



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Helmut Lachenmann und Karlheinz Stockhausen
Traditionsverständnis im Diskurs

verfasst von / submitted by

Mag. art. Luise Adler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor

Ass.-Prof. Dr. Gregor Herzfeld, M. A.

Danksagung

Diese Arbeit, die zugleich den Abschied vom Studium markiert, möchte ich als Anlass nutzen, um mich zu bedanken.

Bei meinem Betreuer Gregor Herzfeld bedanke ich mich für sein Vertrauen: Dafür, dass ich Unterstützung erhalten habe, wenn ich sie brauchte, aber auch für die Möglichkeit, eigenständig meine Überlegungen entwickeln zu dürfen.

Ein besonderer Dank gilt meinem Großvater Karl-Heinz Zarius, der mir mein gesamtes Studium über mit Rat und Tat zur Seite stand und mich stets in meinen künstlerischen und wissenschaftlichen Bemühungen unterstützt und gefördert hat: Danke Opa!

Meiner Familie bin ich für die Möglichkeit, meinen eigenen Weg gehen zu dürfen und dabei stets vollen Rückhalt zu genießen, dankbar.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Formschema in Helmut Lachenmanns II. Streichquartett, aus: Kleinrath, Dieter: „(Selbst)ähnliche Formstrukturen“, Saarbrücken: PFAU 2008, S. 181.

Abbildung 2: „Symbolik der Bewegungsrichtungen“, aus: Frisius, Rudolf: *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, Mainz u. a.: Schott 1996, S. 313.

Abbildung 3: Superformel, aus: Stockhausen, Karlheinz: „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, Münster: LIT 2004, S. 95.

Abbildung 4: Intervall-Klassifikation, aus: Frisius, Rudolf: *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, Mainz u. a.: Schott 1996, S. 311.

Abbildung 5: Ausschnitt der Superformel für den *MITTWOCH*: Markierter Bereich gilt für das *Helikopter-Streichquartett*, aus: Stockhausen, Karlheinz: „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, Münster: LIT 2004, S. 96.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Abbildungsverzeichnis	4
Inhaltsverzeichnis	5
1. Einleitung	8
2. Ausprägungen des Traditionsverständnisses von Komponist*innen und Musikwissenschaftler*innen nach 1945	11
2.1 Tradition und Fortschritt in der Musik – Positionen in der Diskussion nach 1945 ...	11
2.1.1 Das deutsche Paradigma der „Stunde Null“	11
2.1.2 Die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt.....	14
2.1.3 Serielle Musik.....	16
2.1.4 Die Naturwissenschaften als Bezugsrahmen und das Problem des Eurozentrismus	17
2.1.5 Der Begriff der „Tradition“	18
2.1.6 Der Begriff des „Fortschritts“.....	20
2.1.7 Boulez’ Aufsatz „Schönberg est mort“	21
2.1.8 John Cage und die europäische Avantgarde.....	22
2.1.9 Die „Postmoderne“ als Gegenentwurf zur Avantgarde	23
2.2 Helmut Lachenmann.....	25
2.3 Karlheinz Stockhausen	32
2.4 Synopse.....	40
3. Traditionsbezüge in Streichquartetten von Lachenmann und Stockhausen	44
3.1 Traditionsbezüge durch die Gattung und ihre Geschichte.....	44
3.1.1 Ende der Gattung nach 1945?.....	44
3.1.2 Vermehrte Streichquartettproduktion nach 1945	46
3.1.3 Kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattungstradition	48
3.1.4 Argumente für den Fortbestand der Gattung.....	50

3.1.5 Veränderte Klangsprache	55
3.1.6 Offene Form und Dekonstruktion	57
3.1.7 Neue Kohärenz.....	58
3.1.8 Aspekte der Analyse.....	60
3.1.9 Fazit.....	61
3.2 Parameter für die Analyse der Streichquartette.....	63
3.3 Helmut Lachenmann – II. Streichquartett <i>Reigen seliger Geister</i> (1989).....	63
3.3.1 Gattungsbezug.....	64
3.3.2 Das Geräusch als zentrale Kategorie bei Lachenmann	65
3.3.3 Vergleich der drei Streichquartette	68
3.3.4 <i>Reigen seliger Geister</i>	69
3.3.5 Spieltechnik und Notation.....	81
3.4 Karlheinz Stockhausen – <i>Helikopter-Streichquartett</i> (1992/1993).....	82
3.4.1 Gattungsbezug.....	83
3.4.2 Werkzyklus <i>LICHT</i>	85
3.4.3 Stockhausen und Wagner	86
3.4.4 Superformel.....	88
3.4.5 <i>Helikopter-Streichquartett</i>	92
3.4.6 Spieltechnik und Notation.....	100
3.5 Ergebnisse der analytischen Befunde.....	101
3.5.1 Bedeutung der Gattung.....	102
3.5.2 Verwendetes musikalisches Material, Syntax und Semantik.....	104
3.5.3 Form	106
3.5.4 Notation.....	107
3.5.5 Klanggestus und Spieltechnik	108
3.5.6 Schlussbemerkung.....	109
4. Resümee und Ausblick.....	111

Quellenverzeichnis.....	116
Abstract (Deutsch und Englisch)	128

1. Einleitung

Die sogenannte Neue Musik nach 1945 scheint häufig aus Kompositionen jenseits überlieferter Traditionen zu bestehen und keine Anknüpfungspunkte mehr an die Musik der vergangenen Jahrhunderte zu bieten. Im zeitgenössischen Konzertbetrieb eher selten aufgeführt, findet sie vor allem in kleineren spezialisierten Festivals vor einem minderheitlichen Publikum Gehör. Insbesondere gilt die scheinbare Traditionslosigkeit für Werke der sogenannten Avantgarde: Diese Arbeit wird sich anhand von zwei exemplarischen Komponisten und ihrer Werke mit deren Traditionsverständnis und der Suche nach latenten Traditionsbezügen beschäftigen.

Helmut Lachenmann und Karlheinz Stockhausen gelten oft als Repräsentanten einer ablehnenden Haltung gegenüber Traditionen der Kunstmusik. In ihrem kompositorischen Selbstverständnis streben sie nach Erneuerung und innovativer künstlerischer Arbeit jenseits etablierter Modelle. In meiner Arbeit möchte ich daher das Traditionsverständnis beider Komponisten und ihre Selbstverortung innerhalb der Tradition offenlegen. Im Zentrum steht neben Selbstzeugnissen der Vergleich zweier Werke. Wegen der besonderen historischen Bedeutung der Gattung wurden Streichquartette ausgewählt: Helmut Lachenmanns II. Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1989) und Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* (1992/93).

Die Arbeit ist in zwei große Kapitel aufgeteilt: Das erste beschäftigt sich mit einer allgemeiner gehaltenen Traditionsdiskussion. Diese Erkenntnisse werden im zweiten Kapitel zunächst mit der Gattung Streichquartett in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht und im Anschluss auf die bereits erwähnten Kompositionen angewendet.

Im ersten Kapitel werden zunächst unterschiedliche Positionen von Komponist*innen und Musikwissenschaftler*innen zu den Begriffen Tradition und Fortschritt in der Diskussion nach 1945 dargelegt. Eine wichtige Funktion nehmen dabei die seit 1946 stattfindenden „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt ein, die eine rege Diskussionskultur über verschiedene Strömungen der Neuen Musik auszeichnet. Anschließend wird zunächst Lachenmanns und im Anschluss Stockhausens Traditionsverständnis sowie ihr Verhältnis zu Traditionen der europäischen Kunstmusik offengelegt. Eine zentrale Position nehmen

Ego-Dokumente ein, die bewusste Ablehnung, aber auch latente Kontinuitäten im Sinne einer Verortung in der Tradition offenlegen sollen.

Die Selbstzeugnisse der beiden Komponisten werden durch Untersuchungen verschiedener Musikwissenschaftler*innen ergänzt. Diese Ergänzung ist wichtig, um die stark subjektiven, teils polemischen oder gar unreflektierten Äußerungen, die nicht selten einen Versuch darstellen, die eigene Persönlichkeit möglichst vorteilhaft zu präsentieren, unter Umständen zu relativieren oder wenigstens kritisch zu hinterfragen.

Die Untersuchung aller verwendeten Dokumente dient unter anderem dazu, musikalische Strukturprinzipien, welche auf Grund ihrer Einbettung in Traditionen abgelehnt werden, zu präzisieren. In einer Synopse werden Gemeinsamkeiten, Unterschiede aber auch Widersprüche innerhalb der Debatte und speziell zwischen beiden Komponisten offengelegt.

Das zweite Kapitel stellt zwei Streichquartette, jeweils eines von Lachenmann und Stockhausen ins Zentrum. Der Analyse der Streichquartette wird eine gattungsgeschichtliche Einordnung vorangestellt. Die Zuordnung zur Gattung weist einerseits durch die Bemühung, mit beiden Streichquartetten neue Maßstäbe zu setzen, andererseits durch konkrete Bezugnahme beider Komponisten auf die Gattungsgeschichte einen gewissen Traditionsbezug auf. Anschließend werden die Werke der beiden Komponisten anhand charakteristischer Merkmale auf latente Kontinuitäten hin analysiert. Dabei gilt es zu zeigen, wie in beiden Werken sowohl dezidierte Abkehr von historischen Strukturprinzipien als auch latente Traditionslinien wirksam werden.

Die Parameter der Analyse sollen möglichst identisch sein. Sie ergeben sich aus dem Traditionsdiskurs und den Äußerungen der Komponisten selbst. Mögliche Aspekte hierbei sind: Traditionsbezug durch die Gattung, das verwendete musikalische Material und dessen Organisation, Syntax, Form, Notation, Semantik, Spieltechnik und Klanggestus. Dafür werden wiederum Werkbeschreibungen der Komponisten selbst, aber auch Analysen von Musikwissenschaftler*innen, die verschiedenen Aspekte der beiden Streichquartette fokussieren, zur Hilfe genommen.

Die analytischen Befunde werden anschließend in einer Gegenüberstellung kritisch eingeordnet und in den Kontext der Ergebnisse des vorherigen Kapitels gestellt.

Übereinstimmungen und Diskrepanzen zwischen Selbstdarstellung und konkreter kompositorischer Umsetzung bilden das Zentrum dieses Abschnitts.

Abschließend werden die wichtigsten Ergebnisse auf die Frage nach dezidiierter Abkehr und (latenten) Traditionsbezügen nochmals resümiert. Dabei sollen die Komponisten, die zunächst eine scheinbar übereinstimmende Position vertreten, nicht nur jeder für sich betrachtet werden, sondern auch im Vergleich zueinander. Ausblickend sollen mögliche ästhetische Konsequenzen der Resultate schlaglichtartig beleuchtet werden.

2. Ausprägungen des Traditionsverständnisses von Komponist*innen und Musikwissenschaftler*innen nach 1945

Dieses Kapitel beleuchtet zunächst unterschiedliche Positionen und Widersprüche in der Diskussion über Tradition nach 1945, um anschließend das Traditionsverständnis, offene und latente Traditionsbezüge der Komponisten Helmut Lachenmann und Karlheinz Stockhausen anhand von Ego-Dokumenten und Untersuchungen von Musikwissenschaftler*innen aufzuzeigen. Abschließend werden diese Ergebnisse in einer Synopse kurz resümiert.

2.1 Tradition und Fortschritt in der Musik – Positionen in der Diskussion nach 1945

Tradition und Fortschritt sind zwei häufig verwendete Begriffe in der Musik des 20. Jahrhunderts, die zunächst für Schönbergs Zwölftonmusik und dann noch einmal nach 1945 an Bedeutung gewinnen. Die Debatte über diese beiden Schlagwörter ist sehr kontrovers geführt worden: Während sich die „Darmstädter Avantgarde“ nach dem zweiten Weltkrieg stark auf Innovationen berufen hat, die dezidiert nicht an Traditionen der westeuropäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts anknüpften, bildete sich schon wenig später eine jüngere Komponist*innen-Generation, die sich von eben dieser Avantgarde abgrenzte und sich wieder stärker und unverhohlen auf frühere Traditionen berief. Doch auch Vertreter*innen einer strengen Avantgarde änderten ihre rigorosen Ver- und Gebote und ließen sich stärker auf die Arbeit mit ehemals ausgesperrten musikalischen Möglichkeiten ein.

2.1.1 Das deutsche Paradigma der „Stunde Null“

Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1945 wird in der Literatur häufig als „Stunde Null“ bezeichnet, die zugleich ein Ende und einen Neuanfang markiert. Dieser Zeitpunkt ist auf Grund der verheerenden Schuld explizit auch als „deutsche Sondersituation“ zu betrachten.¹ Die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs regten junge Komponist*innen zu einem radikalen Umdenken an: Es wurden neue, innovative Denkmuster begründet, weil es unmöglich schien zu komponieren wie bisher. Daher werden die kompositorischen Konzepte der frühen 1950er-Jahre oft als Traditionsbruch bezeichnet. Man wollte nicht Gefahr laufen, mit Mustern oder in der Tradition von Komponist*innen zu komponieren, die von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke eingesetzt und missbraucht worden waren. Daher beriefen sich

¹ Barner, „Negieren von Tradition“, S. 33.

Komponist*innen der jungen Generation häufig auf verfeimte, von den Nazis vertriebene Komponist*innen, die als Anknüpfungspunkt genutzt wurden.

Das Paradigma der „Stunde Null“ ist umstritten, denn das Jahr 1945 bildet keinen klaren Neuanfang sämtlicher kompositorischer Parameter. Viele ältere Komponist*innen änderten ihren Stil nicht radikal, was sie nicht zwangsläufig in die Nähe der Nationalsozialisten rückte. Das Streben nach Innovation habe auch den bestehenden Kanon europäischer Kunstmusik zu ändern versucht, konstatiert Gianmario Borio, wodurch dieser nicht nur „verdrängt“, „sondern [...] in einen anderen Verstehenszusammenhang“ gebracht worden sei.² Adorno äußert sich ebenfalls zu dieser speziellen Situation: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“³

Ulrich Dibelius beschreibt das „Jahr Null der modernen Musik“⁴ wie folgt:

Die Situation im Jahre 1945 war auf überraschende Weise neu. Nur diejenigen, die dachten, man könne so weitermachen wie bisher, hatten sie überhaupt nicht verstanden. Alle übrigen hielten Ausschau – sowohl in dem Teil der Welt, der sich ihnen zu öffnen begann, als auch bei sich selbst.⁵

Das ursprüngliche „Nullpunkt-Paradigma“ der „deutschen Lyrik“ habe „seine Parallelerscheinung in der musikalischen Produktion“ gefunden, meint Borio.⁶ Die Jahre des zweiten Weltkrieges hätten einen „Gestus globaler Negation [...] der zu ihr führenden Traditionen“ verursacht.⁷ An deren Stelle sei das Moment der „persönlichen Entscheidung“ getreten: „Dies markiert zugleich die Differenz zur Literatur, in der die kritische Abstandnahme von Tradition mit einer enthüllenden und anklagenden Sendung verbunden war.“⁸ Auch Wilfried Barner betrachtet „Individualität“ als „konstitutiven Oppositionsbegriff zu Tradition“⁹ und das „Nullpunkt'-Denken“ als Spezifikum der deutschen Literatur:

Für keine der europäischen Literaturen ist das wiederholte Einbekenntnis der nationalen Defizienz, verknüpft mit radikaler Negation des Tradierten, so konstitutiv wie für die deutsche. Und in keiner europäischen Sprache scheint das Reden über Tradition so schwierig, so belastet wie in der deutschen.¹⁰

² Borio, „Kontinuität der Moderne?“, S. 143.

³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 9.

⁴ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 17.

⁵ Ebd.

⁶ Borio, „Kontinuität der Moderne?“, S. 142.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Barner, „Negieren von Tradition“, S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 11.

Dieses Ansetzen „an einem Nullpunkt“ im Sinne des Fortschritt-Denkens fände letztlich „eben doch nicht im leeren Raum statt, sondern setzt an Vorhandenem an“, so Dieter Schnebel.¹¹ Viele junge Komponist*innen hätten sich besonders auf Anton Webern und Edgard Varèse berufen, zwei Komponisten, „die bis dahin freilich wenig bekannt, geschweige denn anerkannt waren“: „Also brach der Neubeginn zwar mit der offiziellen Tradition, andererseits aber bedeutete er Anknüpfung an einen latenten Strang.“¹²

Während Webern durchaus als Bezugspunkt verschiedener Komponist*innen genutzt wurde, verlief zwischen ihm und Schönberg

damals eine hohe Trennwand rückwärtsgewandter Bezugnahme; nur Boulez, der sich mit dem Diktum ‚Schönberg est mort‘ durchaus gleichgesinnt eingeführt hatte, wurde seiner nationalen Herkunft zuliebe noch eine verlängerte Deszendenzlinie über Messiaen bis zu Debussy zugestanden. Anknüpfende oder auch kritische Ableitungen, die darüber hinausgingen, waren aber verpönt.¹³

Hermann Danuser beobachtet nach dem Zweiten Weltkrieg die Spaltung „zwischen der avantgardistischen und der traditionalistisch orientierten Kunstmusik“.¹⁴ Allerdings reiche die Aufteilung in zwei Lager, die sich gegenüber Traditionen entweder „verpflichtet fühlten“ oder dieser feindlich gegenüberstanden, nicht aus, so Danuser:

Sie versperrt vielmehr die Einsicht in den Sachverhalt, daß nicht nur der Gegensatz zwischen Tradition und Neuer Musik, sondern auch die Aufhebung dieser Antithese von zentraler Bedeutung für die jüngere Musikgeschichte ist.¹⁵

Tradition beinhalte einen „(primär unbewußten, sekundär auch theoretisch formulierten) Überlieferungsbestand der Kunstmusik und deren Institutionalisierung“ und bilde somit einen „unversöhnlichen Gegensatz[...]“ zur Avantgarde: „Die Moderne aber, beruhend auf Traditionskritik, hat ihrerseits längst Traditionen begründet, die für die Musikgeschichte als eine Historie der Neuen Musik schlechterdings zentral geworden sind.“¹⁶ Allerdings habe sich die Vorstellung „einer Art *tabula rasa*“ schnell als „Illusion“ herausgestellt, so Kaltenecker: „Und doch nahm man bald unter den neuen Schemata wieder die alten Schemen wahr.“¹⁷

¹¹ Schnebel, „Tradition des Fortschritts“, S. 116.

¹² Ebd.

¹³ Dibelius, „Historisches Bewusstsein“, S. 69 f.

¹⁴ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 22.

¹⁵ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 285.

¹⁶ Ebd., S. 286.

¹⁷ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 36.

Danuser plädiert dafür „Neue Musik, Avantgarde und Moderne“ nicht als Synonyme zu betrachten, sondern zwischen „Moderne“ und „Avantgarde“ weiter zu differenzieren:

Für die Moderne ist Traditionskritik wirksam als ein eigener Modus von Tradition. Indem sie die künstlerischen Gestaltungsmittel revolutioniert, stiftet sie eine zusammenhängende Geschichte. Letztlich an der Kategorie des Kunstwerks orientiert, besitzt Neue Musik als Moderne aufgrund eines kritischen Traditionsbezugs zu früherer Klassik selbst einen latenten Zug zur Klassizität [...]. [...] Für die Avantgarde hingegen bedeutet Traditionskritik den isolierten, selbstgenügsamen Akt der Negation, in dem die Kunstüberlieferung ignoriert und die Möglichkeit neuer ästhetischer Erfahrungen – losgelöst von jeglichem Geschichtsbewußtsein – erprobt wird.¹⁸

Ein bekannter Vertreter der „Moderne“ wäre demnach Schönberg, während Komponisten wie Boulez oder Stockhausen die „Avantgarde“ repräsentieren würden.

2.1.2 Die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt

Eine zentrale Funktion für diesen Neuanfang nehmen 1946 die von Wolfgang Steinecke gegründeten „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ ein, die vom „Internationalen Musikinstitut Darmstadt“ (bis 1963 „Kranichsteiner Musikinstitut“) veranstaltet wurden. Ulrich Dibelius formuliert diese Sonderrolle wie folgt: „Nirgendwo sonst trafen alle Bestrebungen so konzentriert zusammen, begegneten sich, maßen sich aneinander, nahmen fremde Einflüsse und neue Anregungen auf.“¹⁹ Das ursprüngliche Ziel des Gründers Steinecke sei das „des Nachholens und Wiederaufbauens“ gewesen: In Darmstadt seien verbotene Werke während des Nationalsozialismus, aus der „Zeit der Weimarer Republik“ und von Komponisten aus dem „Exil“ präsentiert worden.²⁰

Besonders dort hätten die „Akteure dieser Veränderungen [...] mit manifestartigen Stellungnahmen nicht selten dazu bei[getragen], das Gefühl eines unüberbrückbaren Hiatus zur Vergangenheit, einer unwiderruflichen Verabschiedung der Tradition zu verstärken“.²¹ Ein prominentes Beispiel hierfür stellt Pierre Boulez mit seinem Aufsatz „Schönberg est mort“ dar, auf den später noch kurz eingegangen wird. Selbstzeugnisse sind also entscheidend für den Eindruck eines radikalen „Traditionsbruchs“ mitverantwortlich.

Borio nutzt in seinem mit Hermann Danuser gemeinsam herausgegebenen vierbändigen Werk *Im Zenit der Moderne* über die ersten zwanzig Jahre der Ferienkurse unter anderem

¹⁸ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 286.

¹⁹ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 218.

²⁰ Borio, „Kontinuität der Moderne?“, S. 150.

²¹ Ebd., S. 141 f.

Werkanalysen der Komponist*innen. In Analysen, aber auch essayistischen Abhandlungen sei immer wieder auf Komponisten vergangener Zeiten Bezug genommen worden. Neben den bereits genannten finden sich hier darüber hinaus Hindemith, Strawinsky aber auch Debussy oder Bartók.²²

Analyse nimmt eine mittlere Position zwischen theoretischer Abhandlung und Schaffensprozeß ein; sie macht den Erwartungshorizont sichtbar, im Rahmen dessen der Komponist nicht nur der Vergangenheit begegnet, sondern auch das eigene Schaffen konzipiert.²³

Insgesamt sehen sich die beiden Herausgeber in ihrer Vermutung bestätigt, „daß eine Kontinuität der Moderne sich über die traumatischen Brüche dieser bewegten Jahrzehnte hinweg behauptet“ habe: Gerade „aufgrund ihrer Brüche, Entzweiungen und Dynamik“ zeichne „sich eine Einheit der musikalischen Moderne ab“.²⁴

Der gegenüber der Avantgarde häufig formulierte Vorwurf „eines eindimensionalen teleologischen ‚Fortschritts‘“ sei nicht fundiert. Vielmehr hätten die Komponisten eine sehr konkrete Kenntnis über Tradition vergangener Zeiten gehabt und sich nach dem von Adorno formulierten „Kanon des Verbotenen“²⁵ gerichtet, wonach die Musik nicht „dort verharren dürfte, wo sie einmal gewesen“ sei.²⁶ Tradition sei in Darmstadt „nur unter Reflexion ihres geschichtlichen Charakters zugelassen [worden], nicht aber in ihrer unreflektierten, für die Traditionskategorie indes besonders charakteristische[n] Form.“²⁷

Ein weiteres Problem bildet das Bild einer Elite, das die Darmstädter Avantgarde teilweise sehr bewusst heraufbeschwor: „Erinnert sei an Boulez, der alle künstlerischen Bestrebungen außerhalb als geschichtsphilosophisch irrelevant, ‚unnütz‘, ausgrenzte und als künstlerisch obsolet brandmarkte.“²⁸ Allerdings darf nicht vergessen werden, dass Boulez diese Äußerung zu Beginn der 1950er-Jahre tätigte, also in einem sehr frühen Stadium des „Neubeginns“.

²² Ebd., S. 145.

²³ Ebd., S. 143 f.

²⁴ Ebd., S. 283.

²⁵ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft I*, S. 314.

²⁶ Danuser, „Darmstädter Schule“, S. 367.

²⁷ Ebd., S. 369.

²⁸ Ebd., S. 371.

2.1.3 Serielle Musik

Eine Möglichkeit „bekanntes musikalisches Material [...] aus dem Geschichtszusammenhang zu lösen“²⁹ bot das serielle Komponieren als „Abwendung vom traditionellen Ausdrucksbegriff“³⁰. In der seriellen Musik wurden die untergeordneten „Toneigenschaften“ der „Intensität und Klangfarbe“ ebenbürtig mit denen der „Tonhöhe und Tondauer“.³¹ Sie ist als Weiterentwicklung von Schönbergs Reihentechnik zu verstehen, in der nicht nur die Tonhöhen, sondern auch alle anderen klanglichen Parameter in Reihen angeordnet werden, mit denen nach strengen Regeln komponiert wurde. Parameter „des Satzes wie Dynamik, Farbmischung, Dichte und Tempo“ lösen „die traditionelle Linienführung in der Aufgabe ab [...], musikalischen Sinn ausdruckspezifisch zu objektivieren“.³² In der Avantgarde wurden „[h]ierarchische Systeme wie die Tonalität [...] gebrochen, aber eben nur durch andere Hierarchien ersetzt, das hierarchische Denken an sich wurde oft nicht hinterfragt.“³³

Serielle Komponist*innen orientierten sich insbesondere an Anton Webern, dessen Musik sie als Vorstufe des eigenen Kompositionsprozesses betrachten. Im Jahr 1955 erschien in der *Reihe* eine Ausgabe zu Webern,³⁴ in der diverse Beiträge und Analyse zum Komponisten erschienen, die nicht versuchten, die serielle Musik „in jenes Licht geschichtlicher Kontinuität zu rücken, in dem sie als traditionsgebundene besser hör- und verstehbar geworden wäre[...]“.³⁵ Man versuchte Weberns Musik nicht zu kopieren, vielmehr bildete sie „einen Ausgangspunkt, von dem aus fortzuschreiten sei“.³⁶ Allerdings versucht Stockhausen in seiner Webern-Analyse durchaus das Bild einer prä-seriellen Musik zu zeichnen.³⁷

Danuser bezeichnet die serielle Musik als „zentral antitraditionell“, da „die musikalische Vergangenheit für sie ästhetisch weitgehend gleichgültig“ gewesen sei.³⁸ Darüber hinaus sei sie besonders stark an das „Fortschrittsprinzip“ gebunden gewesen.³⁹ Eben dieser

²⁹ Decroupet / Kovács, „Erweiterungen des Materials“, S. 278.

³⁰ Borio, „Wege des ästhetischen Diskurses“, S. 439.

³¹ Dahlhaus, „Traditionen in der neuesten Musik“, S. 10.

³² Borio, „Wege des ästhetischen Diskurses“, S. 439.

³³ Gadenstätter, „Lachenmann, Kurzportrait“, S. 70.

³⁴ Vgl. Eimert, *Anton Webern*.

³⁵ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 29.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit. (Streichquartett, 2. Satz)“, S. 69–79.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 32.

„radikale[...] Bruch mit der Tradition“⁴⁰ sei im „dialektischem Sinn als traditionsrettend [...] unter den Bedingungen künstlerischer Modernität“ zu verstehen.⁴¹

Danuser ortet um 1960 eine Krise der strengen seriellen Musik und der damit verbundenen „Fortschrittsidee“:

[D]ie hermetische Abschirmung gegen die ältere Musik zerfiel, die stimmige Durchbildung jedes einzelnen Werks auf der Basis der je besonders vorausgesetzten Materialdisposition wurde durchbrochen, Aspekte der musikalischen Vergangenheit drangen wieder in die Werke ein.⁴²

2.1.4 Die Naturwissenschaften als Bezugsrahmen und das Problem des Eurozentrismus

Ein verbindendes Moment diverser Avantgarde-Komponist*innen bildet die Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten anstelle von musikalischen Traditionen.⁴³ Bei Stockhausen spielen zum Beispiel „akustische, d. h. naturwissenschaftliche Problemstellungen“ anstelle „motivisch-thematischer Prozesse“ eine wichtige Rolle.⁴⁴ Immer wieder wird sich „auf das stützende Moment mathematischer Formeln, als Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit“ berufen, darunter z. B. die „Fibonacci-Reihe“ oder der „Goldene Schnitt“.⁴⁵

Sehr problematisch ist auch das Moment des Eurozentrismus, nicht nur in der Musik nach 1945, sondern in der gesamten Darstellung der europäischen Musikgeschichte. Allerdings findet sich dieses Moment auch in Untersuchungen zur Tradition in der Musik der Gegenwart, insbesondere dann, wenn es um das umstrittene Fortschrittsdenken geht. Dieses wird häufig als Spezifikum der europäischen Musik betrachtet, während sich in anderen Kulturen kaum Entwicklungen abzeichnen würden. Der Komponist Louis Saguer schreibt etwa: „Es gibt Kulturen langsamer Entwicklungsformen, so langsam, daß man glaubt, sie entwickelten sich überhaupt nicht vorwärts, wie z.B. in Indien oder China“.⁴⁶ Auch Mathias Spahlinger beschreibt in einem Gespräch mit dem Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht „die Rolle der Innovation in Europa“ als besonders groß, „während sie in anderen Kulturen viel

⁴⁰ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 294.

⁴¹ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 39.

⁴² Ebd., S. 38.

⁴³ Vgl. Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 31 und S. 49.

⁴⁴ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 20 f.

⁴⁵ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 49.

⁴⁶ Saguer, „Krise im Musikschaffen“, S. 306.

unmerklicher vonstatten“ gehe, was Eggebrecht nicht bestreitet.⁴⁷ In der Diskussion um Tradition geht es beinahe ausschließlich um „das eurozentrische, einer spezifischen Bildungsschicht angehörende Traditionsbewußtsein“, so Danuser.⁴⁸

2.1.5 Der Begriff der „Tradition“

Das Moment der „Kontinuität“ sei fundamental für eine „Geschichtsschreibung [...], sofern sie über die statistische Aufzählung von Einzelereignissen hinauskommen“ wolle, so Siegfried Mauser.⁴⁹ Auch in der Musik nach 1945 würden bei intensiver Beschäftigung „immer weiterreichendere[...] und zwingendere[...] Einflüsse“ aufgedeckt, sodass sich der Eindruck ergebe, „daß die Neue Musik nicht mehr und nicht weniger in sinnvollen Entwicklungszügen verlief als die der vergangenen Epochen“.⁵⁰ Danuser sieht „Traditionskritik“ selbst als Moment der „Tradition der bürgerlichen Kunstmusik, seit die Genieästhetik im 18. Jahrhundert“, die „das Postulat der Originalität an das musikalische Kunstwerk richtete“.⁵¹

Danuser bezeichnet „Melodik, Harmonik, Homophonie, Polyphonie und eine darauf bezogene Rhythmik“ als „die zentralen Prinzipien der Tradition“.⁵² Diese Prinzipien wurden von einem Großteil der Avantgardisten vermieden, um nicht an die Tradition anzuknüpfen, sondern innovative Werke zu schaffen. Das setzt eine sehr intensive Beschäftigung mit der Tradition voraus: Das „Verhältnis der Dialektiker zur Tradition ist stark ausgeprägt: als Negation.“⁵³ Charakteristisch für die Neue Musik seien hingegen etwa „Vermeidung von Tonalität, [...] Struktur- und formrelevante Behandlung der Klangfarbe, Einbeziehung des Geräuschs, Aufgabe des motivisch-thematischen Denkens“, so Jörg Mainka.⁵⁴ Allerdings sei meist eine Bezugnahme „auf Kriterien traditioneller Ästhetik“ festzustellen: „Die Dialektiker halten am Werkbegriff ebenso fest wie am Instrumentarium [...] und an der traditionellen, wiewohl gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit modifizierten Form des bürgerlichen Konzerts.“⁵⁵

⁴⁷ *Geschichte der Musik als Gegenwart*, S. 24.

⁴⁸ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 22.

⁴⁹ Mauser, „Kategorie des Zusammenhangs“, S. 62.

⁵⁰ Ebd., S. 71.

⁵¹ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 23.

⁵² Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 383.

⁵³ Hilberg, „Dialektisches Komponieren“, S. 177.

⁵⁴ Mainka, „Gibt es traditionslose Musik?“, S. 166.

⁵⁵ Hilberg, „Dialektisches Komponieren“, S. 177.

Carl Dahlhaus subsumiert unter dem Begriff der „latenten Tradition“ zwei unterschiedliche „Sachverhalte“: Zum einen handele „es sich um zwar unausgesprochene, aber herrschende, die musikalischen Reaktionsformen prägende Überlieferungen“, zum anderen „sind es neben den Selbstverständlichkeiten gerade deren genaues Gegenteil, die aus dem gewöhnlichen Kategoriensystem herausfallenden Sachverhalte, die latent bleiben“.⁵⁶ Jürg Stenzl definiert „Traditionsbruch“ als das Moment, in dem „eine große Zahl zu erwartender bekannter Elemente nicht wirksam“ sei, also auch dann, „wenn sie in ‚wenigen Traditionsrelikten‘ noch vorhanden ist“.⁵⁷

Dennoch gebe es „keine traditionslose Musik“⁵⁸, so Jörg Mainka, auch wenn es Komponist*innen gebe, „die von einem traditionslosen Komponieren“, im Sinne des Versuchs nicht an Bekanntes „anzuknüpfen“, sprächen.⁵⁹ „Neue Musik“ habe zu jeder Zeit „ein Problem mit der Tradition“ gehabt, von der sie sich abzusetzen versuche, um sie nicht fortzuführen: Dabei entwickle das Neue „gleichzeitig eine vertrackte eigene Tradition [...], denn das Neue altert, darf es aber nicht“.⁶⁰ Insbesondere die Werke, die in „radikaler Form mit der Tradition“ brächen, seien „in höchstem Maße von ihrem Verhältnis zur Tradition“ geprägt, eben weil sie an viele Momente nicht anknüpften: Darunter fielen unter anderem „die *Structures* von Boulez, 4'33" von Cage, Musiktheaterwerke von Kagel [oder] die Instrumentalbehandlung bei Lachenmann“.⁶¹ Helga de la Motte-Haber unterscheidet „zwischen dem Wirken einer Tradition und der Aneignung der Vergangenheit“, was insbesondere in der fortschrittsorientierten Musik der „Neuzeit“ von größerer Bedeutung sei.⁶²

Das Entstehen einer neuen Musik sei „[o]hne die geradezu allmächtige Gegenwärtigkeit der traditionellen Musik“ gar nicht zu verstehen und jede „kompositorische Strategie heb[e] auf sie ab, partiell oder total, übereinstimmend oder negierend“.⁶³ Das „Neue“ zeige gerade durch die Distanz zum Vertrauten häufige andere Perspektiven in diesem auf, die wir zuvor nicht gesehen hätten.⁶⁴

⁵⁶ Dahlhaus, „Traditionen in der neuesten Musik“, S. 11.

⁵⁷ Stenzl, „Tradition und Traditionsbruch“, S. 81.

⁵⁸ Mainka, „Gibt es traditionslose Musik?“, S. 161.

⁵⁹ Ebd., S. 162.

