

Gisela Nauck

Verstoß gegen alle Regeln

Aspekte einer Versöhnung im Werk Dieter Schnebels

1 Das fragmentarisch gebliebene B-Dur-Quintett von 1976/77 aus dem *Traditionen-Zyklus*. ↑

2 *Dieter Schnebel im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*, am 21. September 1980 in München, in: *Hefreihe Neue Musik* Nr. 1 *Dieter Schnebel*, Kulturforum Bonn, 1980, S. 23. ↑

3 Dieter Schnebel, Vorwort zur Partitur, S. IV. ↑

4 *Avantgarde und Vermittlung. Dieter Schnebel im Gespräch mit Reinhard Oelschlägel* (1975), in: *MusikTexte* 57/58, Köln 1995, S. 106. ↑

5 *Dieter Schnebel* in: Gisela Gronemeyer, *Allerfeinste Regungen des Seelenlebens. Dieter*

Weil ich da auf etwas bestehen möchte, was zu meinem Leben gehört oder was, wie ich meine, zum Leben überhaupt gehört. Ich möchte nicht privatistisch komponieren. Natürlich ist die Lage schon so – und ich habe den Beifall von der falschen Seite ja schon gekriegt – daß, wenn ich etwas wie das *Quintett*¹ schreibe, die Leute dann sagen: »Na ja, der Schnebel geht jetzt auch zurück« – ... – Ah, nix zurück.«²

Dieser Standpunkt stammt aus dem Jahre 1980 und steht im Kontext der Debatte um stilistische Veränderungen im Werk Dieter Schnebels, die die Radikalität des seriellen und konzeptionellen Ansatzes zur Tradition hin durchlässig gemacht haben. Zum Leben gehört für den Komponisten, Theologen und Pädagogen Dieter Schnebel in erster Linie der Mensch mit seinen Emotionen, Ausdrucksmöglichkeiten und seinen sozialen Einbindungen, gehören Schönheit, Leid, Zerstörung oder Hoffnung, was er alles bei der Avantgarde in doppeltem Sinne ausgeschlossen sah: aus der Musik selbst, ihrem Inhalt und Ausdruck sowie aus ihrem rezeptionellen Zugang. Inzwischen sind mehr Jahre vergangen, als die entscheidende Darmstädter Avantgarde gewährt hat, in der zunächst die »Regeln« für fortgeschrittenes Komponieren und daraus resultierende Klangbilder geprägt wurden. Waren sie eine Sackgasse, durch die man hindurch mußte, um danach wiederum neue innovative Wege für Musik finden zu können? Auch das ist ein Schnebelscher Standpunkt. Möglicherweise kein zurück, aber was dann? Wohin führte bei ihm die durch die Avantgarde hindurchgegangene Rückbesinnung auf europäische Musiktraditionen, die bei Henri Pousseur schon 1960 und bei Goeyvearts sogar schon 1959 einsetzte, Stockhausens Komponieren seit Ende der 60er und das Schnebelsche eben seit Anfang der 70er Jahre beeinflusste?

