	153
5	Deutungen	161
5.1	Der moderne Mensch und Kategorien der Transzendenz: Lux aeterna	165
5.1.1	Negation von Zeit und ihre Bedingungen.....	166
5.1.2	Unendlichkeit, Ewigkeit und Negative Theologie.....	173
5.2	Der moderne Mensch und das Sprechen zu/vor Gott: AMN	180
5.2.1	Negation von religiöser Sprache.....	182
5.2.2	Gebet und Negative Theologie	188
5.3	Der moderne Mensch staunend vor dem Absoluten: Consolation II	195

5.3.1	Negation und Dekonstruktion als Voraussetzungen neuer Wahrnehmung.....	197
5.3.2	Der Sterblichen Staunen und Negative Theologie.....	202
5.4	Der moderne Mensch im Angesicht von Katastrophen, Leid und Tod – Theodizee nach Auschwitz: Psalm	210
5.4.1	Negation des Tons oder Negation des Klangs?	211
5.4.2	Verstummen und Negative Theologie.....	215
6	Epilog	223
7	Quellenverzeichnis	231
7.1	Abkürzungen	231
7.2	Musikalien	231
7.3	Musikwissenschaftliche Literatur	232
7.4	Theologisch-philosophische Literatur.....	239
7.5	Sonstige Literatur	242
7.6	Verzeichnis der Abbildungen	243
8	Anhang	247
8.1	Korrespondenz mit Dieter Schnebel vom 29.8.2013	247
8.2	Korrespondenz mit Clytus Gottwald vom 11.9.2013	249
8.3	Korrespondenz mit Helmut Lachenmann vom 14.11.2013 ...	251

1 Prolog

Die vorliegende Arbeit über »avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie« ist interdisziplinär angelegt. Der Titel enthält daher sowohl musikalische als auch theologische Termini, die allerdings einiger Erläuterungen bzw. Konkretisierungen bedürfen. Zudem wird innerhalb dieses Titels eine These aufgestellt, die auf ihre Plausibilität hin untersucht sein soll.

Der vielfältig gebrauchte Begriff der »Avantgarde« wird heute im wissenschaftlichen Diskurs überwiegend kritisch gesehen, nicht nur, weil so manche künstlerische Avantgardebewegung des 20. Jahrhunderts trotz ihres Anspruchs auf ästhetische Deutungshoheit zumindest teilweise versiegt ist oder rückblickend als überwunden gilt, sondern auch, weil die Idee eines autoritären künstlerischen Führungsanspruchs, die kennzeichnend für viele dieser Avantgarde-Bewegungen war, in der Postmoderne generell abgelehnt wird. Dennoch wird der Terminus der Avantgarde hier verwendet, da er als Schlagwort angemessen erscheint, um eine Gruppierung von Werken innerhalb eines bestimmten Zeitraums (späte 1950er bis frühe 1970er Jahre) zu beschreiben. Avantgarde wird in diesem Sinne weniger als historischer Terminus des 20. Jahrhunderts gebraucht, sondern vielmehr zur qualitativen Erfassung eines kompositorischen ‚Voranehens‘ innerhalb der

Chormusik, dessen Neuerungen in ihrer Radikalität gegenüber ästhetischen Normen eklatant waren.

Mit dem Begriff »Chormusik« sind Werke jenes Zeitraums gemeint, welche für ein A-cappella-Ensemble komponiert wurden. Bewusst fanden ähnliche in Frage kommende Werke (z.B. *Madrasha II* von Schnebel oder *Consolation I* von Lachenmann) wegen ihrer instrumentalen oder elektronischen Parts keine Berücksichtigung. Um eine gewisse Vergleichbarkeit zu gewährleisten, wurden zudem vier Werke von gleicher Besetzung (16-stimmiger gemischter Chor) und etwa gleicher Dauer (ca. 10 Minuten) ausgewählt. Dies schließt eine eingehende Analyse und Deutung beispielsweise von Holligers *Dona nobis pacem* aus. Gleichwohl repräsentieren die vier Werke die kompositorische Vielfalt jener Zeit, da sie allesamt von aus heutiger Sicht herausragenden, jedoch völlig unterschiedlichen Komponisten-Persönlichkeiten musikalischer Avantgarde stammen: *Lux aeterna* von György Ligeti, *AMN* von Dieter Schnebel, *Consolation II* von Helmut Lachenmann und *Psalm* von Heinz Holliger.