⁶⁰ Ebd., 161.

⁶¹ Ebd., S. 163 f.

⁶² De la Motte-Haber, „Neue Musik und Tradition“, S. 428.

⁶³ Schneider, „Tradition im zeitgenössischen Schaffen“, S. 51.

⁶⁴ Davey, „Tradition and Identity“, S. 122.

Einen „Traditionszerfall“ ortet Dahlhaus bereits seit dem 19. Jahrhundert: „Vergangenes [sei] immer seltener im Modus der Tradition im engeren Sinne gegenwärtig; vielmehr erscheine „Überlieferung [...] in anderen Formen, durch die sich das Vergangenheitsbewußtsein des 19. und 20. Jahrhunderts wesentlich vom Traditionsgefühl früherer Epochen unterscheide[...]“.⁶⁵

2.1.6 Der Begriff des „Fortschritts“

Ein weiterer zentraler Begriff ist der des Fortschritts. Eine Komposition sei nur dann avantgardistisch, wenn sie „sich in die allgemeine Richtung der Geschichtsentwicklung“ bewege.⁶⁶ Die Maxime, dass Kunst sich immer „auf dem höchsten Stand ihrer Möglichkeit“ befinden müsse, habe bereits bei „Machaut, Monteverdi, Bach [oder] Mozart“ gegolten.⁶⁷ Nur durch Neuheit könne Kunst „authentisch“ sein, was inzwischen selbst „ein Stück verfestigte Tradition darstell[e]“, so Dahlhaus.⁶⁸

In seinem Aufsatz „Das Altern der Neuen Musik“ beschreibt Adorno ein Problem dieses Fortschrittsgedankens. Er formuliert den Gedanken, dass „die Expansion des musikalischen Materials selbst bis zu einem Äußersten vorgestoßen“ sei,⁶⁹ wodurch sich ein Widerspruch zu seinem eigenen Begriff des Materials ergibt, den Heinz-Klaus Metzger scharf kritisiert.⁷⁰ Das „musikalische Material“ versteht Adorno als Arbeitsgrundlage der Komponist*innen. Material begreift Adorno als Komplex, der beim kleinsten Bestandteil, z. B. einer einzelnen Note, beginnt und bis hin zu Klangverbindungen und musikalischen Strukturen reicht.⁷¹ Dieses Material ist historisch geprägt und kann aus dieser Historizität nicht einfach herausgelöst werden: Im Sinne des Fortschritts muss auch das verwendete Material aktuell sein.⁷² Wenn Adorno also keine weitere Entwicklungsmöglichkeiten des Materials sieht, widerspräche das entweder seinem eigenen Anspruch oder das Komponieren neuer Musik wäre nicht mehr ohne weiteres möglich.

⁶⁵ Dahlhaus, „Traditionszerfall“, S. 181.

⁶⁶ Saguer, „Krise im Musikschaffen“, S. 338.

⁶⁷ *Geschichte der Musik als Gegenwart*, S. 61.

⁶⁸ Dahlhaus, „Traditionen in der neuesten Musik“, S. 9.

⁶⁹ Adorno, *Dissonanzen*, S. 154.

⁷⁰ Borio, „Wege des ästhetischen Diskurses“, S. 438.

⁷¹ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 222.

⁷² Zu Adornos Idee des musikalischen Materials und dessen Historizität siehe ausführlich: Hindrichs, „Fortschritt des Materials“, S. 59–70.

2.1.7 Boulez' Aufsatz „Schönberg est mort“

Brahms wird häufig als Konservativer bezeichnet, dessen Werk sich im Repertoire festsetzte, der aber „auch die Entwicklung der Komposition gegen 1900 tiefgreifend beeinflusst“ hat,⁷³ sodass „aus konservativen Voraussetzungen ‚progressive‘ Konsequenzen erwachsen“.⁷⁴ Brahms hatte insbesondere mit seiner Technik der „entwickelnden Variation“ auch auf Schönberg Einfluss, den dieser selbst bekräftigte.

Schönbergs Entwicklung der Zwölftonreihe erscheint auf den ersten Blick revolutionär. Seine Kritiker warfen ihm jedoch vor, die zwölftönige Kompositionstechnik nur entwickelt zu haben, um innerhalb dieses Bezugssystems, das die Tonalität und das damit einhergehende Dur-Moll-System ablösen sollte, dennoch traditionell arbeiten zu können. Der Fortschritt diene als Mittel zum Zweck, um verankerte Formgedanken aufgreifen zu können und sich durch die Verbindung von traditionellen Mustern und neuem Material auf klanglicher Ebene nicht wiederholen zu müssen.⁷⁵

Diese Gegensätze kritisiert auch Boulez in seinem bekannten Aufsatz „Schönberg est mort“ stark: „Was den ‚Fall‘ Schönberg vor allem so verwirrend, ja ärgerlich macht, sind die klar zutage tretenden Unvereinbarkeiten; das zu leugnen wäre sinnlos.“⁷⁶ Die Schaffung eines neuen Bezugssystems ist für Boulez zunächst ein durchaus visionäres Moment: „Wir erleben bei Schönberg eine der wichtigsten Umwälzungen, welche die musikalische Sprache je durchzumachen hatte [...]: wir gelangen von der tonalen Organisation zur Reihen-Organisation.“⁷⁷ Dadurch ändere sich zwar das Material nicht, aber eben die Struktur, durch die dieses organisiert werde.⁷⁸ In gewisser Weise schafft Schönberg zwar neues Material und damit die Möglichkeit einer hierarchiefreien Neuordnung, zieht daraus aber diese Konsequenzen nicht, sondern hierarchisiert die Töne im Gegensatz zu den strengen Serialisten der 1950er-Jahre weiterhin. Für Boulez letztlich der Beweis des Scheiterns Schönbergs:

So besteht die Zwölftontechnik lediglich in einem strengen Kontrollgesetz für die chromatische Schreibweise; das Reihenphänomen ist – da es nur die Rolle eines Regulierungsgeräts spielt –

⁷³ Dahlhaus, „Brahms“, S. 45.

⁷⁴ Ebd., S. 47.

⁷⁵ Siehe hierzu ausführlich: de la Grange, „Mahler und Schönberg. Tradition und Revolution“, S. 15–23.

⁷⁶ Boulez, „Schönberg ist tot“, S. 288.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

sozusagen unerkannt an Schönberg vorbeigegangen. Worin bestand nun vor allem sein Bestreben [...]? Doch wohl darin, Werke nach Art der kaum verlassenen Klangwelt zu konstruieren.⁷⁹

Die Reihe biete für Schönberg nur einen Sicherheitsfaktor, der ihm ermögliche traditionelle Formen neu zu füllen. Boulez formuliert den Vorwurf des klassizistischen Gebrauchs der Zwölftonreihe und nennt diesen einen „verbogenen Romantico-Klassizismus“⁸⁰, der die Möglichkeiten der Reihe nicht zu Genüge in Betracht ziehe. Schönbergs Musik wird seit der Etablierung der Zwölftonmusik oft kritisch in Verbindung mit dem Begriff des Klassizismus gebracht. Seine *Suite für Klavier* op. 25 gilt als erstes streng zwölftöniges Werk. Schönberg bezieht sich nicht nur mit dem Krebs seiner Zwölftonreihe (B-A-C-H) auf J.S. Bach, sondern nutzt auch klassische Elemente wie Gavotte, Menuett und Gigue. Für Boulez einer der Beweggründe, Schönberg im doppelten Sinne für tot zu erklären. „Zwei Welten“ seien „nicht auf einen Nenner zu bringen; und dabei hat man noch versucht, die eine durch die andere zu rechtfertigen“.⁸¹ In seinem oftmals polemischen Aufsatz, in dem er Schönberg als „Katastrophe des Abirrens“⁸² bezeichnet, spiegelt sich der radikal moderne Standpunkt der 1950er-Jahre zu Beginn der Seriellen Musik wider.

2.1.8 John Cage und die europäische Avantgarde

John Cage wird häufig als alternatives Beispiel zur europäischen Avantgarde genannt. 1954 kommt Cage zum ersten Mal nach Europa, genauer gesagt nach Donaueschingen.⁸³ Cage konzipiert seine Werke häufig mit dem Prinzip des Zufalls, er fixiert wenig, gibt eher „Spielregeln ohne sicheren Ausgang“ vor, wodurch seine Werke sehr experimentell und kaum reproduzierbar sind und jede Aufführung „einmalig“ wird.⁸⁴

Genau damit – in mehr oder weniger ausgeprägter Weise – erregte Cage in Europa Aufsehen und Widerspruch. Was er da demonstrierte, paßte so gar nicht zu dem angestregten Fleiß des seriellen Komponierens. Es war, weiß Gott, nur schwer zu ertragen, daß es da einem amerikanischen Komponisten auf all die Dinge, um die man sich diesseits des Atlantiks mit gedankenreichem Ernst mühte, nicht im geringsten anzukommen schien. Er wischte sie weg und erklärte sie für nichtig [...].⁸⁵

⁷⁹ Ebd., S. 292.

⁸⁰ Ebd., S. 293.

⁸¹ Ebd., S. 292.

⁸² Ebd., S. 294.

⁸³ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 206.

⁸⁴ Ebd., S. 205.

⁸⁵ Ebd., S. 208.

Im Gegensatz zu Cage streben die traditionskritischen seriellen Komponist*innen „nach der Kontinuität des musikalischen Geschehens, nach einem erkennbaren formalen Zusammenhang“. ⁸⁶ Dadurch orientieren sie sich deutlich mehr an Traditionen der europäischen Kunstmusik, als gemeinhin angenommen, und deutlich mehr als Cage, der auch diese Traditionen schlichtweg zu ignorieren scheint und eben dieses „Moment von Tradition, von Kontinuität mit der Vergangenheit“ ⁸⁷ in der europäischen Avantgarde stark kritisiert. Cage sagt zu seinen Kompositionen selbst: „Die Musik, mit der ich mich beschäftige, muß nicht unbedingt Musik genannt werden. In ihr gibt es nichts, woran man sich erinnern soll. Keine Themen, nur Aktivität von Ton und Stille.“ ⁸⁸

1958 trat Cage unter anderem mit Morton Feldman und Earle Brown bei den Darmstädter Ferienkursen auf: „Von seinem Standpunkt einer willentlichen Traditionslosigkeit aus erhellte er schlaglichtartig Aporien des seriellen Rationalitätsanspruchs, die auch in Europa gespürt oder erkannt worden waren.“ ⁸⁹ Wie Cage verzichtet auch Feldman auf grundlegende Prinzipien, die in Europa auch in der zeitgenössischen Musik fortgeführt wurden, so wollte er keine Musik mehr komponieren, die „einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat“ ⁹⁰.

2.1.9 Die „Postmoderne“ als Gegenentwurf zur Avantgarde

Das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts wird als sogenannte Postmoderne bezeichnet, die durch „restaurative Züge“ gekennzeichnet war: „Unter den damals ganz jungen Komponisten formierte sich eine Art Gegenavantgarde“. ⁹¹ Den Komponist*innen warf man „Beliebigkeit und ein[...] falsche[s] Traditionsverständnis[...]“ vor und etikettierte ihre Kompositionspraktiken als „Neue Einfachheit“. ⁹²

Die negativen Äußerungen seitens Protagonist*innen der Avantgarde müssen stark relativiert werden: Hier fand ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel statt, in dem zentrale Topoi der Avantgarde wie Fortschrittsdenken und Innovation an Geltung verloren und durch neue

⁸⁶ Ebd., S. 209.

⁸⁷ Cage, „Geschichte der experimentellen Musik“, S. 53.

⁸⁸ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 210.

⁸⁹ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 333.

⁹⁰ Bose, „Zu meinem 3. Streichquartett“, S. 125 f.

⁹¹ Schnebel, „Tradition des Fortschritts“, S. 124.

⁹² Kawohl, „Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne“, S. 137.

Maximen wie Pluralismus und eine emanzipatorische Öffnung zu Traditionen und einem globalen Denken ersetzt wurden.⁹³

Friedemann Kowohl unterscheidet die Komponist*innen der Moderne und der Postmoderne insbesondere durch ihren unterschiedlichen Umgang mit Traditionen:

Der Typ des modernen Künstlers konstruiert Tradition als Hintergrund, vor dem seine Arbeit sich abheben kann. [...] Der Typ des postmodernen Künstlers dagegen vereinzelt Stilmerkmale auch unterschiedlicher Epochen und kombiniert sie neu, wobei die Differenz zwischen Traditionellem und Neuem verwischt.⁹⁴

Frank Hilberg schlägt eine alternative Betrachtung des Traditionsbruchs vor. Dieser habe nicht innerhalb der Avantgarde stattgefunden, sondern eben gerade gegenüber dieser seitens der Postmoderne: „Die Abkehr verlief von einem inhärenten, materialorientierten Komponieren weg zu den Bedürfnissen des Publikums nach Kommunikation, Emotionalisierung und Verstehbarkeit hin.“⁹⁵

Zu den Protagonisten der „Postmoderne“ werden unter anderem Hans-Werner Henze, Wolfgang Rihm oder Wolfgang von Schweinitz gezählt. Henze arbeitete „mit den geschichtlichen Bedeutungen des musikalischen Materials, mit Satz-, Form- und Gattungstypen“, womit er sehr erfolgreich war, weshalb der „Zweifel an seiner künstlerischen Ehrenhaftigkeit von seiten der kompromißlosen Avantgarde“ teilweise durchaus von Neid gekennzeichnet war.⁹⁶ Dibelius bemerkt bei diesen Komponisten eine „tolerantere Haltung gegenüber der Tradition“, die teilweise „zweckfrei“ gewesen sei, da man bestimmten Merkmalen direkt angemerkt habe, dass diese „aus einer vergangenen Epoche stammen“.⁹⁷

Wolfgang Seierl und Doris Weberberger beschreiben die heutige Situation als deutlich komplizierter, als dies noch in den 1960er-Jahren der Fall gewesen sei: „Neue Musik“ sei „aufgrund der stilistischen Vielfalt, der Heterogenität der Materialien sowie der diversen unterschiedlichen, teils gegenläufigen Tendenzen“ nicht mehr durch scheinbar eindeutige Merkmale gekennzeichnet.⁹⁸ Unter dem Schlagwort des Neuen sei Musik „von erweiterter

⁹³ Für eine intensivere Auseinandersetzung mit Aspekten der „Postmoderne“ siehe: Hiekel, *Orientierungen*; Lehmann, *Gehaltsästhetik*; Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*.

⁹⁴ Kowohl, „Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne“, S. 138.

⁹⁵ Hilberg, „Dialektisches Komponieren“, S. 177.

⁹⁶ Danuser, „Tradition und Avantgarde“, S. 50.

⁹⁷ Dibelius, „Historisches Bewusstsein“, S. 75.

⁹⁸ Seierl / Weberberger, „Neue Musik – heute?“, S. 9 f.

Tonalität, [mit] Bezügen zu Methoden wie der Zwölftontechnik oder der Serialität oder avantgardistischen Klangmitteln bis hin zu improvisatorischen Elementen, postmodernen Collagen und elektronischen Klangerzeugnissen diverser Spielarten“ zu verstehen.⁹⁹

Es gibt nicht mehr wirklich Neues, dass nicht so oder so ähnlich bereits zuvor existiert hat, sodass ohne einen Abschied vom avantgardistischen Fortschrittsdenken von einer Krise der zeitgenössischen Musik gesprochen werden kann.

2.2 Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann hat sich in zahlreichen Ego-Dokumenten zu seinem eigenen Schaffen, Bezügen zur Tradition sowie zu anderen ästhetischen Fragen umfangreich geäußert. Teilweise sind diese Äußerungen polemisch und sollten immer in Abgrenzung zu wissenschaftlichen Auseinandersetzungen verstanden werden. Seine Haltung gegenüber Traditionen der europäischen Kunstmusik als Avantgardist wandelt sich mit der Zeit zu einer durchaus differenzierteren, weniger rigorosen Ablehnung. Jürg Stenzl attestiert Lachenmann, „ein überragender Theoretiker“ zu sein, „dessen Musikdenken sich – und darin ist er nur mit Boulez und Stockhausen vergleichbar – genauso innovativ und ideenreich wie seine Musik“ erweise.¹⁰⁰ Lachenmann selbst definiert seine theoretischen Äußerungen 1978 wie folgt: „Theoretisch denken, Theorien ableiten und reflektieren heißt kompositorische Erfahrungen, eigene und fremde vernünftig ordnen“.¹⁰¹

Traditionsbrüche betrachtet Lachenmann als Notwendigkeit innerhalb der Geschichte:

Aber mir scheint, die tatsächlich historischen Aufbrüche in der Kunst, die Dammbrüche und Revolutionen, die kommen zunächst aus inneren Notwendigkeiten, deren Verknüpfung mit dem Gebot der geschichtlichen Stunde man nicht zu leugnen braucht, die man aber in diesem Stadium nicht durchschaut.¹⁰²

Mit dieser Äußerung bestätigt er Heinz-Klaus Metzgers These, „jedes bedeutende Kunstwerk zeichne sich unter anderem dadurch aus, daß es zum historisch frühestmöglichen Zeitpunkt“ entstanden sei.¹⁰³ Lachenmann stimmt ihm zu, wenn er konstatiert, dass die „historischen Aufbrüche in der Kunst [...] aus inneren Notwendigkeiten“ entstanden seien, die zum jeweiligen Zeitpunkt häufig nicht durchschaubar gewesen, sondern erst aus späteren Zeiten

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Stenzl, „Lachenmanns Weg“, S. 98.

¹⁰¹ Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, S. 93.

¹⁰² Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 130.

¹⁰³ Ebd.

heraus verstanden worden seien.¹⁰⁴ Das Neue sei „[e]iner der Begriffe, mit denen der Name Lachenmann wohl am engsten verbunden ist“, so Gadenstätter.¹⁰⁵

Im Jahr 1990 grenzt sich Lachenmann in seinem Aufsatz „Zum Problem des Strukturalismus“ deutlich gegenüber postmodernen Positionen ab, „die [...] nicht nur die Tradition, sondern auch die Erfahrungen jener sogenannten ‚Avantgarde‘ ausschachten, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter Berufung auf Schönberg und Webern einen Neuanfang versuchte.“¹⁰⁶ Die unreflektierte Übernahme traditioneller Komponenten wirft Lachenmann zum Beispiel Hans-Werner Henze vor. Er kritisiert Henzes Musik während eines Podiumsgesprächs im Oktober 1982, worüber sich Henze in seinem Buch *Die englische Katze* empört, worauf Lachenmann wie folgt antwortet:

Wie denn Musik – in diesem Fall die Ihrige, insofern sie sich der traditionellen Mittel bloß *bedient* (statt sie weiterzuentwickeln), solchen ungebrochenen Umgang mit bereits Geschaffenem rechtfertigen bzw. die aus der Tradition geborgten („abgerufenen“) Ausdrucksinhalte heute noch einmal glaubwürdig machen könne.¹⁰⁷

Allerdings zieht er im gleichen Aufsatz auch eine deutliche Grenze gegenüber den strengen Serialisten und der „erhofften Stunde Null nach 1945“, die „auch heute noch von der Fiktion eines geschichtlich und gesellschaftlich unberührten beziehungsweise unbelasteten Materialdenkens [...] meine ausgehen zu können“.¹⁰⁸ Bereits bei seinem ersten Besuch der „Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik“, im Jahr 1957 habe der Komponist verstanden, dass „die neue Musik dem Tonalen in dem Maße verhaftet bleibt, in dem sie sich ausschließlich polemisch als A-Tonalität begreift“ so Rainer Nonnenmann.¹⁰⁹ Die Serialisten hätten versäumt, dass

die Benutzung der temperierten Skala selbst schon tonale Wirkung bedeutet, daß die Benutzung der traditionellen instrumentalen Spielkategorien, daß ein Crescendo, ein Sforzato, eine lineare Entwicklung, ein Tremolo, [...] usw., daß dies alles vom tonalen Denken verwaltete Klischees sind, Elemente, die in der tonalen Praxis ihre vom harmonisch-thematischen Geschehen her bestimmten Funktion hatten.¹¹⁰

Er nimmt gewissermaßen eine mittlere Position ein, weder missachtet er Traditionen und gibt sich der Illusion hin, Musik ex nihilo zu komponieren, noch übernimmt er Traditionen

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Gadenstätter, „Lachenmann, Kurzportrait“, S. 70.

¹⁰⁶ Lachenmann, „Problem des Strukturalismus“, S. 83.

¹⁰⁷ Lachenmann, „Offener Brief“, S. 12.

¹⁰⁸ Lachenmann, „Problem des Strukturalismus“, S. 83.

¹⁰⁹ Nonnenmann, „Spurlinien“, S. 183.

¹¹⁰ Lachenmann, „Kompositionstechnik“, S. 94.

unreflektiert, was er postmodernen Komponist*innen anzulasten scheint. Lachenmann versteht sich allerdings sehr wohl als Teil der Avantgarde, wenn auch nicht einer streng seriell orientierten, deren Verdienst für die Neue Musik von niemandem übertroffen worden sei: „Ich sehe überhaupt keine Ansätze, die weiter gegangen sind als das, was wir gemacht haben.“¹¹¹ Claus-Steffen Mahnkopf kritisiert den Komponisten dafür scharf: „Das ist Stockhausen, nur daß dieser nicht ‚wir‘ sagen würde. Ein solcher Satz, abgesehen davon, daß er empirisch falsch ist, ist autoritär, narzißtisch, eurozentristisch“.¹¹² Nonnenmann räumt Lachenmann gerade durch sein Traditionsverständnis eine Sonderstellung innerhalb der Avantgarde ein: Lachenmanns Werke hätten „keine ungebrochene Restauration oder Fortschreibung der mittlerweile zur ‚klassischen Moderne‘ nobilitierten Avantgarde“ bedeutet, sondern seien als „deren Korrektur und kritisch reflektierte Fortsetzung“ zu verstehen.¹¹³

Die vermeintliche Bewahrung von Tradition, insbesondere der Tonalität, gerate zur Konservierung, die dem ursprünglichen Fortschrittsdenken widerspreche, so Lachenmann. Lachenmann äußert sich in seinem Aufsatz „Musik als Abbild vom Menschen“ 1984 wie folgt: Der vorgefundene „ästhetische Apparat“ sei

[g]eprägt von der Illusion einer intakten tonalen Sprache, unter Berufung auf unsere musikalische Tradition, die – einst Zeugnis und Vermächtnis des fortschreitenden Geistes – heute bewahrt und als konservierte zugleich verraten wird [...]. An die Stelle des Aufbruchs zu neuer Erkenntnis und zu neuen Aufgaben des Geistes ist die Flucht in die Idylle geraten.¹¹⁴

Nonnenmann versteht daher auch Lachenmanns „Verweigerungshaltung und Tonalitätskritik als implizite Gesellschaftskritik“.¹¹⁵ Zeitgenössische Komponist*innen kämen allerdings nicht „um die Auseinandersetzung mit diesem vorgefunden ästhetischen Apparat herum“, außerhalb dessen „kein Komponieren möglich“ sei, so Lachenmann.¹¹⁶ Nonnenmann sieht Lachenmanns Schaffen in einer Linie mit Werken „Strawinskys, Mahlers oder des späten Beethoven“, die durch „die Idee der bestimmten Negation und Emanzipation gegenüber ästhetischen Regelsystemen“ den modernen, emphatischen Kunstanspruch“ bewahren würden.¹¹⁷ Die „Schönheit von Musik“ sei „untrennbar an das Niveau der Anstrengung gebunden, mit welcher sich der Komponist derartigen Vorwegbestimmungen im Material

¹¹¹ Lachenmann, „Gespräch mit Ulrich Mosch“, S. 219.

¹¹² Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 22.

¹¹³ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 300.

¹¹⁴ Lachenmann, „Musik als Abbild vom Menschen“, S. 113.

¹¹⁵ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 139.

¹¹⁶ Lachenmann, „Musik als Abbild vom Menschen“, S. 113.

¹¹⁷ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 300.

widersetzt“, schreibt Lachenmann in einem kurzen Selbstportrait im Jahr 1975.¹¹⁸ Daher sei es wichtig die „verfestigten Hörmechanismen zu durchbrechen“,¹¹⁹ was Lachenmann mit seiner „musique concrète instrumentale“ als „De-Komposition traditioneller Tonerzeugung“ zu schaffen versucht.¹²⁰ Diese De-Komposition verstehe sich zugleich auch als Neuanfang, so Lachenmann: „Musik erscheint so als beides: als Trümmerfeld und als neues Kraftfeld.“¹²¹

Danuser meint, dass die „Idee der Moderne“ durch „Klangkomposition“ letztlich verraten worden sei, da sich „das Suchen nach neuen und unverbrauchten Klängen“ von einem Weg, die Moderne fortzuführen, zu einem reinen „Selbstzweck“ gewandelt habe.¹²² Lachenmann habe versucht, „in Theorie und Komposition“ durch seine „Klangtypen der Neuen Musik“¹²³ einen Ausweg zu finden.¹²⁴ Allerdings verlässt Lachenmann seinen einst radikalen Standpunkt der „musique concrète instrumentale“, ausschließlich mit den geräuschhaften Bestandteilen des Klanges zu arbeiten:

Darüber hinaus zeugt seine intensive Auseinandersetzung mit der Tradition von dem Bemühen, aus den eigenen Bahnen, wie er sie sich mit dem instrumentalkonkreten Klangkomponieren Ende der sechziger Jahre geschaffen hatte, auszubrechen, um gleichzeitig umso radikaler in die eingefahrenen Bahnen der von Tradition und Tonalität beherrschten Klang- und Wahrnehmungspraxis einzubrechen.¹²⁵

Der Grund für Rückgriffe auf tonale Elemente liege darin, dass Lachenmann diese „als Bedingung und Horizont der Neuen Musik“ begreife, meint Martin Kaltenecker.¹²⁶ Claus-Steffen Mahnkopf kritisiert diese Rückbezüge stark: „Es ist bei Lachenmann nicht einzusehen, wieso die Klangwelt insgesamt so ungemein ausdifferenziert ist, die Tonhöhen sich aber brav und bieder im Zwölftonraster bewegen.“¹²⁷ Bei Lachenmann dürfe „Tradition nur nach dem für Neue Musik unverzichtbaren Modus bestimmter Negation und latenter Präsenz eine Rolle spielen“, so Danuser, ganz im Gegensatz zu der postmodernen Generation, weshalb Lachenmann diese auch scharf kritisiere.¹²⁸ Die latente Präsenz von Tonalität und

¹¹⁸ Lachenmann, „Selbstportrait 1975“, S. 11.

¹¹⁹ Lachenmann, „Musik als Abbild vom Menschen“, S. 113.

¹²⁰ Seubold, „Vom Wohlklang zum Tastklang“, S. 90.

¹²¹ Lachenmann, „Accanto“, S. 169.

¹²² Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 398.

¹²³ Vgl. Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“, S. 1–20.

¹²⁴ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 398.

¹²⁵ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 301.

¹²⁶ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 35.

¹²⁷ Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 14.

¹²⁸ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 400.

konventioneller Rhythmen als „Auseinandersetzung mit der Tradition“ ist für Mahnkopf nicht mehr als eine „ideologische Ausflucht“, die er nicht gelten lässt.¹²⁹ Mahnkopf liefert zugleich eine Erklärung für diese traditionellen Elemente, die „Verweigerungsästhetik“ von Lachenmann trage dafür die Verantwortung:

[S]ie macht sich abhängig von dem, was verweigert werden soll. Von hier kommen die so schalen Intervalle und die durchlaufenden Sechzehntel, die im eklatanten Widerspruch zur nicht-identischen Klangwelt stehen [...]. Der Geschichtsbezug – sehr deutsch – ist ebenfalls ein Fluch.¹³⁰

Die Zunahme traditioneller Elemente, wie „Tonhöhen als Träger harmonischer Informationen“ nach Lachenmanns sechzigstem Geburtstag, also in einem späteren Stadium seines Schaffens, erkläre sich dadurch, dass er das „Klangspektrum erschöpfend erforscht“ habe und ein Fortschritt des Materials eben nur noch dadurch möglich gewesen sei, „indem er auf dasjenige Material zugeht, dessen sich andere Hauptströmungen des Komponierens seit Jahrzehnten bedienen“, so Claus-Steffen Mahnkopf.¹³¹ Der Zeitpunkt, an dem Lachenmann sich verstärkt traditionelleren Elementen widmet, wird in der Literatur sehr unterschiedlich betrachtet. Als frühester Zeitpunkt werden bei Frank Hilberg die 1970er-Jahre genannt,¹³² der späteste Zeitpunkt ist bei Mahnkopf Mitte der 1990er-Jahre erreicht.¹³³ Christian Utz beschreibt ebenfalls, dass Lachenmann „seit den 1980er Jahren tragende Elemente der Dur-Moll-Tonalität als Bausteine“ verwendet habe, zu denen er allerdings „durch bestimmte Techniken wie Schichtung, Reihung und Verzerrung eine Distanz [...], eine Perspektivität“ herstelle.¹³⁴ Lachenmann habe „Relikte der tonalen Musiksprache so in den kompositorischen Zusammenhang“ „integriert“, „dass sie gebrochen und neu bestimmt“ wurden.¹³⁵

So kommt es fast dazu, daß die ‚musique concrète instrumentale‘ – und nicht mehr die abgestoßene Tradition – in Anführungszeichen steht, als kommentiere Lachenmann, was er früher machte, als ein historisches Erbe, das es zu reflektieren gilt.¹³⁶

Das Einbeziehen „tonaler Momente zeigt, dass Lachenmann nicht um jeden Preis einem rigoros linearen Material- bzw. Fortschrittsdenken [...] verpflichtet ist“, so Nonnenmann.¹³⁷ Lachenmann sieht eine gewisse „Dialektik von Fortschritt und Regression“: Fortschritt bedeute häufig, dass „er alles was von hinten an ihm zerrt, abwürgt und auf verhängnisvolle

¹²⁹ Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 14.

¹³⁰ Ebd., S. 19.

¹³¹ Ebd., S. 19 f.

¹³² Vgl. Hilberg, „Dialektisches Komponieren“, S. 182.

¹³³ Vgl. Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 19 f.

¹³⁴ „Podiumsdiskussion“, S. 32.

¹³⁵ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 230.

¹³⁶ Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 20.

¹³⁷ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 138.

Weise ignoriert“, weshalb es letztlich oft nur vermeintliche Innovation bedeute, die letztlich doch von der unbeachteten Tradition eingeholt werde.¹³⁸

Lachenmann sieht den Grund für „die Rückbesinnung auf früher Ausgesperrtes, die ‚Versöhnung‘ mit zeitweilig Obsoletem: mit melodischen, rhythmischen, auch harmonisch bestimmten, gar konsonanten Elementen“ Ende der 1980er-Jahre „keinesfalls [als] Rückzug in den vorkritischen Zustand“, vielmehr habe dadurch wieder Fortschritt stattfinden können, einer zuvor beinahe erschöpfend erkundeten Arbeit mit Varianten des Klangs.¹³⁹ Das musikalische Material des Serialismus sei „weitgehend erschöpft“ gewesen, so Nonnenmann, daher sei eine Rückbesinnung auf traditionelle Elemente alternativlos gewesen.¹⁴⁰ Lachenmann äußert 1998 kritisch zum ehemaligen Fortschrittsdenken im Sinne eines starr vorwärts gerichteten Denkens ohne Rückblick auf traditionelle Momente:

Fortschritt heute schließt die – wachsame – Versöhnung mit dem Überwundenen, Zurückgelassenen ein [...]. Cage und Nono wußten davon. Wir anderen – ausnahmslos – sind auf halbem Weg irgendwo hängen geblieben. Aber auch die Erkenntnis von Stagnation – sie wäre Fortschritt.¹⁴¹

Lachenmann, der eine Auseinandersetzung mit Tradition als alternativlos betrachtet, begründet dies unter anderem damit, dass „[j]edes musikalische Mittel [...] seinen bewußten oder unbewußten Stellenwert im tonalen Zusammenhang“ habe, da sie als „ästhetische Instanz“ immer noch Geltung habe.¹⁴² Tonalität wohne der „dialektische Mechanismus von Spannung und Entspannung“ inne, selbst noch die „entlegenste Erfahrung als ‚Dissonanz‘“: „In diesem Sinn hat sich das tonale Denken in jeglicher Form von ‚Atonalität‘ erhalten.“¹⁴³ Lachenmann vermeide tonales „Material“ auch deshalb, weil er die Auffassung vertrete, dass „klangsprachliche Mittel der Tradition bereits eine expressive Prägung haben, die die neu geschaffenen Strukturzusammenhänge dominieren“.¹⁴⁴

In einem zweiseitigen thesenartigen Dokument mit dem Titel „Über Tradition“ präsentiert Lachenmann 1978 zwanzig sehr kurze, teils stark polemische Stellungnahmen zur Tradition,

¹³⁸ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 131.

¹³⁹ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 227 f.

¹⁴⁰ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 145.

¹⁴¹ Lachenmann, „‚Fortschritt‘?“, S. 56.

¹⁴² Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, S. 93.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Hilberg, „Dialektisches Komponieren“, S. 180.

die sich so oder so ähnlich allerdings auch in anderen Schriften finden und deren zentrale Ideen bereits in diesem Kapitel aufgezeigt wurden.¹⁴⁵

Lachenmann bezieht sich immer wieder auf Komponisten der europäischen Kunstmusik, zum Teil auch durch Analysen einzelner Sätze oder Werke. In seinen von Josef Häusler herausgegebenen gesammelten Schriften *Musik als existentielle Erfahrung* findet sich ein umfangreicher Abschnitt mit Aufsätzen zu Nono, Schönberg oder Webern, aber auch zu aktuelleren Komponisten wie Cage oder Heinz Holliger. Seinen Versuch, mit traditionellen Hörgewohnheiten zu brechen, vergleicht er mit „eindeutige[n] Brechungs- und Transformationsvorgänge[n]“, die er bereits in Beethovens *Harfenquartett* (Quartett in Es-Dur op. 74) oder dem vierten Stück aus Weberns *5 Stücke für Orchester* op. 10 „analytisch beleuchtet habe“.¹⁴⁶

Lachenmann setzt sich auch ganz direkt mit Tradition auseinander, wie z. B. in seinem Klarinettenkonzert *Accanto. Musik für einen Klarinettenisten mit Orchester* (1975/76), in dem er sich ganz konkret auf Mozarts Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622¹⁴⁷ bezieht. Rainer Nonnenmann sieht dafür folgende Gründe, die auch Lachenmann in ähnlicher Form kommuniziert:

Gemäß den Aspekten Schönheit, Tradition und gesellschaftliche Wirklichkeit ist Mozarts Musik sowohl Paradigma des gängigen Schönheitsbegriffs und der musikalischen Tradition als auch Sinnbild der massenmedial geprägten gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der sie in dem Maße, in dem sie als Projektionsfläche der Sehnsüchte nach Schönheit, Wahrheit, Gefühl und Humanität dient, expressiv wie medial vergesellschaftet und zur Ware verdinglicht wird.¹⁴⁸

Im Sinne Adornos¹⁴⁹ werde Mozarts Musik durch ihren alltäglichen Gebrauch „zu Hause, in Kaufhäusern, Restaurants, Bahnhöfen, Toiletten etc.“ zur Ware: „Sie wird einem Rezeptionsverhalten unterworfen, bei dem der Hörer durch beliebiges Hin- und Weghören, [...] als jederzeit verfügbare Klangtapete benutzen kann“.¹⁵⁰ In *Accanto* würden „gelegentlich gröbere Trümmer der alten Sprache zwischen die sonst eher punktuell zersetzten Elemente geraten“, die sich im Werkverlauf immer mehr auf Mozarts Klarinettenkonzert beziehen

¹⁴⁵ Vgl. Lachenmann, „Über Tradition“, S. 339 f.