Konfrontation

1974 begann Dieter Schnebel eine Komposition mit dem griechischen Titel *ORCESTRA* (Orchestra) auszuarbeiten, die 1977 beendet und am 20. Januar 1978 in der Kunsthalle Köln durch das Orchester des Westdeutschen Rundfunks unter Leitung von Kupkowitz uraufgeführt wurde. *Orchestra* ist eine typische Musik jener stilistischen Neuorientierung durch die Gleichsetzung von Avantgarde und Tradition. Und sie ist zugleich typisch für sein: »Ah, nix zurück«. Wieder assoziative bis programmatische Überschriften der 21 Teile wie *Aufbrüche, Zusammen (Phantasien), Rufe, Opfer, Sternmarsch, Natur, Strahlenklang – Klangstrahlen, Trauermusik* oder *Weitergeben*; Ungebrochenheit im Herdenglockengebimmel mit reinen Terz-, Quint-, Sechst- und Oktavklängen, in einem durchziehenden Marschrhythmus oder im monochrom-mehrstimmigen Final-Einklang; nicht zuletzt Einbrüche von Zitaten aus Strawinskys *Sacre du printemps*, Wagners *Götterdämmerung*, Varèses *Integrales* und Schönbergs *Pelleas und Melisande*. Aber auch: schmutzig-schöne, in sich nur scheinbar ruhende Klänge; die Steigerung von vierzehn gleichzeitig gespielten Märschen unterschiedlichen Charakters zum Iwesschen Chaos-Szenarium der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, das spukhaft ins Bedrohliche einer Massenhysterie umkippt; ein zerberstendes Schlagwerk crescendo oder die Offenheit und Weite eines nur geräuschhaften, regellosen Feldes. Vor allem aber: die neuen Erfahrungen von Klangerzeugung und –bearbeitung sowie das Konzept einer Raummusik als *Symphonische Musik für mobile Musiker*. Sie fordert gerade Orchestermusiker in dreifacher Weise: 1. in der flexiblen und phantasievollen Erzeugung neuartigen Klangmaterials entsprechend vorgegebener Tonreihen, Akkordfelder und rhythmischer Modelle, 2. als sensibel gestaltende Improvisatoren, die am Vertrauten anknüpfen und zu neuen Klangbildern auf Grund ihres persönlichen Erlebens gelangen sollen, 3. durch die Autonomisierung des Orchester-Herden-Menschen, der die Deckung des gemeinsamen Podiums verlassen muß, um Musik – in jedem Teil auf andere Weise – auch räumlich mit auszuformen. In all dem wächst symphonischer Musik der Charakter eines musikalisch autonomen Lehrstücks zu, das von den Interpreten ausgearbeitet, unmittelbar erfahren sowie von den Hörern erlebt wird. Das Orchester ist ein »Schauplatz des ebenso individuellen wie gesellschaftlichen Dramas Musik«³. Individuell ist die per Partitur herausgeforderte kreative Auseinandersetzung

Schnebels *B-Dur-Quintett*, (1975) in: *MusikTexte*, 57/58, Köln 1995, S. 65. ↑

6 ebd. ↑

7 Vorwort zur Partitur. ↑

8 Dieter Schnebel im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, am 21. September 1980 in München, in: *Heftreihe Neue Musik* Nr. 1 Dieter Schnebel, Kulturforum Bonn, 1980, S. 17. ↑

9 Heinz-Klaus Metzger, a.a.O., S. 16. ↑

10 Dieter Schnebel im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, a.a.O., S. 32. ↑

11 Er umfaßt außerdem *Pan* (1978), *Marsyas* (1982), *Circe* (1988), *Medusa* (1989/93), *Amazonas* (1990-93) und *Languido* (1994). ↑

12 Dieter Schnebel im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, a.a.O., S. 26. ↑

13 a.a.O., S. 17. ↑

der Musiker, durch deren Interpretation die Komposition erst entsteht, individuell ist auch das von jedem einzelnen einzubringende Ausdruckspotential. Soziales entsteht durch verschiedene vorgegebene Enemblekonstellationen im Raum, die kommunikatives Verhalten einschließen. Experimentelles in den »Produktionsprozessen« von Klang, Ausdruck und Form sowie Traditionelles als Rückgriff auf Zitate, vertraut erscheinende melodische, harmonische, rhythmische Bildungen sind in *Orchestra* ineins gesetzt, durchdringen einander. Dabei ist eine Verlagerung von der abstrakten Material- und Klangentfaltung hin zum Ausdruckhaften, Bedeutungsvollen zu beobachten, was als wesentlicher Impuls für Schnebels Hinwendung zu wieder traditionelleren Gestaltungsweisen zu bezeichnen ist.

In anderen Kompositionen der 70er Jahre neigt sich der Zeiger auf der Wagschale zwischen Tradition und Avantgarde weitaus stärker zur Traditionsseite, so in den Zyklen *Re-Visionen I* (1970-83) und *II* (1985-89), *Tradition* (1975-...) und *Psycho-Logia* (1977-...). In wiederum anderen Werken behält Experimentelles die Oberhand, so in den *Produktionsprozessen* (1968-...), zu denen *Maulwerke* und *Orchestra* gehörten, oder auch in *Schulmusik*. Überhaupt ist diese Gleichzeitigkeit typisch für jene Schaffensphase, in der Dieter Schnebel wieder Anregungen in der Tradition suchte. Niemals jedoch erscheint der Rückgriff pur, sondern erfolgt als bearbeitende Neusichtung.

