

## Spazio und diskrete Polyphonie<sup>1</sup>

Musik zu kreieren unterscheidet sich davon, Musik als Instrumentalist zu interpretieren. Das eine wird im Deutschen als „schöpferisch“, das andere als „nachsöpferischer“ Vorgang bezeichnet. Das erweckt den Eindruck, als wäre das schon eine Wertung. So ist es oft auch gemeint: das Schöpferische steht über dem Nachschöpferischen. Diese Einschätzung teile ich nicht. Ein Stück zu interpretieren, ist ein sehr subjektiver und innovativer Vorgang. Wir als Zuhörer werden nur von einem Stück ergriffen sein, wenn auch die Interpretation gelungen ist. So gesehen ist die Interpretation die gegenüberliegende Seite des schöpferischen Aktes. Gibt es diese Seite nicht, so ist Musik einfach nur ein Code, der auf dem Papier steht: er bedeutet erst einmal nichts. Wenigstens nicht viel. Erst ein Interpret dechiffriert diesen Code. Ein Interpret hingegen kann nur eine Musik überzeugend darbringen, wenn sie möglichst identisch ist mit seiner ästhetischen Überzeugung. Haben wir hier nicht schon eine Erklärung dafür, weshalb Neue Musik so selten gespielt wird? Wie dem auch sei – der kreative Akt ereignet sich nicht in der „Kammer“, so wie das vom Komponisten kennen, sondern auf der Bühne. Der deutsche Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht spricht davon, dass selbst das Reden über Musik eine Interpretation sei. Insofern stehe ich vor der Situation, eigener Interpret meiner Kompositionen zu sein.

Ich habe vorhin vom eigenen Klang gesprochen. Daran möchte ich jetzt anknüpfen. Was sind die Einflusskomponenten dieses Klages. Ich würde es so formulieren – Gehörtes, Gespieltes, Empfundenes, Spekulatives, Visionäres. All diese Komponenten reagieren interaktiv aufeinander. Mehr noch: auch der Kontext, in dem Kompositionen entstehen, spielt eine Rolle. Was könnte das bedeuten? Ich behaupte: die Epoche, der Stil, der Ort. Das Resultat des inneren Klang würde anders klingen, wäre ich in Italien aufgewachsen und nicht in Deutschland. Mit dem Zeitpunkt verhält es sich ebenso: wäre ich zu Beginn des 20. Jahrhunderts geboren und nicht in der zweiten Hälfte, würden meine Kompositionen anders klingen. Überflüssig, darauf hinzuweisen, dass dann andere Einflüsse auf mich gewirkt hätten. Biographisches wird also unumgänglich sein. Mit dem Komponieren habe ich als 20-jähriger angefangen. Zuvor hatte ich Instrumentalunterricht, zuerst Gitarre, Trompete und Klavier. Obwohl ich an Aufführungen beteiligt war, habe ich mich von Anfang an nicht als Interpret gesehen. Vielmehr war mir der Umgang mit diesen Instrumente insofern wichtig, um überhaupt erst einmal das Terrain zwischen Bekanntem und Unbekanntem abstecken zu können. So gesehen heißt Interpretation nicht nur ausführen, sondern eben auch Fragen stellen, beispielsweise: was interessiert mich besonders? Was verbirgt sich jenseits dieser Grenze? Ist das, was sich jenseits dieser Grenze finden lässt, schon der eigene Klang?

---

<sup>1</sup> Auszüge aus einem Vortrag, gehalten am 19.10.2004 an der Université de Montréal, Canada.

Ich wuchs in Deutschland auf. In einem Land, das geteilt war. Ich lebte im Osten des Landes. Ein Land, das, vom Westen aus gesehen, womöglich noch immer von Geheimnissen umgeben ist. Wird von Deutschland gesprochen, so ist fast immer der westliche Teil gemeint. Ungeachtet dessen, dass das ganze Land auf einer gemeinsamen Tradition beruht. Unvermeidlich daher, dass es Parallelen gibt. In mancher Hinsicht waren die Bedingungen im Osten für Kunst um einiges komfortabler als im Westen. So verfügte dieses Land mit seinen 17 Millionen Einwohnern, Ost- und Westdeutschland zusammen genommen, über 88 öffentliche subventionierte Theater und Orchester. Daran sieht man: die Kunst war wichtig. Mehr noch – Kunst war eine ernste Sache. So ernst, dass es auch gefährlich sein konnte, sich mit Kunst zu befassen. Gefährlich war, dass Kunst Freiräume repräsentiert.