Die zweite Hälfte des Titels »als komponierte Negative Theologie« impliziert die These der Deutbarkeit jener vier Chorwerke mittels Kategorien einer speziellen theologischen Richtung. Dabei rückt ganz bewusst im weitesten Sinne »geistliche« Chormusik ins Blickfeld, um dem interdisziplinären Ansatz zwischen Musikwissenschaft und Theologie gerecht zu werden. Mit »geistlich« ist hierbei nicht etwa Kirchenmusik oder liturgische Musik gemeint, also Musik, welche sich für bestimmte religiöse Zwecke funktionalisieren ließe, sondern Werke, in welchen ein geistliches Sujet thematisiert ist. Der Begriff des geistlichen Sujets meint ein religiöses bzw. theologisches Ideensubstrat. Es ist somit zwischen einem geistlichen Sujet und der bloßen Verwendung eines geistlichen Textes zu unterscheiden. Bezogen auf das musikalische Werk wäre ein geistliches Sujet der sinnhafte Zusam-

menhang zugrundeliegender theologischer bzw. religiöser Ideen, die sich auf mehreren Ebenen des Werks manifestieren und ggf. auf größere Zusammenhänge verweisen bzw. Teil solcher Zusammenhänge sind.¹

Das Attribut des Geistlichen impliziert allerdings noch eine andere Dimension. Gemeint ist zusätzlich eine Musik, welche durch die Art und Weise ihrer Beschaffenheit das Potential hatte, dem Menschen innerhalb der Moderne² die Option zu eröffnen, neue religiöse Erfahrungen zu machen. Eine solche Erfahrung konnte beispielsweise die Rückgewinnung der Möglichkeit einer vor der Vernunft und der historischen

-
- 1 Das Sujet kann sich auf mehreren Ebenen manifestieren (etwa auf textlicher und musikalischer bzw. kompositorischer Ebene sowie auf visueller Ebene im niedergeschriebenen Notenbild), es weist aber auch über die konkreten Materialebenen des musikalischen Werks hinaus. Ein solches Sujetverständnis knüpft an literaturwissenschaftliche Sujettheorien an. Vgl. Z. Andronikashvili: *Die Erzeugung des dramatischen Textes*, Berlin 2009, S. 11: „Das künstlerische Material kann sowohl auf der Ebene der jeweiligen medialen Präsentationstechnik [...] als auch auf der nicht vom Medium abhängigen Ebene [...] auf eine bestimmte Weise organisiert, arrangiert, in eine sinnhafte Ordnung gebracht werden.“ Diese Ordnung wird von Andonikashvili als Sujet bezeichnet.
 - 2 Wenn in dieser Arbeit immer wieder vom Menschen innerhalb der Moderne die Rede ist, so wird damit nicht auf einen musikalischen Epochenbegriff rekurriert, sondern es ist ein modernes Menschenbild in philosophisch-theologischem Kontext gemeint. Eine so verstandene Moderne beginnt bereits im Zeitalter der Aufklärung. Da die entscheidende Krisis der Moderne mit immensen Herausforderungen vor allem für die Theologie (z.B. bzgl. Theodizee bzw. Gottesverständnis) sich allerdings innerhalb des 20. Jahrhunderts ereignet, steht der Mensch der Moderne nach 1945 im Mittelpunkt des Interesses. Auch wenn in dieser Arbeit auf jene Moderne der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgeblickt wird, ist hier nicht der Rahmen gegeben, um auf die kontroverse Diskussion, wann die Moderne ende und wie der Begriff der Postmoderne zu definieren sei, einzugehen.

Situation der Moderne verantwortbaren Gottesrede mit Hilfe von Kategorien Negativer Theologie sein.