¹⁴⁶ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 123 f.

¹⁴⁷ Zu Mozarts Bedeutung für Lachenmanns Schaffen siehe ausführlich: Hidalgo, „Mozart in Lachenmann“, S. 35–46; Williams, „Mixing with Mozart“, S. 71–97.

¹⁴⁸ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 232.

¹⁴⁹ Zu Adornos Warenbegriff siehe ausführlich: Adorno, „Musikalische Warenanalysen“, S. 284–297.

¹⁵⁰ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 289 f.

würden.¹⁵¹ Die Einbeziehung Mozarts bezeichnet Lachenmann weniger als „Auseinandersetzung mit der Tradition“, sondern vielmehr als Auseinandersetzung „mit unserer Gesellschaft“. ¹⁵²

Darüber hinaus komponiert er auch mit direktem Bezug auf Schubert, *Variationen über ein Thema von Franz Schubert* für Klavier [1956]) und Bach, *Dritte Stimme zu J.S. Bachs zweistimmiger Invention d-Moll* für variable Besetzung [1985]).¹⁵³ Das Orchesterwerk *Staub* (1987) ist „als eine Art Prolog zu Beethovens neunter Symphonie gedacht“, in welchem der Komponist „originales Material“ Beethovens nutzt, allerdings „weithin auf alle Wiedererkennbarkeit“ verzichtet.¹⁵⁴

2.3 Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen wird oft in die Nähe eines starken Innovations-Bezuges gerückt, was er durch Selbstzeugnisse durchaus begünstigt hat. Dibelius beschreibt Stockhausens Rolle in der Neuen Musik nach 1945 wie folgt: „Er ist nicht der erste gewesen unter den Komponisten der Nachkriegsgeneration. Aber in allem, was er tat, verfuhr er am radikalsten.“¹⁵⁵ Auch Reinhard Oehlschlägel bezeichnet Stockhausen als Vertreter eines „ungebrochen geradlinigen Avantgardismus“. ¹⁵⁶ Ein Motiv, dass sich durch sein ganzes Leben ziehe, sei „das Streben nach dem Neuen, dem Unerhörten, danach sich möglichst an die Spitze des Fortschritts zu setzen und die modernsten technischen Mittel dafür einzusetzen“, meint auch Thomas Ulrich.¹⁵⁷ Er versuche mit seiner Musik Grenzen zu überschreiten, mithilfe „der Überwindung eines historisch geprägten Wahrnehmens, Denkens und Erfindens“. ¹⁵⁸

Stockhausen versucht, sich in seinen eigenen Werken neue Aufgaben zu stellen. Es gehe ihm „um Erforschung bisher unbekannter Zusammenhänge“, im Rahmen dieser Aufgabenstellungen blieben „jedesmal einige ungelöste Fragen zurück“, welche „oft Ansatz und Motiv für das nächste Stück“ seien.¹⁵⁹ Stockhausen formuliert diesen Anspruch wie folgt:

¹⁵¹ Lachenmann, „Accanto“, S. 169.

¹⁵² Lachenmann, „Über Tradition“, S. 340.

¹⁵³ Vgl. Reudenbach, „Toccatina“, S. 56.

¹⁵⁴ Hiekel, „Beethoven-Reflexe“, S. 76.

¹⁵⁵ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 94.

¹⁵⁶ Oehlschlägel, „Wandlungen der Avantgarde“, S. 37.

¹⁵⁷ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 16 f.

¹⁵⁸ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 20.

¹⁵⁹ Dibelius, *Moderne Musik I*, S. 103.

[M]it jedem Werk komme ich ein Stück weiter, weil ich mir Aufgaben stelle, die ich nicht kenne; nicht nur im Umgang mit neuem Material, sondern auch mit neuer Formgebung. Das ist immer die Voraussetzung dafür, daß ich überhaupt erst anfangen, wenn mich etwas fasziniert, was ich nicht kenne und ausprobieren möchte. Ich will wissen, wie es klingt und ob es geht.¹⁶⁰

Wolfgang Gratzer setzt sich in seinem Werk *Komponistenkommentare* auch ausführlich mit Ego-Dokumenten von Stockhausen auseinander, dem er ein *religiös-missionarisches Selbstverständnis*¹⁶¹ attestiert. Dibelius sieht bei Stockhausen eine „Annäherung[...] an Vergangenheit“ durch seine „Individualpsychologie“, sowie „optische Traum- und Selbstinszenierung“, wodurch sich allerdings kaum ein „wirklich auf Einsicht und Verständnis gegründetes historisches Bewußtsein“ entwickeln könne.¹⁶² Stockhausen kommentiert einen ähnlich lautenden Vorwurf von Blumröder, der Komponist habe sich „seit der Arbeit an LICHT in eine mystisch geprägte Privatästhetik zurückgezogen“ sehr empört: Wer so etwas behaupte, sei „ein Dummkopf“, denn er selbst habe „nie [...] so viel entdeckt und erfunden wie seit 1977“. ¹⁶³ Auch Jerome Kohl sieht definitiv Wandlungen im Schaffen Stockhausens bezüglich der Vermeidung von Tonalität: „Wenn Stockhausen sich in den 1950er-Jahren darum bemühte, ‚tonal‘ klingende Akkorde zu vermeiden, so stellt sich der Sachverhalt in LICHT ganz anders dar“. ¹⁶⁴

Stockhausens erste Teilnahme bei den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ findet 1951 statt, woraus sich eine „langjährige und intensive Zusammenarbeit“ entwickelt.¹⁶⁵ Stockhausen habe wesentlich dazu beigetragen, „daß die Darmstädter Veranstaltung zu einer international weithin beachteten Einrichtung des zeitgenössischen Musiklebens wurde“. ¹⁶⁶ Ein Jahr vor seiner Teilnahme nimmt er an einer Ausschreibung teil, bei der Werke für die Ferienkurse eingereicht werden sollen, und schickt seine Komposition *Drei Lieder* (1950) ein:

Die Jury, der auch Herbert Eimert angehört, lehnte das Werk zunächst ab, da – wie Eimert später Stockhausen gegenüber erwähnte – die Musik als zu altmodisch und der selbstverfaßte Text des ersten Liedes als zu brutal empfunden wurden.¹⁶⁷

¹⁶⁰ Stockhausen, „Phantasie schafft Zukunft“, S. 284.

¹⁶¹ Gratzer, *Komponistenkommentare*, S. 340.

¹⁶² Dibelius, „Historisches Bewusstsein“, S. 77 f.

¹⁶³ Stockhausen, „Ganz in die Zukunft gerichtet“, S. 438.

¹⁶⁴ Kohl, „Harmonik in LICHT“, S. 120.

¹⁶⁵ Bandur / Misch, *Stockhausen bei den Ferienkursen*, S. VI.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 2.

Nicht nur durch die allgemeinen Gräueltaten der Nationalsozialisten, sondern auch durch eigene Erfahrungen und den Verlust beider Eltern im Krieg „distanzieren sich [seine ersten Werke] nachdrücklich von Vorstellungsweisen, die in den Kriegsjahren endgültig zerbrochen waren“: „Sie sind Dokumente eines radikalen Neubeginns, der entschlossenen Abkehr von ästhetisch-ideologisch fragwürdig gewordenen Konventionen“.¹⁶⁸ Zu Beginn von Stockhausens kompositorischer Laufbahn habe „die kompromißlose Bereitschaft zum völligen Neubeginn – zur Überwindung morsch gewordener, auch politisch kompromittierter Traditionen“ gestanden.¹⁶⁹

Die wichtigsten Anregungen hierfür kamen aus dem Ausland, wo nicht nur die von den Nationalsozialisten verfeimten deutschen Tendenzen etwa der Zwölftonmusik überlebt und sich weiterentwickelt hatten, sondern wo auch wichtige neuere Entwicklungen eingesetzt hatten – etwa radikale Veränderungen des rhythmischen Denkens bei Olivier Messiaen und seinen Schülern, die Entwicklung neuer Klang- und Geräuschstrukturen bei Edgard Varese, bei den Pionieren der *musique concrète* und bei John Cage.¹⁷⁰

In seinen frühen Werken, u. a. in *Kreuzspiel* (1951) stelle er

alles Überlieferte grundsätzlich in Frage – alle bekannten Ordnungen der Melodie, der Harmonie und des regelmäßigen, taktgebundenen Rhythmus –, so daß in den einzelnen ‚Tonpunkten‘ die Musik vollkommen aufgelöst, gleichsam pulverisiert erscheint.¹⁷¹

Diese Äußerung stammt vom Musikwissenschaftler Rudolf Frisus, der sich sehr ausführlich mit Stockhausen beschäftigt hat, unter anderem in einem dreibändigen Werk zu Stockhausens Gesamtwerk. Stockhausen spiele durch seine „Verdienste um die Weiterentwicklung des *materialen* und *formalen* Musikdenkens, vor allem in den fünfziger Jahren“ eine „Schlüsselrolle“.¹⁷² Er habe sich durch eine „Radikalisierung der kompositorischen Strenge [...] bis zum technisch produzierten Klang“ und um die „Entdeckung neuer Bereiche des Komponierens und Hörens“ verdient gemacht.¹⁷³ Daher solle man sich Gedanken machen, „wie wohl die Musikentwicklung nach dem zweiten Weltkrieg ohne ihn verlaufen wäre“.¹⁷⁴ Neben der „Entdeckung des Neuen“ sei er auch für die „Integration des bereits Bekannten in neue Zusammenhänge“ mitverantwortlich gewesen.¹⁷⁵ Stockhausen bemerkt hierzu: „In

¹⁶⁸ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 15.

¹⁶⁹ Ebd., S. 19.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 15.

¹⁷² Ebd., S. 16.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 19.

¹⁷⁵ Ebd., S. 18.

einer Komposition muß das Neue stärker sein als das Alte, weil das Alte schon von selber stark ist.“¹⁷⁶

Stockhausen hat in seinem Schaffen das Augenmerk auf unterschiedliche kompositorische Praktiken gelegt, die unterschiedliche Grade an latenten Bezügen zur Tradition aufweisen. Grob umrissen kann seine kompositorische Entwicklung wie folgt zusammengefasst werden: von der „punktuell-seriellen Musik“, zu „Gruppen- und Massenstrukturen“, „live-elektronische Klangtechnik“, „aleatorische Verfahren“, „improvisatorische[n] Freiheiten“ bis hin zur „Rückkehr zu quasi-traditionell-fixierenden Partituren“.¹⁷⁷

Stockhausens elektronische Musik ist sicherlich eine seiner innovativsten kompositorischen Techniken, da er hier auf wenig traditionelle Momente aufbauen kann: Hier habe er „Musik in einer völlig neuartigen Tonsprache“, vor allem im „Kölner Studio für elektronische Musik“, geschaffen.¹⁷⁸ Daher lasse sich an dieser Musik auch „am deutlichsten“ seine „Schlüsselrolle“ in „Pionierleistungen“ ablesen, meint Frisius.¹⁷⁹ Seine elektronische Musik „als völlig neue Art technisch produzierter Musik“ habe sogar Einfluss auf die populäre Musik genommen, so haben „die Beatles auf einem ihrer experimentellen Pop-Alben auch Stockhausen im Huldigungsfoto verewigt[...]“.¹⁸⁰ Der „radikale Anti-Traditionalist“, der „zeitweilig an eine völlige Abschaffung der Instrumentalmusik zu denken schien, brachte schon 1954, im Jahre seiner ersten Uraufführungen elektronischer Werke, wieder die Instrumentalmusik zu Ehren“.¹⁸¹

In den 1950er-Jahren widmete sich Stockhausen dem streng seriellen Komponieren, im Fokus standen „rationale Planung und Kontrolle der musikalischen Strukturen“, die möglichst losgelöst von traditionellen Elementen kompositorisch verarbeitet werden sollten.

Seine „Formel-Kompositionen“¹⁸² bezeichnet Stockhausen als Weiterentwicklung des seriellen Komponierens: „Sie [die Formelkomposition] ist ja die Weiterentwicklung der

¹⁷⁶ Ebd., S. 180.

¹⁷⁷ Frisius, *Karlheinz Stockhausen III. Die Werkzyklen*, S. 12.

¹⁷⁸ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 19.

¹⁷⁹ Ebd., S. 19.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 24.

¹⁸² Zu Stockhausens Formelkompositionen siehe ausführlich: Conen, *Formel-Komposition*.

seriellen Komposition. [...] Die *isorhythmische Motette* ist ein europäisches Modell, aus dem man die serielle Komposition entwickeln kann.“¹⁸³ Frisius sieht durchaus einen Konflikt zwischen serieller Reihe und Formel, „zwischen der radikalen *seriellen* Konstruktion und einer dezidiert *melodisch-thematischen* Kompositionstechnik“.¹⁸⁴ Stockhausen selbst äußert in einem Interview, dass er „als Ersatz für das klassische Wort „Thema“ jetzt den Begriff „Formel“ verwende“ um dem Missverständnis vorzubeugen, „daß es sich um Fortspinnungstechniken im Beethovenschen Sinne handele“¹⁸⁵, seine Formel sei „etwas anderes [...] als die uns bisher bekannte Durchführungs- und Variationstechnik“.¹⁸⁶ Auf die Frage, ob seine Formeln nicht doch den Charakter des „thematische[n] Gedanken“ im Sinne Schönbergs hätte, antwortet Stockhausen, dies sei durchaus möglich, allerdings sei die Funktion der Formeln umfassender, da in diesen „mehr und mehr Aspekte der Großform“ zutragen kämen.¹⁸⁷

Frisius stellt fest, dass Stockhausen sich seit den 1970er-Jahren „nachdrücklich wieder dem Komponieren im herkömmlichen Sinne zugewandt“ habe:

Er erfindet Musik, die sich in der überlieferten Notenschrift fixieren läßt. Mehr noch: Seine neueren Kompositionen sind abgeleitet aus klaren melodischen Gestalten, die auch ein musikalisch wenig geschulter Hörer deutlich erkennen, vielleicht sogar im Notenbild verfolgen und selbst mitsingen kann.¹⁸⁸

Stockhausens kompositorische Entwicklung habe „von der Reihe zur Melodie“ geführt“, also „von einer Fortführung der verallgemeinerten Reihentechnik von Webern zur Wiederbelebung thematischer Arbeit im Geiste des mittleren Beethoven oder des polyphonen Bach“.¹⁸⁹ Sein Schaffen, das bei Webern seinen Ausgangspunkt genommen habe, habe sich „zur Orientierung an Bach im Geiste von Wagner entwickelt“.¹⁹⁰

Stockhausen beruft sich wie viele andere Serialisten auf Anton Webern, den er „als den konsequentesten, klarsten und intensivsten Komponisten der Tradition“ verehere, in dessen Werken er „die keimhaften Ansätze zur zukünftigen Struktur“ erkenne.¹⁹¹ Webern habe „nur das

¹⁸³ Stockhausen, „Vor und nach SAMSTAG aus LICHT“, S. 313.

¹⁸⁴ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 29.

¹⁸⁵ Ebd., S. 192.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 193.

¹⁸⁸ Ebd., S. 21.

¹⁸⁹ Ebd., S. 27.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Eimert, „Anton Webern“, S. 64.

Allernotwendigste für wesentlich erachtet“ und dadurch für eine „Nullstelle[...]“ in der Geschichte gesorgt, weshalb er auch als einziger Komponist als „Orientierung“ für „Musiker in Schwierigkeiten“ geeignet sei.¹⁹² Deshalb sei Webern auch der Komponist, bei dem Stockhausen selbst zustimme, dass er [Stockhausen] „aus einer gewissen Tradition stamme[...]“¹⁹³ und damit „auch an die Tradition angeknüpft“¹⁹⁴ habe.

Es geht darum, Weberns Ansätze zu den neuen Kompositionsprinzipien mit unbeirrbarer Gewißheit weiterzuführen. Was durch ihn ins Bewußtsein gelangt ist, bleibt untilgbar. Die Konsequenzen sind klar: Die bisherige Instrumentalmusik wird von der elektronischen Tonerzeugung und Musikwiedergabe abgelöst. Das bisherige zwölfstimmige chromatische Tonsystem wird auf den gesamten Frequenzbereich erweitert; die kleinste zu komponierende Einheit ist der reine, das heißt obertonfreie Sinustone.¹⁹⁵

Stockhausen versuche „Musik aus sich selbst heraus zwingend zu entfalten, ohne dabei wieder in die Bahnen der traditionellen Ästhetik zu geraten“.¹⁹⁶ Frisius sieht bei Stockhausen „thematisches Denken im Sinne Beethovens“ und zieht gleichzeitig einen Vergleich zu Wagners Kunstanspruch: Seit Wagner habe kein Komponist mehr „für die Musik über ihre eigenen Grenzen hinaus einen so hohen Stellenwert reklamiert“.¹⁹⁷ Darüber hinaus vergleicht Frisius Stockhausen mit Schönberg als „konservativem Revolutionär“: „Unter den Komponisten, die die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert maßgeblich prägten, dürfte am ehesten Karlheinz Stockhausen diese Bezeichnung verdienen.“¹⁹⁸ Neben großen Innovationen habe Stockhausen andererseits „seit seinen Anfängen auch immer wieder versucht, zwischen Tradition und Neuerung zu vermitteln“.¹⁹⁹ In einem 1984 erschienen Aufsatz beschäftigt Frisius sich mit dieser Aussage eingehender: Stockhausen habe seit Beginn seines kompositorischen Schaffens immer versucht, zwischen Traditionen und Innovationen zu vermitteln, und sich oft den Vorwurf eines „aesthetic and ideological conservative“ gefallen lassen müssen.²⁰⁰ In der Geschichte habe es immer wieder Komponisten wie eben Schönberg gegeben, die sich im Laufe ihres Schaffens skeptisch gegenüber eigenen Innovationen gezeigt hätten und zu einer traditionelleren Musiksprache zurückgekehrt seien, bei

¹⁹² Stockhausen, „Webern-Seminar“, S. 534 f.

¹⁹³ Ebd., S. 547 f.

¹⁹⁴ Stockhausen, „Die ausgegrenzte Avantgarde“, S. 629.

¹⁹⁵ Eimert, „Anton Webern“, S. 64.

¹⁹⁶ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 23.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd., S. 24.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Frisius, „Stockhausen. „Conservative Revolutionary““, S. 9.

Stockhausen sei das vor allem bei seinem Verhältnis von elektronischer und instrumentaler Musik der Fall.²⁰¹ Stockhausen habe sich für die elektronische Musik entschieden,

because – in an extreme aesthetic rigourism – he wanted to break with all handed down compositional conventions and because, in this sense, he had determined himself to write totally novel music developed out of one single archetypal idea.²⁰²

Allerdings habe der Komponist kurz darauf bereits wieder instrumentale Musik komponiert.²⁰³

Wenn Stockhausen nach Einflüssen auf sein musikalisches Schaffen befragt wird, bezieht er sich kaum auf Traditionen der europäischen Kunstmusik. Immer wieder spielt die Musik des Mittelalters wie die „isorhythmische Motette“ oder außereuropäische Musik, insbesondere „japanische[...] Tempelzeremonien und Gagaku-Orchester“²⁰⁴ eine Rolle. Die „wichtigsten Musiken [...] waren also die berühmte Klavieretüde von Messiaen²⁰⁵ [*Mode de Valeurs et d'Intensités*] und außereuropäische, nämlich japanische und balinesische Musik“ für den Komponisten.²⁰⁶ Stockhausen äußert sich zu seinem ersten Höreindruck von Messiaens bekannter Etüde wie folgt: „Bei dem Stück habe ich tatsächlich etwas Neues gespürt, bevor ich überhaupt wußte, wie es gemacht ist. Es hat mich unerhört erregt, weil es so fremdartig war.“²⁰⁷ Dieses Gefühl empfinde er bei „traditioneller europäischer Musik“ nicht, er sei „nicht mehr in der Lage, Musik dieser Komponisten auf solche Weise zu hören“, so Stockhausen, er frage sich „[o]b Mozart in seiner Zeit so gewirkt“ habe.²⁰⁸

In einem Gespräch von 1977 spricht Stockhausen über Beethovens späte Quartette, die zu er zu diesem Anlass erstmals seit seiner Studienzeit wieder alle im Zusammenhang anhört.²⁰⁹ Über folgende Erkenntnis wundert er sich selbst: „Ich scheine mich sehr verändert zu haben, denn ich höre diese Musik jetzt tatsächlich wie Beispiele zu dem, was ich selbst tue.“²¹⁰ Der Vergleich mit Beethovens Schaffen ist ein Topos von zahlreichen Komponist*innen nach

²⁰¹ Ebd., S. 10.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Dibelius, *Moderne Musik II*, S. 87. Vgl. hierzu zusätzlich: Andraschke, „Kompositorische Tendenzen“, S. 141.

²⁰⁵ Zur Bedeutung der Klavieretüde für die Avantgarde siehe ausführlich: Kämper, „Messiaen und die Avantgarde“, S. 24–34.

²⁰⁶ Frisius, *Karlheinz Stockhausen II. Die Werke*, S. 389.

²⁰⁷ Ebd., S. 388.

²⁰⁸ Ebd., S. 389.

²⁰⁹ Stockhausen, „Schubert über Beethoven“, CD, S. 3.

²¹⁰ Ebd.

1945, auch solchen, die sich ansonsten stark ablehnend gegenüber Tradition in der kanonisierten Kunstmusik äußern. Als Gemeinsamkeit sieht Stockhausen vor allen Dingen folgendes:

Was ich meine, ist das auf relativ engem Raum Nebeneinandergestellte an Graden einer Skala. Es vermittelt sich da eine unerhört reiche Natur, und das ist – abgesehen vom Stil, der sich immer wieder ändert, und abgesehen von den notwendigen historischen Erweiterungen des Materials – etwas sowohl Einmaliges wie Zeitloses.²¹¹

In einem Interview im Juli 2000 wird Stockhausen gefragt, ob er an seine Musik „den Anspruch“ richte „immer Neues zu schaffen“, woraufhin dieser antwortet: „Ich fange gar nichts an, wenn mich nicht etwas fasziniert, was ich noch nie probiert habe.“²¹² Er benötige nichts „Vertrautes in der Musik“, ganz im „Gegenteil“ sogar.²¹³

Von Anfang an war es für mich unheimlich wichtig, dass ich ergriffen war – oft durch Träume – von etwas, was ich nicht kannte und was mir sehr fremdartig, faszinierend vorkam. Was auch so war, dass ich gar nicht wusste, wie ich das nun realisieren sollte.²¹⁴

Auch in anderen Situationen, verteilt über zahlreiche Ego-Dokumente unterschiedlichster Jahrzehnte äußert sich Stockhausen stets im Sinne eines starken Innovationsanspruchs. Darunter fallen Äußerungen wie die, dass eine gute Komposition immer innovativ sein müsse,²¹⁵ er habe „für jedes Werk eigene ‚neue Klänge und Innovationen‘ geformt“, ²¹⁶ seine elektronischen Innovationen der 1970er-Jahre würden für immer gültig bleiben, betont er an anderer Stelle²¹⁷.

Allerdings habe er nicht „mit der Tradition gebrochen“, das sei gar nicht möglich.²¹⁸

Wie sollte ich das denn machen? Nein, das ist ja Unfug. Ich habe Schulmusik und Klavier studiert und als Pianist Bach, Mozart, Schubert und Beethoven gespielt. Auch Hindemith, Schönberg und Webern. Das ist die Tradition, sie bleibt bis heute meine Lebenserfahrung. Zu Webern habe ich mehrere Analysen geschrieben. Er wurde ja extrem abgelehnt in Deutschland. Ich habe gekämpft wie ein Löwe, dass man ihn endlich mal zur Kenntnis nimmt und auch aufführt.²¹⁹

Auf die Frage ob er sich selbst in einer musikalischen Tradition sehe, antwortet er bei anderer Gelegenheit: „I cannot help being the grandchild of great composers.“²²⁰

²¹¹ Ebd., S. 4.

²¹² Buhre / Cobbers, „Interview Stockhausen“.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Stockhausen, „Bildung ist große Arbeit“, S. 408.

²¹⁶ Stockhausen, „Kunstmusik ist Zeitkunst“, S. 246.

²¹⁷ Stockhausen, „Expansion of our musical consciousness“, S. 349.

²¹⁸ Buhre / Cobbers, „Interview Stockhausen“.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Stockhausen, „Listening to Art Music is self-forgetting“, S. 348.

Allerdings würden „die meisten so genannten Neue Musik-Komponisten [...] mittlerweile ganz konventionell“ komponieren:²²¹

Selbst meine Schüler – ich bin ganz überrascht – passen sich der traditionellen Aufführungspraxis an und schreiben Stücke im alten Stil, mischen alles durcheinander. Die tun hier und da ein bisschen Paprika hinein, aber alles in allem ist der Trend auf der ganzen Welt zur Zeit, im neoromantischen Stil zu komponieren. Und es gibt ja noch viele Verrückte, die Crossover-Musik schreiben, um oft aufgeführt zu werden.²²²

Ihm selbst sei es hingegen nicht wichtig, massentauglich zu komponieren, um erfolgreich zu sein, so Stockhausen weiter.²²³ Hellmut Federhofer widerspricht dem Komponisten hier ganz entschieden und bezieht sich dabei auf einen Mozart-Aufsatz, den Stockhausen 1962 veröffentlichte.²²⁴ Dieser zeuge von der „Sehnsucht nach Selbstbestätigung“, die schon bei Schönberg eine wichtige Rolle gespielt habe: Der Versuch „eigene Kompositionsprinzipien im Werke großer Meister aufzuspüren und sie dadurch zu legitimieren“, was bei Stockhausen allerdings misslinge und als reines Konstrukt zu seinen Gunsten bewertet werden müsse.²²⁵

In einer Podiumsdiskussion kritisiert Stockhausen Lachenmann scharf für dessen traditionelle Orchesterbehandlung. Stockhausen teilt mit, er habe erfahren, dass Lachenmann eine Oper für 130 Orchestermusiker komponiert habe, wohingegen er selbst in seiner letzten Oper nur „drei Instrumentalisten und drei Sänger“ benötigt habe. Dabei wolle Lachenmann mithilfe der Musiker*innen nur „Geräuschklangflächen“ schaffen, was mit Mitteln der elektronischen Musik viel leichter zu realisieren sei, dazu sei Lachenmann allerdings nicht in der Lage: „Da muß er halt auf Massen von traditionellen Mitteln zurückgreifen.“ Stockhausen zieht hier gar nicht in Betracht, dass Lachenmann sich bewusst gegen den Einsatz von Elektronik entschieden haben könnte.²²⁶

2.4 Synopse

Im vorangegangenen Kapitel standen die sehr kontrovers diskutierten Begriffe Tradition und Fortschritt als bedeutsame Themen für die Musik nach 1945 im Fokus. Während

²²¹ Buhre / Cobbers, „Interview Stockhausen“.

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

²²⁴ Vgl. Stockhausen, „Kadenzrhythmik bei Mozart“, S. 38–72.

²²⁵ Federhofer, „Stockhausens Mozartdeutung“, S. 71 f.

²²⁶ Stockhausen, „Bildung ist große Arbeit“, S. 405.

Protagonist*innen der Darmstädter Avantgarde oft mit innovativem Denken jenseits traditioneller Paradigmen verbunden sind, werden postmoderne Positionen häufig abfällig und sehr einseitig mit unreflektierten restaurativen Tendenzen identifiziert.

Der zweite Weltkrieg und die Taten der Nationalsozialisten veranlassten vor allem junge deutsche Komponist*innen dazu, für ihr Schaffen einen radikalen Neubeginn zu proklamieren. Dabei wurden häufig sämtliche Anbindungen an die Tradition bestritten, was bei genauerer Betrachtung nicht den Tatsachen entspricht. Auch die Avantgarde steht nicht außerhalb der Tradition, sondern weist durchaus Bezüge zu dieser auf, sei es durch Übereinstimmung oder Negation. Eine prominente Position nimmt hier die serielle Musik ein, zu deren bekanntesten Vertretern Boulez, Nono und Stockhausen gehören. Allerdings ist anzumerken, dass auch die strengen Serialisten im Laufe ihres Schaffens meist andere kompositorische Strategien einbezogen, auch wenn sie dem seriellen Denken verpflichtet blieben.

Ein Komponist, auf den sich viele Protagonisten der Serialität bezogen und dessen Musik sie als Ausgangspunkt ihres eigenen Schaffens verstanden, ist Anton Webern. Diverse Analysen, auch von Stockhausen und dem sieben Jahre jüngeren Lachenmann, sind darauf angelegt Vorstufen des eigenen Musikdenkens bereits in Weberns Werken aufzuspüren. Trotz des scheinbaren Traditionsbruchs findet der Versuch einer Legitimation des eigenen Komponierens durch die Musikgeschichte zumindest in latenten Verbindungslinien durchaus statt.

Traditionen, hier als Merkmale der europäischen Kunstmusik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts begriffen, werden häufig als unbewusst wirkendes Moment beschrieben, welches die Avantgarde bestmöglich auszuschalten versuchte. Dazu gehören auch von dieser Musik geprägte Hörgewohnheiten oder die Auffassung Lachenmanns, dass jedes tonale Element noch an die Tradition erinnere, weshalb er mit seiner geräuschhaften, instrumentalkonkreten Musik dieser Erinnerungsfunktion entgegenwirken wollte. Dies hätten die seriellen Komponisten verabsäumt, die ihre Musik schlichtweg als a-tonal bezeichnet und sich dadurch diesem Problem zu entziehen versucht hätten, was nicht hätte gelingen können, da allein der Gebrauch der chromatischen Skala tonale Wirkungen evoziere, ebenso wie traditionell-orientierte instrumentale Spieltechniken.

Eine Institution, die in vielen Überlegungen eine zentrale Rolle spielt, sind die seit 1946 stattfindenden „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt. Sowohl Stockhausen als auch Lachenmann nehmen hier entscheidende Impulse für ihr eigenes Schaffen auf. Stockhausen besucht die Ferienkurse bereits 1951 zum ersten Mal, Lachenmann sechs Jahre später, im Jahr 1957. Schon bei seinem ersten Besuch grenzt Lachenmann sich vom Konzept des Serialismus ab: Stattdessen entwickelt er Ende der 1960er-Jahre seine „musique concrète instrumentale“, um mit traditionellen Hörgewohnheiten zu „brechen“. In Darmstadt werden viele teils polemische Diskussionen, die auch in zahlreichen Publikationen veröffentlicht wurden, zu musikalischen, kompositorischen und ästhetischen Fragestellungen geführt, darunter auch zahlreiche über die Topoi Tradition und Innovation zugunsten eines Traditionsbruchs. Von hier aus entwickelt sich auch das Bewusstsein, einer Elite anzugehören, die weniger fortschrittlichen Komponist*innen überlegen sei. Sogenannte „postmoderne“ Komponist*innen haben in Darmstadt lange Zeit einen schweren Stand, auch dann noch, als der Rückgriff auf Traditionen längst keine Seltenheit mehr ist und nicht leichtfertig als regressives Verhalten bezeichnet werden kann.

Den Traditionsbruch sehen zahlreiche Musikwissenschaftler*innen selbst bereits als Tradition. Der Anspruch, innovative, neue Musik zu schaffen, hätte bereits bei Bach oder Beethoven Geltung gehabt und sei von der Avantgarde nur konsequent weitergeführt worden. Auch Fortschritt lässt sich aus der Geschichte heraus verstehen und wird meist in Verbindung mit Adornos These von der Historizität des Materials gebracht. Danach müsse Kunst immer nach dem Neuen streben und dürfe bereits vorbelastetes Material nicht einfach übernehmen. Ein Problem, welches sich dabei ergibt, wird von Adorno selbst formuliert: In der avantgardistischen Musik sei das Material bereits auf sein Maximum erweitert worden. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, dass ein Materialfortschritt nicht mehr möglich ist, weshalb ein Rückgriff auf ältere Elemente beinahe unvermeidlich erscheint.

Stockhausen äußert sich in seinen zahllosen Ego-Dokumenten kontinuierlich in Richtung eines starken Innovationsanspruchs, was definitiv auch diverse musikwissenschaftliche Untersuchungen beeinflusst. Auf Fragen nach Traditionsbezügen reagiert der Komponist immer wieder verärgert. Einflüsse auf sein Werk sieht er eher in der Musik des Mittelalters und in außereuropäischer Musik. Anton Webern nimmt hier, wie bereits mehrfach erwähnt, eine Sonderrolle ein. Stockhausen wird vor allem für seine Neuerungen im Bereich der

elektronischen Musik als Innovator betrachtet. Seine Formelkompositionen, die an motivisch-thematische Arbeit erinnern, versteht er als etwas Größeres, das unter diesen Schlagworten nicht beschrieben werden könne. Konkrete Nachfragen nach traditionellen Zusammenhängen lehnt er meist entschieden ab. Frisius betont häufiger die Verbindung von Tradition und Innovation, die für Stockhausens Schaffen konstitutiv sei, eine Erkenntnis, die sich durch Stockhausens Selbstzeugnisse kaum bestätigen lässt. Obwohl er nicht außerhalb der Tradition stehe, weil dies schlichtweg nicht möglich sei, habe er sich stets völlig neuen Aufgabestellungen zugewandt. Hier ergibt sich ein deutlicher Widerspruch zwischen Stockhausens innovativem Selbstbild und konkret nachweisbaren traditionellen Anknüpfungspunkten vor allem in seinen Instrumentalkompositionen.

Lachenmann hingegen hat sich im Laufe seines kompositorischen Schaffens in seinen Äußerungen zur Tradition deutlich gewandelt. Zunächst vertritt er eine stark ablehnende Haltung gegenüber Traditionen und schafft mit seiner von Pierre Schaeffers Begriff „*musique concrète*“ inspirierten instrumentalkonkreten Musik, die sich hergebrachten Hörgewohnheiten verweigert, Werke, die tatsächlich schwer in traditionelle Kategorien einzuordnen sind. Als es schließlich kaum mehr möglich scheint, mithilfe von Klangkompositionen tatsächlich neue Musik zu schreiben, besinnt er sich wieder auf ehemals „Verbotenes“ und schließt auch latent traditionelle Elemente in seine Musik ein. Er versteht die Rückbesinnung allerdings nicht als bloße Übernahme, sondern im Sinne einer kritischen dekonstruktiven Reflexion. Auch in seinen frühen Äußerungen, die durch scharfe Traditionskritik gekennzeichnet sind, wird deutlich, dass Lachenmann sich stets mit Traditionen auseinandersetzt und kommuniziert, was genau er warum zu vermeiden versucht. Wie auch Stockhausen begreift er sich als Avantgardisten, der eine besonders hohe Stellung im zeitgenössischen Musikschaffen genießt. Seine Ego-Dokumente sowie Untersuchungen von Musikwissenschaftler*innen stimmen in diesem veränderten Umgang mit Traditionen der europäischen Kunstmusik weitestgehend überein, bewerten sie allerdings zum Teil kontrovers.