Menschliches

Ein wesentliches Schlüsselerlebnis für die kompositorische Rückbesinnung auf Ausdruckhaftes und mehr Verständlichkeit, war die 68er Studentenbewegung. Schnebel, der damals als Religionslehrer in Frankfurt am Main arbeitete, bereits mit Theodor W. Adorno befreundet war und dadurch eine besondere Affinität zum Institut für Sozialforschung hatte, erlebte in jener Stadt diesen Aus- und Aufbruch unmittelbar. Vor allem durch die damals auftretenden Fragen nach der Nützlichkeit von Kunst wurden ihm die Defizite von Avantgarde-Konzepten bewußt: »Ich hatte eigentlich immer ein Mißtrauen – bei allem Avantgarde-Bewußtsein –, daß das, was hier getan wird, etwas durch und durch Entscheidendes sei. Ich hatte wohl so viel Realitätssinn bewahrt, zu sehen, daß, was wir tun, wir Avantgarde-Komponisten, doch etwas stark Außenseiterhaftes ist, was doch eigentlich nur wenige Leute erreicht und was auch nur ganz wenig Wirkung hat.«⁴

Und noch etwas kommt hinzu: auf Grund privater Konflikte beginnt Schnebel 1968 eine Psychoanalyse, wendet sich also auch damit Vergangenenem, zu Analysierendem, Auszuwertendem, rein Menschlichem zu, was er ebenfalls als Auslöser für den Beginn eines Zyklusses wie *Traditionen* bezeichnete. Warum sich die Rückbesinnung der westeuropäischen Avantgarde auf mehr Menschlichkeit, Soziales und Schönheit bei den meisten Komponisten, wenn auch nicht bei allen, an der Vergangenheit orientierte und offenbar allein mit den neu entwickelten Gestaltungsmitteln nicht möglich schien, gehört zu den bis heute offenen Fragen.

War Dieter Schnebels Musik bis zu diesem Zeitpunkt noch im Einvernehmen mit avantgardistischen Zielen vornehmlich an einem wenn auch nicht abstrakten, sondern eher kommunikativ entfalteten, aber um jeden Preis innovativen Material orientiert, so setzten nun durchgreifende Veränderungen ein. Provoziert durch die Frage »Für wen komponieren Sie eigentlich?« (Hans Jörg Pauli), bezog sich Schnebel seitdem in vierfacher Hinsicht, d.h. in vier parallelen, auch zeitlich versetzten Werkzyklen wieder unmittelbar auf den Menschen: 1. in den experimentellen *Produktionsprozessen* seit 1968 mit den *Maulwerken*, mit *Orchestra* oder *Körper-Sprache*, 2. in den zuerst direkt *Bearbeitungen*, später *Re-Visionen* genannten Stücken seit 1970, die »vergangene Musik für die Gegenwart aktualisieren«⁵, 3. in dem unverstellt als *Traditionen* bezeichneten Zyklus seit 1975, »um die gegenwärtige Musiksprache zur Vergangenheit hin durchlässig zu machen«⁶. Und nicht zuletzt entstand 4. seit 1973 *Neue Musik für Laien*, was noch zehn Jahre zuvor, im engen Avantgarde-Zirkel, undenkbar gewesen wäre: der Zyklus *Schulmusik*, größtenteils komponiert für die von Dieter Schnebel am Oskar-Miller-Gymnasium München 1972 gegründete Arbeitsgruppe *Neue Musik*, wo er seit 1970 eigentlich Religion unterrichtete. Auch diese »Konzeption von musikalischen Lernprozessen und Lehrstücken«⁷ beruhte auf dem Wunsch, aus dem engen Avantgardezirkel herauszukommen, indem er – für Schüler – den Entstehungsprozeß und die Anwendung von Musik thematisierte: mit Klängen, Rhythmen, Geräuschen, Harmonien und Zahlen, durch Improvisation, experimentelle Klangerzeugung und bewußtes Hören.

Die *Maulwerke* beziehen sich dagegen in ihrer Hinwendung zum Menschen direkt auf die »Ursprünge der menschlichen Artikulation« auf die »Ursprünge des menschlichen Lebens, des menschlichen Ausdrucks«⁸, auf ein musikalisches Material also, das nach Schnebels Meinung jedem vertraut sein müsse. In der musikalischen Praxis erwies sich das allerdings als Irrtum – das Publikum reagierte in der Regel ebenso schockiert wie auf Kompositionen von John Cage oder seinerzeit der seriellen Avantgarde. Ähnliches gilt für *Körper-Sprache*.