Ist diese Beschränkung auf geistliche Musik sinnvoll, so mag man fragen. Denn Lachenmann weist zu Recht darauf hin, dass man, wenn man denn wollte, auch die Webern'schen Bagatellen op. 9 oder Cages 4,³³ negativ-theologisch verstehen könnte,³ und es fände sich sicherlich auch für eine solche Deutung geeignete »profane« Chormusik. Das hier angedeutete Lachenmann'sche Misstrauen rührt von der Tatsache her, dass im Hinblick auf die Kompositionen der Avantgarde, und hier bildet Chormusik keine Ausnahme, der Begriff »geistlich« zugegebener Maßen undeutlich bleibt, da die Grenzen durchlässig sind. Die wenigsten Komponisten jener Zeit, mit Ausnahme vielleicht von Dieter Schnebel, verstanden sich als Komponisten einer »geistlichen« Musik. Und doch möchte ich an diesem Begriff und seiner oben angeführten offenen bzw. weiten Definition festhalten, denn: Musik, welche sich eines geistlichen Sujets bedient, möge dieses auch theologisch nicht immer eindeutig sein, und welche zudem das Potential in sich trägt, neue religiöse Erfahrungen zu ermöglichen, muss es sich gefallen lassen, vor einem geistlichen bzw. theologischen Hintergrund gedeutet zu werden. „Der Gegenstand geistlicher Musik ist der von Theologie und kann nur von ihr her bestimmt werden“⁴, resümierte Dieter Schnebel in seinem viel beachteten Aufsatz *Geistliche Musik heute*, und auch wenn man dieser Aussage nicht vorbehaltlos zustimmen möchte, so wird man sich ihr doch modifizierend anschließen müssen: Der Gegenstand einer Musik, welche sich geistlicher Sujets bedient, ist sicherlich auch der von Theologie und darf somit auch von ihr her bestimmt werden. Dass sich eine Neubestimmung des Geistlichen in der Mu-

3 Vgl. Korrespondenz mit H. Lachenmann, Kapitel 8.3, S. 252.

4 D. Schnebel: *Geistliche Musik heute*, in: *Anschläge – Ausschläge*, München 1993, S. 246.

sik des 20. Jahrhunderts am deutlichsten und radikalsten in der Chormusik der 1960er Jahre zeigte, unterstützt zusätzlich den hier verfolgten Deutungsansatz.

Nun drängt sich allerdings die Frage auf, von welcher Theologie her das Geistliche jener Musik gedeutet werden soll. Clytus Gottwald hat in seinen Schriften zum Verhältnis von Neuer Musik und Theologie,⁵ welche Impulsgeber für die Wahl dieses Forschungsgebietes sind, seine Deutungen unter den Begriff der spekulativen Theologie gestellt.⁶ Die vorliegende Arbeit möchte den Blick jedoch, wie bereits angedeutet, auf einen anderen Zusammenhang lenken.⁷

Damit das Deuten nicht beliebig wird, muss es sich um eine Theologie handeln, welche dem Wesen der Musik entspricht, eine Theologie also, die nicht auf einer weit entfernten theologischen oder philosophischen Metaebene quasi lediglich von außen deutet, sondern eine Theologie, welche die kompositorischen Bedingungen bzw. Anliegen, die Kompositionsprozesse und das klingende Resultat berücksichtigt. Dies erfordert eine Theologie, die im Entstehungszeitraum der Werke eine nicht unerhebliche Relevanz innerhalb des geisteswissenschaftlichen Diskurses spielte.

Wenn es sich dann noch um eine Theologie handelte, die sowohl auf eine reichhaltige Tradition zurückblicken, als auch Antworten auf heutige Fragestellungen liefern könnte, wäre ein fundierter und nachhaltiger Deutungsansatz gefun-

5 Vgl. z.B. C. Gottwald: Religion und Neue Musik – eine Mesalliance?, in: Musikalische und theologische Etüden, hrsg. v. W. W. Müller, Zürich 2012. Dieser Aufsatz ist eine Art Zusammenfassung von Gottwalds Buch *Neue Musik als spekulative Theologie*.

6 Vgl. Kapitel 2.4, S. 51ff.

7 Bei allem Potential Negativer Theologie, bei allen aufgezeigten Querverweisen und Analogien handelt es sich hier doch in erster Linie um eine musikwissenschaftliche Arbeit, die keinesfalls als theologische Streitschrift für oder wider bestimmte theologische Richtungen bzw. Konzeptionen missverstanden werden soll.

den, der die nachfolgend analysierte Chormusik des 20. Jahrhunderts plausibel in aktuelle theologische Diskurse zu stellen vermag.