So ideologisch durchorganisiert wie die DDR war, erregten Freiräume immer gleich auch Argwohn. Den Argwohn der Herrschenden gleichzeitig aber eben auch das Interesse der Beherrschten. Die Gefahr lag in der Luft, dass, wer sich für Freiräume interessiert, eben auch gleich danach trachtete, ein ideologisches System zu unterlaufen. Das hatte zur Folge, dass Kunst geliebt und unliebsam zugleich war. Angesichts einer total kommerzialisierten und zunehmend globalisierten Welt mag es heute seltsam erscheinen: aber im Osten gab man sich der Illusion hin, dass Kunst die Gesellschaft, ja den einzelnen Menschen ändern kann. Aber, angenommen die Kunst kann, wie die Aufklärung hoffte, den Menschen ändern, dann hätte Kunst eine „moralische Instanz“ sein können. Das sahen die Herrschenden und die Beherrschten ganz ähnlich. Es kommt darauf an, welche Moral die wirkliche ist? Die Herrschenden gaben sich als moralische Instanz aus. Genau das war das Problem. Weil man Kunst nicht den Künstlern selber überlassen konnte, schuf man ein reglementiertes System, das festlegte, was man durfte oder sollte und was nicht. Gerade weil das so war, lud dieses System geradezu dazu ein, es zu unterwandern: wenn Kunst frei ist, dann muss Kunst subversiv und provokant sein. Ich räume aber ein, dass eine Kunst, die den Menschen ändern will, nicht selten charakteristisch ist für eine totalitäre Gesellschaft. Um so mehr muss man zwischen angepasster und nicht angepasster Kunst unterscheiden. Anpassung hieß, sich an Reglemente zu halten, unangepasst verhielt man sich, wenn man dagegen verstieß. Aber die Reglemente, die von den Herrschenden erlassen wurden, waren auch Veränderungen unterworfen: was 1955 beispielsweise nicht möglich war, das konnte 1970 durchaus erlaubt sein. Darüber wird zu sprechen sein.

Als Deutschland 1945 durch die Alliierten besetzt wurde, musste grundsätzlich alles genehmigt werden. Alles, was veröffentlicht wurde, Bücher, Kunst, Zeitungen, unterlag der Zensur der Militärregierung. In ganz Deutschland, sowohl im Westen als auch im Osten. Daher verlief die Entwicklung der Kunst bis 1949 im ganzen Land relativ ähnlich. Die Unterschiede zwischen West und Ost waren geringfügig. Das änderte sich nach 1950: im Westen hatte sich in Darmstadt ein Kreis der Avantgarde etabliert. Dominiert wurde dieser Kreis durch Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono. Bekanntlich verlangte dieser Kreis allen, die sich als zeitgenössische Komponisten sahen, Anpassung ab. Wer dazu gehören wollte, musste am Darmstädter Ortseingangsschild eine seriell organisierte do-