Lachenmann formuliert gewissermaßen das, was in Stockhausens Kompositionen deutlich zu erkennen ist, ohne dass der Komponist dies kommuniziert und vermutlich auch ohne es sich selbst einzugestehen: Er vollzieht in späteren Werken eine Öffnung zu traditionellem Material. Diese Öffnung widerspricht Stockhausens Selbstbild der Einzigartigkeit in hohem Maße, sodass er diese nicht kommunizieren möchte.

3. Traditionsbezüge in Streichquartetten von Lachenmann und Stockhausen

Im folgenden Kapitel bilden gattungsgeschichtliche Bezüge den Rahmen für die Analyse exemplarischer Merkmale der beiden Streichquartette: Helmut Lachenmanns II. Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1989) und Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* (1992/93).

3.1 Traditionsbezüge durch die Gattung und ihre Geschichte

Die Gattung Streichquartett ist Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Die Entstehung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Joseph Haydn und Luigi Boccherini, ein Höhepunkt bei Mozart und vor allem Beethoven werden dabei häufig als gegeben vorausgesetzt. Auch die Entwicklungen im 19. Jahrhundert werden häufig relativ übereinstimmend angegeben. Deutliche Diskrepanzen hingegen sind bei der Einschätzung der Gattung im 20. Jahrhundert und insbesondere nach 1945 auszumachen: Während Ludwig Finscher in der *MGG* die These der gänzlichen Auflösung der Gattung vertritt,²²⁷ zeigt sich Paul Griffiths im *New Grove* vom Gegenteil überzeugt: „the quartet in the late 20th century remained an elevated medium“.²²⁸ Gisela Nauck bezeichnet das Streichquartett als die „klassischste aller Gattungen“, die sich durch alle Stile, den „konventionellen“ ebenso wie den „dialektisch-kritischen“, auch in der Neuen Musik „behauptet“ habe.²²⁹

3.1.1 Ende der Gattung nach 1945?

Finscher und Carl Dahlhaus erklären die Gattung nach Arnold Schönberg für beendet, sie habe „ihren besonderen Rang verloren [...] und [sei] eine Besetzung unter vielen geworden“.²³⁰ Der Topos eines besonderen Anspruchs der Gattung wird von Dahlhaus in Bezug auf Schönberg einmal mehr betont: Das Finale aus Schönbergs Streichquartett op. 10 stelle die „Ursprungsurkunde der Neuen Musik“ dar.²³¹ Adorno geht einen Schritt weiter und bezeichnet die Kammermusik generell als die Gattung, in der sich die Idee der Neuen Musik herausgebildet habe.²³² Dahlhaus legt den Fokus auch auf den Unterschied zwischen Gattung und Besetzung, indem er klarstellt, dass „nicht jedes Werk für zwei Geigen, Bratsche

²²⁷ Vgl. Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

²²⁸ Vgl. Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*.

²²⁹ Nauck, „Editorial“, S. 2.

²³⁰ Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*. Siehe hierzu auch: Dahlhaus, „Problem der musikalischen Gattungen“, S. 72.

²³¹ Dahlhaus, „Brahms“, S. 48.

²³² Vgl. Adorno, *Dissonanzen*, S. 283.

und Violoncello [...] ein Streichquartett im Sinne der Gattungsidee“ darstelle.²³³ Auch Dörte Schmidt, die sich grundsätzlich eher für eine Fortführung der Gattung ausspricht, nennt durchaus Argumente dafür, dass zumindest einige Quartette nur noch eine kammermusikalische Besetzung unter vielen seien: Häufig würden Kompositionen nicht mehr als Streichquartett bezeichnet, „sondern eigens Titel zugewiesen bekommen und auch von der Formkonvention des drei- oder viersätzigen Zyklus [...] abweichen.“²³⁴ Man müsse die Frage stellen, ob es die Gattung als solche noch gebe, oder ob nur noch „deren Spur in der Erinnerung“ schemenhaft existiere.²³⁵

Musikwissenschaftler*innen wie Griffiths und Schmidt versuchen eine Entwicklung seit Beethovens späten Streichquartetten zu konstruieren, obwohl übereinstimmend erklärt wird, dass diese sehr pluralistisch sei und keine stringente Tradition in allen Aspekten aufgezeigt werden könne. Selbst Finscher räumt an anderer Stelle ein, dass die Gattung auch dort „dialektisch anwesend“ sei, „wo an ihrer Auflösung komponiert“ werde, u. a. bei „H. Lachenmann und vor allem J. Cage, und sie lebt auch noch in einer absurd-zirzensischen Veranstaltung wie K. Stockhausens Helikopter-Quartett (1994)“.²³⁶

Dahlhaus setzt eine grundsätzliche Auflösung jeglicher Gattungen im 20. Jahrhundert als „Resultat einer durch die Idee des individuellen, in sich geschlossenen Werkes bestimmte Entwicklung“ als gegeben voraus.²³⁷ Nach Schönberg, der durchaus noch mit Gattungen gearbeitet habe, zeige sich bei Webern die Tendenz „zur rückhaltlosen Individualisierung der Werke“.²³⁸ Dahlhaus begründet diese Auflösung insbesondere auch durch eine veränderte Aufführungspraxis ab Mitte des 19. Jahrhunderts, die auf „Verfestigung und Historisierung des Konzert- und Opernrepertoires“ beruht habe.²³⁹ Das Einzelwerk, das grundsätzlich als „Neue Musik“ aufgeführt wurde, wird durch die Wiederholung aus dem ursprünglichen Kontext herausgelöst und verliert damit seinen Bezug zur Innovation als Gattungstradition. Ganz grundsätzlich zweifelt er an, ob es überhaupt sinnvoll sei, jedes Stück einer Gattung zuzuordnen zu wollen, denn dies sei nicht notwendig, „um ein ästhetisches

²³³ Dahlhaus, „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 621.

²³⁴ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 236.

²³⁵ Ebd., S. 227.

²³⁶ Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

²³⁷ Dahlhaus, „Problem der musikalischen Gattungen“, S. 77.

²³⁸ Ebd., S. 72.

²³⁹ Ebd., S. 80.

Daseinsrecht zu haben“: „Die Geschichte der musikalischen Gattungen ist nicht die ganze Musikgeschichte.“²⁴⁰

3.1.2 Vermehrte Streichquartettproduktion nach 1945

Die hier zitierten Autor*innen beschäftigen sich mit dem regen Quartettschaffen nach 1945: Von Luciano Berio bis Morton Feldman seien zahlreiche Streichquartette entstanden, so Finscher. Allerdings sei es aufgrund des „extremen Stilpluralismus der zeitgenössischen Musik und des oft eher indifferenten Gattungsverständnisses vieler Komponisten“ kaum möglich „eine Gattungsgeschichte [...] ohne erheblichen Zwang [zu] konstruieren“.²⁴¹ Aus dem gleichen Grund räumt Joachim Brügge ein, dass sich insbesondere Quartette des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts „in zahlreichen Aspekten“ dem „Anspruch auf verbindliche Traditionslinien, wie ihn das klassische Streichquartett *sui generis*“ verkörpere, verweigerten.²⁴² Es sei daher kaum möglich „ein erkennbar homogenes Profil im Sinne eines normativen Gattungsverständnisses des klassischen Streichquartetts“ zu erstellen.²⁴³ Schmidt vertritt die These, dass trotz einer großen Individualisierung der Einzelwerke und der häufigen Emanzipation von Gattungsbezügen, „doch offensichtlich einige unter ihnen weiterhin Traditionen mit sich“ trügen.²⁴⁴ Für Friedhelm Krummacher liegt der Grund für die widersprüchlichen Einschätzungen in der Annahme unterschiedlicher Voraussetzungen: Auch wenn nicht zu bestreiten sei, dass Streichquartette „in bemerkenswerter Anzahl entstanden“ seien, so müsse man dennoch fragen, in welchem Grad diese „dem tradierten Gattungsbegriff verpflichtet“ seien.²⁴⁵ Auch Hartmut Fladt warnt vor einer „Generalisierung“, die Gattung für beendet zu erklären.²⁴⁶

Die meisten Autor*innen stellen mögliche Thesen für die zahlreichen Streichquartette nach 1945 auf. Griffiths führt vor allem die Bedingungen nach dem zweiten Weltkrieg als einen der Gründe für die Beliebtheit von Streichquartetten nach 1945 an, denn grundsätzlich seien kleinere Besetzungen und Gattungen bevorzugt genutzt worden.²⁴⁷ Schmidt versteht dies eher als Indiz für eine Sonderstellung des Streichquartetts innerhalb der verschiedenen

²⁴⁰ Dahlhaus, „Was ist eine musikalische Gattung?“, S. 621.

²⁴¹ Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

²⁴² Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 10.

²⁴³ Ebd., S. 14.

²⁴⁴ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 228.

²⁴⁵ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451.

²⁴⁶ Fladt, „Gattungstheorie“, S. 2.

²⁴⁷ Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*.

Gattungen, denn im Gegensatz zu „anderen solchermaßen durch Gattungsnormen belegten Besetzungen“ beschäftigten sich mit dieser Gattung bereits direkt nach dem Krieg auch solche Komponisten, die sich von „Gewohnheiten“ und „Spuren des Überkommenen“ innerhalb der Musik entfernen wollten: 1948/49 komponiert Pierre Boulez sein *Livre pour Quatuor*, John Cage folgt mit seinem *String Quartet in Four Parts* kurz darauf 1949/50.²⁴⁸ Joachim Brügge geht noch einen Schritt weiter, wenn er dem Streichquartett eine „nahezu unübersichtliche Gattungsvielfalt“ bescheinigt.²⁴⁹ Auch zum Ende des 20. Jahrhunderts scheint diese Beobachtung weiterhin Geltung zu haben, wie Gisela Nauck Ende der 1990er-Jahre ausführt: Streichquartette seien nicht nur in der „jungen Komponistengeneration“, sondern auch „bei den sich kritisch-negativ auf die europäische Tradition beziehenden oder diese (scheinbar) negierenden Avantgardisten“ weiterhin sehr beliebt.²⁵⁰ Finscher sieht die „Reflexion über die eigene Position in der Gattungsgeschichte“ als ein häufiges Motiv,²⁵¹ was auch Brügge für plausibel hält.²⁵²

Ein weiterer Auslöser, der zur Beliebtheit von Streichquartettkompositionen erheblich beigetragen habe, sei die Gründung spezialisierter, hochvirtuoser Streichquartettensembles seit den späten 1960er-Jahren.²⁵³ Auch Brügge sieht das rege kompositorische Schaffen nicht zuletzt als Ergebnis der Bildung „auf Neue Musik spezialisierte Quartettformationen“, dadurch hätten sich „zahlreiche Komponisten überhaupt erst entschließen können, in Erwartung einer wahrscheinlichen Aufführung für Streichquartett zu schreiben“.²⁵⁴ Diese Ensembles haben auch Auswirkungen auf den Kompositionsprozess selbst, denn anders als beim Großteil der kammermusikalischen Besetzungen können Komponist*innen mit einer häufig seit vielen Jahren anhaltenden „Einheit rechnen, mit allen Konsequenzen für das musikalische Verhalten dieser Gruppe“, sodass besonders virtuose Stücke komponiert werden können, die eine extrem genaue Verständigung innerhalb des Ensembles erfordern.²⁵⁵ Nach 1975 habe die kompositorische Aktivität für diese Besetzung nochmal aus unterschiedlichen Gründen zugenommen: Zum einen habe es Komponisten gegeben, die sich nicht mehr der

²⁴⁸ Ebd. Siehe hierzu auch: Fladt, „Gattungstheorie“, S. 1.

²⁴⁹ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 10.

²⁵⁰ Nauck, „Editorial“, S. 2.

²⁵¹ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 16.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*; Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

²⁵⁴ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 23; Siehe hierzu auch: Finscher, „Zur Geschichte des Streichquartetts als musikalischer Gattungsgeschichte“, S. 89.

²⁵⁵ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 232.

ablehnenden Haltung der Avantgarde gegenüber traditionellen Formen anschließen wollten, wie z. B. Wolfgang Rihm, zum anderen habe es eine große Aufmerksamkeit den Komponisten gegenüber gegeben, die es spannend gefunden hätten, konventionelle Mittel auf unkonventionellen Wegen zu nutzen, darunter Alfred Schnittke und Sofia Gubajdulina.²⁵⁶ Die große Anzahl von zeitgenössischen Kompositionen zeigt sich im Umfang des Repertoires spezialisierter Ensembles, beispielsweise hatte das sehr bekannte *Arditti-Quartett* bereits Ende der 1990er-Jahre „über siebenhundert Werke“ in seinem Programm aufgenommen.²⁵⁷

3.1.3 Kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattungstradition

Für Griffiths sind Kompositionen nach 1945 häufig mit einer skeptischen Grundhaltung der Gattung gegenüber verbunden, die in Mauricio Kagels Streichquartetten I/II (1965/67) ihren Höhepunkt mit der Dekonstruktion der Gattung fänden.²⁵⁸ Quartette von Wyttenbach und Kagel schienen im ersten Moment „absurdes Musiktheater zu sein“, würden aber bei der „Institution Streichquartett als soziales Phänomen“ ansetzen.²⁵⁹ Sie deckten „Schwächen auf [...], die sich das Quartett im 19. Jahrhundert im Niedergang seiner hohen Tradition zulegte. Publikumsgebaren, Hörerwartungen, Virtuosengehabe, Interaktionen der Spieler.“²⁶⁰ Auch Heile unterstützt diese Auffassung: „Paradoxerweise kann dieser zuweilen nostalgische Abgesang auf unwiederbringlich verlorenen Glanz auch als zeitgemäße Form der Neuanknüpfung gesehen werden.“²⁶¹ Die Idee der Bewahrung der Gattung durch „radikale Verwandlung“²⁶² wird in der Diskussion nach 1945 zum Topos, der von Befürwortern einer Gattungsexistenz sehr häufig genannt wird, oft gemeinsam mit dem „künstlerischen Anspruch“ der Gattung an den/die Komponisten/Komponistin. Krummacher weist darauf hin, dass die Frage ob man in diesem Werk „eine Erweiterung oder die Beendigung der Gattung sehen“ wolle, von „durchaus konträren Voraussetzungen“ abhängen, von der keine als grundsätzlich falsch oder richtig gelten könne.²⁶³

²⁵⁶ Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*.

²⁵⁷ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 228.

²⁵⁸ Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*; Siehe hierzu ausführlicher: Heile, „Kagels Streichquartette“, S. 15–19.

²⁵⁹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 31.

²⁶⁰ Ebd., S. 32.

²⁶¹ Heile, „Kagels Streichquartette“, S. 19.

²⁶² Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

²⁶³ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 470.

Insgesamt seien mit Auflösung des Normengefüges im 20. Jahrhundert vier unterschiedliche Umgangsweisen feststellbar: Zunächst ein „weitgehend unreflektiertes Anknüpfen an das Normengefüge“, zweitens ein „aktives, reflektiertes Sich-Auseinandersetzen mit dem Normengefüge, [...] als Teil einer Problemgeschichte“ im Sinne postmoderner „Techniken“, drittens die „Negation des vorgefundenen Normengefüges“ bei Komponisten wie Cage und Lachenmann, die die Gattung im Sinne Hegels „aufheben“ und viertens die „Vergleichgültigung als einfaches Nicht-zur-Kenntnis-Nehmen des Normengefüges“, wo man eher von Musik für Streicher als von einem Streichquartett sprechen könne.²⁶⁴

Für Schmidt stellt bereits die Komposition eines Streichquartetts eine Verbindung „durch latente Traditionsmomente mit einem Kanon von Werken“ dar, die einen bestimmten „künstlerischen wie theoretischen Reflexionsraum [...] mit einer spezifischen und gesellschaftlich institutionalisierten Form der Aufführung“ verbinde.²⁶⁵ Spätestens seit den späten Quartetten von Beethoven sei offensichtlich, dass dem Quartett „keine prinzipiell unveränderlichen Grenzen“ gesetzt seien, es bestehe vor allem „in der ständigen Umwandlung und individuellen künstlerischen Auslegung dieses Systems“.²⁶⁶ Dieser Grundsatz habe erst dazu geführt, dass dem Einzelwerk der Wert „absoluter“ Kunst zugesprochen worden sei, „als dessen Königsgattung das Streichquartett“ gelten könne.²⁶⁷ Das Streichquartett behalte „seinen künstlerischen Rang auch unter den veränderten Bedingungen.“²⁶⁸

Martin Zenck formuliert einige Gattungsnormen, die noch bis zu Max Reger gegolten hätten: Zunächst gebe es einen linearen, vierstimmigen Satz, eine festgelegte Klanglichkeit mit „Register[n], Timbres und Klangfarben der vier Streicher“, eine einheitliche „zyklische“ Anlage mit vier bis sieben Sätzen, die „festgelegte[...] Charaktere[...]“ hätten, um „die musikalische Zeit deutlich [zu] gliedern und [zu] artikulieren“ und letztlich die thematisch-motivische Arbeit innerhalb der Tonalität, die einen Zusammenhang zwischen den Sätzen ermögliche.²⁶⁹ So oder so ähnlich lesen sich auch bei anderen Musikwissenschaftler*innen die zentralen Gestaltungsmomente des traditionellen Streichquartetts. Zusätzlich werden noch einige andere Prinzipien genannt, u. a. „die Bindung an die Sonatenhauptsatzform und deren

²⁶⁴ Fladt, „Gattungstheorie“, S. 2.

²⁶⁵ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 227.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 231.

²⁶⁹ Zenck, „Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, S. 188.

großformal-finalorientierte Implikationen“²⁷⁰, „Geschlossenheit und Transparenz im Klang“²⁷¹ oder die „Technik der ‚durchbrochenen Arbeit‘“²⁷².

Zenck vertritt die These, dass diese Momente im 20. Jahrhundert ihre Geltung verlören, wofür gewisse Momente stellvertretend genannt werden könnten.²⁷³ Zum einen seien häufig weniger Sätze komponiert worden, viele Werke bestünden eher aus Fragmenten, denn aus einem linearen Verlauf, außerdem würden gattungsfremde Bereiche, wie Lied oder Szene durch „gestische, mimische und deklamatorische Aktionen“ einbezogen, die Tonalität werde aufgelöst, stattdessen würden mikrotonale Praktiken genutzt, das Streichquartett diene nur mehr als „Reflexionsraum der Tradition“.²⁷⁴ Allerdings hätte es bereits „viele Vor-Zeichen in der Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts“ gegeben, bereits in den bereits oft genannten späten Quartetten von Beethoven seien „Möglichkeiten“ formuliert worden, „welche erst im 20. Jahrhundert vollständig erkannt und kompositorisch umgesetzt“ worden seien²⁷⁵ und „nicht immer alle tradierten Kriterien“ eingelöst hätten.²⁷⁶ Klaus Stahmer stimmt Zenck in diesen Überlegungen zu.²⁷⁷

3.1.4 Argumente für den Fortbestand der Gattung

Die Musikwissenschaftler*innen, die der Gattung ein Fortbestehen bescheinigen, heben vor allem den Anspruch des Quartetts als „gehobenes Medium“ hervor, als welches es seit Beginn der Gattung gesehen worden sei.²⁷⁸ Auch Brügge betont die Idee der „vorherrschenden höchsten Kunstfertigkeit“, die in „zahlreichen Komponistenaussagen pathetisch beschworen worden“ sei,²⁷⁹ was auch die Zuschreibung zur „absoluten Musik“ erkläre.²⁸⁰ Auch Stahmer sieht das Streichquartett als die Gattung, in der „sich die Idee vom autonomen Kunstwerk am reinsten“ manifestiere,²⁸¹ auch weil es keine fixierten sozialen Funktionen erfüllen müsse.²⁸² Selbst Finscher schreibt, dass „der Anspruch der Gattung, wie er in den Werken

²⁷⁰ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 7.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 28.

²⁷³ Zenck, „Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, S. 188.

²⁷⁴ Ebd., S. 188 f.

²⁷⁵ Ebd., S. 189.

²⁷⁶ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451.

²⁷⁷ Vgl. Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 7.

²⁷⁸ Griffiths, Art. „String quartet“, *Grove Music Online*.

²⁷⁹ Brügge, „Tendenzen seit 1975“, S. 488.

²⁸⁰ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 11.

²⁸¹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 10.

²⁸² Ebd., S. 11.

der Wiener Klassiker niedergelegt war“, den er durchaus als gattungskonstituierend ansieht, erhalten geblieben sei, und insbesondere „die Tendenz zu extremen Formulierungen vor allem in stil- und formgeschichtlichen Grenzsituationen“ impliziere, die in der Neuen Musik z. B. durch „nicht mehr darstellbarer Länge“ bei Morton Feldman oder „beliebig anzuordnende[...] Sekundenstücke[...]“ bei John Cage sichtbar werde.²⁸³ Auch Klaus Stahmer stellt die Frage, ob trotz der stark veränderten kompositorischen Erscheinung moderner Quartette zeitgenössische Komponist*innen „mit dem Streichquartett einen besonderen, gegenüber anderen Gattungen hervorragenden Anspruch verbinden“ würden.²⁸⁴ Schmidt stellt fest, dass zahlreiche Streichquartette auch innerhalb des Schaffens zeitgenössischer Komponist*innen an „bedeutenden Punkten“ als „kompositorische Standortbestimmungen“ zu verorten seien und sich auch damit in eine gewisse Tradition eingliedern würden.²⁸⁵ Diese Beobachtung träfe auch dann zu, wenn traditionellere Komponist*innen ausgeklammert blieben. Das Interesse für diese Gattung sei „gleichmaßen innovativer wie traditionsstiftender Natur“, es entspringe „nicht einer Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit, sondern der Suche nach einem Impuls für neue Entwürfe.“²⁸⁶ Die Gattung werde wie kein anderes Genre kompositorisch genutzt, um sich über den eigenen Standort „innerhalb eines durch die latente Gattungstradition präsenten kulturellen Erinnerungsraumes“ zu vergewissern.²⁸⁷ Der „idealtypische[...] Anspruch des Streichquartetts am Ende des 20. Jahrhunderts“ wird als „ein Potential an künstlerischer Herausforderung [betrachtet], den keine andere Gattung vergleichbar aufzuweisen hat“.²⁸⁸

Während einige Musikwissenschaftler*innen die starke Individualität der Kompositionen nach 1945 als Problem auffassen, versucht Krummacher die „Kategorie des Einzelwerks“ innerhalb der Gattungsgeschichte zu verorten. Diese existiere zumindest seit Haydns Streichquartetten op. 4 und habe „ein sinnfälliges Zeugnis im separat publizierten d-Moll Quartett op. 42“ gefunden.²⁸⁹ Es lasse sich als „äußerste Konsequenz der Geschichte auffassen, wenn das Einzelwerk im späten 20. Jahrhundert als immer neue Problemstellung zu

²⁸³ Finscher, „Streichquartett“ (2005), S. 104.

²⁸⁴ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 8.

²⁸⁵ Eine ausführliche Erörterung zu verschiedenen Komponist*innen und der Bedeutung ihrer Streichquartette innerhalb des eigenen kompositorischen Schaffens siehe bei: Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 228 f.

²⁸⁶ Ebd., S. 229.

²⁸⁷ Ebd., S. 231.

²⁸⁸ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 18.

²⁸⁹ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451 f.

verstehen“ sei.²⁹⁰ Seitdem es keine „verbindlichen Regeln des Tonsatzes“ mehr gebe, müssten stets eigene Regeln gesetzt werden, weshalb „jedes Werk erneut eine konstruktive Basis zu suchen“ habe.²⁹¹ Dadurch entstehe allerdings unweigerlich das Problem, dass Kompositionen kaum mehr vergleichbar seien, dadurch sei, wie auch Finscher schon feststellt, kaum mehr eine „kontinuierliche Gattungsgeschichte“ zu schreiben.²⁹² Nauck sieht im Umgang mit der Gattung in der zeitgenössischen Musik das „Ideal einer auch im Widerspruch diskursiven Gemeinsamkeit“.²⁹³ Im Gegensatz hierzu zweifelt Krummacher, dass es einer „sachlich angemessenen Terminologie“ diene, unter dem traditionellen Begriff der Gattung Streichquartett auch solche Kompositionen aufzunehmen, die sich eben dieser Tradition „entziehen“ wollten.²⁹⁴ Eine Grenze zwischen „genuiner Quartettkomposition“ als Gattung und Besetzung zieht Stahmer dort, „wo andere als Streichinstrumentenklänge einbezogen werden.“²⁹⁵

Wenn man die Gattung mit „Prozessen“ definiere, „deren Zeitverlauf durch thematisch-motivische Arbeit gesteuert wird“ müsse man „dort ein geschichtliches Ende konstatieren, wo nicht mehr thematisch fundierte Formen mit ihren tonalen und rhythmischen Vorgaben maßgeblich“ seien, so Krummacher,²⁹⁶ Zum gleichen Schluss kommt Adorno, der den „Grund für den Niedergang des Streichquartetts“ vor allem im Verlust des zentralen „motivisch-thematischen Verfahrens“ ortet.²⁹⁷ Stahmer stellt sich ähnlich wie Krummacher dezidiert gegen die Idee den „Fortbestand von irgendwelchen Stilmitteln [...] als alleiniges Indiz für Blüte und Untergang einer Gattung“²⁹⁸ zu werten, dies bewirke vielmehr die Konservierung eines gewissen „Sprachstil[s]“ und solle nun als Indiz für den „Fortbestand einer ganzen Gattung“ stehen, „die sich in Wahrheit und von ihrem ursprünglichsten Wesen her mit einem geschichtlich bedeutsamen Akt der geistigen Erneuerung verdankt“.²⁹⁹ Krummacher schränkt diese Annahme allerdings selbst direkt wieder ein: Auch in der „Gattungsgeschichte“ hätten „fundamentale Kriterien der Thematisierung, der Besetzung oder der

²⁹⁰ Ebd., S. 452.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Nauck, „Editorial“, S. 2.

²⁹⁴ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451.

²⁹⁵ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 22.

²⁹⁶ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451.

²⁹⁷ Adorno, *Dissonanzen*, S. 287.

²⁹⁸ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 8.

²⁹⁹ Ebd.

Satzformen im Zyklus nicht immer ohne Einschränkung“ gegolten.³⁰⁰ Allerdings entfalle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sogar „die Kategorie des Thematischen“, die selbst bei Schönberg und Webern noch gegolten habe, weshalb nur mehr „abstrakte und recht vage Kriterien wie Anspruch oder Konzentration zu bleiben“ schienen, „um von fortdauernder Kontinuität der Gattung zu reden“.³⁰¹

Krummacher versucht trotz der bereits formulierten Schwierigkeiten gewisse „verbindliche Tendenzen“ festzustellen, obwohl er einräumt, dass kein einheitliches Resümee möglich sei: Eine „erweiterte Reihentechnik [griff] auf die serielle Verordnung anderer Parameter über[...], während im Gegenzug aleatorische Verfahren hinzutraten, bis vorab Klangaggregate und Zeitkonstellationen erprobt wurden, mit denen sich die Grenzen immer weiter dehnten“.³⁰²

Der häufig beschworene Anspruch der Gattung hängt auch mit der Idee der Kammermusik zusammen. Das Streichquartett ist nicht für eine breite Öffentlichkeit konzipiert: „Das heißt, daß dem klassischen Streichquartett eine durch einschlägiges Wissen und Können, weniger durch soziale Schranken sich ergebende Exklusivität eignet.“³⁰³ „Damit geht ein Wandel des Musikbegriffs einher, indem Musik mehr denn je zuvor als Gestaltung in einer als geistfähiges Material gedachten Substanz verstanden wird.“³⁰⁴ Das Streichquartett gehöre zu den ersten „sozial frei verfügbaren Gattungen in der Musikgeschichte“.³⁰⁵ Die Entstehung der Gattung fiel mit der Entwicklung des Verlagswesens und einem sich zunehmend der bürgerlichen Gesellschaft öffnenden Konzertleben zusammen, was die Verfügbarkeit von Streichquartettkompositionen und -aufführungen enorm steigerte.³⁰⁶ Im konzertanten Bereich wurde das Streichquartett einerseits „auf Grund seiner zahlen- und lautstärkemäßigen Beschränktheit“, andererseits auf Grund des hohen Anspruchs durch „komplizierte Satzstruktur“ an die Zuhörer*innen nur eingeschränkt präsentiert, weshalb es zunächst nur als „Haus- und Kammermusik“ in Erscheinung trat.³⁰⁷ Im Artikel „Kammermusik“ in der *MGG* erläutert Nicole Schwindt verschiedene Aspekte, die mit dieser verbunden werden, darunter

³⁰⁰ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 451.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd., S. 472.

³⁰³ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 8.

³⁰⁴ Ebd., S. 9.

³⁰⁵ Ebd., S. 11.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd., S. 30.

fallen sowohl Komponenten der Sozialgeschichte, der Kompositionstechnik, der Aufführungspraxis und der Ästhetik: Diese Aspekte unterlägen Wechselwirkungen und vor allem die „Gewichtung einzelner Faktoren ist in besonderem Maße historischem Wandel unterworfen, so daß sich KaM. einer allgemeinverbindlichen Definition oder einer typologischen Eingrenzung entzieht“.³⁰⁸ Friedemann Kawohl fasst die Möglichkeiten, Kammermusik zu definieren, wie folgt zusammen: „Besetzungstypen, [...] stilistische Merkmale oder [...] soziale Funktionen“.³⁰⁹

Schwindt erläutert die Verschiebung der Akzentuierung im Laufe der Zeit: Im Barock habe die soziale Funktion, im Sinne einer anspruchsvollen, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Musik, im Fokus gestanden, während im späten 17.–19. Jahrhundert eher die Abgrenzung von anderen Gattungen und Besetzungen im Zentrum stand, zunächst von der „Theater- und Kirchenmusik“, dann in der Klassik von orchestraler Musik.³¹⁰ Dennoch seien „Konstanten zu erkennen, die sich partiell zu einer ‚Idee der Kammermusik‘ verdichteten: Intimität, hohes soziales und intellektuelles Niveau, kompositorischer Anspruch, klangliche Verfeinerung.“³¹¹

Obwohl im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Tonalität auch die thematisch-motivische Arbeit endete, habe das Ideal des homogenen Quartettsatzes mit vier voneinander unabhängigen, gleichwertigen Stimmen zunächst weiterhin Geltung beansprucht, so Krummacher.³¹² Schmidt beobachtet, dass diese Eigenständigkeit der Stimmen ab den 1960er-Jahren deutlich abnehme, was man auch in der Aufführungspraxis daran sehe, dass viele Werke nicht mehr aus Einzelstimmen, sondern aus Spielpartituren gespielt würden, weil immer mehr Entscheidungen gemeinsam getroffen werden müssten: Es entwickle sich „eine kompositorische Kultur, die die Interpreten und ihre Beziehung zueinander im Moment des Musizierens zur konstitutiven Größe erhebt“.³¹³ Dadurch ergeben sich auch Konsequenzen für das erklingende Werk: „In jedem Fall wird der Zusammenhang der Töne und

³⁰⁸ Schwindt, Art. „Kammermusik“, *MGG Online*.

³⁰⁹ Kawohl, „Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne“, S. 135.

³¹⁰ Schwindt, Art. „Kammermusik“, *MGG Online*.

³¹¹ Ebd.

³¹² Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 452.

³¹³ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 234 f.

musikalischen Gestalten nicht mehr zwingend durch den Komponisten bis ins letzte festgelegt, weder im Zusammenklang noch in der Sukzession.“³¹⁴

Die Rolle der Einzelstimme habe sich im Verhältnis zum „Gesamtklang“ gewandelt: In der Klassik habe das Ideal eines homogenen Gesamtklanges geherrscht, im 19. Jahrhundert sei „dieses ausgewogene Verhältnis von Individualität und Soziabilität gestört“ gewesen, während es sich im 20. Jahrhundert „zunehmend wieder auf ein Gleichmaß“ einpendle.³¹⁵ Eine zentrale Idee im Streichquartett sei die „Idee der diskursiven Eigenständigkeit der vier Stimmen im ‚vernünftigen Gespräch‘“ gewesen.³¹⁶ Auch Brügge bezeichnet das Streichquartett als die instrumentale Gattung, die am häufigsten in „Zusammenhang mit Sprach- bzw. Texturmodellen diskutiert worden“ sei.³¹⁷ Die Idee vom kammermusikalischen Satz als Gespräch sei als „zentraler Topos“ etabliert worden.³¹⁸

3.1.5 Veränderte Klangsprache

Neben der Form gibt es im Streichquartett auch gewisse klangliche Ideale, die bereits kurz erläutert wurden: „Transparenz bei gleichzeitiger Klangfülle sowie das Ineinander von Durchhörbarkeit und Verschmelzung“.³¹⁹ Stahmer greift dieses Ideal zunächst als eher offen gehalten auf, weshalb es eine derartige Fülle an Möglichkeiten biete, dass es auch heute noch möglich sei, Neues zu komponieren, das diesem Ideal bei gleichzeitiger Aktualität der Klangsprache entspreche. Das moderne, heterogene Klangbild des ersten Streichquartetts von Lachenmann, *Gran Torso* (1971-72) spräche also „eher für als gegen den Fortbestand einer Gattung“.³²⁰

Stahmer versucht, die sich wandelnde „Tonhöhenorganisation“ zu erläutern: In den 1950/60er-Jahren wären Intervalle „als strukturell hörbare Gestaltgrößen [...] durch [...] immer komplexer werdende Konstellationen, deren Durchhörbarkeit zunehmend unmöglich gemacht wird, schließlich durch geräuschartige und vordergründig klangfarbliche Phänomene“³²¹ abgelöst worden. Dafür würde sich das Streichquartett aus verschiedenen Gründen

³¹⁴ Ebd., S. 236.

³¹⁵ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 10.

³¹⁶ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 233 f.

³¹⁷ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 24.

³¹⁸ Ebd., S. 24 f.