Und auch das ist in Schnebels Schaffen eine Facette von Neuem Alttem: das jedem Vertraute, Ursprüngliche in experimentelle Musik zu verwandeln: Ächzen, Stöhnen, Schreien, Röcheln, Atmen, Juchzen, Gesten, Bewegung... – Lust und Entsetzen, Freude und Schmerz, Normales und Gesteigertes. Menschliches als Bezugspunkt liegt damit solcher Musik bereits in ihrem Material zugrunde.

»Pointe des Traditionellen«

Die andere Seite des Vertrauten, auf dem Schnebel sein Komponieren nun aufbaute, war Musik der Vergangenheit, vor allem diejenige der österreichisch-deutschen Tradition des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er knüpfte damit an Hörerfahrungen an, zugleich aber auch an vertraute Schönheitsvorstellungen. In den *Re-Visionen I und II* sind das Bach, Beethoven, Webern, Wagner, Schubert, Verdi, Mahler, Mozart und Schumann. Diese »Pointe des Traditionellen«⁹ kommt ab 1972 im Schnebelschen Schaffen tatsächlich neu hinzu. Zwar gibt es selbst in seinen frühen seriellen Werken wie *Compositio* (1955-56) mit Zitatfragmenten aus Debussys *Jeux*, dem Bachchoral *Es ist genug* und Mahlers *Kindertotenliedern* Fundstücke aus der Vergangenheit. Jedoch sind diese gleichsam abstrakt, nicht wahrnehmbar in die serielle Struktur eingeschmolzen. Deren melodisches oder harmonisches Potential dominiert noch nicht die klangliche Gestalt seiner Musik.

Diese Pointe des Traditionellen hat – abgesehen von der Unterscheidung in Bearbeitung (*Re-Visionen*) und Anwendung (*Traditionen*) – auch auf Grund von Avantgarde-Erfahrungen sehr unterschiedliche Erscheinungen. Die *Bach-Contrapuncti* (1972-76) beispielsweise nach drei Stücken aus der *Kunst der Fuge* werden von zwanzig im Raum verteilten Vokalistinnen gesungen, die auch unter dem Publikum sitzen. Dem Ganzen liegt also ein strukturelles Klangfarbenkonzept zugrunde. Die *Schubert-Phantasie* (1977-78) dagegen entfaltet die Klanggestaltung des ersten Satzes der G-Dur-Klaversonate im Orchester, nimmt also den strukturellen Aspekt zurück, konfrontiert die Bearbeitung gleichzeitig mit einer von Schnebel komponierten und dem typisch »Schubertschen Klang« nachempfundenen akkordischen Schicht mit dem Titel *Blendwerk* und steigert orchestral die der Sonate inhärente Dramatik.

Dagegen werden in *Traditionen* – dem 1975 begonnenen Zyklus mit Kompositionen wie den *Canones I und II: Motu proprio* und *Diapason*, dem Musiktheaterstück *Jowaegele*, der großen *MISSA*, der *Sinfonie X* und als vorläufig letztem Werk der *Oper*, von der bisher lediglich im März 1995 *Totentanz* konzertant uraufgeführt wurde – traditionelle Genres und Gattungen, Verfahrensweisen, auch tonales Material im Wortsinne angewandt, »um aus einer etwas verkrusteten Häßlichkeit, die man der Avantgarde-Musik fast ideologisch zugelegt hatte, wieder rauszukommen, weil die mir eine Art Panzer darstellte, der die Lebendigkeit dieser Musik behinderte...«¹⁰ Angewandt heißt dabei, daß er spätestens seit dem *B-Dur-Quintett* (1976-75) – das in dieser Hinsicht ein Schlüsselwerk darstellt – mit einem Kompositionsverfahren arbeitet, das melodische, harmonische und periodische Bildungen wieder zuläßt, die auch Ähnlichkeit mit traditionellen Bildungen haben können: Konstruktion und Erfindung auf der Grundlage von Ton- und Zeitspektren, die für das jeweilige Stück charakteristisch sind (übrigens angeregt durch Debussy). In dem unvollendet gebliebenen *B-Dur-Quintett* auf der Basis von Quart- und Terzspektren (ein weiterer Satz sollte auf Sekundspektren beruhen) stützt sich zudem auf traditionelle Satztypen (Choralvariationen und Scherzo). Auch *Motu proprio* für 7 beliebige, aber gleichartige Instrumente (1975-77) verwendet mit dem Kanon eine traditionelle Formstruktur die hier jedoch einen speziellen Klangfarbenprozeß erzeugt, durch den Expressivität freigesetzt wird. Mikrotonales und Harmonisches, Klang und Geräusch, Tonalität und Atonalität sind gleichberechtigt. Dagegen gewinnt im *Quintett* durch die Terzspektren Melodisches und Tonales die Oberhand, das in einem komponierten, melancholischen, gleichsam »Schubertschen« Ländler im zweiten Satz kulminiert. Dieses aus der Avantgardecke vielfach gerügte Stück wirft dann tatsächlich generell die Frage auf, ob sich für innovatives Komponieren verschiedene Materialien nicht doch erschöpft haben? Hat doch vor allem die amerikanische Avantgarde gezeigt, daß ohne grundsätzliche Änderung des zugrundeliegenden kompositorischen Zeit- und Raumkonzepts, es beinahe unmöglich scheint, mit den »alten« oder vertrauten Mitteln Musik einen neuen Gestus, einen unerhörten Klang oder auch überraschenden Ausdruck zu verleihen. Der traditionelle Klang bleibt offenbar übermächtig. Allerdings gehört es auch zur Werkgeschichte des *B-Dur-Quintetts*, daß es als Bestandteil von *Drei-Klang* für drei verschiedene und räumlich getrennte Ensemble (1976-77) gleichzeitig entweder in einem Raum oder in drei aneinander grenzenden Räumen mit zwei stilistisch ganz anderen Stücken, *Handwerke – Blaswerke* und *Rhythmen* aus *Schulmusik*, gespielt werden kann, im Sinne der – nichttraditionellen – Anerkennung einer Gleichzeitigkeit von Verschiedenem.