dekaphone Erkennungsmelodie pfeifen. Diejenigen, die sich weigerten, sahen nur einen Weg: die Flucht. Wohin auch immer. Hans Werner Henze nach Italien, Bernd Alois Zimmermann in die innere Emigration. In dieser total veränderten Landschaft konnten selbst renommierte Komponisten, die während der Nazizeit Zuflucht im Ausland suchten, wie Ernst Krenek, Erich Maria Korngold oder aber Paul Hindemith, in Deutschland nicht wieder zur Geltung kommen. Die serielle Avantgarde hielt sämtliche Orte besetzt. Ihr ästhetischer Einfluss war ungefähr so totalitär wie der sozialistische Realismus jenseits der Grenze. Gerechterweise muss man zugeben, dass seriell organisierten Töne, die Konsonanzen strikt mieden, ein erstaunliches Interesse im Osten auslösten. Man fand wohl, dass Dissonanzen eine Entsprechung dafür war, wie man sich im Osten fühlte. Adorno meinte, dass die Wahrheit so schrecklich ist, dass sie niemand hören wollte, dass Konsonanzen eine Beschönigung der bürgerlichen Welt seien. Plötzlich war die Wahrheit auch in einer angeblich nicht bürgerlichen Welt schrecklich. Kurz: die Welt war überall schrecklich. Das wollten auch die Bonzen der realsozialistischen Kulturbürokratie nicht hören. Wie die Konzernbosse der Musikindustrie im feindlichen nichtsozialistischen Ausland ordneten sie Konsonanzen an. Befehl: alles in Dur! Alles andere ist „spätbürgerlich dekadent“ Man kann sich sicher gut vorstellen, dass danach die Versuchung erst recht groß war, dodekaphone Reihen zu benutzen. Getarnt mit Konsonanzen. Manchmal eben auch ganz ungeniert dissonant. Konflikte waren so vorprogrammiert. Selbst der Schönberg-Schüler Hanns Eisler blieb davon nicht verschont. In Verruf kam Eisler als er ein selbst verfasstes „Faust“ - Libretto vertonen wollte. Eine Zäsur setzte erst die Chruschtschow Rede anlässlich des 20. Parteitages, die eine sehr weitgehende Kritik Stalins enthielt. Plötzlich öffneten sich Räume. Auch im Osten. Diese wurden aber schon bald wieder verschlossen. Erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre setzte auch in der DDR eine Öffnung ein, die bis 1990 anhielt. Sie wurde nicht gerade unterstützt, wenigstens aber geduldet. Wenn sich das auch nicht auf alle Genres der Kunst erstreckte, für die Musik zumindest traf es zu. Ein Zeichen dafür war, dass sich ein Kreis junger Komponisten – man nannte ihn damals „die jungen Wilden“ – um Paul Dessau an der Akademie der Künste in Berlin-Ost formierte. Zu diesem Kreis gehörten Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Paul Heinz Dittrich, Friedrich Schenker und Georg Katzer. Wenn hier wie dort, die Emanzipation der Dissonanz im Vordergrund stand, so unterschieden sich doch die Stileinflüsse, die dazu führten. Denn: anders als im Westen Deutschlands, spielte die serielle Musik im Osten so gut wie keine Rolle. Viel wichtiger hingegen war die Musik Pendereckis und Lutoslawskis. Die Musik, die anlässlich des Warschauer Herbstes aufgeführt wurde, war einflussreicher als die Musik, die in Darmstadt erklang.

Die ehemals jungen Wilden begann die DDR-Musik in einem Zeitraum von 1970 – 1989 zu dominieren. Ein wichtiger Fürsprecher dieser Gruppe war der Berliner Musikwissenschaftler Frank Schneider. Die Bedeutung dieser Gruppe wurde auch durch grenzüberschreitende Kontakte unterstrichen. Eine gemeinsame Ideologie verband. Luigi Nono war Mitglied der italienischen kommunistischen Partei, Hans Werner Henze, der schon Anfang der 1950er Jahre nach Italien übersiedelte, ebenso. Herbert Kegel galt als Dirigent in der DDR als Wegbereiter der Neuen Musik. Ihm ist es zu verdanken, dass

die Kompositionen Nonos bereits Anfang der 1960er Jahre auch in der DDR aufgeführt wurden, auch einige Opern Hans Werner Henzes wurden in der DDR inszeniert. Endgültig waren die Unterschiede zwischen Ost und West durch den ab 1980 einsetzenden Stilpluralismus überwunden. Es lassen sich direkte Parallelen aufzeigen, beispielsweise Helmut Lachenmann im Westen, Friedrich Goldmann im Osten. Dennoch war für Ost und West typisch, dass die Avantgarde dominierte, die im Osten durch die ehemaligen „jungen Wilden“ repräsentiert wurde.

Es gab aber auch eine sehr eindrucksvolle Musik jenseits dieses Kreises. Siegfried Matthus, Udo Zimmermann, beide aus dem Osten und Hans Werner Henze, Aribert Reimann im Westen. Zu einer Kontroverse zwischen der sogenannten „gemäßigten Moderne“ und der Avantgarde kam es ab Anfang der 1980er Jahre sowohl hier als auch dort. Der Ausgangspunkt für diese Diskussion ist übrigens in Kanada zu finden: nämlich Jean Francois Lyotards Analyse, verfasst im Auftrag der Bundesregierung des Bundesstaates Quebec, über die Zukunft der Universitäten. Daraus entstand 1979 „La condition postmoderne“. Das ist immerhin auch ein wichtiger Hintergrund.

Im Osten wandten sich einige Komponisten von der Avantgarde ab. „Responso“ – ich antworte, nannte Siegfried Matthus sein Stück – eine Abkehr von der Orthodoxie der Neuen Musik. Im Westen kam es hingegen zu heftigen Wortgefechten. 1982 warf der führende Vertreter einer jüngeren Avantgarde-Generation, Helmut Lachenmann, dem Komponisten Hans Werner Henze Subversion gegen die Neue Musik vor.