³¹⁹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 10.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd., S. 17.

anbieten, einerseits reize „die besonders strenge Gesetzmäßigkeit, die dem Genre eignet, zur Auflösung solcher Ordnungen“, andererseits erlaube „die stufenlose Produzierbarkeit eines weitgefächerten Klangspektrums bei hoher farblicher Nuancierung Tonhöhen- und Farbgestaltungen die sonst nur auf elektronischem Wege produziert werden könnten.“³²² Insgesamt sei in dieser Zeit eine Tendenz zur „Klangverdichtung, zur Erhöhung des Dissonanzgrads und zur geballten Tonagglomeration“ zu beobachten, als Beispiele nennt Stahmer Werke von Schnebel (1954) bis Brown (1965).³²³

Stahmer beobachtet eine Zunahme geräuschhafter Klänge, seit Pendereckis *I. Streichquartett* (1960). Insgesamt würde motivisch-thematische Arbeit eher durch „ein primär klangliches Geschehen“ abgelöst, was von Komponist*innen neue „Gedankengänge“ verlange, um dennoch „ein stringentes Werk Ganzes und formale Plausibilität“ zu schaffen.³²⁴ Diese Herangehensweisen sähen sehr unterschiedlich aus: Stockhausen stelle sich z. B. „akustische, d. h. naturwissenschaftliche Problemstellungen, als auch rational kaum begründbare phantastische Erlebensformen und gefühlsbedingte Klangvorstellungen“.³²⁵ Auch Brügge beobachtet diese Entwicklung

als charakteristische Legitimation [...] im 20. Jahrhundert [...], indem Komponisten das eigene Schaffen immer wieder auf naturwissenschaftliche Autoritäten bezogen haben oder ihr Komponieren als logische Folge von historischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts heraus verstanden wissen wollten.³²⁶

Häufig werde sich z. B. „auf das stützende Moment mathematischer Formeln, als Ausgangspunkt der kompositorischen Arbeit“ berufen, „wie etwa die häufig verwendete ‚Fibonacci-Reihe‘, die in diversen Zusammenhängen mit weiteren mathematischen Phänomenen wie dem ‚Goldenen Schnitt‘ u. a. anscheinend eine hohe ästhetische Faszination ausgeübt hat.“³²⁷ Zusätzlich hätten sich zahlreiche Komponist*innen auf „außereuropäische Kulturen“ berufen, westeuropäische Komponist*innen hätten sich „vielfach zum Einfluß asiatischer Philosophie, Kultur und Ästhetik für ihr eigenes Schaffen bekannt. Und auch umgekehrt haben asiatische Komponisten die Verbindung zur europäischen Musik gesucht.“³²⁸

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 18.

³²⁴ Ebd., S. 20 f.

³²⁵ Ebd., S. 21.

³²⁶ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 31.

³²⁷ Ebd., S. 49.

³²⁸ Ebd., S. 54.

3.1.6 Offene Form und Dekonstruktion

Die Autor*innen stellen in ihren Überlegungen spezifische zeitgenössische Werke und Komponist*innen vor, an denen sie Diskrepanzen und latente Traditionslinien aufzeigen. Einige wenige Überlegungen werden hier kurz erläutert.

Die Idee frei wählbarer Reihenfolge und offener Form widersprechen der Gattung, „der die Kohärenz von Klang und Struktur wesensmäßig eingeschrieben“ sei.³²⁹ In Boulez’ Streichquartett *Livre* (1948–49) teilt der Komponist das Werk in Abschnitte ein, deren Reihenfolge die Interpret*innen frei wählen können, er entscheidet sich als für eine offene Form,³³⁰ ähnlich handhabt dies auch Roman Haubenstock-Ramati in seinem 1. Streichquartett (1973).³³¹ Auch Krummacher stellt Boulez’ Streichquartett vor und sieht bereits in dem extrem langen Zeitraum, über den die Sätze I–VI (1955–1985) uraufgeführt wurden, schon Hinweise auf „exorbitante Schwierigkeiten [...], die das Werk Spielern und Hörern entgegensetzt“, auch erkläre dies, warum die Komposition erst mit großer Verzögerung rezipiert werden konnte und somit auch analytisch untersucht wurde.³³²

Ein Streichquartett, das in vielen verschiedenen Schriften häufig als Höhepunkt der Gattungs-Dekonstruktion genannt wird, ist Kagels Streichquartett I/II (1965/67), das er als Auftragsarbeit für das *La Salle Quartett* komponierte: Hier werde „die geräuschhafte Komponente und die Indifferenz gegenüber allen herkömmlichen Gestaltkriterien“ derart ausgestaltet, dass „die natürliche Resonanz von in Quinten gestimmten Instrumenten völlig eliminiert und die Hörerwartung des am klassischen Quartett geschulten Hörers ständig getäuscht wird“.³³³ Die Klangverfremdung erreicht Kagel vor allem auch durch den Einsatz von einigen Hilfsmitteln, „wie z.B. Stricknadeln, Papierstreifen [...] etc.“, dieser „denaturierte Klang ist von ungeheurem Reichtum und von einer das technische Niveau von Streichquartetten hinterfragenden Artistik“.³³⁴ Auch Björn Heile schreibt von einer „Deformierung des überlieferten ‚hehren‘ Klangideals“:³³⁵ „Aber er [Kagel] tut dies im Werk, in einem

³²⁹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 14.

³³⁰ Ebd., S. 13.

³³¹ Ebd., S. 14.

³³² Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 453; Siehe hierzu auch: Zenck, „Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, S. 198.

³³³ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 21 f.

³³⁴ Ebd., S. 22.

³³⁵ Heile, „Kagels Streichquartette“, S. 16.

Klangprozeß, der einer Eigengesetzlichkeit unterliegt und insofern nicht eine Gattung radikal auslöscht, sondern im Hinterfragen neu erstehen läßt.“³³⁶

Zahlreiche Komponisten, unter ihnen Ligeti³³⁷ oder Kagel, ziehen selbst Parallelen zur Gattungstradition. In einem Gespräch mit Geir Johnson äußert sich Kagel wie folgt:

Das Genre ‚Streichquartett‘ ist ein Prüfstein. [...] Eigentlich kenne ich keine schlechten Streichquartette, auch nicht von Komponisten, die ich weniger schätze. Es gibt einen Maßstab. Unter diesen Maßstab können sie nicht gehen. [...] Was in uns allen tief steckt, ist ein Riesenrespekt vor dem Genre, ein Respekt, der zum Beispiel für Klaviermusik gar nicht vorhanden ist. [...] Ich weiß, wenn ich mich nicht wirklich anstrengte, das Edelste zu schreiben, was ich musikalisch vermag wird das Streichquartett überhaupt keine Chance haben weiter zu existieren!³³⁸

Eine sehr spezielle klangliche Wirkung hat auch Lachenmanns *Gran Torso* (1972), das „im Sich-Versagen herkömmlichen Quartettklang[s] neue Schwellenwerte für kaum noch hörbare“ Klänge finde.³³⁹ Generell sei „[k]omponierte Stille“ in der Musik nach 1945 zu einem zentralen Moment als „ästhetische[s] Motiv einer gleichsam ‚lautlosen‘ ‚Nicht-Musik‘“ geworden, dem sich zahlreiche Komponisten wie Cage, Feldman oder Nono widmeten.³⁴⁰ Auch Schmidt sieht in Lachenmanns erstem Streichquartett durchaus Tendenzen zur Auflösung: Der Klang werde in einer Gattung dekonstruiert, die Lachenmann bewusst mit ihren „traditionsbesetzten Klangmöglichkeiten“ gewählt habe.³⁴¹ Diese „formale wie klangliche Infragestellung“ und „fragmentarische Konzentration“ weise aber eben nicht ausschließlich Grenzen auf, sondern könne auch als „Öffnung“ verstanden werden.³⁴²

3.1.7 Neue Kohärenz

Zeitgleich vollzieht sich eine Öffnung, die auch bereits scheinbar Überholtes, veraltetes musikalisches Material wieder in den Kompositionsprozess integriert. Für solche „Rückbesinnung“ nimmt Beethoven „eine Schlüsselrolle“ ein:³⁴³ Bei Nono zeigen sich diese Erinnerungen z. B. in der Vortragsangabe „Mit innigster Empfindung“ in seinem Streichquartett *Fragmente – Stille. An Diotima*, als Anspielungen auf Beethovens Streichquartett op. 132.³⁴⁴ Die Rezeption von Nonos Streichquartett in zahlreichen Analysen zeigt für Brügge einen

³³⁶ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 22.

³³⁷ Siehe zur Bedeutung Ligetis ausführlicher: Häusler, „Zwei Interviews“, S. 139–142.

³³⁸ Kagel, „Gespräch über sein Drittes Streichquartett“, S. 50.

³³⁹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 22.

³⁴⁰ Brügge, „Tendenzen seit 1975“, S. 491.

³⁴¹ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 237.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd., S. 240.

³⁴⁴ Ebd.

weiteren Aspekt des Diskurses zum zeitgenössischen Streichquartett auf: eine „durch die Gattung besonders evozierte[...] Intellektualität“.³⁴⁵

Um trotz fehlender verbindlicher formaler Kriterien dennoch eine geschlossene Form zu erreichen, würden sich laut Stahmer nach 1945 zwei Richtungen herauskristallisieren, die nicht dem Neoklassizismus zugerechnet werden können:³⁴⁶ Zum einen die Komponist*innen die weiterhin mehrsätzig komponierten, zum anderen solche, die einsätzig komponierten.³⁴⁷

In beiden Richtungen werden alle äußeren Merkmale klassischer Sonatengestaltung [...] wie überhaupt alle starren Gliederungsmöglichkeiten abgebaut und einer von innen heraus kommenden, d.h. der Klangphantasie wie der Eigengesetzlichkeit des Materials folgenden dynamischen Formgebung ausgeglichen.³⁴⁸

Komponist*innen versuchten durch drei Möglichkeiten, die verschiedenen Sätze zyklisch miteinander zu verbinden, „ohne traditionelle Formmodelle“ zu evozieren: Erstens durch „Stringenz im Material[...]“, zweitens durch „Klarheit in der Gestik“ und drittens durch das „Mittel außermusikalischer Sinngebung“, welches allerdings deutlich von der Idee traditionellen Streichquartetts als autonome Gattung abweiche.³⁴⁹ Zu den mehrsätzigen Kompositionen zählt unter anderem das 1. Streichquartett (1950/51) von Elliott Carter, das so gegliedert sei, „daß die viersätzig Norm als Hintergrund gewahrt“ bleibe, da der mittlere der drei Sätze einmal geteilt wird, sodass prinzipiell wieder vier Sätze entstehen.³⁵⁰

Dagegen scheine Einsätzigkeit „auf den ersten Blick den Verzicht auf großformale Implikationen und von vorneherein eine Absage an den Werkanspruch eines zyklischen Ganzen zu beinhalten.“³⁵¹ Stahmer hält dem entgegen, dass auf der einen Seite „auch der klassische Zyklus auf eine Ganzheit zielte, die die Mehrsätzigkeit auf höherer Ebene zu suspendieren vermochte“ und auf der anderen Seite „auch die einsätzig Form ein erhebliches Maß an Konfliktstoff und formal Divergentem enthalten“ könne.³⁵² Zumal auch einsätzig Werke in der Neuen Musik oftmals so gegliedert sind, dass sie den Charakter mehrsätziger

³⁴⁵ Brügge, „Tendenzen seit 1975“, S. 488.

³⁴⁶ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 25.

³⁴⁷ Ebd., S. 26.

³⁴⁸ Ebd., S. 25 f.

³⁴⁹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 27.

³⁵⁰ Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 466.

³⁵¹ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 28.

³⁵² Ebd.

Kompositionen annehmen, wodurch Einsätzigkeit hier grundlegend anders erscheint, als „ein einzelner Satz aus einem klassischen Zyklus.“³⁵³

3.1.8 Aspekte der Analyse

Brügge beschäftigt sich zusätzlich ausführlich mit drei verschiedenen Kategorien, in die Analysen zu zeitgenössischen Streichquartetten am häufigsten eingeteilt werden könnten: „Satztechnische wie formale Details“, „Aussagen mit gattungsspezifischen wie -neutralen Aspekten“ sowie sonstige Aspekte wie „Werkeinführungen und Analysen von Komponisten“.³⁵⁴

Analysen „mit Schwerpunkt auf satztechnischen wie formalen Details“ sind aufgrund eines „mangelnde[n] Methodendiskurs[es]“ und „der Ablehnung vermeintlich strukturalistischer wie obsoleter Analyseverfahren bzw. tradierter, auf Neue Musik nicht anwendbare[r] Formmodelle“ problematisch.³⁵⁵ Dennoch gehöre eine „Reflexion [...] über die formale Gestaltung eines musikalischen Verlaufs [...] zum gebräuchlichen Instrumentarium der Analyse von Neuer Musik“, wobei in vielen Analysen „eine stark deskriptive Tendenz“ vorherrsche, die als „bloße ‚Beschreibung‘ noch keine ‚Analyse‘“ ausmache.³⁵⁶

In vielen Analysen stelle „sich die Frage, inwieweit hier gattungsspezifische wie -neutrale Aspekte generell eine Rolle“ spielten.³⁵⁷ Als gattungsspezifisch bezeichnet er z. B. die „Gattung als Ausdruck höchster Kunstfertigkeit“,³⁵⁸ oder die „Auseinandersetzung eines Werkes mit der ‚großen Tradition‘ der Gattung insgesamt sowie in der Besprechung konkreter formaler Merkmale (auch in Bezug auf spezifische Spieltechniken der Streichinstrumente)“.³⁵⁹

Gattungsneutral seien Aspekte, die eben diesen Topos nicht bedienen würden.³⁶⁰ Hier gebe es einige Analysen, die eher „deskriptiv ausgerichtet“ seien und „in ihrer allgemeinen strukturalistischen ‚Lesart‘ auch auf andere Gattungen der Neuen Musik übertragbar wären“.³⁶¹

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 43.

³⁵⁵ Ebd., S. 43 f.

³⁵⁶ Ebd., S. 45.

³⁵⁷ Ebd., S. 46.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 47.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

Ansonsten gebe es häufig „Werkeinführungen und Analysen“ von Komponist*innen selbst, die oft eine „Mischung aus kosmologischen Verbrämungen, ‚Ismen‘-Häufungen wie rhetorischen Selbstläufern“ darstellten und dadurch „eher abschrecken denn einen Beitrag dazu leisten“ würden.³⁶² Diese seien als Notwendigkeit entstanden, häufig seien Werkeinführungen eingefordert worden, um den Hörer*innen eine Art „Waschzettel“ für ein besseres Verständnis zu geben.³⁶³ In einigen Analysen sei ein „Programmatisches Allerlei“ zu beobachten: Häufig herrsche „eine Tendenz zu weitausholenden theoretischen Betrachtungen vor“, die auch aufgeschlossene Hörer*innen an die Grenzen des Verständlichen führen würden.³⁶⁴

Insgesamt gebe es viele problematische Analysen, „die keinen wirklichen Zugang zum Einzelwerk und zur Gattung insgesamt eröffnen“ würden.³⁶⁵ „Erneut wird in diesem Zusammenhang das vielfach beschworene Problem eines adäquaten Methodendiskurses zur Analyse der Neuen Musik evident [...]“. ³⁶⁶

3.1.9 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die meisten Musikwissenschaftler*innen einig sind, dass im Sinne spezifischer Formprinzipien und Stile keine verbindlichen Bezüge zur Tradition mehr feststellbar sind: So sind Tonalität und damit verbundene durchbrochene und motivisch-thematische Arbeit sowie eine viersätzig-zyklisch Anlage mit vier eigenständigen homogenen Stimmen nach 1945 meist nicht mehr Bestandteil kanonisierter Streichquartette.

Allerdings ist ein gewisser Konsens festzustellen, dass das Verharren auf diesen Kategorien der ursprünglichen Idee von Fortschrittlichkeit im Streichquartett und damit verbundenem „Regelbruch“ mindestens seit den späten Streichquartetten Beethovens widersprechen würde und eher unter Begriffen wie „Klassizismus“ und Neoklassizismus zusammen zu fassen sei. Außerdem gibt es auch hier Unterschiede im Detail: Während einige Komponist*innen weiterhin mit einer konventionellen Notation arbeiten, die nur um Sonderzeichen für neue Spieltechniken oder Mikrointervalle ergänzt werden, verzichten andere gänzlich darauf

³⁶² Ebd., S. 48.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd., S. 55.

³⁶⁵ Ebd., S. 57.

³⁶⁶ Ebd.

und widmen sich graphischen Möglichkeiten zur Darstellung. Auch klanglich gibt es große Unterschiede zwischen einem eher traditionellen Streicherklang über hohe Geräuschanteile bis hin zur Einbeziehung von elektronischen Hilfsmitteln.

Traditionslinien seien vor allen Dingen im fortschrittlichen Anspruch des Streichquartetts an Komponist*innen, Interpret*innen sowie Zuhörer*innen und durch eine gewisse geistige Haltung erkennbar: Der Gattung sei ein exklusiver Aspekt immanent, Streichquartette seien an eine „Elite“ gerichtet und hätten keinen Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit. Immer wieder wird das Streichquartett als Kammermusik hervorgehoben, die Kammer als kleiner Raum, der schon quantitativ nicht für die große Menge gedacht ist. Anhand diverserer „anspruchsvoller“ Kompositionen nach 1945 von Komponisten wie Cage, Feldman, Nono, Kagel und Lachenmann wird diese Kategorie des „geistigen Anspruchs“ immer wieder abgehandelt. Komponierende haben sich immer wieder selbst in der Tradition der Gattung verortet: Ganz bewusst wird nicht von einer Besetzung oder Musik für vier Streicher geschrieben oder gesprochen, sondern Bezug zur Gattung genommen. In vielen Fällen wird explizit auf den hohen Anspruch hingewiesen, die die Gattung an den Komponierenden habe, weshalb man mit dem eigenen Werk nicht hinter anderen prominenten Quartetten der Gattungsgeschichte zurückbleiben möchte. Lachenmann und Stockhausen bilden hier keine Ausnahme: Beide haben sich explizit zur Tradition durch die Gattung geäußert, was in den folgenden Abschnitten des Kapitels noch eine Rolle spielen wird.

Ob das Streichquartett nach 1945 noch als Gattung oder nur mehr als eine mögliche Besetzung gesehen wird, hängt insbesondere auch von den unterschiedlichen Kategorien ab, die unterschiedliche Musikwissenschaftler*innen als Basis ihrer Untersuchungen wählen. Abschließend ist festzustellen, dass nur ein sehr fundiertes Verständnis und eine ausführliche Beschäftigung mit der Tradition einen Weg zur Negation derselben ebnen können und selbst wieder in einer langen Tradition stehen.

3.2 Parameter für die Analyse der Streichquartette

In den folgenden zwei Unterkapiteln werden die Streichquartette von Helmut Lachenmann und Karlheinz Stockhausen analysiert: Dabei gilt es zu zeigen, wie in beiden Werken sowohl dezidierte Abkehr von historischen Strukturprinzipien, als auch latente Traditionslinien wirksam werden. Hierfür werden exemplarisch wichtige stilistische Charakteristika der Komposition analysiert und eingeordnet.

Die Zuordnung zur Gattung weist einerseits durch die Bemühung, mit beiden Streichquartetten neue Maßstäbe zu setzen, andererseits durch konkrete Bezugnahme beider Komponisten auf die Gattungsgeschichte einen gewissen Traditionsbezug auf. Die Analyse charakteristischer Merkmale zeigt weitere latente Traditionsbezüge. Die Parameter der Analyse ergeben sich aus dem Traditionsdiskurs und den Äußerungen der Komponisten selbst. Aspekte hierbei sind: das verwendete musikalische Material und dessen Organisation, Syntax, Form, Klanggestus, Notation und Spieltechnik. Hierfür werden sowohl eigene Analysen der Komponisten als auch musikwissenschaftliche Untersuchungen reflektiert.

In einer abschließenden Synopse werden die wichtigsten Ergebnisse der Analysen vergleichend gegenübergestellt. Die kritische Einordnung der analytischen Befunde verdeutlicht Übereinstimmungen, aber auch Diskrepanzen zwischen Selbstdarstellung und konkreter kompositorischer Umsetzung.

3.3 Helmut Lachenmann – II. Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1989)

Helmut Lachenmann hat innerhalb von 30 Jahren drei Streichquartette geschrieben, die sich nicht zuletzt aufgrund des großen zeitlichen Abstands in einigen Aspekten sehr deutlich voneinander unterscheiden. Sein erstes Streichquartett *Gran Torso. Musik für Streichquartett* (1971–72) wurde in zwei revidierten Fassungen 1978 und 1988 neu veröffentlicht. Es ist die erste kammermusikalische Komposition, in der seine Ende der 1960er-Jahre entwickelte „musique concrète instrumentale“ nach zwei Orchesterwerken (*Air* [1968/69] und *Kontrakadenz* [1970/71]) umgesetzt wird.³⁶⁷ *Gran Torso* wird häufig als Wende innerhalb Lachenmanns Schaffens bezeichnet,³⁶⁸ auch weil er sich ab diesem Zeitpunkt vermehrt mit

³⁶⁷ Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität“, S. 155.

³⁶⁸ Vgl. Becker, „Zu den Streichquartetten“, S. 5 und Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 157.

traditionsbesetzen Gattungen und Formtypen auseinandersetzt.³⁶⁹ Sein zweites Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1988/89) ist durch die Transformation zwischen Geräusch und Klang gekennzeichnet, während der traditionell gestrichene Ton in seinem dritten Streichquartett *Grido* (2001/02) wieder im Zentrum steht. Die drei Streichquartette unterscheiden sich also insbesondere durch die unterschiedliche Gewichtung von Klang und Geräusch.

Zentral wird in diesem Kapitel Lachenmanns *Reigen seliger Geister* sein, da dies in zeitlicher Nähe zu Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* entstanden ist, allerdings werden auch die beiden anderen Streichquartette einbezogen, um gewisse kompositorische Entwicklungen und Wandlungen innerhalb von Lachenmanns kompositorischem Werdegang aufzuzeigen.

3.3.1 Gattungsbezug

In einem Interview mit Heinz-Klaus Metzger äußert sich Lachenmann zu seiner Entscheidung, ein Streichquartett zu komponieren: „Natürlich war doch auch so etwas wie Spaß an der ästhetischen Provokation dabei.“³⁷⁰ Er betont jedoch, dass die „gewaltsame[...] Brechung des Streichquartett-Tabus“ bereits vor *Gran Torso* von Michael von Biel in seinem 2. Streichquartett vorweggenommen worden sei: Lachenmanns Aufgabe sei nur noch gewesen, „sich auf der ganzen Breite der so erweiterten Fläche ernsthaft anzusiedeln“.³⁷¹ Klaus Hinrich Stahmer hingegen nennt *Gran Torso* Lachenmanns „ersten Generalangriff auf die ver-
schlissen angesehene Gattung“.³⁷² Rainer Nonnenmann und Hans-Peter Jahn vertreten die Auffassung, dass in *Gran Torso* die gattungsspezifischen „Konventionen und Musiziergewohnheiten“ gleichermaßen „heraufbeschworen und ‚zu Bruch komponiert‘³⁷³“ würden.³⁷⁴ Das Werk sei gerade dadurch, „durchaus der institutionalisierten Gattung des Streichquartetts verpflichtet“, dass zu dessen einstiger Idee „neben der Avanciertheit seiner technischen Faktur“ der Aspekt der Bedeutung solcher Werke gehört habe, die „neue Gesetzmäßigkeiten an die Stelle sich erhärtenden Traditionalismen setzten“³⁷⁵.³⁷⁶ Lachenmann widerspricht der weit verbreiteten Auffassung, sein 1. Streichquartett sei „besonders ‚radikal‘“ gewesen: Dies

³⁶⁹ Vgl. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 157.

³⁷⁰ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 127.

³⁷¹ Ebd. S. 127.

³⁷² Stahmer, „Reigen seliger Geister“, S. 1165.

³⁷³ Jahn, „Metamorphose Prozesse“, CD, S. 7.

³⁷⁴ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 158.

³⁷⁵ Stahmer, „Streichquartettkomposition seit 1945“, S. 8.

³⁷⁶ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 158 f.

treffe „höchstens [auf] die Genauigkeit eines konsequenten Umgangs mit den kompositorischen Mitteln“ zu, nicht auf „die Klänge an sich“: „Und der altmodische Bach war nicht weniger radikal als Beethoven oder Wagner...“, so Lachenmann.³⁷⁷ Ganz explizit beruft sich Lachenmann bezüglich der „kompositionstechnischen Vorgänge“ in *Gran Torso*, aber ebenso in seinen anderen Streichquartetten auf die Tradition, diese ließen „sich mühelos [auf] die Kategorien klassischer Motivtechnik übertragen: Analogie, Kontrast, Erweiterung, Verkürzung, Transposition, Modulation, Transformation“.³⁷⁸

Einen möglichen Grund für das Komponieren von Streichquartetten sieht Peter Becker auch in der Entscheidung gegen eine unreflektierte Übernahme traditioneller Parameter, die zugleich auch ein „Wieder-holen‘ [...] der großen kompositorischen Entdeckungen“ darstelle, die zum Teil „im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte zunehmend verdeckt“ worden seien, weshalb genau hier „Tradition als Innovation wirksam werden“ könne.³⁷⁹ Klaus Hinrich Stahmers Auffassung geht in eine ähnliche Richtung, wenn er Parallelen zu Beethovens Streichquartetten zieht, wo er „radikal“ auf alles verzichtet habe „was zu Haydns Zeiten einmal das Besondere des Quartettspiels ausgemacht“ habe.³⁸⁰ Der Traditionsbruch wird selbst zur Tradition.

In Gegensatz zur Gattungstradition geraten Lachenmanns Äußerungen zum Topos des Sprachcharakters: Dieser „sei mit dem Zerfall der Tonalität ‚entleert‘ worden“,³⁸¹ sodass er versuche, mit den Sprachresten „sprachlos umzugehen“.³⁸² Letztlich passe aber auch dieses „komponierte Scheitern von Kommunikabilität und das Verstummen“ in das „topologische Gesamtbild“: „Durch Neu-Denken, Neu-Fühlen, durch Umformulieren und Verändern wird der Topos bewahrt.“³⁸³

3.3.2 Das Geräusch als zentrale Kategorie bei Lachenmann

Helmut Lachenmanns „musique concrète instrumentale“, als instrumentale Alternative zu Pierre Schaeffers elektronischer „Musique concrète“, nimmt in allen drei Streichquartetten

³⁷⁷ „Podiumsdiskussion“, S. 30.

³⁷⁸ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 124.

³⁷⁹ Becker, „Zu den Streichquartetten“, S. 4.

³⁸⁰ Stahmer, „Reigen seliger Geister“, S. 1166.

³⁸¹ Cox, „Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist“, S. 78.

³⁸² Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 129.

³⁸³ Fladt, „Gattungstheorie“, S. 3.

eine zentrale Funktion ein. Sie stellt den geräuschhaften Anteil des Instrumentalklangs in den Fokus, das Geräusch wird zum Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit. Das schließt auch Klänge an der Hörschwelle ein, die zum Teil nur mehr als szenischer Bewegungsablauf wahrnehmbar sind. Zunächst scheint sich diese Technik diametral zur Tradition zu verhalten. Der Musikwissenschaftler Günther Seubold bietet eine alternative Betrachtungsweise an: Lachenmanns Musik stehe „nicht einfach neben dem traditionellen ästhetischen Apparat als etwas anderes“, vielmehr setze sie „sich in Beziehung zu diesem Apparat und damit zur traditionellen tonalen und atonalen Musik“. ³⁸⁴ Die „traditionelle Musik“ stelle nur einen „Sonderfall“ der Möglichkeiten dar, unter die auch seine „musique concrète instrumentale“ falle. ³⁸⁵ Er dekomponiere diesen Apparat, ohne ihn einerseits zu ignorieren oder andererseits zu zerstören: „Denn das Dekomponieren ist zugleich ein Komponieren, Zerstörung ist immer auch Aufbau. Durch das Wegräumen wird anderes freigelegt. Die Musik ist destruktiv – und generativ.“ ³⁸⁶

Martin Kaltenecker fasst die Arbeitsweise des Komponisten als „*Abtasten* eines neuen Raums, neuer Klänge“ auf ³⁸⁷, er betont also den vorsichtigen, nicht brachialen Umgang mit dem traditionellen Ton. Die Musik könne nicht nur als „Anti-Musik“ aufgefasst werden, denn bereits Walter Benjamin habe die „fragmentarischen Werke der Romantik“ als „paradoxen Versuch“ ³⁸⁸ bezeichnet, „am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen“ ³⁸⁹. ³⁹⁰ Lachenmann selbst äußert sich ebenfalls in diese Richtung: „Das Wegräumen des offen Daliegenden, um dahinter Verborgenes freizulegen, reiner erlebbar zu machen.“ ³⁹¹ Das Geräusch ist bereits existent, es stand bisher nur nicht im Fokus des kompositorischen Materials. Auch Claus-Steffen Mahnkopf äußert sich zu Lachenmanns Umgang mit dem Geräusch:

Das Revolutionäre und Geniale nun ist nicht, daß derlei eingesetzt wird – als Zusätze, Verfremdungen, als Provokationen –, sondern daß mit diesem Material ernst gemacht wird und aus ihm – und nur aus ihm – die gesamte Form, Syntax, ‚Sprache‘ entwickelt werden, daß daraus – und *nur* daraus – die Musik besteht. ³⁹²

³⁸⁴ Seubold, „Vom Wohlklang zum Tastklang“, S. 93.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd. Zum dekonstruktiven Denken bei Lachenmann siehe ausführlich: Scherzinger, „Dekonstruktives Denken“, S. 97–118.

³⁸⁷ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 47.

³⁸⁸ Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, S. 94.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 47.

³⁹¹ Lachenmann, „*Accanto*“, S. 171.

³⁹² Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 15.

Das Geräuschhafte in seinen Werken, als „Verweigerung“ des „schönen Klangs“ ist jedoch explizit nicht als „hässlich“ oder unangenehm zu deuten. Vielmehr bedeutet die Verweigerung von „Gewohnheit“³⁹³ den Versuch, neue Hörerfahrungen zu schaffen und so den traditionellen Rahmen nicht nur zu dekonstruieren, sondern gleichsam zu erweitern. Das Geräusch wird als Bestandteil des Klangs in den Vordergrund gestellt. Als logische Ergänzung bildet das Hören eine zentrale Kategorie in Lachenmanns kompositorischem Denken.³⁹⁴

Vor allem in *Gran Torso* und im *Reigen Seliger Geister* ist komponierte Stille ein wichtiges Motiv. Diese „Nicht-Musik“ ist in der zeitgenössischen Musik nach 1945 generell präsent: John Cage, Morton Feldman oder auch Luigi Nono gehören zu den Komponisten, die sich damit intensiv auseinandersetzen.³⁹⁵ Zusätzlich schafft Lachenmann häufig Klänge, die sich an der Schwelle zur Hörbarkeit befinden. Hier zeigt sich auch der Einfluss der Globalisierung auf die zeitgenössische Musik, Komponist*innen der Avantgarde lassen sich von außereuropäischen Traditionen inspirieren, auch um Alternativen zur eigenen, europäischen Tradition zu schaffen.

Die Stille in der Form von komponierten Pausen hat vor allem in der japanischen Musik eine lange Tradition. Speziell im Nō-Theater nimmt sie als „Ma“ eine wichtige Rolle ein.³⁹⁶ „Ma“ dient als strukturgebendes Element und kann die Zeit zwischen zwei Dingen meinen, aber auch die Bedeutung der Zeit selbst einnehmen.³⁹⁷ „Ma“ drückt das Verhältnis zweier Elemente zueinander aus: Pause und Klang. Dabei kann der Klang auch die Position des Moments, welches zwischen zwei Pausen liegt, einnehmen. Die Pause kann also bedeutender sein als der Klang selbst.³⁹⁸

Seubolds Überlegungen akzentuieren die uneindeutige Auffassung von Tradition in Lachenmanns „musique concrète instrumentale“: Was für die einen in absoluten Widerspruch zur Tradition gerät, ist für andere zu wenig rigoros.

Denn zum einen ist den noch traditionell eingestellten Hörern das Vorgehen Lachenmanns zu radikal: es nimmt zu wenig Rücksicht auf die Tradition und die gängige Musikpraxis. Anderen aber ist dieser

³⁹³ Jahn, „„Schöne Stellen““, S. 63.

³⁹⁴ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 38. Zur Kategorie des Hörens bei Lachenmann siehe ausführlich: Jeschke, „Hören ohne zu und auf?“, S. 27–32.

³⁹⁵ Brügge, „Tendenzen seit 1975“, S. 491.

³⁹⁶ Komparu, *Noh Theater*, S. 70–74.

³⁹⁷ Ebd., S. 70.

³⁹⁸ Ebd., S. 72.

Durchbruch nicht radikal genug: Lachenmann verzichtet nicht auf den traditionellen Orchesterapparat, nicht auf die exakte Notation, nicht auf den Konzertsaal, nicht auf die Komponisten-Intention, kurz: Da steckt noch sehr, sehr viel Tradition in Lachenmanns Avantgardismus.³⁹⁹

3.3.3 Vergleich der drei Streichquartette

Bevor ich mich dem 2. Streichquartett detaillierter zuwende, folgt ein kurzer exemplarischer Vergleich aller drei Quartette, die in gewisser Weise als gegenseitiger Kommentar ihrer selbst und ihrer Entstehungszeit betrachtet werden können⁴⁰⁰.

Der Vergleich der drei Streichquartette legt für Hans-Peter Jahn eine prozesshafte Wandlung in Lachenmanns Umgang mit dem Klangmaterial nahe, „Felder der kontinuierlichen Verwandlung von perforierten Geräuschen“ würden sich sukzessive „zum ‚unbehinderten‘ Klang oder Ton“ umwandeln, was Jahn als „Heimkehr“ im Sinne einer traditionelleren Klangbehandlung bezeichnet.⁴⁰¹ In *Gran Torso* transportiere bereits „der Titel die kompositorische Botschaft“, das musikalische Material werde „zu einem gewaltigen Torso zusammengetragen“.⁴⁰² Hier realisiert Lachenmann seine „musique concrète instrumentale“ in Reinform. Fünfzehn Jahre später würden im *Reigen seliger Geister* „intervallische Beliebigkeit infolge willkürlicher Scordatura im Klangnebel und im Aggregatzustand des Rauschens konsequent erforscht“.⁴⁰³ In *Grido* stehe nun erstmals wieder die „Musik“ im Vordergrund. Damit spielt Jahn darauf an, dass das Geräusch hier immer wieder zugunsten konventioneller Klänge verdrängt wird: „In *Grido* spielen intervallische Korrelationen so miteinander, dass man von einem harmonischen Prinzip sprechen kann.“⁴⁰⁴ Zu einem sehr ähnlichen Schluss kommt auch Clemens Gadenstätter.⁴⁰⁵ Im *Reigen seliger Geister* arbeite der Komponist „mit einem völlig anderen Material“, die „Spieltechniken“ aus *Gran Torso* bildeten „einen selbstverständlichen Bestandteil“, allerdings „wesentlich ‚angetönter‘, d.h. stärker mit Tonhöhenprozessen verknüpft“, was sich in *Grido* noch einmal intensiviere.⁴⁰⁶ Gadenstätter fasst das als allerdings nicht als Versöhnung im Gegensatz zum ursprünglichen „radikalen Ansatz der 1970er Jahre“ auf, „vielmehr werden die Kompositionstechniken von damals auf vertraute

³⁹⁹ Seubold, „Vom Wohlklang zum Tastklang“, S. 101.