Die Versöhnung von Avantgarde und Tradition findet im Schaffen Dieter Schnebels also auf drei Ebenen statt: im Material, indem sowohl alle Klänge von der Terz über den Cluster bis zum Geräusch als auch alle

Kompositionstechniken vom Kanon über Serielles bis zum Konzept gleichwertig sind; in der parallelen Entstehung von experimentellen und traditionellen Werkzyklen wie auch in der Möglichkeit, beide Stränge in einem »Konzept«-Stück als jeweils autonome Musik gleichzeitig zu spielen. In den großen »Alters«-Werken wie der *MISSA* (1984-87) oder *Sinfonie X* (1989-91) kommt es dann zur Synthese des Strukturellen und Konzeptuellen, Expressiven und Environmenthaften, von vielfältigsten musikalischen Materialien aus avantgardistischen und traditionellen Bereichen sowie interpretatorisch Experimentellem, in beiden Werken formal aufgefaltet als Musik im Raum. Die alten Formen und Dramaturgien von Messe und Sinfonie erfahren durch diese universelle Synthese eine Ausweitung, durch die der direkte Traditionsbezug aufgehoben und der Gattungsanspruch zu Ende gedacht oder auch neu formuliert wird.

Neues im Alten

In Schnebels Musik wurde jedoch nicht nur das Neue vom Alten durchdrungen, sondern fand im Terrain des traditionell Klingenden selbst wieder Experimentelles statt. Typisch sind dafür besonders einige Stücke des 1977 mit *Arianna* begonnenen *Psycho-Logia*-Zyklus¹¹ (Ansätze dafür findet man übrigens auch schon in dem frühen, 1956 begonnenen Zyklus *Für Stimmen ...missa est* oder im *Urteil (nach F. Kafka)* von 1959). Gemeint ist die Vollendung eines offen als Materialsammlung angelegten Stückes durch den Interpreten, so daß die Komposition erst Resultat seiner kreativen Auseinandersetzung mit dem komponierten Entwurf ist. Standen solche interpretatorischen Herausforderungen in den experimentell-vokalen Stücken Schnebels noch vor allem im Dienste von Materialerneuerung bis zur klanglosen Musik, gekoppelt an die Rückgewinnung eines menschlich kommunikativen Potentials, so ist nun die Hervorbringung von differenziertem Ausdruck gefordert. Deutlicher noch als in den *Produktionsprozessen* oder in *Traditionen* spiegeln sich darin Erfahrungen aus der Psychoanalyse. In *Pan* für Flöte(n) und Begleitung ad. lib. (1978) beispielsweise, einer Partitur, die aus Ton-Reihen und rhythmisch-dynamischen Modellen für jeden Teil sowie aus verbalen, aus der Pan-Geschichte hervorgegangenen Hinweisen zur Interpretation besteht, heißt es u.a. für Teil I *Erwachen*: »wie im Schlaf etwas unruhig werden in sich hineinhorchen auf Regungen in einem; diese erst einzeln, dann in seismographischem Konturieren des Atemflusses nachzeichnen; Ausschläge auch in den Griffen« (Partitur). Der Interpret bestimmt also nicht mehr nur die Wahl der Klangfarbe (entsprechend der genutzten Flöte bis hin zu möglichen archaischen Instrumenten) und die musikalische Gestaltbildung als Improvisation mit vorgegebenen Ton- und rhythmischen Modellen, sondern bildet durch die musikalische Reaktion auf sein eigenes situationsbezogenes Erleben erst die differenzierte Ausdrucksqualität des Stückes. Diese wird primär nicht mehr durch Intentionen des Komponisten, sondern durch diejenigen des Interpreten bestimmt. Dabei ist der Charakter des modellhaft vorgegebene Klangmaterials diesem Ausdruck, im Sinne der zugrunde liegenden »Geschichte« von Pan, Marsyas, Medusa oder Amazonas, untergeordnet.