Das ungefähr war die Situation, die ich vorfand als ich zu komponieren begann. Damit wären bestimmte Faktoren, die meinen eigenen Klang beeinflussten, benannt. Worüber ich gerade sprach, das wären die äußeren Hintergründe. Zu reden wäre jetzt von den inneren. Einiges habe ich vorhin schon kurz angedeutet – Gehörtes, Gespieltes, Empfundenes, Spekulatives, Visionäres.

Die Entdeckung spielte gerade am Anfang eine wichtige Rolle: ist es nicht so, dass man innehält, wenn man eine Passage eines Stückes, das man spielt, besonders mag? Man möchte herausfinden, was den speziellen Reiz einer bestimmten Musik, einer Passage, die man hört oder spielt, ausmacht. Für mich trifft zu, dass diese Erkundungen unterschiedliche Prioritäten hatten: zuerst hat mich die Harmonik fasziniert, später die Melodik und schließlich die Rhythmik.

Vor allem Maurice Ravel und Claude Debussy haben Akkorden faszinierende Wirkungen abgewonnen. Hinzu kommt, das ist ebenso eine entscheidende Novität, dass diese Komponisten die traditionelle Grenze zwischen Melodik, Harmonik und Rhythmik durchbrachen. Es ließe sich schon an verschiedenen Klavierstücken, von Orchesterstücken ganz abgesehen, zeigen, dass diese Harmonik der Klangflächen-Konzeption schon sehr nahe kommt. Die kompositorische Ästhetik, wie wir sie in verschiede-

nen Stücken György Ligetis vorfinden, wäre ohne Debussy und Ravel kaum vorstellbar. Beide Komponisten waren dafür Wegbereiter. Traditionelle Ebenen, hier Melodie, dort Begleitung, werden aufgelöst. Polyphonie, Begleitung und Melodik gehen ineinander über und lassen sich aus diesem Kontext nicht mehr herauslösen. Hinzu tritt ein anderes Phänomen – die Klangfarbe. Vincent Persichetti hat sich eingehend mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Zurecht behauptet er, dass ein Dur-Dreiklang, gespielt von drei tiefen Blechbläsern im dreifachen forte, aggressiver wirkt, als ein Streicher-Cluster im dreifachen piano. Eine Entsprechung dafür finden wir auch in Olivier Messiaens „Musiksprache“. Manch ein Akkord entfaltet seine Wirkung einzig durch die Klangfarbe. Dass die Mikropolyphonie in Ligetis „Atmospheres“ eng mit der Klangfarbe verknüpft ist, dürfte unbestritten sein: die Wirkung der Stelle, in der alle Streicher einen Cluster mikropolyphon figurieren, hätte eine andere Wirkung, würde man die Orchestrierung ändern. Polyphones, Melodisches und Harmonisches gehen in einem Klang auf. Alle Komponenten wirken zusammen. Noch einmal: ich würde behaupten, dass es eine direkte Linie gibt, die von Debussy zu Messiaen und Ligeti führt. In bestimmter Hinsicht sehe auch ich mich in dieser Traditionslinie. Was mich besonders fasziniert hat, sind Klangflächen, vor allem die Farblichkeit einer Fläche. Von Interesse sind die Komponenten, aus denen sich Flächen zusammensetzen. Mikropolyphonie, das wäre eine solche Komponente. Hinzu treten instrumentale Farben und die Strukturen, die Stoffe also, aus denen die Textur schließlich gewebt ist. Wie ein mehrfarbiges Objekt, das, durch verschiedene Lichteinwirkungen, Nähe und Distanz, Hintergrund und Vordergrund, völlig unterschiedliche Wahrnehmungen entfaltet. Ebenso wie in der Bildenden Kunst, zu der ich eine besondere Affinität habe, können sich Flächen ganz unterschiedlich konstituieren. Die Qualität von Fläche kann von verschiedenen Faktoren bestimmt sein: figurative Elemente ebenso wie statische Strukturen oder rhythmisch pulsierende Komponenten.

Mitunter stellt man als junger Komponist in der Probe fest, dass die Stelle, von der man so viel erwartet hat, doch nicht die Wirkung entfaltet, die man sich gewünscht hat. Jetzt wäre zu fragen: woran liegt das? Ich behaupte, dass die Antwort im Verhältnis zwischen Einzelstruktur und Gesamtstruktur zu suchen ist. Dieses Verhältnis ist sehr stark von der Organisation zeitlicher Abläufe geprägt. Grundlage dafür sind rhythmisch-metrische Vorgänge.