⁴⁰⁰ Kaltenecker, „Kompendium des Streichquartetts“.

⁴⁰¹ Jahn, „„Schöne Stellen““, S. 67.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ „Podiumsdiskussion“, S. 13 f.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 14.

Klangmittel übertragen“.⁴⁰⁷ Die „zunehmend deutlich hervortretende[n] Tonhöhenprozesse und die musikalischen Gestalten“ seien zwar an der Oberfläche „traditioneller“, aber eher im Sinne einer Differenzierung als „Näherzoomen“.⁴⁰⁸ Lachenmann selbst äußert sich zu den traditionelleren Klängen in *Grido*, indem er sich unter anderem auf Webern beruft: Dieser habe

existierendes, Vertrautes [...] in einen Kontext gestellt, der etwas völlig anderes daraus werden lässt. [...] Das war übrigens für mich nach soviel Musik mit Geräuschen ein Grund, in *Grido* instrumentale Verfremdungen quasi einfrieren zu lassen. Ich wollte mich nicht mehr noch weiter verfremden. [...] Ich wollte mich [...] darauf konzentrieren, Vertrautes per reflektierten Kontext in ungewohntes Licht zu rücken.⁴⁰⁹

Dadurch geschieht hier einmal mehr eine Rückbesinnung auf bereits vermeintlich Überholtes, nicht mehr Anwendbares:

So kommt es fast dazu, daß die „musique concrète instrumentale“ – und nicht mehr die abgestoßene Tradition – in Anführungszeichen steht, als kommentiere Lachenmann, was er früher machte, als ein historisches Erbe, das es zu reflektieren gilt.⁴¹⁰

Elisabeth Egger hat alle verwendeten Spieltechniken in den drei Quartetten quantitativ untersucht, das Ergebnis ist durchaus interessant und deckt sich mit den vorhergehenden Beobachtungen: Gut ein Drittel der Spieltechniken werde nur in *Gran Torso* verwendet, ein Viertel in allen Quartetten, nur drei „der insgesamt 60 erfassten Spielweisen“ würden zum ersten Mal in *Grido* Anwendung finden: „Grundsätzlich werden die Spieltechniken also in den ersten beiden Quartetten, vorrangig im ersten, eingeführt, wobei in den Quartetten 2 und 3 eine zunehmend selektive Auswahl erfolgt.“⁴¹¹

3.3.4 *Reigen seliger Geister*

Lachenmann arbeitet in seinem zweiten Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1989) mit den fließenden Prozessen zwischen Ton, Geräusch und Stille. Lachenmann setzt sich daher auch mit „musikalischem Material“ auseinander, dass aufgrund seiner Historizität zu einem früheren Moment in seinem kompositorischen Schaffen nicht nutzbar schien.⁴¹²

Lachenmann verweist auf Musik, die nicht erklingt: Der Titel bezieht sich auf die Ballettmusik aus der französischen Fassung von Christoph Willibald Glucks *Orpheus und*

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 27.

⁴¹⁰ Mahnkopf, „Zwei Versuche“, S. 19 f.

⁴¹¹ Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität“, S. 158.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 155.

Eurydike. Lachenmann selbst äußert sich nicht direkt zu seinen Beweggründen für die Wahl des Titels, was viel Raum für Spekulationen lässt. Dörte Schmidt fasst den Verweis als Thematisierung „des Mythos von der Erfindung der Musik durch den Musensohn Orpheus“ auf.⁴¹³ Kaltenecker weist darauf hin, dass viele „Beziehungen zwischen einem Titel [...] und einem Werk denkbar“ seien, es könne „eine Interpretation liefern oder auch einfach ein surrealistisches *objet trouvé* sein“; allerdings falle es ihm „schwer, die Geister, die man in Lachenmanns *Reigen* hört, als selige zu empfinden“.⁴¹⁴ Diese Anspielung sei jedenfalls ironisch zu verstehen, meint Jahn, Lachenmann habe den Titel als Anspielung „auf die verlorene Idylle seliger Seligkeiten“ gemeint.⁴¹⁵ Vielleicht, so vermutet es Kaltenecker, habe Lachenmann den Titel auch nur gewählt, weil das Werk eine Auftragskomposition „im Rahmen der Zweihundertjahresfeiern der Französischen Revolution 1989“ gewesen sei.⁴¹⁶ In der Komposition finden sich im Epilog eindeutige Allusionen an Gluck, sowohl Taktart, nämlich der Dreivierteltakt als auch das Tempo sind identisch mit Glucks *Reigen seliger Geister*. Sogar die Dauern stimmen teilweise überein: In den Mittelstimmen findet sich z. B. die Abfolge 1/8-Auftakt, punktierte Halbe, 1/4. Durch die sordinierte Spielweise gerät der Schluss sehr lyrisch und „sphärisch“⁴¹⁷.

Es gibt verschiedene Analysen und Beschreibungen des 2. Streichquartetts. Während einige sich mit dem kompletten Werk auseinandersetzen, legen andere den Schwerpunkt auf bestimmte Spieltechniken, wie die des „gepressten Bogenstrichs“ oder die Übergänge zwischen Ton und Geräusch. Auch vom Komponisten selbst gibt es einen ausführlichen Aufsatz: „Über mein 2. Streichquartett. (‘Reigen seliger Geister‘)“.⁴¹⁸ Hier äußert er sich auch zu der Verwendung von traditionellen Elementen. Diese Analyse bildet die Basis des Kapitels und wird von Aussagen anderer Musikwissenschaftler*innen und meinen eigenen Beobachtungen ergänzt, aber auch auf Differenzen und Widersprüche hin untersucht. Ziel ist es dezidiert, nicht eine kleinteilige Analyse zu leisten, sondern vielmehr Momente mit und ohne latente Traditionsbezüge herauszukristallisieren, wie es auch bis hierhin bereits geschehen ist.

⁴¹³ Schmidt, „Erinnern und Entwerfen“, S. 245.

⁴¹⁴ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 48.

⁴¹⁵ Jahn, „„Schöne Stellen““, S. 67.

⁴¹⁶ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 48.

⁴¹⁷ Vgl. Angabe in der Partitur: „pppp (sphärisch)“, T. 422, S. 71.

⁴¹⁸ Vgl. Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 227–246.

Lachenmann selbst betont gleich zu Beginn seines Aufsatzes eine gewisse Verpflichtung zur Tradition durch die Gattung selbst, indem er das Streichquartett als „traditionell besetzten [...] Klangapparat“ bezeichnet, dessen „vorgegebene Spielpraxis [...] erweitert, gar verfremdet werden“ müsste.⁴¹⁹ An die Besetzung seien „Hör- und Musiziergewohnheiten“ gebunden, die seinen „Ausgangsvorstellungen [...] Widerstand entgegen“ setzten.⁴²⁰ Sein Respekt gegenüber der Gattungstradition und die Schwierigkeiten diese seinen Vorstellungen gemäß umzuwandeln wird hier bereits deutlich. Lachenmann versucht die Gattungstradition vor allem durch die Idee eines „Super-Instrument[s]“ zu verändern: Anstelle von vier voneinander unabhängigen Instrumenten tritt ein einziges Instrument, das u. a. durch homophone Rhythmen eine Einheit darstellen soll.⁴²¹

Bevor sich Lachenmann zum *Reigen seliger Geister* äußert, nimmt er zuerst Bezug zu seinem ersten Streichquartett *Gran Torso*. Dort habe er seine „musique concrète instrumentale“ zum ersten Mal in einem „in seiner Vertrautheit weithin tabuisierten Klangapparat wie dem des Streichquartetts“ umgesetzt: In seinen ersten Orchesterwerken habe er durch die Erweiterung des Instrumentariums noch „Hintertüren“ nutzen können, die es im Streichquartett nicht gebe.⁴²² Die Kategorien der Komposition und seiner „musique concrète instrumentale“ ließen sich „nicht mehr in erster Linie durch die geläufigen Parameter“ bestimmen, sondern vor allem durch den „körperlich-energetischen Aspekt bei der Klang- beziehungsweise Geräusch-Hervorbringung“.⁴²³ „Ton und Geräusch“ fasst Lachenmann hier dezidiert nicht als Gegensatz auf, vielmehr seien beide „Varianten übergeordneter Klangkategorien“.⁴²⁴ Er nutzt den Begriff der „Kategorien-Hierarchie“⁴²⁵ für traditionelle Elemente, die er vermeiden möchte. Diese Einführung hat auch Einfluss auf mögliche Analysen, indem die „geläufigen Parameter“ durch die „Hervorbringung“ von Klang und Geräusch abgelöst werden, bilden diese auch das Zentrum der Analyse. Klassische Mittel zur Analyse von tonalen Kompositionen werden zumindest in Lachenmanns Beschreibung weitgehend durch andere abgelöst. Allerdings wird ein genauerer Blick zeigen, dass der Komponist durchaus einige traditionelle Begriffe weiterhin nutzt.

⁴¹⁹ Ebd., S. 227.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd., S. 231.

⁴²² Ebd., S. 227.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd., S. 228.

Das Ziel seiner Werkbesprechung sei es, den in der Komposition „ausgeprägten Materialbegriff“ zu beschreiben und diesen darüber hinaus „in den Zusammenhängen [zu] beleuchten[,] in denen er steht und [von denen er] sich abgrenzt.“⁴²⁶ Besonders entscheidend scheint hier der Begriff des Zusammenhangs zu sein, ein einzelnes tonales Intervall oder eine einzelne Harmonie bedeutet noch keine Tradition, solange sie nur bei extrem genauem Studium der Partitur auffällig ist, ansonsten aber im Hörerlebnis keine relevante Funktion erfüllt.

Im *Reigen Seliger Geister* habe er den „Innovationsschub“ des *Gran Torso* nicht unterbieten dürfen, er habe sich also weder „der früher schon entwickelten Mittel bedienen, noch [...] das einmal gewonnene Terrain aufgeben“ können.⁴²⁷ Er habe sich und seine Musik mit dem sich in inzwischen veränderten Blickwinkel auf seine eigene musique concrète instrumentale weiter entwickeln wollen, was auch das Einbeziehen von vermeintlich überholtem Material, bzw. quasi-traditioneller Materialverarbeitung einschließt.⁴²⁸ Insgesamt sieht er durch die Verwendung von Intervallen eine gewisse traditionelle Vertrautheit in seinem Quartett: „Ein Streichquartett, welches ein Intervall spielt, dockt sich an die Tradition an. [...] Diese [...] Vertrautheit wird jetzt im ‚Reigen‘ [...] auf gewisse Weise – nicht zerstört, denn es wird dauernd noch an sie erinnert – sondern sie wird gestört.“⁴²⁹

Dazu gehörte – nicht nur im *Reigen* – auch die Rückbesinnung auf früher Ausgesperrtes, die „Versöhnung“ mit zeitweilig Obsoletem: mit melodischen, rhythmischen, auch harmonisch bestimmten, gar konsonanten Elementen – wobei Versöhnung keinesfalls Rückzug in den vorkritischen Zustand heißen konnte, sondern Integration im Vorwärtsblick auf einen so oder so konsequent fortgesetzten Weg bedeuten mußte.⁴³⁰

Im Unterschied zu *Gran Torso* verweigert Lachenmann hier nicht konsequent den traditionellen Streicherklang, er untersucht vielmehr kompositorisch den „Zwischenbereich von Streichertönen und Nebengeräuschen“.⁴³¹ Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine bloße Rückkehr zu einem traditionellen „Klangideal“. Stahmer stellt fest, Lachenmann „gestatte“ sich ab Mitte der 1980er-Jahre „wieder klar gespielte Töne“, welche sich „aus einer extrem leisen Schicht“ lösen würden.⁴³² Zur gleichen Zeit integriere Lachenmann auch

⁴²⁶ Ebd., S. 227.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 227 f.

⁴²⁹ „Podiumsdiskussion“, S. 16.

⁴³⁰ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 228.

⁴³¹ Stahmer, „Reigen seliger Geister“, S. 1166.

⁴³² Ebd.

„tragende Elemente der Dur-Moll-Tonalität als Bausteine [der] Tonhöhenorganisation“ in Kompositionen wie dem *Reigen seliger Geister*, so Christian Utz: Durch „Techniken wie Schichtung, Reihung und Verzerrung“ schaffe Lachenmann „eine Distanz [...], eine Perspektivität“.⁴³³ Kaltenecker sieht im Rückgriff auf tonale Momente Lachenmanns Auffassung von Tonalität „als Bedingung und Horizont der Neuen Musik“.⁴³⁴ Die Art und Weise, wie Lachenmann tonale Momente einbettet, zeugt also nicht von Rückbesinnung auf Traditionen, sondern vielmehr auf eine Öffnung des Materials, um neue Möglichkeiten zu schaffen. Das 2. Streichquartett gehöre in eine Entwicklung, die sich bei Lachenmann seit seiner Orchesterkomposition *Staub* zeige, so Kaltenecker: Es würden wieder mehr unverfremdete Klänge integriert, auch zeige sich teilweise „das harmonische Gerüst“, „als würde einer der verfremdeten Filter manchmal hochgehoben“.⁴³⁵ Kaltenecker vergleicht Lachenmanns spätere Werke mit Beethovens „drittem Stil“, in dem sich dieser auf scheinbar überholte Konventionen rückbesann.⁴³⁶

In Lachenmanns *Reigen seliger Geister* findet sich ein Moment, was in der Moderne bei Künstlern wie James Joyce, Stéphane Mallarmé oder Marcel Proust gewissermaßen bereits zur Tradition gehört: das „*work in progress*“. Anstelle des geschlossenen Werkes tritt das Darstellen eines „Vorgangs“, zu Beginn des Quartetts werden zum Beispiel verschiedene Varianten des „bloße[n] Streichen[s]“ thematisiert.⁴³⁷

Aufgrund der Integration extrem leiser Klänge „an der unteren Hörbarkeitsschwelle“ empfiehlt Lachenmann in seinen Hinweisen zur Ausführung, das Werk „nur in akustisch geeigneten Kammermusiksälen“ aufzuführen.⁴³⁸ Auch sitzen die Spieler*innen einander zugewandt und nehmen von den teils sehr leisen Klängen mehr wahr als die Zuhörer*innen.⁴³⁹ Diese Verweise erinnern an die Tradition der Kammermusik: Musik wird in kleinen Räumen für ein ausgewähltes Publikum aufgeführt. Nur „zur Not“ sei eine „sorgfältig vorzubereitende elektrische Verstärkung“ denkbar, allerdings nicht durch „Kontaktmikrophone“: „Wo

⁴³³ „Podiumsdiskussion“, S. 32.

⁴³⁴ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 35.

⁴³⁵ Ebd., S. 43.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 43.

⁴³⁷ Ebd., S. 38.

⁴³⁸ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister*, „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 1.

⁴³⁹ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 158 f.

eine Saalverstärkung die natürliche Wirkung der Klänge und Geräusche beeinträchtigt, sollte auf eine Aufführung ganz verzichtet werden.“⁴⁴⁰

Da das Erklingen im Mittelpunkt der gesamten Komposition steht, beschreibt Lachenmann dessen groben Verlauf zunächst klanglich:

Klangtechnisch ist das Werk, als poco a poco sich ergänzendes und zugleich transformierendes Kategorienfeld, zunächst bestimmt vom Gestus des ‚Flautato‘⁴⁴¹-Spiels, dessen akustische Komponenten ausgeleuchtet werden, während sich der abgesteckte Klangraum allmählich in eine diametral entgegengesetzte Landschaft von unterschiedlichst strukturierten Pizzicato-Feldern verwandelt.⁴⁴²

Zu diesem „Kategorienfeld“ gehören Varianten des Flautando-Spiels, Flageolets, Triller oder Pizzicati, Transformationen innerhalb der Kategorien lassen sich vor allem durch Klangfarben-Veränderung erkennen: „Im Reigen bedeutet das meist, dass der Geräusch- bzw. Tonhöhenanteil eines Klangs variiert wird. Eine Möglichkeit dies bei Streichern zu erreichen ist, die Stelle zu ändern, an der der Bogen die Saite berührt.“⁴⁴³ „Der Rauschanteil des Klangs nimmt beim Spielen an den Saitenenden zu, während beim Streichen auf der Saitenmitte die Tonhöhenwahrnehmung stärker ist.“⁴⁴⁴ Eine Transformation „von Rausch-Varianten zu Tonhöhen-Varianten“ wird vor allem durch das „Flautato“ erreicht.⁴⁴⁵ Meist findet der fließende „Übergang von Rauschklingen zu tonhöhenorientierten Klängen“ in einer bestimmten Reihenfolge statt: „Geräusche → Flautandi → Obertöne/Flageolets → Tonhöhen“, was auch den großformalen Ablauf repräsentiert.⁴⁴⁶

Der grobe Aufbau des einsätzigen Streichquartetts kann klanglich in drei Teile geteilt werden: Zunächst dominiert das Geräusch, dann Tonhöhen in den „Pizzicato-Feldern“, die sich schließlich wieder zum Geräuschhaften wandeln. Diese „Kategorien-Transformationen“

⁴⁴⁰ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister*, „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 1.

⁴⁴¹ Den Begriff „flautato“ (bzw. „flautando“) entlehnt Lachenmann aus Nonos *Varianti*, wenngleich beide Spielanweisungen nicht komplett deckungsgleich zu verstehen sind: Vgl. Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 228. Lachenmann gibt folgende Spielanweisung für „flautando“, in der Partitur durch rhombenförmige unausgefüllte Notenköpfe dargestellt: „Rechte Hand: keinerlei Bogendruck, eventuell muß sogar das Eigengewicht des Bogens durch Dagegenhalten mit dem Handgelenk vermindert werden. Linke Hand: Griff nicht fest herunterdrücken, sondern Saite nur locker berühren. Es dürfen andererseits keine Flageolets entstehen.“ Lachenmann, „Hinweise zu Notation und Ausführung“, *Partitur Reigen seliger Geister*, S. 3.

⁴⁴² Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 228.

⁴⁴³ Kleinrath, „(Selbst)ähnliche Formstrukturen“, S. 177.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 178.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 178 f.

finden allerdings nicht nur großformal statt, sondern „auch über einzelne Takte verteilt oder sogar innerhalb einzelner Klänge des Werkes“. ⁴⁴⁷

Eine genauere Unterteilung nimmt Dieter Kleinrath in seiner Analyse vor. Er unterteilt das Werk in fünf Abschnitte. Auch Martin Kaltenecker unterteilt das Werk in fünf Abschnitte, allerdings fällt seine Aufteilung anders aus, was die genauen Taktzahlen anbelangt. Auf jeden Fall widersprechen diese möglichen Formschemata der traditionellen Viersätzigkeit von Streichquartetten. In der folgenden Grafik ist die Unterteilung von Dieter Kleinrath „anhand der Gewichtung“ der „verschiedenen Klangkategorien“ sehr übersichtlich dargestellt. ⁴⁴⁸

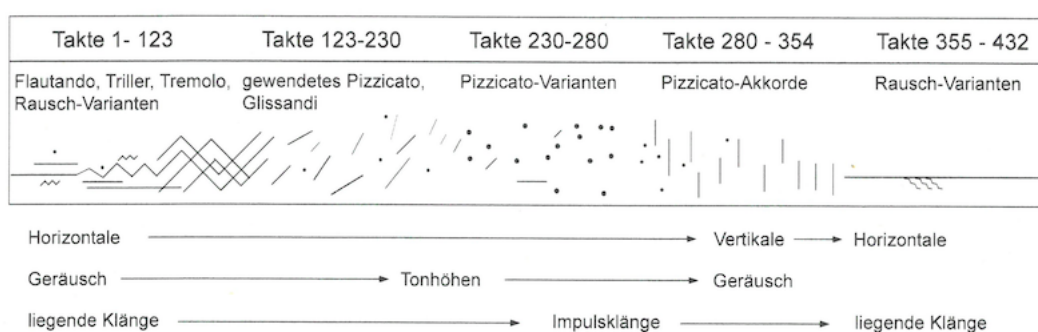


Abbildung 1: Formschema in Helmut Lachenmanns II. Streichquartett (aus: Kleinrath, „[Selbst]ähnliche Formstrukturen“, S. 181).

Lachenmann äußert auf Nachfrage, ob er Kleinraths Auffassung teile: „Für mich ist es nicht so leicht, Formteile voneinander zu trennen. Aber – trotz aller vielfachen Überscheidungen: Es gibt diese Trennungen – sozusagen Abschnitte – natürlich.“ ⁴⁴⁹ Er gestalte die Form seiner Komposition gerne als „Netz“, und ein Netz lasse sich eigentlich nicht „in Formteile gliedern“. ⁴⁵⁰ Daher habe er in seinem Manuskript zum Streichquartett „oben auf den Partiturseiten das allem zugrunde liegende Zeitnetz als latent das Geschehen artikulierende Leiste eingetragen, damit ich mich daran erinnere, wie das Ganze zustanden gekommen ist“. ⁴⁵¹

Kaltenecker erstellt keine Grafik, erläutert dafür seine Einteilung sehr plausibel. Der erste Teil (T. 1–117) thematisiert das „kontinuierliche Streichen“ als verschiedene Varianten des Rauschens, aus dem sich immer wieder zögerlich kleine Figuren entwickeln. Ab T. 84

⁴⁴⁷ Ebd., S. 173.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 181.

⁴⁴⁹ „Podiumsdiskussion“, S. 20.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd., S. 22.

„kommen Läufe auf, Tonleitern und Arpeggien“: Insgesamt nimmt dieser Abschnitt „den Charakter eines Vorspiels“ ein, allerdings geschieht hier keine wirkliche Entwicklung.⁴⁵² Der zweite Teil (T. 118–164a) wird von einer sehr prägnanten Klangcharakteristik geprägt: „Attacke und Resonanz der Klänge [werden] vertauscht“, indem der Spieler einen „rasch crescendierten Flautando-Ton plötzlich“ abdämpft.⁴⁵³ Diese Klänge sind von Lachenmanns Erfahrung des „rückwärts ablaufenden Tonband[es]“ geprägt.⁴⁵⁴ Der dritte Teil (T. 164b–265) weist „Anzeichen einer Durchführung“ auf, die „vertauschten“ Klänge des zweiten Teils werden z. B. zu Beginn mit den Tonleitern des ersten Abschnitts kombiniert.⁴⁵⁵ Insgesamt steigert sich der Ausdruck, „etwa durch die Schärfung der Klangfarben“.⁴⁵⁶ Zu dieser gesteigerten Expressivität gehört auch das „Seufzermotiv“ in der Werkmitte (T. 204) „mit der Wirbeldrehung des Cellos“ oder diversen „Generalpausen“ (ab T. 222).⁴⁵⁷ Der vierte Teil (T. 266–355) stellt schließlich Pizzicati in den Fokus, ab T. 376 nehmen die Instrumentalist*innen ihre Streichinstrumente auf die Knie und spielen „sie mit einem Plektrum wie Gitarren“. ⁴⁵⁸ Der fünfte und damit letzte Teil präsentiert sich als „eine Art Abgesang“, gepresste Töne (ab T. 366) nehmen einen verzweifelten Charakter ein: „geradezu jeder Ton wirkt hier als Zitat eines vergangenen ‚Klangfeldes‘“. ⁴⁵⁹ Kaltenecker fühlt sich „an manche Koda von beethovenschen Sätzen“ erinnert, „wo sich die Spannung einer großen Konstruktion entlädt und gleichzeitig durch das Zurückrufen des Vorangegangenen eine höhere, fast unheimliche Konzentration erhält“. ⁴⁶⁰ Der Vergleich zeitgenössischer Kompositionen und Komponist*innen mit Beethoven durch Musikwissenschaftler*innen und Komponist*innen selbst ist längst zum eigenen Topos der Musikgeschichte geworden, was insbesondere für Streichquartette gilt.

Lachenmann, der grundsätzlich mit vielen Analysemöglichkeiten seines Werks einverstanden ist, betont, dass es ihm weniger um die Betrachtung und Einordnung kleiner Details,

⁴⁵² Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 41.

⁴⁵³ Ebd., S. 42.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 42.: Kaltenecker nennt hier als Beispiel u. a. in „T.188 ein Glissando mit Bogendruck im Cello – zwei Takte später das ‚eiernde‘ Pizzicato der ersten Geige – T.196 der Raketenton auf dem Ponticello“.

⁴⁵⁷ Kaltenecker, „Fragmente zu Lachenmanns *Reigen*“, S. 42.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd.

sondern vielmehr um die „Öffnung des Wahrnehmungsbewusstseins“ gehe:⁴⁶¹ „Was kompositorisch geschieht ist vor allem anderen das Spiel mit einem magischen Medium, das uns allen längst vertraut ist: mit dem Ton als konstanter Schwingung.“⁴⁶² Eine Analyse, die sich sehr mit Details beschäftige, müsse immer „im Hinterkopf wissen, was im ganzen Stück passiert“.⁴⁶³ Lachenmann schlägt vor, in Analysen Tonalität als „Ausgangssituation jeglichen Analysierens“ zu sehen, da diese uns vertraut sei und wir durch unsere sehr auf Tonalität eingestellten Hörgewohnheiten unweigerlich immer wieder an diese erinnert würden „und deren vielleicht veraltete Hörkategorien es in jedem Werk erneut außer Kraft zu setzen gilt“:⁴⁶⁴ „Wenn nicht die Tonalität, dann der Ton, das Intervall oder die Bewegung – im Grunde einfache, allgemein verfügbare Dinge, von denen wir ausgehen, um über sie hinauszugehen.“⁴⁶⁵

Lachenmann bezeichnet das „Flautato“-Spiel als „Mittelpunkt“, der „zwischen völliger Tonlosigkeit hier und satter Ces-Dur-Konsonanz dort“ vermittelt, also alle klanglichen Möglichkeiten ausschöpft.⁴⁶⁶ Der „Gestus“ des Flautando-Spiels wird vor allem zu Beginn der Komposition klanglich intensiv untersucht. Die klangliche Vielfalt der Komposition kann als Erweiterung der traditionellen Möglichkeiten gedeutet werden, denn im Gegensatz zu *Gran Torso* vermeidet er den klassischen „Schönklang“ nicht völlig, sondern nutzt diesen als eine von vielen Varianten, die er stufenlos erkundet: „Durch die Bogenverlagerung vom Steg zum Griff-Finger [...] öffnet sich das Rauschen stufenlos zum tonhöhen-orientierten Bereich.“⁴⁶⁷

Die Gattungstradition möchte er vor allem mithilfe der „Tutti-Textur“ ändern, er versucht, wie bereits erwähnt, ein „Super-Instrument“ anstelle von vier einzelnen Instrumenten zu schaffen: „Immer wieder und immer mehr bekommen wir es im Verlauf des Gesamtprozesses so mit einem einzigen, quasi homophon taktierten, 16-saitigen Klang-Gerät zu tun.“⁴⁶⁸ Hierfür nutzt Lachenmann die Technik des *Hoquetus*, die sich seit dem 12. Jahrhundert

⁴⁶¹ „Podiumsdiskussion“, S. 14–16, hier S. 15.

⁴⁶² Ebd., S. 16. Zum Begriff des „Magischen“ bei Lachenmann siehe ausführlich: Mosch, „Kunst als Magie“, S. 76–96.

⁴⁶³ „Podiumsdiskussion“, S. 18.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 18 f.

⁴⁶⁶ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 228.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 231.

zunächst als Kompositionstechnik des mehrstimmigen Satzes und später als eigene Gattung entwickelte. Dadurch entstehen „Sequenzen aus kollektiv zusammenwirkenden Einzeleinsätzen mehrerer oder aller Instrumente“: „In ihnen setzt sich – quasi entpersonalisiert – jener quasi-motivische Gestus fort, der mit den ‚Triller-Varianten‘ des Anfangs angedeutet – und abgeschafft – worden war.“⁴⁶⁹ Diese „Super-Sequenz“, die auch als ausladendes „Arpeggio“ bezeichnet werden könnte, nutzt er als Mittler im „charakteristischen Transformationsprozeß“ zwischen den „Flautato-Strukturen“ zu Beginn und den „Pizzicato-Feldern“ am Ende.⁴⁷⁰ Die vier Streicher spielen keine eigene, unabhängige Stimme, die im Sinne des Topos des Dialogcharakters als „Gespräch“ zu bezeichnen wäre, vielmehr entsteht der Eindruck einer einzigen Stimme, bei der nicht mehr klar erkennbar ist, wem diese zuzuordnen ist, wenn man den Tonumfang der einzelnen Instrumente zunächst vernachlässigt.

Eine wichtige Funktion innerhalb der diversen Spieltechniken, die Lachenmann ausführlich in seinen „Hinweisen zu Notation und Ausführung“ erläutert,⁴⁷¹ nimmt der „Dämpfgriff“ ein, den der Komponist zur Verstärkung der Wahrnehmung der „Nebengeräusche“ nutzt: „Wo dieser Dämpfgriff so eingesetzt wird, daß er durch unerwartetes Blockieren dem ungebremst-eruptiven Aufstrichgestus sozusagen plötzlich ‚den Mund zuhält‘, ergibt sich eine ‚japsende Klangwirkung‘. [...] Sie erweist sich so gewissermaßen als ‚gewendetes Pizzicato‘.“⁴⁷²

In die Komposition integriert Lachenmann auch eine sehr persönliche Erfahrung, die der Hörerschaft ohne Hinweise des Komponisten selbst nicht auffallen kann. Ich habe mich entscheiden, diese kurz zu erläutern, da sie als Anspielung einen gewissen sentimental Stellenwert einer Erinnerung, auch im Sinne einer gewissen Tradition einnimmt und gleichzeitig als „Schlüsselmoment“ vom Komponisten bezeichnet wird. Lachenmann berichtet, er habe bei Nono eine Sprechaufnahme Schönbergs samt Rückseite vom Tonband überspielt, sodass die „rückwärts klingende Stimme des auf der Vorderseite heiser/heiter Geschichten erzählenden Schönberg“ erklang.⁴⁷³ In der Komposition habe er das als „diskrete[n] ‚Schlüsselmoment‘“ in den Takten 183 und 184 verarbeitet, wo sich „beide einander entgegengesetzten

⁴⁶⁹ Ebd., S. 232.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister* „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 1–9.

⁴⁷² Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 232.

⁴⁷³ Ebd., S. 233.

Spielformen [...] begegnen“:⁴⁷⁴ „Dies wäre sozusagen die musikalische Mitte, der ‚magnetische Nordpol‘ bei der Verlagerung von der Flautato- auf die antipodisch abgelegene Pizzicato-Seite dieses Klang-Globus.“⁴⁷⁵

Die formale Mitte befindet sich jedoch an einer anderen Stelle im Werk: Hier verarbeitet er einen eigentlich traditionellen G-Dur Sextakkord als derart gedehntes Arpeggio aus Einzeltönen, dass er diese „durch solch extreme räumliche und zeitliche Weise zugleich ent-tonalisiert“.⁴⁷⁶ Der Sextakkord als tonales Material wird so weit auseinandergezogen und verzerrt, dass er nicht hörbar ist, wobei der latente Traditionsbezug dennoch bestehen bleibt. Eine ähnliche tonale Anspielung findet im Cello (T. 205 f.) statt. Über dem Ton *H* wird „ein Spektrum aus den ersten Obertönen“ aufgebaut „und wir hören Vertrautes: eine H-Dur-Konsonanz“:⁴⁷⁷

Dieser H-Dur-Klang ist hier aber zugleich ein Spezialfall, eine negative Variante jener zuvor abrupt abgerissenen Crescendo-Klänge. Aber hier als konsonant arrangierter erinnert er an oder berührt er kollektiv verankerte Archetypen. Das heißt Musik versteht sich als ein strukturelles Spiel mit akustisch vermittelten Elementen, welches aber nie vergisst, aus welcher Tradition und gesellschaftlicher Übereinkunft sie stammen. Natürlich sollte das Komponieren unsere Aufmerksamkeit in unvertraute Wahrnehmungszonen lenken. Aber als Sensibilisierung des Hörens bewirkt es immer zugleich archetypische Erfahrung und erinnert in irgendeiner Form immer wieder daran, wo die Klänge herkommen.⁴⁷⁸

Ab Takt 280 wird der traditionelle Streicherklang endgültig verabschiedet, der Bogen wird beiseitegelegt: „Das Streichquartett ist zu einer imaginären ‚Gitarre‘ mit verschiedenen Saiten-Ebenen geworden.“⁴⁷⁹

Anstelle des traditionellen Taktgefüges tritt ein „Zeitnetz“ „eines quasi unterirdisch mitlaufenden, die Abmessungen des Ganzen vorab regulierenden, extrem aperiodischen Pulses“.⁴⁸⁰ Dieses ist in der Partitur selbst als „rhythmische Leiste“ über den „eigentlichen Instrumentalparts abgebildet“.⁴⁸¹ In dieser Leiste sind in der Partitur Tonhöhen notiert, die sich allerdings in keiner der entsprechenden Stimmen wiederfinden, was Lachenmann wie folgt erläutert: „Die dort notierten Tonhöhen, die, wie leicht herauszufinden, zwölfstönigen

⁴⁷⁴ Ebd., S. 232.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 234.

⁴⁷⁷ „Podiumsdiskussion“, S. 17.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 236.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 237.

⁴⁸¹ Ebd.

Permutationen sich verdanken, halten lediglich für eventuelle Nachprüfungen das Generierungsprinzip fest. Für die Tonhöhenordnungen des Stücks spielen sie keine Rolle.“⁴⁸² Nur zwischen den Takten 285–334 sei hier der „aus den Einzeleinsätzen resultierende[...] Gesamtrhythmus“ vermerkt, weshalb dieser Abschnitt auch für die Spieler*innen „nützlich“ sei.⁴⁸³ Diese Aussagen fügen sich in das äußere Erscheinungsbild der Partitur als Arbeitspartitur ein: Sie ist insgesamt eher „unordentlich“ notiert und teilweise nur schwer lesbar. Die Gestaltung der Partitur „als eine Art Kunstbuch“, die Katharina Grohmann durchaus als traditionelles Moment ausführt,⁴⁸⁴ verfolgt Lachenmann hier eindeutig nicht.

In seinem Werkkommentar nimmt Lachenmann dezidiert Bezug auf eine sehr traditions-trächtige Form: den Walzer. Die Takte 303–314⁴⁸⁵ bezeichnet er als „Quasi-Walzer“,⁴⁸⁶ wobei sich dieser Vergleich auf die rhythmische Struktur und nicht auf die Tonhöhenorganisation bezieht.