In solch einer Offenheit gegenüber der Wahl des Klangmaterials, das nun gegen alle Regeln von Avantgarde und Tradition verstößt, spiegelt sich eine kompositionsästhetische Wandlung, die Schnebel ebenfalls 1980 folgendermaßen beschrieben hat: »Die Klänge sind mir in der Musik in letzter Zeit eigentlich nicht mehr wichtig. Insofern habe ich auch eine gewisse Gleichgültigkeit dem gegenüber, ob etwas modern klingt oder nicht; das ist mir relativ egal. Und ich glaube auch nicht, daß sich das Entscheidende heute in der Entwicklung der Klänge, also im äußeren Phänomen der Musik abspielt, sondern sagen wir's mal so, im musikalisch Unbewußten... – das sicher auch ein soziales Unbewußtes ist –, und im Halbbewußten und im Bewußten, so daß in den Tönen ein teils unmittelbarer, teils vermittelter, teils sehr, sehr gefilterter menschlicher Ausdruck herauskommt.«¹² Im Zuge der Versöhnung von Avantgarde und Tradition hat sich Ausdrucksbildung vom Komponisten auf den Interpreten verlagert. Ausdruck ist nichts objekthaft im Werk Fixiertes, sondern etwas Prozessuales, Ephemeres mit der Möglichkeit, sich bei jeder Aufführung entsprechend der Erfahrungen des jeweiligen Interpreten zu erneuern.

Gratwanderung

Was zum Leben überhaupt gehörte, hieß in Schnebels Musik nicht nur zurückgewonnene Emotionalität, Schönheit, »mehr Wärme«¹³ und menschlicher Ausdruck in und durch Musik auf der Basis solcher Gleichzeitigkeit von Avantgarde und Tradition. Sondern durch die Rückbesinnung auf das »Alte« entstand – wie bei ähnlich verfahrenen Komponisten auch – ein Problem, das durch die Radikalität jeder Avantgarde ausgeschaltet war. Hatte diese doch nicht zuletzt auch Vorstellungen von Schönheit, Lebendigkeit oder menschlichem Ausdruck ihrer Zeit gemäß aktualisiert und neu gesetzt. Mit der Gleichsetzung von Avantgarde und Tradition begann eine Gratwanderung, die sich dem Problem ausgesetzt sah, daß durch den Rekurs auf Melodik, Harmonik, Tonales, traditionelle, also teleologische, Zeitkonzepte usw. wie auch durch die offenbar nur allzu menschliche Regression des Hörens historische Schönheitsideale gleichsam durch die Hintertür wieder eindringen. Das Neue geriet an

den Rand zur Nostalgie. Mit den Hörerfahrungen von Avantgarde stand vor der versöhnten neuen Musik, selbst in ihren kreativen und innovativen Formen, das Problem des »dejà écouté«. Bekanntes kann als Verbrauchtes, Abgenutztes erscheinen, so daß für ein »neugieriges, forschendes Hören«¹⁴, für unverwechselbare musikalische Erfahrungen manchmal nicht viel Raum bleibt. Schönheit im Kontext der Versöhnung reaktiviert offenbar in erster Linie das Vertraute, selbst in neu gesetzten Zusammenhängen.