All diesen Anforderungen können unterschiedliche Konzeptionen der so genannten Negativen Theologie gerecht werden.⁸ Negative Theologie kann aus ihrer vielfältigen und jahrhundertealten Historie heraus auf ein Potential zurückgreifen, das Impulse für moderne und aktuelle Problemstellungen bereithält. Gerade deshalb spielt sie auch in heutigen theologischen Diskursen eine so gewichtige Rolle, sie ist keineswegs zufällig, sondern im Gegenteil völlig zu Recht ein evidenten modernes theologisches Thema.

In diesem Sinne verdichten sich theologische und musikalische Ausgangspunkte zur anfangs aufgestellten These der Deutbarkeit avantgardistischer Chormusik als komponierter Negativer Theologie. Handelt es sich hierbei nun aber um eine These im eigentlichen Sinne, also um eine Behauptung, die im Folgenden verifiziert werden soll? In gewisser Weise ja, denn es soll durchaus gezeigt werden, dass jene Werke avantgardistischer Chormusik nicht nur mit Negativer Theologie in Verbindung gebracht werden können, sondern dass ihnen selbst »negierendes Potential« eingeschrieben ist, dass sie also selbst als negativ-theologische Aussagen gedeutet werden können. Gleichwohl ist immer dann, wenn innerhalb dieser Arbeit ein Werk als komponierte Negative Theologie bezeichnet wird klar, dass es sich hierbei um eine Analogie im Sinne einer ästhetischen Spiegelung handelt, denn Musik ist zunächst freilich Musik und sonst nichts, auch nicht Theologie, sie kann diese nur ästhetisch spiegeln und dadurch allerdings einen große theologische Aussagekraft entwickeln.

8 Wenn im Folgenden von Negativer Theologie per se die Rede ist, geschieht dies im Bewusstsein, dass es »die Negative Theologie« nicht gibt, sondern nur eine Vielzahl von Konzeptionen, welche unterschiedliche theologische Akzente setzen.

Vielmehr als um eine These handelt es sich jedoch um einen Versuch. Sowohl Analysen als auch Deutungen haben keinen Absolutheitsanspruch. Es sind vielmehr Versuche, in diesem Fall Versuche unter Zuhilfenahme des freilich mit Mängeln, Inadäquatheiten und Grenzen behafteten Mediums der Sprache, bestimmte Beziehungen, Analogien und Potentiale von Musik offenzulegen. Als ein solcher Versuch möchte diese Arbeit gelesen werden.

Interdisziplinäre geisteswissenschaftliche Arbeiten stehen nicht selten unter dem Verdacht, Bereiche zwanghaft miteinander verknüpfen zu wollen, welche sich nur durch hermeneutische Winkelzüge verbinden lassen, zumal wenn die von den modernen Geisteswissenschaften teilweise mit Skepsis betrachtete Disziplin der Theologie involviert ist. Eine Arbeit wie die vorliegende muss sich also bereits von ihrer Methodik her auch die Aufgabe stellen, diesen Verdacht zu widerlegen. Ihr hermeneutischer Aufbau muss klar nachvollziehbar sein. So gehen der angestrebten Deutung Analysen voraus, die dann mit dem ebenfalls vorweg dargestellten Bereich der Negativen Theologie verknüpft werden können. All dies geschieht auf der Grundlage einer Betrachtung von allgemeinen Bedingungen, welche im folgenden Kapitel aus doppeltem Grund als »Nährböden« bezeichnet werden. Der methodische Gesamtaufbau der Arbeit gliedert sich also in drei Phasen, wobei die Phase der Konkretisierung den Hauptteil der Arbeit ausmacht:

- I. thematische Orientierung bzw. Problemorientierung (Prolog),
- II. Kontextualisierung (Nährböden) und
- III. Konkretisierung (Analysen, Negationen und Deutungen).

Die Übergänge zwischen den Phasen sind ganz im Sinne eines hermeneutischen Wiederaufgreifens fließend, so dass beispielsweise der Analyseansatz durchaus Kontextualisie-

rungen von Sprache und Musik bzw. Sprache als Musik beinhaltet und die theologischen Ausführungen im Kapitel der Negationen ebenfalls den Kontext von Konzeptionen Negativer Theologie beleuchten.