Den Begriff der Harmonik nutzt Lachenmann, wenn er konstatiert, dass diese „prinzipiell dort [herrsche], wo die Töne die Musik machen“.⁴⁸⁷ Problematisch werde diese erst dann, wenn „Tonhöhen zu Eigenschafts-Partikeln im Zusammenhang mit anderen Klangkategorien geworden sind“.⁴⁸⁸ Harmonik versteht er also nicht als ausschließlich traditionelle Kategorie: „Als ‚streng‘ intervallisch kontrollierte kann Harmonik auch stören, das heißt erneute Wahrnehmung sabotieren (... Was ist stärker: C-Dur oder Pizzicato? ...).“⁴⁸⁹ Die direkte, unmaskierte Tonalität lehnt er ab: Der in Takt 93 a/b erklingende As-Dur-Dreiklang, der in anderen Analysen angeführt wird,⁴⁹⁰ sollte nicht zum Zwecke eines erzwungenen Traditionsbezuges ins Feld geführt werden. Lachenmann definiert sein Material eher als „Intervallfelder“: „Die Tonordnungen im *Reigen* [sind] zu Beginn einerseits bestimmt vom Total der zwölf Tonstufen, andererseits von konstanten und/oder kontinuierlich sich erweiternden oder verengenden Intervallfeldern“.⁴⁹¹ Er nutzt also den kompletten chromatischen Raum

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister* „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 1.

⁴⁸⁴ Grohmann, *MITTWOCH*, S. 133.

⁴⁸⁵ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister*, S. 52 f.

⁴⁸⁶ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 237.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 240.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Kleinrath, „Fraktalklang“, S. 181.

⁴⁹¹ Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 239.

aus, den er durch die „wilde Skordatur“ noch erweitert: Durch die „beliebig weite Drehung“ der Wirbel, die er insofern doch bestimmt, als er Quintabstände zwischen den Saiten vermieden haben möchte,⁴⁹² ist eine Voraussage der Tonhöhen nicht mehr möglich. Der Komponist gibt hier die Entscheidung über das konkrete Klangergebnis an die Musiker*innen ab, wodurch alle Aufführungen sich, mehr als sonst ohnehin, voneinander unterscheiden.

3.3.5 Spieltechnik und Notation

Lachenmanns Notation im *Reigen Seliger Geister* besteht aus einer Mischung traditioneller und alternativer Möglichkeiten: Traditionell ist die Verwendung des Fünflinien-Systems, allerdings in zweifacher Ausführung pro Instrumentalist*in, oder Taktarten, die ihrerseits teilweise auf andere traditionelle Elemente verweisen, wie der $\frac{3}{8}$ -Takt auf den Walzer. Auch die Verwendung eines Particells unterhalb der Partitur mit dem „tatsächlich klingenden Tonhöhen-Resultat“ erinnert an traditionelle Arbeitstechniken früherer Komponist*innen.⁴⁹³ Er ergänzt dieses System durch eine sehr ausführliche Legende mit alternativen, teils neuen Möglichkeiten zur Notation seiner elaborierten Spieltechnik.⁴⁹⁴

In *Gran Torso* entwickelt Lachenmann viele neue Spieltechniken, für die er auch neue Notationsmöglichkeiten schaffen muss, um seine „musique concrète instrumentale“ klanglich zu realisieren: Viele dieser Spieltechniken finden sich in allen drei Streichquartetten, vor allem aber in seinem ersten und zweiten wieder.⁴⁹⁵

Im *Reigen* ist jedes Instrument in zwei Systemen notiert. Falls das obere System leer ist, bzw. nur Hinweise zur Artikulation gibt, gilt die „übliche Notationsweise“ im unteren System. In den meisten Fällen ist es jedoch so, dass das obere System die „Aufgaben der rechten Hand“ zeigt, während im unteren System die „Spielaktionen“ der linken Hand notiert sind. Im oberen System sind vor allem „Position und Positionsverlagerungen des Bogens sowie besondere Abstufungen des Bogendrucks“ eingetragen.⁴⁹⁶ Lachenmann entwirft für sein

⁴⁹² Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister*, „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 1.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 1–9.

⁴⁹⁵ Vgl. Brügge, „Tendenzen seit 1975“, S. 490; Zur elaborierten Spieltechnik in Lachenmanns Streichquartetten siehe ausführlich: Albermann, „Abnormal Playing Techniques“, S. 39–51.

⁴⁹⁶ Lachenmann, *Partitur Reigen Seliger Geister*, „Hinweise zu Notation und Ausführungen“, S. 2.

erstes Streichquartett zwei neue Schlüssel: „den Steg- und Saitenschlüssel“, welche teilweise auch im zweiten und dritten Quartett Anwendung finden.⁴⁹⁷

Der Stegschlüssel zeigt den Abschnitt zwischen Saitenhalter und Griffbrettmitte (bzw. einen Abschnitt daraus), um die Anstrichstelle des Bogens und deren Änderung zu veranschaulichen; der Saitenschlüssel ist dann vorgezeichnet, wenn Aktionen hinter dem Steg ausgeführt werden sollen.⁴⁹⁸

Interessant ist auch ein Vergleich der Notation in den Streichquartetten: Während in *Gran Torso* „eine Aktionsnotation ohne Notenlinien“ vorherrscht, nutzt Lachenmann im *Reigen seliger Geister* ein doppeltes Fünflinien-System und greift in *Grido*, aufgrund des vorherrschenden Erklings von Tonhöhen, auf das geläufige Fünflinien-System zurück.⁴⁹⁹ Mit dieser Beobachtung deckt sich auch die unterschiedliche Hörerfahrung der drei Quartette: „Tonhöhenprozesse [nehmen] vom 1. zum 3. Quartett an Bedeutung zu[...], während sich umgekehrt die Anzahl und Differenzierung der Geräuschklänge zu verringern scheint.“⁵⁰⁰

3.4 Karlheinz Stockhausen – *Helikopter-Streichquartett* (1992/1993)

Karlheinz Stockhausen hat ein einziges Streichquartett komponiert: Das *Helikopter-Streichquartett* entstand 1992/1993 als Auftragskomposition für die *Salzburger Festspiele*, bei denen es letztlich aus verschiedenen Gründen doch nicht aufgeführt wurde, stattdessen fand die Uraufführung am 26. Juni 1995 in Amsterdam statt.⁵⁰¹

Die Komposition ist Teil seines Werkzyklus *LICHT – Die sieben Tage der Woche*, der zwischen 1977 und 2003 entstand: Jeder Tag wird als Oper in unterschiedlichen Szenen dargestellt. Die Szenen bilden dabei in sich geschlossene Werke, die auch „für sich allein szenisch oder quasi konzertant realisiert“ werden können.⁵⁰² Der Zyklus soll „die Genese der Welt vom ersten bis zum siebten Tag der Schöpfung darstellen“ in „insgesamt 164 selbstständig aufführbaren und in der Tat gesondert quasi-konzertant uraufgeführten Einzelwerken“, die insgesamt 29 Stunden dauern.⁵⁰³ Die Einzelwerke sind nicht streng chronologisch in der Reihenfolge der Wochentage entstanden.⁵⁰⁴ Bisher wurde der Zyklus noch nie komplett

⁴⁹⁷ Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität“, S. 156.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 157.

⁵⁰¹ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 90.

⁵⁰² Stockhausen, *Partitur Helikopter-Streichquartett*.

⁵⁰³ Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*, S. 11.

⁵⁰⁴ Ebd.

aufgeführt.⁵⁰⁵ Das Streichquartett bildet die 3. Szene vom *Mittwoch*, der insgesamt aus vier Szenen, einem „Gruss“ und einem „Abschied“ besteht. Die szenische Uraufführung des gesamten *Mittwoch* fand am 22.08.2012 in einer ehemaligen Chemiefabrik in Birmingham, England statt.⁵⁰⁶

Als Bestandteil des Zyklus stelle das Streichquartett „in zweifacher Hinsicht einen Sonderfall [...] dar: es ist das Stück mit der traditionellsten Besetzung und das, das sich am weitesten vom traditionellen Konzertsaal und der herkömmlichen Musiktheaterbühne entfernt“, so Reinhard Oehlschlägel.⁵⁰⁷ Thomas Ulrich nennt das Quartett „die spektakulärste [Szene] des gesamten LICHT-Zyklus“.⁵⁰⁸ Magdalena Zorn bestätigt diesen Eindruck „hinsichtlich seiner technisch-erhabenen Wirkung“.⁵⁰⁹

3.4.1 Gattungsbezug

Karlheinz Stockhausen hat es zeitlebens vermieden, für Gattungen zu komponieren, die einen starken Traditionsbezug aufweisen. Das *Helikopter-Streichquartett* bildet hier jedoch eine Ausnahme, ist es doch gleich zwei traditionellen Gattungen zuzuschreiben: Zum Streichquartett tritt die Oper im Werkzyklus *LICHT*. Bei Musikwissenschaftler*innen findet sich häufiger die These, dass Stockhausen mit seinem 29 Stunden dauernden Zyklus Wagners *Der Ring des Nibelungen* übertrumpfen wolle, er selbst stritt dies jedoch zeitlebens ab.⁵¹⁰ Neben dem Vergleich im Sinne einer „superlativistische[n] Fortführung von Wagners Idee einer zu Festspielen sich versammelnden kunstreligiösen Gemeinde“, haben deutsche Journalisten Stockhausens kompositorische Prinzipien auch als Rückschritt hinter Wagner gewertet.⁵¹¹ In der Konzeption des Zyklus sind mythologische und biblische Themen, insbesondere aus dem Alten Testament zentral.⁵¹²

⁵⁰⁵ Vgl., Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 11.

⁵⁰⁶ Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*, S. 38.

⁵⁰⁷ Oehlschlägel, „In lichten Höhen“, S. 42.

⁵⁰⁸ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 353.

⁵⁰⁹ Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*, S. 216.

⁵¹⁰ Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 123–124. Siehe zu Parallelen zwischen Wagners *Der Ring des Nibelungen* und Stockhausens *LICHT* ausführlich: Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*; Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 123–137.

⁵¹¹ Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*, S. 27.

⁵¹² Draus, „Tradition“, S. 117.

Im Jahr 1991 erhält Stockhausen einen Kompositionsauftrag für ein Streichquartett von den *Salzburger Festspielen*, was er aufgrund der Gattungstradition zunächst kategorisch ablehnt.⁵¹³ Die Tradition umfasse neben der Instrumentation auch die Aspekte „Form, Inhalt und Aufführungspraxis“ und das Streichquartett sei „eine typische Gattung des 18. Jahrhunderts“.⁵¹⁴

Stockhausen äußert sich dezidiert gegen eine „kompositorische Konservierung einer traditionellen Musikgattung“:⁵¹⁵ „Jedes meiner Werke hat eigene Form, Instrumentation, Aufführungspraxis.“⁵¹⁶ Stockhausen beansprucht für sich, immer „wahrhaft neue Musik“ zu schreiben.⁵¹⁷ Aus diesem Grund habe er zeitlebens „keine Sinfonien, Sonaten, Klavierkonzerte, Violinkonzerte usw. geschrieben“.⁵¹⁸ Er distanziert sich entschieden von festgelegten und vorgefertigten Begrifflichkeiten und Gattungen. Schließlich entscheidet sich Stockhausen nach einem Traum, doch ein Quartett zu komponieren:

Und dann kam ein Traum: ich hörte und sah die vier Streicher in vier Helikoptern in der Luft fliegen und spielen. [...] Die Streicher spielten meist Tremoli, die sich mit den Klangfarben und Rhythmen der Rotorblätter so gut mischten, daß die Helikopter wie Musikinstrumente klangen.⁵¹⁹

Die Realisation des Streichquartetts im Traum, die Aufteilung der vier Musiker*innen auf eigene Helikopter außerhalb des Konzertsaals, erscheint als Versuch mit der Gattungstradition zu brechen. Stockhausen bezeichnet diesen Traum als „ein merkwürdiges Erlebnis“, da die „Musiker nicht mehr in einem Saal auf einem Podium beieinander sitzen, sondern in vier verschiedenen Helikoptern getrennt fliegen und doch zusammen spielen“.⁵²⁰

Der Bezug zur Gattung ist im konkreten Fall sehr kontrovers diskutiert worden. Verschiedene Musikwissenschaftler*innen verstehen die Verlagerung vom Konzertsaal in vier Helikopter, und die Verbindung mit elektronischer Klangregie nicht mehr als Streichquartett im Sinne der Gattungstradition. Brügge befindet es als „unstreitig“, dass Stockhausens Komposition nur als „bloße Affekthascherei“ bezeichnet werden könne: „Dieses vordergründige ‚Event‘ – Quartettmusik in vier ohrenbetäubenden Helikopterkanzeln (?) –, noch auf einen

⁵¹³ Stockhausen, „Einführung. Helikopter-Streichquartett“, CD, S. 9.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Frisius, *Stockhausen III. Werkzyklen*, S. 398.

⁵¹⁶ Stockhausen, „Einführung. Helikopter-Streichquartett“, CD, S. 9.

⁵¹⁷ Stockhausen, „Der Geist bewegt die Materie“, S. 301.

⁵¹⁸ Stockhausen, „Einführung. Helikopter-Streichquartett“, CD, S. 9.

⁵¹⁹ Ebd., S. 9 f.

⁵²⁰ Stockhausen, „Phantasie schafft Zukunft“, S. 273.

seriösen Gattungskontext beziehen zu wollen, überzeugt nicht“.⁵²¹ Krummacher bestätigt zumindest, dass „solche Effekte“ wie im vorliegenden Streichquartett „kaum zu wiederholen“ seien, „ohne ihre spontane Wirkung zu verlieren“.⁵²² Allerdings hänge es „von durchaus konträren Voraussetzungen ab“, ob hier „eine Erweiterung oder die Beendigung der Gattung“ stattfände.⁵²³ Finscher, der allerdings für eine generelle Beendigung der Gattung nach Schönberg und Webern einsteht, sieht die „Gattung [...] dialektisch anwesend auch dort, wo an ihrer Auflösung komponiert wird“, also „auch noch in einer absurd-zirzensischen Veranstaltung wie K. Stockhausens Helikopter-Quartett (1994)“.⁵²⁴

Ulrich nennt das Streichquartett „ein die bisherigen Grenzen sprengendes futuristisches Werk, das die Erwartungen des Auftraggebers weit hinter sich ließ“.⁵²⁵ Es füge sich in die „Geisteshaltung“ des Komponisten ein, „sich möglichst an die Spitze des Fortschritts zu setzen und die modernsten technischen Mittel dafür einzusetzen“.⁵²⁶ Auch der gesamte Zyklus zielt „auf das noch nie Dagewesene – wenn man die Ausmaße des Werkes bedenkt, den Aufwand, den treiben muß, wer immer es realisieren will.“⁵²⁷

3.4.2 Werkzyklus *LICHT*

Stockhausen äußert in einem Gespräch mit Frisius folgenden Wunsch:

Meine Idealvorstellung ist jetzt, daß ich als Komponist noch einmal neu anfangen dürfte; dann würde ich vom ersten Tag an ein einziges Werk konzipieren und komponieren; alles zusammen und in Beziehung setzen.⁵²⁸

Nach *LICHT* beginnt er mit der Arbeit an *KLANG. Die 24 Stunden des Tages*, kann den Zyklus aber nicht vollenden, die letzten drei Stunden des Tages fehlen. Anschließend hatte er noch vorgesehen, die Minute und Sekunde auszukomponieren, sodass das kompositorische Werk im Ganzen zueinander in Beziehung stünde.⁵²⁹

⁵²¹ Brügge, *Rihms Streichquartette*, S. 17.

⁵²² Krummacher, *Das Streichquartett*, S. 470.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Finscher, Art. „Streichquartett“, *MGG Online*.

⁵²⁵ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 18.

⁵²⁶ Ebd., S. 16 f.

⁵²⁷ Ebd., S. 47.

⁵²⁸ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 360–368.

⁵²⁹ Vgl. ebd., S. 368.

Prägend für die Komposition ist eine starke religiöse Ausrichtung. Stockhausen wächst in einem sehr katholischen Elternhaus auf, was sich nicht nur in diesem Zyklus niederschlägt, sondern auch in anderen Werken wie im *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (1955/56). Einen weiteren Einfluss nimmt das Buch *Urantia* auf LICHT, „eine umfangreiche [...] Offenbarungsschrift, angeblich von hochgestellten himmlischen Wesen verfaßt und durch ein Medium übermittelt“, dass sich mit der Weltordnung und dem „Sinn [...] des menschlichen Lebens“ beschäftigt.⁵³⁰

Die drei Protagonist*innen des Zyklus bildet die Trias aus Michael, Eva und Luzifer: „Man darf sie nicht als Personen verstehen; vielmehr sind es fundamentale geistige Kräfte. [...] Jeder dieser Protagonisten beherrscht einen Operntag.“⁵³¹ Bei den sieben Tagen gibt es folgende Konstellationen zwischen den Persönlichkeiten: Jeder der drei alleine, jeweils zwei als Paar, und alle drei gemeinsam.⁵³² Der *Mittwoch* als „Tag der Zusammenarbeit“ vereint alle drei Figuren miteinander.⁵³³ Im katholischen Glauben nehmen sie eine wichtige Funktion ein:

Michael, den Stockhausen auch mit Jesus gleichsetzt, ist der Erlöser, Luzifer der Versucher und Repräsentant des Bösen (aber auch des rationalen Geistes und des Strebens nach Autonomie), und Eva, in ihrer Erscheinungsform als Maria, als Mittlerin zu Gott hin (man könnte geradezu sagen: die mütterliche Seite Gottes und, von da her gesehen, der mütterliche Kern der Wirklichkeit). Diese Bedeutung der drei Kräfte erlaubt es, zwei für das menschliche Leben fundamentale Polaritäten darzustellen: die Polarität von Mann und Frau und die von Gut und Böse. Letztere erweitert Stockhausen zu der allgemeineren Polarität von Ja und Nein und befreit das Gegeneinander von Christus und dem Teufel aus moralistischer Engführung, in die es in der Tradition immer wieder zu geraten droht.⁵³⁴

3.4.3 Stockhausen und Wagner

Ein Vergleich nur auf Basis der außergewöhnlichen Länge und dem Verbund mehrerer Opern in einem Zyklus sei oberflächlich und unzureichend, äußert Stockhausen. Er betont außerdem, dass sein Werk auf die Gegenwart und Zukunft ausgerichtet sei, während sich Wagner mit alten germanischen Mythen auseinandergesetzt und sich dadurch mit der Vergangenheit beschäftigt habe.⁵³⁵ Bei Wagner stünden thematisch darüber hinaus Sterbliche im Zentrum der Oper, bei Stockhausen Unsterbliche, biblische Figuren, so Zorn.⁵³⁶

⁵³⁰ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 43.

⁵³¹ Ebd., S. 28.

⁵³² Ebd., S. 29.

⁵³³ Ebd., S. 18.

⁵³⁴ Ebd., S. 28 f.

⁵³⁵ Stockhausen, „Astronische Epoche“, S. 28.

⁵³⁶ Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 124.

Allerdings antwortet Stockhausen auf die Frage, wie gut er Wagners Musik kenne, dass er nur zwei Wagner-Opern gesehen habe, die ihm darüber hinaus nicht gefallen hätten, er sei „nach kurzer Zeit wirklich angewidert rausgelaufen“.⁵³⁷ Es ist also fraglich, ob Stockhausen mit Wagners *Ring* und seinen Kompositionen im Allgemeinen vertraut genug war, um Parallelen begründet derart kategorisch abzulehnen, wahrscheinlicher sei es, dass diese Ablehnung aus der „historischen Atmosphäre der Erneuerung um 1950“ resultiere.⁵³⁸ Zu dieser unnachgiebigen Haltung hätten vermutlich zusätzlich seine traumatischen Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs, der Verlust beider Elternteile und die Stellung Wagners als Träger des „Deutschen Geistes“ beigetragen, bei der er in Folge Musik der „Spätromantik“ samt ihrer „romantischen Expressivität“ zugunsten einem Ideal des reinen Klangs kategorisch abgelehnt habe.⁵³⁹

Dabei sei die kompositorische Motivation von Wagner und Stockhausen eine ähnliche gewesen: Wagners Idee sei die Etablierung einer „Kunstreligion“⁵⁴⁰ gewesen, während sich Stockhausen für die Ideale einer „neue[n] Religiosität“⁵⁴¹ eingesetzt habe, die durch Musik vermittelt werde.⁵⁴² Stockhausen wird häufiger vorgeworfen, er habe mit *LICHT* eine eigene Religion ins Leben rufen und propagieren“ wollen.⁵⁴³ Ulrich widerspricht dieser These: „Stockhausen [befasst sich] im LICHT-Zyklus nicht mit grundstürzend Neuem, für das er Proselyten machen wollte. Daß die Tage der Woche mit fundamentalen Themen verbunden sind, ist alte Tradition [...]“.⁵⁴⁴ Dennoch erinnert sein Zyklus stark an das Konzept der „Kunstreligion“ bei Wagner.

Weitere Parallelen finden sich zwischen der Idee des „Gesamtkunstwerks“⁵⁴⁵ bei Wagner oder dem „Welttheater“ bei Stockhausen. Stockhausen bezeichnet seinen Opernzyklus selbst als solches: „Die sieben für LICHT komponierten Opern verstehen sich als

⁵³⁷ Stockhausen, „Komponist und Interpret“, S. 280.

⁵³⁸ Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 124.

⁵³⁹ Ebd., S. 124 f.

⁵⁴⁰ Siehe ausführlicher zum Begriff der „Kunstreligion“ bei Wagner: Dahlhaus, „Bühnenfestspiel“, S. 596.

⁵⁴¹ Stockhausen, „Komponist und Kosmos“, S. 220

⁵⁴² Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 125.

⁵⁴³ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 48.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Siehe ausführlicher zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“: Dahlhaus, „Bühnenfestspiel“, S. 599.

Gesamtkunstwerke. Das Ritual, das in Musik gesetzt ist, soll sowohl meine eigene Vision als auch die existentiellen und spirituellen Anliegen des Zuschauers spiegeln“.⁵⁴⁶

Die kompositorischen Prinzipien weisen ebenfalls Gemeinsamkeiten auf, die Idee, alles Klingende im Zyklus entstamme einer Formel als Grundsubstanz erinnert stark an Wagners Leitmotivik, die alle Elemente im musikalischen Drama miteinander verbindet.⁵⁴⁷ Sowohl im generellen Anspruch an das eigene Werk und Schaffen, als auch in der kompositorischen Umsetzung finden sich also unbestreitbare Parallelen zwischen Stockhausen und Wagner.

3.4.4 Superformel

Karlheinz Stockhausens seriellen Kompositionen folgen zahlreiche „Formelkompositionen“, also Kompositionen, denen quasi motivische Reihen zugrunde liegen, aus denen die ganze Komposition aufgebaut ist. Als erste Formelkomposition erscheint 1970 *Mantra*.⁵⁴⁸ Stockhausen bezeichnet das Komponieren mit Formeln als „Weiterentwicklung der seriellen Kompositionsweise“:⁵⁴⁹ „Sie [die Formelkomposition] ist ja die Weiterentwicklung der seriellen Komposition. [...] Die *isorhythmische Motette* ist ein europäisches Modell, aus dem man die serielle Komposition entwickeln kann.“⁵⁵⁰ Stockhausen assoziiert die Formeln auch mit der Architektur eines gotischen Doms:⁵⁵¹

Mir kommt da wieder eine Assoziation: man sollte doch nicht vergessen, daß das alles nicht so neue Ideen sind, wie man meint. Ich glaube, die *isorhythmische Motette* – das fällt mir in diesem Augenblick ein – muß doch auch schon einmal so eine Formkonzeption gehabt haben. – Etwas Ähnliches finde ich auch, wenn ich einen gotischen Dom sehe: daß da viele kleine Spitzbögen sind über jedem größeren Bogen – z.B. in einem Portal: zwei Bögen über einem, vier Bögen über zwei, acht Bögen über vier usw.⁵⁵²

Rudolf Frisius wirft ein, dass es bei Motetten „doch wohl nicht in allen Dimensionen der musikalischen Form“ diese Proportionen geben würde.⁵⁵³ Darauf erwidert Stockhausen: „Aber ich meine: Es gibt überall Anzeichen dafür, daß das Kleine mit dem Großen in proportionale Beziehung gesetzt worden ist.“⁵⁵⁴ Der Bezug zum „Mittelalter“ ist nicht im

⁵⁴⁶ Stockhausen, „Es bleibt noch fast alles zu entdecken“, S. 261.

⁵⁴⁷ Zorn, „Stockhausen and Wagner“, S. 132. Zum Begriff des Leitmotivs siehe ausführlich: Veit, Art. Leitmotiv, *MGG Online*.

⁵⁴⁸ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 33.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Stockhausen, „Vor und nach SAMSTAG aus LICHT“, S. 313.

⁵⁵¹ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 294 f.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd., S. 294.

⁵⁵⁴ Ebd.

Hinblick auf die Details der Formeln zu verstehen, sondern bezogen auf generelle Schemata und Proportionen. Hier findet im Sinne Stockhausens jedoch kein Bezug zur Tradition statt, da die Musik des Mittelalters nicht zur kanonisierten westeuropäischen Kunstmusik gehört, die im zeitgenössischen Konzertleben präsent ist, und somit außerhalb der abzulehnenden Tradition steht.

Alle Kompositionen des Zyklus *LICHT* basieren auf einer Superformel⁵⁵⁵, die wiederum aus drei Formeln besteht, die allerdings nicht auseinander entstehen oder direkt aufeinander Bezug nehmen.⁵⁵⁶ Die drei Formeln sind Michael, Eva und Luzifer zugeordnet. Der „Kern“ der Superformel besteht aus 36 Tönen, die komplette Formel entsteht durch „Ergänzungen und Einschübe“.⁵⁵⁷ Diese 36 Töne sind auf die drei Charaktere aufgeteilt, Michael erhält 13, Eva 12 und Luzifer 11 Töne, was auch ihre Rollen widerspiegelt: „Eva [verkörpert] mit allen 12 Tönen der chromatischen Tonleiter das irdische Maß [...] und [steht] so in der Mitte zwischen den spirituellen Gegnern“.⁵⁵⁸

Stockhausen arbeitet in seinen Formeln ähnlich wie Schönberg in seinen Zwölftonreihen.⁵⁵⁹ Ein großer Unterschied zu Schönbergs Reihen ist, dass die Formel „eine ganze Fülle akustisch wahrnehmbarer Informationen“ enthält.⁵⁶⁰ Die etwa eine Minute dauernde Superformel ist nicht nur „durch serielle Organisation [...] des Tonmaterials im engeren Sinne“ gekennzeichnet, vielmehr werden auch alle anderen Parameter derart organisiert, worunter unter anderem „Tonanzahl, Intervalle, Intervallrelationen, Ereignishäufigkeiten, Tempi, Klangfarben, Pausen, Geräusche, Improvisationen, Echos, Vorechos“ u. a. fallen.⁵⁶¹ Stockhausen meint dazu:

Was ich eine *Formel* nenne, ist eine musikalische Gestalt, in die all diese Aspekte [Melodie, Rhythmus, Lautstärke, Farbe, Räumlichkeit] integriert sind, vergleichbar der Gestalt eines Menschen mit allen Eigenschaften an Form und Details.⁵⁶²

⁵⁵⁵ Zur Superformel siehe ausführlich: Bandur, „Beziehungszauberei. Die Superformel“, S. 21–25; Bandur, „Komponieren mit der Superformel“, S. 234–352.

⁵⁵⁶ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 292.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 294.

⁵⁵⁸ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 36.

⁵⁵⁹ Vgl. Oehlschlägel, „Wandlungen der Avantgarde“, S. 37 f.

⁵⁶⁰ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 33 f.

⁵⁶¹ Bandur, „Beziehungszauberei. Die Superformel“, S. 22.

⁵⁶² Stockhausen, „Musikalische Metamorphose“, S. 702.

In den Formeln der drei Charaktere übernehmen Intervallcharakteristika eine tragende Funktion. Die vorherrschenden Intervalle in den jeweiligen Formeln sind zugleich Ausdruck der Charakterzüge: Bei Michael herrscht die reine Quarte vor, bei Luzifer die große Septime und bei Eva die große Terz.

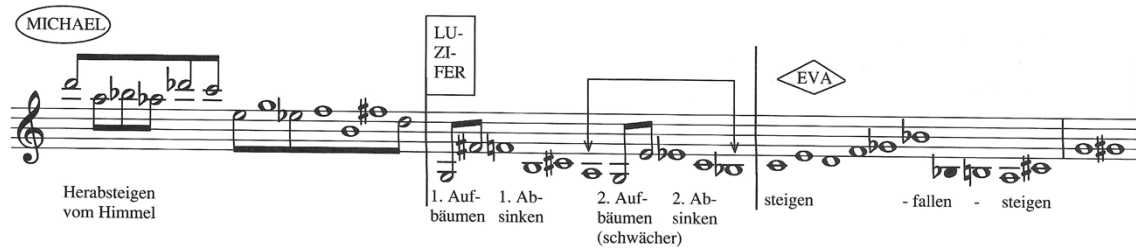


Abbildung 2: „Symbolik der Bewegungsrichtungen“ (aus: Frisius, Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk, S. 313).

Auch die Bewegungsrichtungen der Intervalle sind nicht zufällig gewählt:

Die Michael-Formel steigt sozusagen vom Himmel herab. Luzifers Formel ist mehr so eine gebrochene Geschichte, während die Eva-Formel zentral beginnt, durch den Bruch in der Mitte herunterfällt und dann die Höhe wiedergewinnt.⁵⁶³

Den einzelnen Wochentagen und Szenen sind nur kleine Ausschnitte der Formel zugeordnet, oft nur wenige Takte. Für den kompletten Mittwoch werden zwei Takte mit Auftakt verwendet. Für die Konzeption des Streichquartetts ist davon etwa ein halber Takt von besonderer Relevanz.

⁵⁶³ Ebd.

Superformel für LICHT

24. III. - 4. IX. 1978

The musical score is for a vocal ensemble piece titled "Superformel für LICHT". It features three vocal parts: MICHAEL, EVA, and LUZIFER. The score is divided into several systems, each with a time marker in seconds (e.g., 60, 63.s, 53.s, 63.s, 50.s, 47.s, 60, 85, 60, 45, 60, 56.s, 71, 75.s, 80, 63.s, 67, 60, rit.).

The music includes various dynamics (p, f, mp, mf, ff, pp, ppp) and articulations (vibrato, staccato, glissando). Specific performance instructions include "geräusch-gloss", "Jodel", "Vorecho", and "Zahlennamen stimmlos rufen". The score is written in a complex, non-linear fashion with many overlapping lines and annotations.

Abbildung 3: Superformel (aus: Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 95).

3.4.5 *Helikopter-Streichquartett*

Die Komposition verfasst Stockhausen ursprünglich für die Salzburger Festspiele, wo sie vor allem aus finanziellen Gründen nicht uraufgeführt werden konnten.⁵⁶⁴ Der Saal in Amsterdam war für ungefähr 600 Zuhörer*innen konzipiert, ein größeres Auditorium erachtet der Komponist nicht als sinnvoll.⁵⁶⁵ Sechshundert Menschen sind nun nicht unbedingt eine exklusive, kleine Gemeinschaft. Dennoch kann diese Äußerung im Sinne der Gattungstradition gedeutet werden: Das Streichquartett als Komposition für ein begrenztes Publikum.

Karlheinz Stockhausen hat verschiedene ausführliche Erläuterungen zu seinem Werk verfasst, vor allem die Entstehungsgeschichte und Probenarbeit ist auch in der Partitur abgedruckt. Diese umfassen Ausführungen zum Ablauf der Auftragskomposition, zum szenischen Ablauf und zur Aufführungspraxis, worunter vor allem die elektronischen Voraussetzungen fallen, zum Ablauf einer Aufführung, zu den Proben und zu den zwei Aufnahmen, die der Uraufführung und die Studioproduktion und deren Abmischung, sowie Erklärungen zur Notation. Neben der eigentlichen Spielpartitur ist auch eine graphische Partitur enthalten in der alle „Amplituden und Zeitverhältnisse[...]“ der Streichinstrumente und Helikopter dargestellt werden.⁵⁶⁶

Da der Ablauf der Aufführung sich sehr von dem eines traditionellen Streichquartetts unterscheidet, soll dieser hier kurz mit den Worten des Komponisten selbst erläutert werden:

Am Anfang kommen die Musiker in den Saal, wo sich das Publikum befindet. Ein Moderator stellt sich vor. Dann gehen sie hinaus und werden mit Kameras verfolgt bis zu den Helikoptern. Wenn sie in den Helikoptern sind, geht der Prozeß los. Sie werden mit Kameras und Mikrofonen aus den Helikoptern über Bildschirme und Lautsprecher im Saal übertragen. [...] Nach der Aufführung wurden die Musiker und Piloten befragt vom Moderator [...]. Und dann sagte jeder etwas über das, was er erlebt hatte.⁵⁶⁷

Bereits hier werden eklatante Unterschiede zur Gattungstradition erkennbar: Im Abschnitt „Personal, Instrumente“ werden explizit die Helikopter, Piloten und Tontechniker mitgezählt.⁵⁶⁸ Darüber hinaus wird für diese aufwändige Verknüpfung von Instrumentalmusik mit den Geräuschen der Helikopter und elektronischen Eingriffen viel zusätzliches Material benötigt. Kawohl konstatiert, die Komposition kombiniere „die festgefügteste

⁵⁶⁴ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 90.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 91.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 114.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 91.

⁵⁶⁸ Stockhausen, *Partitur Helikopter-Streichquartett*, S. II.

kammermusikalische Norm, das Streichquartett, mit einer maximalen Erweiterung“, wodurch sich das Werk vom „Ideal der intimen und konzentrierten kammermusikalischen Kommunikation [...] weit entfernt“ habe.⁵⁶⁹ Das eigentliche Streichquartett ist also nur ein, wenn auch ein sehr bedeutsamer, Bestandteil der Komposition.

Das spiegelt sich auch in der Struktur der Komposition wider. Die Komposition besteht prinzipiell vor allen Dingen aus Glissandi und Tremoli, eine Aufführung im Konzertsaal ohne Helikopter und Elektronik würde eher den Charakter einer „Etüde“, denn einer vollständigen Komposition, einnehmen.⁵⁷⁰ Irvine Arditti bat Stockhausen, das Quartett auch rein konzertant mit Helikopter-Geräuschen vom Band aufführen zu können, Stockhausen reagierte „ziemlich sauer“.⁵⁷¹ Tatsächlich würde das Werk eine sehr viel konventionellere Wendung nehmen, wenn die Streicher*innen in traditioneller Formation auf der Bühne säßen: In der akustischen Dimension des Streicherklangs erscheint die Komposition nicht besonders avantgardistisch, Tremoli und Glissandi dominieren das Klanggeschehen. Oehlschlägel unterstreicht diesen Eindruck: Trotz der von Stockhausen häufig betonten Neuheit seiner Musik vermeide diese „rein klanglich [...] alle scharfen Ecken und Kanten, nahezu alles Dissonante oder Verwirrende“.⁵⁷² Das Werk ist klanglich auf den konventionellen Streicherklang ausgerichtet:

Sie [die Musik] hat eine eindeutige, in den Tonhöhen, Dauern, Lautstärken und Spielweisen festgelegte Struktur. Die vier Stimmen erweisen sich im Partiturbild wie im Klangeindruck der Proben des Quartetts in einem Probenraum als ein relativ homogener Satz mit vorherrschenden Glissandi und Tremoli.⁵⁷³

Die Aufteilung auf Helikopter außerhalb des Konzertsaals und die Beeinflussung der Tremoli durch die Entscheidungen der Piloten während des Fluges, die die Rotorgeräusche beeinflussen, ist untrennbar mit dem Gesamteindruck verbunden.