Ich persönlich unterscheide verschiedenen Kategorien: der Binnenrhythmus und der Globalrhythmus. Entscheidendes Kriterium für den Globalrhythmus ist das Metrum. Die Geschwindigkeit, die Betonung desselben und gleichzeitig die Verlagerung von metrischen Schwerpunkten. Beispielsweise, die Abfolge eines 4/4 Taktes, dem ein 5/8 Takt folgt. Weniger bedeutsam ist, was rhythmisch innerhalb des Taktes, also jenseits des Metrums, sonst noch stattfindet. Wenn jetzt mehrere rhythmische Vorgänge übereinander gelagert werden, spricht man bekanntlich von Polyrhythmik. Wie die einzelnen Elemente konzipiert sind und wie sie sich zueinander verhalten, das ist binnenrhythmische Kategorie. Beispiele dafür finden wir in den rhythmischen Modi der niederländisch-flämischen Polyphonie eines

Jakob Obrecht. Der Effekt ist, dass die Musik scheinbar ohne spürbares Metrum fließt. Weil das so ist, spielt das Tempo auch keine so primäre Rolle. Im Generalbass-Zeitalter finden sich hingegen viel stärkere globalrhythmische Ausrichtung: hier ist das Metrum durchaus äußerst bedeutsam. Hinzu kommt, dass das Tempo wichtig wird. Wenn es im 20. Jahrhundert einen Komponisten gab, der darauf verstärkt wieder aufbaut, so ist das Strawinski. Ich möchte das mit einem Beispiel illustrieren: hören Sie sich eine mehrsätzige Komposition von Anton Webern an und schauen dabei einmal nicht auf die Track-Anzeige ihres CD-Spielers. Danach sehen Sie sich die Partitur an und fragen danach, wie wichtig die Tempovorgabe in Ihrer Wahrnehmung war. Das Metrum war weiter nichts als eine gemeinsame zeitliche Vereinbarung. Davon war die Musik des 20. Jahrhunderts ganz wesentlich geprägt: die Auflösung des Metrums, die Zeit dazwischen sozusagen, eine Zeit, die chronologisch vorwärts läuft, ansonsten aber scheinbar ohne Tempo ist.

Ich komme zu einem nächsten Punkt: die Ordnung der Zeit. Einige Bemerkungen dazu habe ich schon gemacht. Ich unterscheide zwischen „chronologischer Modulation“ und „chronologischer Rückung“. gesprochen werden. Damit meine ich das, was man im Jazz als sogenanntes „time shifting“ bezeichnet. Das heißt also, beispielsweise, eine punktierte Viertel wird zum neuen Grundschlag des nächsten Taktes. Hier wird die Tempoveränderung nicht allmählich vollzogen, sondern vielmehr plötzlich. Es bezieht sich aber dennoch auf das vorangegangene Zeitmaß. Ein Beispiel, das jeder kennt, ist das „double time.“ Strawinski hat das sogenannte „time shifting“ äußerst sublimiert, in seinen Stücken werden beispielsweise punktierte Viertel zum neuen Grundschlag. In einigen Kompositionen habe auch ich das benutzt. Welche Einflüsse für mich wichtig sind, möchte ich zusammenfassen. Zu nennen wären hier drei Ebenen

1. Akkorde die Spannbreite reicht von tonalen Strukturen, die sehr stark von der impressionistischen Harmonik intendiert sind, bis hin zu Clustern. Für die dramaturgische Anwendung ist das harmonische Crescendo, wie wir es von Hindemith kennen, entscheidend.

2. Harmonische Crescendi werden kombiniert mit globalrhythmischen und binnenrhythmischen Vorgängen. Daraus entsteht die Form: nimmt die Intensität der Harmonik zu, dann hat das Auswirkungen auch auf die Melodik. Dort, wo Melodik im Vordergrund steht, orientiert sie sich an espressiver Linienführung, die vor allem durch weitgespannte Intervallik gekennzeichnet ist.

3. Gestützt werden solche Entwicklungen auch durch globalrhythmische Vorgänge. Das heißt Akzentverlagerungen, Taktwechsel und das sogenannte „time shifting“.

Was Musik aber wie wohl kaum ein anderes Kunst-Genre kann, daß ist Assoziationsspielräume eröffnen. Genau also der Raum zwischen Direktem und Indirektem. Es ist ein Raum dazwischen – Spazio.