Herzlicher Dank gilt den Komponisten Heinz Holliger, Helmut Lachenmann und Dieter Schnebel sowie Clytus Gottwald für die wertvollen Korrespondenzen und Begegnungen, die diese Arbeit bereichert haben. Bei Herrn Prof. Dr. Thomas Seedorf möchte ich mich für die Unterstützung, Betreuung und die vielfachen Anregungen und Impulse während des Entstehungsprozesses bedanken. Nicht zuletzt bedanke ich mich bei Ute Elena Hamm, deren Revisionen zur endgültigen Gestalt dieses Buches wesentlich beigetragen haben.

Der Abdruck aller Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Musikverlage Breitkopf & Härtel (Wiesbaden), C. F. Peters (Leipzig, London, New York) und Schott Music (Mainz).

München, im Dezember 2014
Tobias Paul Hermanutz

2 Nährböden

Kontextualisierung war und ist ein notwendiger musikpraktischer wie musikwissenschaftlicher Zugang zu Werken und Komponisten, denn diese stehen nicht in einem geschichtslosen Raum, sondern sind geschichtliche Erscheinungen, die aus einem gewissen Umfeld mit gewissen Kontexten stammen und die gegebenenfalls in ein neues Umfeld verweisen, neue Kontexte erschließen und somit Zukunft in sich tragen. Für die Musik der 1950er und 1960er Jahre, insbesondere für die Musik des Serialismus und Postserialismus¹ ist eine Kontextualisierung unabdingbar, da diese einen vorher in diesem Ausmaß nicht existenten Grad der Reflexivität beinhaltet, welcher nicht nur die geistige Situation der Zeit widerspiegelt, sondern zutiefst den Prozess der kompositorischen Arbeit bestimmt. Enrico Fubini unterstellt in seiner *Geschichte der Musikästhetik* dem, was er Avantgarde nennt, dass sie häufiger einem kritischen, ästhetischen, philosophischen Impuls

1 Auch wenn die Verwendung dieser Termini gewisse definitorische Ungenauigkeiten mit sich bringt, sollen sie hier zur Umschreibung bestimmter Denkformen und Entwicklungen dienen. Zur Unterscheidung siehe auch Kapitel 2.1.

als einem im eigentlichen Sinne musikalischen Folge.² Es verhält sich allerdings nicht so, dass die Kompositionen lediglich Illustration oder Beiwerk zu ästhetischen und philosophischen Positionen sind, geht es bei den Diskursen um Gestalt, Funktion und Bedeutung der Musik innerhalb der Moderne doch stets um die Sache selbst: die Musik.

Die Kontextualisierung der vier Werke von Ligeti, Schnebel, Lachenmann und Holliger soll im Folgenden in vier Themenkomplexen erfolgen: »Serialismus« und »John Cage« als vorwiegend musikalische bzw. musikgeschichtliche Nährböden, »Gesellschaft« als vorwiegend musiksoziologischer Nährboden und »Clytus Gottwald und die Schola Cantorum« als vorwiegend rezeptionsgeschichtlicher bzw. philosophisch-theologischer Nährboden. Die Kapitel »Serialismus« und »John Cage« sind dialektisch angelegt, zeigen also sowohl Einflüsse als auch Differenzen auf. Insgesamt bilden die vier Themenkomplexe Nährböden im doppelten Sinne: Nährböden, auf welchen das Komponieren avantgardistischer geistlicher Chormusik möglich wurde, und Nährböden für die These dieser Arbeit, dass solches Komponieren Ausdrucksform Negativer Theologie sein kann.