18

Weitergeben

a

Musical score for section (a) featuring woodwinds. The top staff is labeled 'Fg' and 'Fl/Ob/Kl'. The bottom staff is labeled 'Pk' and 'Kl'. The score includes dynamic markings $pp \leftrightarrow ppp$ and a double-headed arrow indicating a range.

Diagram for section (a) showing two groups of vertical lines representing notes. The first group has 5 lines and the second has 13 lines, with a double-headed arrow between them and the text '5 - 13 f' below.

b

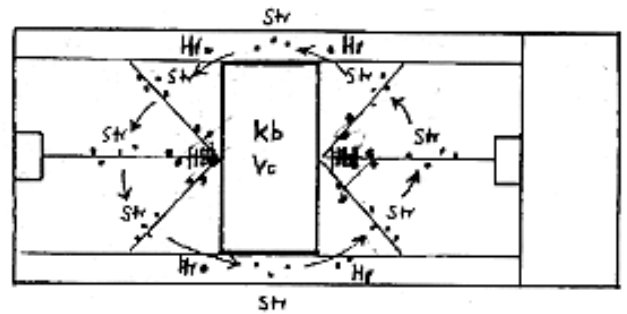
Musical score for section (b) featuring strings. The top staff is labeled '1. Vl. 2. Vl.' and 'Str'. The middle staff is labeled 'Vla' and 'Vla'. The bottom staff is labeled 'Vc Kb' and 'Kb'. The score includes dynamic markings $f \leftrightarrow ppp$ and a double-headed arrow.

Diagram for section (b) showing two groups of vertical lines representing notes. The first group has 13 lines and the second has 25 lines, with a double-headed arrow between them and the text '13 - 25 f' below.

Musical score for section (c) featuring piano. The top staff is labeled 'Hbl Hr'. The middle staff is labeled 'B-Stimmung' and the bottom staff is labeled 'F-Stimmung'. The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4.

Positionen

Während des Paukensolos rascher Positionswechsel. Die Streicher (Vn, Vla) bilden eine Art Ellipse im Raum, Hbl + Hr ein Viereck.



- Ⓐ Hbl: aus dem notierten Tonmaterial immer wieder rasche Läufe aufwärts oder abwärts bilden (ständig andere Tonauswahl) dazwischen immer kurz pausieren. Möglichst Flutterzunge spielen. Ziemlich ungeordnetes Spiel, das vom Dirigenten dynamisch modifiziert wird.
(Fg: die tiefen Töne während des ganzen Vorgangs halten; ebenfalls möglichst Flutterzunge).

- Ⓑ Der Dirigent schlägt $\frac{4}{4}$; ≈ 92 , ca. 40 Takte

Str: Gruppen von 13-25 T bilden, sempre tremolo, allmähliche Klangliche und dynamische Veränderungen, rubato oder allmähliche acc.-rit. Verläufe, sodaß im Zusammenspiel die regelmäßige Achtelbewegung zerläuft. gliss. Übergänge zwischen den Tönen, auch Durchgangstöne: quasi orientalistisch. 3-5 Musiker setzen in Abständen von 3-9 T an einer bestimmten Stelle im Raum ein, danach in ähnlichen Abständen die benachbarten Musiker, so daß die Melodien sich kreisend im Raum bewegen.

Hbl, Hr: 2 Grundschemas der Gestaltung:



- α) T1: die großgezeichneten Töne nacheinander einsetzen. Der Dirigent gibt auch die Tonhöhen an.
T2: den Klang dynamisch formen - Zeichen des Dirigenten
T3/4: auf 1-2 Tönen des Akkords Vorhaltsbildungen oder unaufgelöste Durchgänge gestalten (von den kleingeschriebenen Tönen zu den großgeschriebenen Tönen oder umgekehrt) Modelle der traditionellen Musik von Bach bis etwa Schumann verwenden.
T5/6: analog T3/4; T7 analog T2; T8 Töne nacheinander aufhören
β) anderer Verlauf als α), in der Gestaltung analog.

Weicher, schöner Klang. Starke dynamische Schwankungen: molto espressivo.

Jeden Klangkomplex einmal, Reihenfolge beliebig. 3 mal Mischungen zweier Klangkomplexe, wobei nicht alle Töne verwendet werden müssen.
Folge z.B.: ①, ①+②, ②, ③, ②+③, ④, ③+④ u.a.

Partiturausschnitt (Autograph) aus Orchestra