2.1 Serialismus

„Avantgardistische Sprach- und Klangkompositionen haben eine gemeinsame Wurzel: die serielle Musik.“³ Wie begründet Hermann Danuser diese Feststellung in seinem Artikel zur Neuen Musik in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*?⁴ Die analytische Dekomposition von Sprache

2 Vgl. E. Fubini: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart 1997/2007, S. 381.

3 H. Danuser: *Neue Musik*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel 1997, Sp. 99.

4 Vgl. zu den folgenden Ausführungen ebd., Sp. 99f.

und Klang scheint im Zentrum der Betrachtung einer Kompositionsästhetik zu stehen, deren Paten die Komponisten der ersten Generation des Serialismus waren: Stockhausen, Boulez und Nono. Werke wie *Gesang der Jünglinge*, *Le Marteau sans maître* und *Il canto sospeso* waren Ergebnisse eines radikalen Wandels im Verhältnis von Musik und Sprache. Das Wort-Ton-Verhältnis hatte sich bereits lange zuvor verändert⁵ und die Entwicklung weg von einer Vertonung von Text oder Textierung von Musik führte ab 1950 bei vielen Komponisten der musikalischen Avantgarde zur Behandlung von Sprache im Sinne eines phonetischen Materials, entsprechend dem klanglichen Material. Auch wenn sich die Komponisten des Postserialismus wie Kagel, Schnebel, Berio, Ligeti, Holliger oder Lachenmann kritisch von einem rigoros verstandenen Serialismus distanzieren, knüpften sie vielfach an jenen phonetisch-klanglichen Materialbegriff an. Überhaupt schien der Begriff des Materials der entscheidende Bezugspunkt zu sein. In einer hochindustrialisierten und -technisierten Welt, in der Prinzipien wie Rationalität, Ordnung, Struktur und Organisation herrschen, sollte auch die Musik als Material behandelt werden, welches rational durchdrungen, geordnet und analytisch strukturiert wird. Den geistigen Überbau zu diesem Materialbegriff lieferte Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik*:

*Material ist „sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes. [...] Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft [...]“*⁶

Ob nun alle Komponisten des Serialismus und Postserialismus den Materialbegriff in jenem Adorno'schen Sinne verstanden bzw. einheitlich interpretierten, sei dahingestellt, je-

5 Vgl. Kapitel 3.2, S. 61ff.

6 Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 12, hrsg. v. R. Tiedemann, Frankfurt 1975, S. 39f.

denfalls war der gesellschaftliche und ideologische Impetus Adornos gewaltig.

Bis hin zu Lachenmann beschäftigte sich der Postserialismus mit der Frage, wie mit musikalischem Material umgegangen werden solle, wie es durchdacht, reflektiert, geordnet und gruppiert werden könne, auch wenn das für die serielle Musik grundlegende Denken in isolierten Parametern kritisiert wurde. Der Umgang mit diesem Erbe des Serialismus geschah hierbei auf unterschiedliche Weise.

Ligeti Wirken im Westen begann 1957 in Köln, einem der Zentren Neuer Musik. 1959 hielt er bereits Seminare bei den Darmstädter Ferienkursen, Thema waren seine Forschungen über Webern, den ‚Urvater‘ des Serialismus. Er befand sich somit im innersten Zirkel der „Darmstädter Schule“, in engem Kontakt mit Stockhausen, Boulez, Nono und Pousseur. Dennoch integrierte er sich nicht umstandslos. Bereits 1958 formulierte er in seinem Aufsatz *Wandlungen der musikalischen Form* seine Kritik an einem rigoros verstandenen Serialismus. Wenn man das serielle Prinzip auf der Ebene aller musikalischen Parameter totalitär durchführe, hebe es sich letztendlich selbst auf. Eine Unterscheidung zwischen den musikalischen Ergebnissen des seriellen Prinzips und zufälligen musikalischen Ergebnissen sei dann nicht mehr möglich, die totale Planung gleiche sich der totalen Unbestimmtheit an.⁷

Ligeti brach mit dem Dogma eines gänzlich durchorganisierten Materials in sämtlichen musikalischen Bereichen: „Die Gesamtform ist zwar seriell gesteuert, aber der Gestaltung von Einzelmomenten sind innerhalb gegebener Spielräume Chancen zur Wahl gestellt.“⁸ 1971 fasste er rückblickend seine Kritik in zwei Aspekten zusammen: Zum einen

7 Vgl. G. Ligeti: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 1, hrsg. v. M. Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 92.

8 Ebd., S. 93.

bringe die Gleichberechtigung aller musikalischen Elemente eine Nivellierung der Intervallcharaktere mit sich. Ligetis Konsequenz war eine Eliminierung von Intervallen als strukturbildenden Elementen:

„Ich komponierte Stimmgeflechte, die so dicht waren, dass die einzelnen Intervalle in ihnen untertauchten [...]. Damit war aber auch die Tonhöhenfunktion ausgeschaltet: Tonhöhenreihen wurden sinnlos, an ihrer Stelle wurden die internen Bewegungsverhältnisse und die Webmuster der Stimmnetze für die Struktur- und Formbildung relevant [...].“⁹

Der zweite Aspekt umfasst die Problematik des Festhaltens an ein und derselben Grundordnung in seriellen Kompositionen. Dies führt laut Ligeti zu inkompatiblen Strukturen, da physikalische und psychische Vorgänge nicht analog erfassbar sind. Probleme ergeben sich etwa im Verhältnis von Tonhöhen zu Tondauern.¹⁰ So forderte Ligeti: „Das Entscheidende bei einer kompositorisch-gedanklichen Konstruktion ist, inwieweit sie sich unmittelbar auf der sinnlich-musikalischen Ebene manifestieren kann.“¹¹ Was also kann an Ligetis Musik überhaupt noch als seriell bezeichnet werden? Inwiefern kann man ihn als Komponisten des Postserialismus bezeichnen? Ligeti selbst nennt zwei Prinzipien:¹² Das Prinzip der Auswahl und Systematisierung von Elementen und Operationen sowie das Prinzip der Konsequenz, nach welchem einmal getroffene Voraussetzungen stimmig durchgeführt werden.

Diese Denk- und Verfahrensweisen, welche in der seriellen Musik wurzeln, wandte Ligeti für jedes neue Werk in höchst individueller Weise an. Bei *Lux aeterna* besteht

9 G. Ligeti: Selbstbefragung, in: Gesammelte Schriften Bd. 2, hrsg. v. M. Lichtenfeld, Mainz 2007, S. 98.

10 Vgl. ebd., S. 99f.

11 Ebd., S. 101.

12 Siehe ebd.

das von Ligeti beschriebene Stimmgeflecht aus einer konsequent strukturierten Anordnung von Kanons und stationären Klangflächen. Bereits Webern, der in vielerlei Hinsicht Bezugspunkt der Serialisten war, verwendete dem Kanon ähnliche Verfahren als „Schlüsselkonstellation [seiner] Technik: [...] ein Identisches durch jeweils verschieden große Verschiebung in der Zeit mit sich selbst in sowohl horizontale wie vertikale und ›diagonale‹ Beziehung treten zu lassen [...]“¹³

Wie alle Komponisten der Avantgarde beschäftigte sich auch Schnebel früh mit der Zweiten Wiener Schule. 1948/49 lernte er die Musik Schönbergs kennen, die 1953/54 auch Gegenstand seiner Dissertation *Studien zur Dynamik bei Schönberg* wurde. 1952 arbeitete er an einer Analyse über Weberns Klaviervariationen op. 27. In seinen frühen Werken *Stücke* (1954), *Fragment* (1955) oder *Compositio* (1955) beschäftigte er sich mit Problemstellungen seriellen Komponierens wie dem Tonrepetitionsverbot oder der Klangfarbenordnung.¹⁴ Zudem befasste sich Schnebel 1956/57 auch theoretisch eingehend mit dem Serialismus, angeregt durch Kompositionen von Stockhausen. Dennoch blieb der badische Pfarrer und Religionslehrer, für den das Komponieren Freizeitbeschäftigung war, eine Sondererscheinung. Zum internationalen Serialismus gehörte er nicht, in Darmstadt und Donaueschingen war er zwar in den 1950er Jahren präsent, spielte aber als Komponist kaum eine Rolle: „Der Komponist Dieter Schnebel betrat das Konzertpodium der Avantgardeszene als theologischer Quereinsteiger und Geheimtipp [...]“¹⁵ Überhaupt orientierte sich Schnebel relativ früh in eine ganz andere Richtung:

13 H.-K. Metzger: Webern und Schönberg, in: Anton Webern, Wien 1955, S. 48.

14 Vgl. D. Schnebel: Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition, in: Anschläge – Ausschläge, München 1993, S. 116f.

15 G. Nauck: Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk, Mainz 2001, S. 72.

Schon Ende der 1950er Jahre machte sich in seinen Kompositionen die Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Fluxus und mit der Musik von John Cage bemerkbar. Dieser hatte 1958 in Darmstadt durch eine Musikästhetik, die unvereinbar mit allen bis dato geltenden europäischen Vorstellungen war, die Gemüter erhitzt. Schnebel beschreibt die Wirkung von Cages Auftreten auf der europäischen Avantgarde-Bühne als eine „Art Schock“¹⁶. Angeregt durch Cage befasste er sich mit Ideen konzepthafter oder prozessualer Komposition, es ging ihm fortan um „Freisetzungen in der Musik“¹⁷ und sein vorrangiges Experimentierfeld hierfür wurde die Vokalmusik:

„Freisetzen aber bedeutet Befreiung des musikalischen, insbesondere des vokalen Materials aus konventionellen Verbindlichkeiten, damit zugleich das Freisetzen von menschlichen Empfindungen und von subjektivem Ausdruck. Es bedeutet zudem die Befreiung der Form aus teleologischer Eindeutigkeit wie auch des Interpretieren von der Autorität der Partitur, wodurch wiederum interpretatorische Phantasie und Kreativität angeregt werden.“¹⁸

Dies scheint zunächst kaum mehr etwas mit Serialismus zu tun zu haben. Zwar räumte Schnebel diesem ein, er habe endlich mit den längst überkommenen und zum bloßen Anachronismus verkommenen Formschemata der Musikgeschichte gebrochen und diese abgestoßen,¹⁹ doch erst John Cage sieht er als Katalysator eines wirklichen Befreiungsprozesses innerhalb der europäischen Avantgarde. Für Schnebels neue Art von Vokal- bzw. Chormusik und seinem Konzept einer

16 D. Schnebel: Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition, in: Anschläge – Ausschläge, München 1993, S. 117.

17 Vgl. G. Nauck 2001, S. 82f.

18 Ebd., S. 82.

19 Vgl. D. Schnebel: Die kochende Materie der Musik – John Cages experimentelle Formen, in: Denkbare Musik. Schriften 1952–1972, hrsg. v. H. R. Zeller, Köln 1972, S. 139ff.

komponierten Offenheit²⁰ spielte serialistisches Denken jedoch insofern noch eine Rolle, als der Zerfall der traditionellen Sprachhaftigkeit von Musik im Serialismus eine analytische Dekomposition von Sprache nach sich ziehen konnte.²¹ So sieht Schnebel etwa in Kompositionen wie *Glossolalie* die subtilen Beziehungen zwischen Sprache und Musik, welche sich in den Präparationen des instrumentalen bzw. vokalen Materials spiegeln, durch quasi serielle Prozesse geordnet.²²

Lachenmann begegnete der seriellen Musik 1957 beim Besuch der Darmstädter Ferienkurse. Entscheidend für ihn wurde hierbei das Zusammentreffen mit Luigi Nono, als dessen Schüler er von 1958–1960 in Venedig lebte. Bei Nono fand Lachenmann eine Haltung vor, die er bei anderen Komponisten vermisste. Er war beeindruckt, dass Nono nicht beziehungslos zur Tradition stand, sondern diese für sein Komponieren durchaus unter einer ganz neuen Sichtweise in Anspruch nahm.²³ Und in noch einer Hinsicht war sich Lachenmann mit Nono einig: Beide waren der Auffassung, dass jegliche künstlerische Aktivität und Mitteilung politische Relevanz hat.²⁴

Als Ergänzung zu seinen Studien bei Nono nahm Lachenmann 1963/64 an Stockhausens Kölner Kursen für Neue Musik teil. Für sein eigenes Komponieren und für das Komponieren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allgemein

20 Die komponierte Offenheit bezieht sich nicht nur auf das musikalische Material, sondern auch auf die Form und den Inhalt. Vgl. hierzu G. Nauck 2001, S. 90.

21 Vgl. H. Danuser 1997, Sp. 99.

22 Vgl. D. Schnebel: Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition, in: *Anschläge – Ausschläge*, München 1993, S. 118.

23 Vgl. H. Lachenmann: *Komponieren im Schatten von Darmstadt*, in: *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 2004, S. 343.

24 Vgl. H. Lachenmann: *Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik*, in: *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 2004, S. 248.