Die Probenarbeit zwischen dem *Arditti-Quartett* und Stockhausen fand im Gegensatz zur eigentlichen Aufführung zunächst in einem sehr traditionellen Rahmen statt. Anfangs probt das Quartett zusammen in konventioneller Formation in einem Raum, erst später proben sie

⁵⁶⁹ Kawohl, „Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne“, S. 167.

⁵⁷⁰ Oehlschlägel, „In lichten Höhen“, S. 43.

⁵⁷¹ Stockhausen, *Partitur Helikopter-Streichquartett*, S. I.

⁵⁷² Oehlschlägel, „Wandlungen der Avantgarde“, S. 37 f.

⁵⁷³ Oehlschlägel, „In lichten Höhen“, S. 42.

in getrennten Räumen mit Takt-Band.⁵⁷⁴ Auch die Partitur mit den zwei Systemen und den exakten Sekundenangaben unterstützt den Eindruck, dass es Stockhausen sehr wichtig ist, dass die Musiker*innen exakt zusammenspielen, auch wenn sie räumlich getrennt sind. Ein improvisatorischer Charakter ist nur durch die Geräusche der Helikopter eingeplant, die Streicher*innen hingegen müssen der Partitur exakt folgen, in der sich explizit die Anweisung findet, die Komposition müsse „mehrere Tage in einem Raum“ geprobt werden, erst danach dürften die Musiker in vier Räumen spielen.⁵⁷⁵

Den Beginn bestimmen nicht die Musiker*innen selbst: „In dem Moment, in dem die Rotorblätter sich zu drehen beginnen, gibt jeder Pilot seinem Musiker das Zeichen, sein Tremolo anzufangen.“⁵⁷⁶ Die Rotoren der Hubschrauber sind „gewissermaßen die ‚natürliche‘ akustische Umgebung, in der die Musiker spielen; beides gehört untrennbar zusammen“.⁵⁷⁷ Diese Alltagsgeräusche sind also nicht komponiert, „der Klangregisseur im Saal hat nur die Aufgabe, sie gegenüber den Klängen des Streichquartetts auszubalancieren“.⁵⁷⁸

Der grobe Aufbau des Streichquartetts ist dreiteilig:

Das Streichquartett hat drei Stadien. [...] Die drei Stadien sind also der AUFSTIEG, ein polyphoner Mittelteil, der ABSTIEG. Der Mittelteil hat drei Phasen [...]. Sie stammen aus der Superformel, was die Zentraltöne betrifft.⁵⁷⁹

Der Aufbau der Komposition erinnert an ein Zitat von John Cage, der in der in der allgemeinen „gegenwärtige[n] Szene Europas“, geprägt durch „Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Pousseur, Berio und so fort“, „ein Moment von Tradition, von Kontinuität mit der Vergangenheit, ob im musikalischen Diskurs oder in dessen Organisation“ feststellt. Diese Werke würden häufig „nachwebernsch“ genannt, was Cage jedoch höchstens in der Tatsache bestätigen kann, dass diese zeitlich „nach Webern geschrieben“ worden seien: Es gebe kaum „Anzeichen von Klangfarbenmelodie, keine Bemühung um Diskontinuität“ vielmehr stelle er „eine überraschende Hinnahme selbst der banalsten Mittel von Kontinuität: aufsteigende oder absteigende lineare Passagen, Crescendi und Diminuendi, unmerklich angelegte

⁵⁷⁴ Stockhausen, *Partitur Helikopter-Streichquartett*, S. I f.

⁵⁷⁵ Ebd., S. IV.

⁵⁷⁶ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 92.

⁵⁷⁷ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 355.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 92.

Übergänge vom Tonband zum Orchester“ fest.⁵⁸⁰ Diese Beschreibung kann auch auf Stockhausens Streichquartett übertragen werden: Aufstieg, Höhepunkte im Mittelteil, Abstieg.

Der Aufstieg der Helikopter wird von aufsteigenden Glissandi in allen vier Stimmen begleitet, den Beginn der Glissandi bestimmen die jeweiligen Piloten, auch ist die Dauer des Aufstiegs flexibel. Dann beginnt die eigentliche Komposition mit der Überschrift „FLUG“ ab Takt 1, hier wird dann mithilfe eines synchronen Clicktracks gespielt: „Der Chef der vier Piloten [...] gab der Bodenstation das Zeichen, die Taktspur zu starten, damit die Musiker synchron mit Takt 1 anfangen konnten, nachdem die notwendige Flughöhe erreicht war.“⁵⁸¹ Der Abstieg gestaltet sich quasi wie der Aufstieg nur mit ab- anstelle von aufsteigenden Glissandi. Die Klänge der Streicher*innen passen sich quasi den Helikopterklängen an. Die „poetische Metapher des Fliegens“⁵⁸² wird hier nicht zum ersten Mal eingesetzt, ein prominentes Beispiel bildet Schönbergs zweitem Streichquartett, in dessen vierten Satz auf Verse von Stefan George „ich fühle luft von anderen planeten“⁵⁸³ auch klanglich Bezug genommen wird.

Stockhausen verwendet in seinen zahlreichen Äußerungen zu eigenen Kompositionen häufig traditionelle Analysebegriffe. Im Streichquartett gebe es „drei (im dreifachen Kontrapunkt jedes mal anders überlagerte[...]) Hauptmelodien“.⁵⁸⁴ Aus seiner Superformel entwickelt er eine „Melodieformel“⁵⁸⁵. Auch Harmonik spielt eine wichtige Rolle, seine Werke entstünden aus harmonischen Schichten.⁵⁸⁶ Ein wichtiges Moment nimmt auch die musikalische Rhetorik in seinem Kompositionsprozess ein, er verwendet „Tonsymbolik“⁵⁸⁷ und Intervallcharakteristika als „intervallisch charakteristische Tonreihe“.⁵⁸⁸ So bezeichnet er den Tritonus als „neutrales“ Intervall,⁵⁸⁹ oder die große Terz als das „Weiche, das Zarte, das Weibliche“⁵⁹⁰.

⁵⁸⁰ Cage, „Geschichte der experimentellen Musik“, S. 53.

⁵⁸¹ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 92.

⁵⁸² Zur Bedeutung des Fliegens im Streichquartett siehe ausführlich: Grohmann, *MITTWOCH*, S. 143–152.

⁵⁸³ Oehlschlängel, „In lichten Höhen“, S. 43.

⁵⁸⁴ Frisius, *Stockhausen III. Die Werkzyklen*, S. 417.

⁵⁸⁵ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 301.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 299.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 301.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 311.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 313.



Abbildung 4: Intervall-Klassifikation (aus: Frisius, Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk, S. 311).

Auch die Nachahmungsästhetik ist von zentraler Bedeutung: Auf- und Abstieg der Helikopter werden analog durch auf- und absteigende Glissandi in den vier Streichern dargestellt. Hier werde das „Verhältnis von Musik und Wirklichkeit“ untersucht, so Ulrich.⁵⁹¹ Die Beziehung der „komponierte[n] (Kunst-)Musik [...] auf die realen Klänge ihrer Umgebung“ sei „ein geradezu naturalistischer Zug“.⁵⁹² Stockhausen selbst meint dazu: „[D]ie Streichinstrumente [klingen] wie Helikopter und die Helikopter wie ein Streichquartett“.⁵⁹³

Die nächste notwendige Idee waren für mich vielfältig variierte Tremoli. Die Helikopter klingen wie tremolierende Streicher. Zwischen den Rhythmen der Rotorblätter und den Rhythmen der Streichtremoli ist eine Annäherung angestrebt.⁵⁹⁴

Tonale Anspielungen finden sich nicht nur in der Komposition, sondern werden auch vom Komponisten offen thematisiert. Dur und Moll stünden „im Zentrum der Michael-Formel“, zuerst der „Dur-Dreiklang und dann die Dur-Moll-Umdeutung“ als „harmonische Verquickung“ mit ihren „dreiklangsbildende[n] Töne[n]“.⁵⁹⁵ Er nennt das Quartett „eine intensive, meistens tremolierende, harmonisch und rhythmisch interessante Musik“.⁵⁹⁶ Während Stockhausen in den 1950er Jahren noch „tonal‘ klingende Akkorde zu vermeiden [versuchte], so stellt sich der Sachverhalt in LICHT ganz anders dar“, wie auch Jerome Kohl konstatiert,⁵⁹⁷ wenngleich „[v]iele dieser Fälle – in ihrem Kontext gesehen – freilich nur nebensächliche oder flüchtige Harmonien“ seien.⁵⁹⁸

Stockhausen beschreibt die Technik des Hoquetus als zentral für das Streichquartett, ohne allerdings den Begriff selbst zu verwenden:

Es gibt also Melodien, bei denen Ton für Ton das Instrument wechselt. Folglich muß ein Instrumentalist wissen, welcher Spieler vorher denselben Ton spielt. Es geht also nicht darum, daß er nur *seine* Stimme spielt, sondern er muß jeweils ein Tremolo auf auf eigene Weise an das vorige anschließen und auf die Fortsetzung hinzielen, wobei ein anderer Musiker den Ton übernimmt. So sind die vier

⁵⁹¹ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 356.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Stockhausen, „Phantasie schafft Zukunft“, S. 273.

⁵⁹⁴ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 92.

⁵⁹⁵ Frisius, *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk*, S. 300.

⁵⁹⁶ Stockhausen, „Phantasie schafft Zukunft“, S. 272.

⁵⁹⁷ Kohl, „Harmonik in LICHT“, S. 120.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 121.

Schichten zusammenhängend komponiert: Tremoli mit möglichst guter Anpassung an die Rotorrhythmen und Geräusche, wechselnde Glissandi.⁵⁹⁹

Die Superformel als Basis der Komposition, wird bereits in den Anfangstönen der Glissandi verarbeitet: „Beim *AUFSTIEG* beginnen 1. und 2. Violine auf dem Ton *d*, Bratsche auf *as* und Cello auf *G*. [...] [*D*]as stammt aus der Superformel. Und am Schluß landen alle gemeinsam auf einer Tonhöhe“.⁶⁰⁰ Das *d* in den Violinen entstammt Evas Formabschnitt, das *as* der Viola gehört zu Michael und das Cello schließlich spielt ein *g* aus der Luzifer-Formel.

Die Konzeption des *Helikopter-Streichquartetts* basiert auf einem kleinen Ausschnitt der Formel. Im Fall der Luzifer-Formel sind es z. B. die Töne *g – gis – a – ais*, die immer wieder zu hören sind.⁶⁰¹ Aus diesem Abschnitt habe er „das ganze HELIKOPTER-STREICHQUARTETT geformt“, so Stockhausen.⁶⁰²

Abbildung 5: Ausschnitt der Superformel für den MITTWOCH: Markierter Bereich gilt für das Helikopter-Streichquartett (aus: Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 96).

Die Formeln werden in den drei Teilen des Mittelteils unterschiedlich angeordnet. In der ersten Phase ab Takt 1 liegt Luzifer oben, Michael in der Mitte und Eva unten, während Eva in der zweiten Phase ab Takt 22 nach oben wandert, Luzifer in der Mitte liegt und Michael unten, in der dritten Phase ab Takt 43 nutzt Stockhausen schließlich die letzte Kombinationsmöglichkeit, also liegt Michael oben, gefolgt von Eva in der Mitte und Luzifer unten: „Das bringt harmonisch viele Erneuerungen. Und für meine Melodiekonstruktion ist es sehr

⁵⁹⁹ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 93.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 92.

⁶⁰¹ Ebd., S. 97.

⁶⁰² Ebd.

interessant, weil dadurch die Glissandi völlig verschieden verlaufen.“⁶⁰³ Auch wird hier wieder deutlich, dass die genutzte Terminologie traditionell ist.

Aus pragmatischen Gründen erklingt die Luzifer-Tonfolge möglichst oft im Cello: „die anderen kommen ja nicht so tief.“⁶⁰⁴ Von besonderer Relevanz ist die Tonfolge der Eva, $d - f - ges$ „mit den gegebenen Rhythmen“: „Das ergibt die drei Teile des Mittelteils [...]. Es werden also drei Formeln der Superformel so transponiert, daß die EVA-Formel mit d beginnt. In einer zweiten Phase des Mittelteils beginnt sie auf f , in der dritten auf ges .“⁶⁰⁵ Der zweite und dritte Formeldurchgang werden also auf Basis des Fragments der Eva-Formel transponiert. Die Formeln von Eva und Michael liegen immer eine große None oder – wenn die MICHAEL-Formel unten liegt – eine kleine Septime auseinander“, während die Formel des Luzifers eine Quarte tiefer als die der Eva liegt, „wenn sie unten liegt. Oberhalb liegt sie eine Quinte höher“.⁶⁰⁶

In allen drei Formeldurchgängen wird die komplette Superformel transponiert und in veränderter rhythmischer Konstellation quasi Ton für Ton wiedergegeben. Beispielhaft kann dies am Beginn des zweiten Formeldurchgangs gezeigt werden. Die Eva-Formel beginnt auf f^1 , also dem zweiten Ton ihres Fragments, dass für die Konzeption der Komposition von Bedeutung war. Von dieser Tonhöhe beginnen nun alle Transpositionen, beginnend ab dem ersten Takt der Superformel. In der Superformel sind die ersten drei Töne der Eva $c^1 - e^1 - b^1$, Luzifer hat eine permanente Wiederholung auf dem Ton G und Michaels Formel beginnt mit den Tönen $d^3 - a^2 - b^2$. In Takt 22 des Streichquartetts liegt Eva nun oben, Luzifer in der Mitte und Michael unten. Das bedeutet also, dass von Evas f aus Michael eine kleine Septime und Luzifer eine reine Quarte nach unten transponiert werden. Evas Formeldurchgang beginnt also mit $f^3 - a^3 - es^4$, Luzifer wiederholt permanent c^2 und Michaels erste Töne sind $g^1 - d^1 - es^1$. Die Töne werden allerdings teilweise häufiger oder weniger oft wiederholt und in anderen Dauern wiedergegeben. Außerdem werden sie unterschiedlich auf die Instrumente aufgeteilt. Die eigentlichen Formeln können aus dem oberen der beiden Notationssysteme entnommen werden. Stockhausen hält sich exakt an sein von ihm selbst vorgegebenes

⁶⁰³ Ebd., S. 99.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 97.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 98.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 98 f.

Tonhöhenschema. Dies kann als Analogie zum strengen Satz im Streichquartett gedeutet werden.

Im zweiten Formeldurchgang werden „öfter Gruppen von Tönen im gleichen Instrument gespielt [...], also melodische Fragmente der Formeln“, wohingegen rasche Wechsel im ersten Formeldurchgang dominieren.⁶⁰⁷ Bereits zu Beginn des Kapitelabschnitts wurde auf den Vergleich von Stockhausens Zyklus *Licht* mit Wagners *Ring* hingewiesen. Es ergeben sich auf Grund der Zuordnung der Formeln zu drei biblischen Persönlichkeiten weitere mögliche Parallelen: Zum einen dienen mythische, bzw. biblische Persönlichkeiten und Erzählungen als Basis der Kompositionen. Zum anderen haben die Formeln, bzw. das Herausgreifen einzelner Abschnitte der Formeln einen gewissen Leitmotivcharakter. Diesen Eindruck bestätigt unter anderem auch Reinhard Oehlschlägel: Die Verbindung von „Tonereignistypen“ mit „den drei tragenden Figuren“ gebe „ihnen den Charakter von leitklang-, leittonartigen Qualitäten – ein Traditionsbezug zum Musikdrama seit Wagner“.⁶⁰⁸

Zu den, die Komposition dominierenden Tremoli und Glissandi treten gesprochene Zahlen hinzu, die in der Partitur gelb unterlegt sind, diese stammen aus der Luzifer-Formel: „Die Zahlen sind mit bestimmten Notenwerten der Luzifer-Formel verbunden; der Musiker, welche eine dazugehörige Note spielt, nennt dann auch die Zahl.“⁶⁰⁹ Die Zahlen werden zwischendurch vereinzelt gerufen und darüber hinaus in der Reihenfolge eins bis dreizehn am Ende eines jeden Formeldurchgangs.

Auf CD finden sich zwei Aufnahmen: Neben einer Version, die aus den Uraufführungen resultiert,⁶¹⁰ enthält sie eine Studioproduktion, die auf Wunsch des *Arditti-Quartetts* entstand.⁶¹¹ Die Studioproduktion ist um drei Minuten länger als die 29-minütige Uraufführung.⁶¹² Stockhausen fügt der Studioproduktion noch einen weiteren Teil hinzu: „Mir war nämlich aufgefallen, daß fürs Auge die mysteriösen Stellen diejenigen waren, in denen die vier Streicher sich ganz synchron bewegten und mit demselben Bogenstrich spielen.“⁶¹³

⁶⁰⁷ Ebd., S. 102.

⁶⁰⁸ Oehlschlägel, „Wandlungen der Avantgarde“, S. 37 f. Zum Vergleich mit Wagners Leitmotiven siehe auch: Oehlschlägel, „In lichten Höhen“, S. 43; Zorn, *Stockhausen unterwegs zu Wagner*, S. 89.

⁶⁰⁹ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 360.

⁶¹⁰ Das Werk wurde in Amsterdam mehrfach hintereinander aufgeführt und jedes Mal aufgenommen.

⁶¹¹ Vgl. Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 91.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Ebd.

Dieser Abschnitt findet sich unter der Überschrift „Formation“ (ab T. 64) vor dem Abstieg in der Partitur: Das Material sind „die Kerntöne der drei Formeln, die jeweils einem Instrumentalisten zugeordnet werden: Michael erscheint in der 1. Violine, Eva in der 2. Violine, Luzifer in Viola und Cello.“⁶¹⁴ Hier wird auch die Zahl vierzehn gerufen (T. 69), die in der Superformel eigentlich gar nicht vorkommt. Nicht nur optisch fällt diese Passage auf, da hier auf das doppelte Notensystem verzichtet wird. Auch klanglich ist auffällig, dass hier „eigständige Linien, die als Akkorde zu hören sind, da der Tonhöhenwechsel in allen Partien zumeist synchron geschieht“ entstehen: Jedem Streichinstrument wird „nunmehr doch eine gesonderte Schicht der LICHT-Superformel“ zugewiesen.⁶¹⁵ Dieser vierstimmige, homophone Satz wirkt beinahe choralartig.

Insgesamt gibt es in der Superformel zwölf Tempi: „Das Zentraltempo von MITTWOCH aus LICHT ist 50,5. Also werden alle anderen Tempi entsprechend transponiert. In der Superformel ist das Zentraltempo 60, hier ist es Viertel = 50,5.“⁶¹⁶ Im *Helikopter-Streichquartett* haben die zwölf Tempi also das „Zentraltempo 50,5“.⁶¹⁷ Die einzelnen Takte werden in Sekunden angegeben, die die Spieler mithilfe des Clicktracks exakt ausführen können. Der Mittelteil hat die Tempofolge schnell – langsam – schnell. Diese Tempi ergeben sich aus der Anordnung der drei zentralen Töne der Eva-Formel für das Streichquartett: Der erste und dritte Ton, *d* und *ges*, sind Sechzehntel, während das *f* in der Mitte einer Achtelnote entspricht.

3.4.6 Spieltechnik und Notation

Die Notation bewegt sich im traditionellen Fünflinien-System, allerdings verzichtet Stockhausen auf Taktarten zugunsten einer zeiträumlichen Notation mit Sekundenangaben. Die Spieler*innen nutzen während des Fluges ein synchronisiertes Clicktrack, um exakt zusammen spielen zu können. Die Spielpartitur, aus der die vier Streicher*innen spielen und so genau wissen, was die drei anderen parallel ausführen, wird durch eine ausführliche Legende ergänzt.

⁶¹⁴ Ulrich, *Stockhausens Zyklus LICHT*, S. 360 f.

⁶¹⁵ Grohmann, *MITTWOCH*, S. 136.

⁶¹⁶ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 102.

⁶¹⁷ Ebd., S. 103.

In der Spielpartitur verwendet Stockhausen zwei mal vier Fünflinien-Systeme übereinander:

Die oberen vier Systeme sind in Farben gezeichnet [...]. In diese sind die Glissandi eingetragen, deshalb die Farben. Darunter stehen vier Systeme mit den in traditioneller Weise notierten vier Streichpartien. Jeder Spieler hat eine komplette Partitur von acht Systemen und kann also genau sehen, wer kurz vor ihm und nach ihm in der Melodie spielt.⁶¹⁸

Im oberen System erkennt man durch die farbigen Einzeichnungen, die die vier Stimmen auch untereinander verbinden, anschaulich wie die Glissandi von einem Instrument zum anderen wechseln. Alle Noten, die von einem Instrument gespielt werden, sind in diesem oberen System in einer Farbe markiert. Im unteren System ist abgedruckt, was die Instrumente tatsächlich zu spielen haben: Hier muss sich jede*r Spieler*in also nur auf das eigene System konzentrieren.

Die aufwändige Gestaltung der Partitur steht ebenfalls in der Tradition: Die „Partitur des Quartettes [wird] als eine Art Kunstbuch“ gestaltet, was in „bestimmten Streichquartetten Beethovens bis zu Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima*“ zu beobachten ist.⁶¹⁹ Diesen Eindruck bestätigt auch Stockhausens Aussage, dass diese farbigen Einzeichnungen den meisten Aufwand im Schreiben der Partitur bedeutet hätten:

Die meiste Zeit habe ich für die Farbzeichnung verwendet. Es stellte sich nämlich bald folgendes heraus: Ich wollte, daß die Musiker möglichst viele Glissandi spielen. MITTWOCH, Tag der Luft [...] Um möglichst viele Glissandi spielen zu können, mußte ich Farben verwenden, nämlich: 1. Violine rot, 2. Violine blau, Bratsche grün und Cello orange. [...] Die Linien kreuzten sich in meinen ersten Skizzen so sehr, daß ich sie gar nicht verfolgen konnte.⁶²⁰

Die Klangfarben entsprechen einem sehr traditionellen Streicherklang, der sich mit den Rotorgeräuschen der Helikopter mischt. Insgesamt zeichnet sich das Quartett nicht durch eine elaborierte Spieltechnik aus.

3.5 Ergebnisse der analytischen Befunde

Der avancierten Mischung von Klang und Geräusch, zum Teil an der Hörbarkeitsschwelle, stehen bei Lachenmann zum Beispiel traditionelle kompositorische Muster wie Motiv und Melodie in entwicklungsartigen Strukturverläufen gegenüber; Stockhausen verbindet innovativ Streichertremoli mit dem akustischen „Objet trouvé“ der Rotorgeräusche, während die

⁶¹⁸ Ebd., S. 93.

⁶¹⁹ Grohmann, *MITTWOCH*, S. 133.

⁶²⁰ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 89 f.

Verarbeitung der *LICHT*-Formel in präziser Notation als differenziertes Kontinuum Bezüge zu Wagner und zur musikalischen Rhetorik aufblitzen lässt.

In den Analysen der beiden Streichquartette wurde aufgezeigt, wie in beiden Werken sowohl dezidierte Abkehr von historischen Strukturprinzipien, als auch latente Traditionslinien wirksam werden. Teilweise lassen diese Ergebnisse Widersprüche zu dem kompositorischen Selbstverständnis bezüglich Erneuerung und innovativer künstlerischer Arbeit jenseits etablierter Modelle der kanonisierten europäischen Kunstmusik erkennen. Während die Aussagen Stockhausens im Sinne eines starken Innovationsbezugs in sich konsistent sind, weisen Lachenmanns Einlassungen zur Tradition einige Diskrepanzen, beziehungsweise eine Entwicklung von starker Ablehnung hin zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Tradition auf.

Der offensichtlichste Traditionsbezug ist die Zuordnung zur Gattung, der konkrete Bezug zur Gattungsgeschichte sowie der geistige und kompositorische Anspruch, den beide Komponisten mit ihren Streichquartetten verbinden. Die Kompositionen nehmen einen besonderen Stellenwert im Gesamtwerk beider Komponisten ein, ebenfalls ein Topos der Gattung.

3.5.1 Bedeutung der Gattung

Sowohl Lachenmann als auch Stockhausen äußern sich in ihren Werkeinführungen explizit zur Tradition der Gattung als durchaus problematisches Moment. Die Motivation, ein Streichquartett zu komponieren sei auch aus „Spaß an der ästhetischen Provokation“⁶²¹ entstanden, so Lachenmann, während Stockhausen den Kompositionsauftrag für ein Streichquartett zunächst kategorisch ablehnte. Die „vorgegebene Spielpraxis“ müsse „erweitert, gar verfremdet werden“.⁶²² Lachenmanns erstes Streichquartett wird häufig im Sinne eines „Generalangriff[s] auf die [...] Gattung“⁶²³ gewertet, aber auch im Sinne der „Tradition als Innovation“⁶²⁴. Lachenmann selbst sieht gerade im innovativen Aspekt, das Geräusch zum Inhalt der ganzen Komposition zu machen, eine gewisse Tradition. Sein Werk sei nicht „besonders ‚radikal‘“, der Traditionsbruch wird selbst zur Tradition: „Und der altmodische

⁶²¹ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 127.

⁶²² Lachenmann, „Über mein 2. Streichquartett“, S. 227.

⁶²³ Stahmer, „Reigen seliger Geister“, S. 1165.

⁶²⁴ Becker, „Zu den Streichquartetten“, S. 4.

Bach war nicht weniger radikal als Beethoven oder Wagner...“.⁶²⁵ In Lachenmanns Streichquartetten sitzen die Spieler*innen im Gegensatz zum *Helikopter-Streichquartett* in konventioneller Formation zusammen. Auch aufgrund der teils geringen Lautstärke empfiehlt der Komponist kleine Räume, ganz im Sinne der Gattungstradition.

Stockhausen hat es in seinem kompositorischen Schaffen stets vermieden, für traditionsbesetzte Gattungen zu komponieren. Mit seinem Streichquartett bildet er eine doppelte Ausnahme, da dieses zusätzlich in einen Werkzyklus eingebettet ist, der häufig mit Wagners *Ring* verglichen wird. Stockhausen nennt das Streichquartett „eine typische Gattung des 18. Jahrhunderts“ mit vordefinierten Momenten von „Form, Inhalt und Aufführungspraxis“.⁶²⁶ Die „kompositorische Konservierung einer traditionellen Musikgattung“⁶²⁷ lehnt der Komponist allein aufgrund seines eigenen Anspruchs ab, immer innovative, neue Musik zu komponieren, die keine Vorbilder kennt oder Vergleiche erlaubt. Die Komposition eines Streichquartetts läuft also Gefahr, in Widerspruch zu diesem Anspruch und Selbstbild zu geraten. Dieses Problem löst der Komponist zum einen durch einen Traum als Eingebung und zum anderen durch die spezielle Konzeption, die die vier Streicher*innen aus ihrer traditionellen Formation herauslöst. Stockhausens Streichquartett wird von zahlreichen Musikwissenschaftler*innen aufgrund dieses Konzepts, der Rotorklänge als Teil der Musik, sowie der elektronischen Ausbalancierung durch Tontechniker*innen als Bestandteil des Werkes nicht mehr im Sinne der Gattungstradition verstanden.

Lachenmanns und Stockhausens Streichquartetten sind ein besonders hoher kompositorischer Anspruch, eine komplexe Struktur sowie eine Ausrichtung auf ein eher exklusives Publikum gemein, was wiederum als Topos der Gattung gelten kann. Mit Streichquartetten seien häufig neue Maßstäbe gesetzt worden, die Konservierung von traditionellen Gesetzmäßigkeiten stünde im Widerspruch zur Gattung.⁶²⁸ Viele Topoi der Gattung gründen auf Beethovens späten Streichquartetten, die, auch wenn sie der kanonisierten Kunstmusik zugeschrieben werden, zum Entstehungszeitpunkt durchaus außergewöhnlich waren und weit über das bloße Komponieren in festgelegten kompositorischen Regeln hinausgingen. Daher ist es wenig verwunderlich, dass bei beiden Komponisten der Vergleich zu Beethovens

⁶²⁵ „Podiumsdiskussion“, S. 30.

⁶²⁶ Stockhausen, „Einführung. Helikopter-Streichquartett“, CD, S. 9.

⁶²⁷ Frisius, *Karlheinz Stockhausen III. Die Werkzyklen*, S. 398.

⁶²⁸ Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 158 f.

späten Streichquartetten gezogen wird, auch Beethoven habe hier auf das verzichtet, was in früheren Zeiten typisch für das Streichquartett gewesen sei.⁶²⁹

3.5.2 Verwendetes musikalisches Material, Syntax und Semantik

Lachenmann erwähnt in einem Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger, seine kompositorische Arbeit im Streichquartett ließe „sich mühelos [auf] die Kategorien klassischer Motivtechnik übertragen: Analogie, Kontrast, Erweiterung, Verkürzung, Transposition, Modulation, Transformation“.⁶³⁰ Auch wenn Stockhausen sich hier nicht dezidiert äußert, gilt für die Entstehung seiner Superformel und deren Verarbeitung im Streichquartett ähnliches. Die eigentliche kompositorische Arbeit unterscheidet sich nicht zwangsläufig von früheren Generationen, nur das verwendete musikalische Material und dessen Organisation und Ablauf unterscheiden sich hier teilweise stark.

Bei Helmut Lachenmann ist eine generelle Entwicklung zu beobachten: Die Streichquartette, entstanden in einem Zeitraum von etwa 30 Jahren, weisen eine sehr unterschiedliche Behandlung des musikalischen Materials und Klanggestus auf, von einer stark ablehnenden Haltung gegenüber vielen Facetten der Tradition, darunter Tonalität, konventioneller Streicherklang, Klanggestus und Notation, hin zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit Tradition und vermeintlich überholten kompositorischen Möglichkeiten. Während *Gran Torso* streng seiner „musique concrète instrumentale“ verpflichtet ist, wird im *Reigen seliger Geister* der Bereich zwischen gestrichenem Ton und Geräusch permanent untersucht. In *Grido* überwiegen schließlich tonhöhenorientierte Prozesse. Die Gewichtung von Geräusch und Klang ist zentral für alle drei Streichquartette, der geräuschhafte Anteil des Tons wird immer weiter zugunsten eines konventionelleren Klangideals verdrängt.

Im *Reigen seliger Geister* finde „die Rückbesinnung auf früher Ausgesperrtes“ als „Ver-söhnung‘ mit zeitweilig Obsoletem“ statt, so Lachenmann, dazu gehören „melodische[...], rhythmische[...], auch harmonisch bestimmte[...], gar konsonante[...] Elemente[...]“, allerdings nicht als unkritische Übernahme, sondern im Sinne einer kritischen Reflektion und Auseinandersetzung.⁶³¹ Lachenmann erweitert sein Material, auch um keine bloße

⁶²⁹ Stahmer, „Reigen seliger Geister“, S. 1166.

⁶³⁰ Lachenmann / Metzger, „Fragen – Antworten“, S. 124.

⁶³¹ Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett“, S. 228.

Fortsetzung seines ersten Streichquartetts zu komponieren, sondern ein neues Werk zu konzipieren. Diese Tendenz verstärkt sich in *Grido* weiterhin, wo er als seine kompositorische Aufgabe versteht, „Vertrautes per reflektierten Kontext in ungewohntes Licht zu rücken“.⁶³²

Im *Reigen seliger Geister* können die Bedeutung des Geräuschs in Verbindung mit teils extremen Spieltechniken sowie viele Möglichkeiten der Klangproduktion und Lachenmanns Bezugnahme zum „Rauschen“⁶³³ genauso wenig dem traditionellen musikalischen Material zugerechnet werden, wie die „wilde Skordatur“, durch die unkontrollierbare Intervalle erklingen, die zwangsläufig einen improvisatorischen Charakter einnehmen. Das Geräusch fasst Lachenmann nicht im Widerspruch zum konventionellen Klang auf, vielmehr ist es Bestandteil desselben. Allerdings gibt es durchaus traditionelles Material, welches der Komponist verarbeitet: dazu gehören der „Quasi-Walzer“⁶³⁴, der „ent-tonalisiert[e]“⁶³⁵ G-Dur-Sextakkord als versteckter Bezug zur Tonalität oder tonale Elemente, z. B. in Form von Trillern oder klar erkennbaren Intervallen. Im Epilog bezieht sich der Komponist direkt auf Gluck, mit entsprechender Taktart, Tempo und rhythmischen Anspielungen: Erstaunlich ist, dass der Komponist selbst diese Bezugnahme in seiner Werkbesprechung nicht erwähnt. In den Bereich des Materials gehört auch die „Super-Sequenz“⁶³⁶, die „hoquetisch“⁶³⁷ gebildet wurde und als „meta-melodische[...]‘ Kategorie“⁶³⁸ einen „quasi-motivische[n] Gestus“⁶³⁹ annimmt. Man könnte vermuten, dass insbesondere bestimmte Spieltechniken und unterschiedliche Ausprägungen des Geräuschs bei Lachenmann das Moment der „motivisch-thematischen Arbeit“ ersetzen. In der musikalischen Syntax fällt die Wiederaufnahme von Strukturelementen des ersten Abschnitts im zweiten und dritten Teil auf.

Stockhausen und Lachenmann verbindet die gemeinsame Anwendung der Technik des „Hoquetus“, die Stockhausen für „Melodien, bei denen Ton für Ton das Instrument wechselt“⁶⁴⁰ verwendet. Stockhausen, der Traditionen vehement ablehnt, nutzt dennoch das traditionelle Vokabular von der Melodie bis zur Harmonik. Seine Superformel bildet er aus

⁶³² „Podiumsdiskussion“, S. 27.

⁶³³ Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett“, S. 227 f.

⁶³⁴ Ebd., S. 237.

⁶³⁵ Ebd., S. 234.

⁶³⁶ Ebd., S. 232.

⁶³⁷ Ebd., S. 236.

⁶³⁸ Ebd., S. 237.

⁶³⁹ Ebd., S. 232.

⁶⁴⁰ Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett. Erläuterungen“, S. 93.

konventionellem, klanglich nicht-verfremdetem Material im polyphonen, dreifachen Kontrapunkt. Die melodisch-rhythmischen Motive erinnern an Wagners Leitmotive mit einer charakteristischen musikalischen Rhetorik durch spezifische Intervalle und Bewegungsrichtungen derselben. Im Fall der Michael-Formel bilden Dur und Moll das Zentrum. Aus dem Tonmaterial der Formeln werden melodische Komplexe entwickelt, die die Grundlage für Akkorde und melodische Motive bilden, teilweise mit tonalen Implikationen, die hörbar werden. Zusätzlich bezieht sich Stockhausen bezüglich der Proportionen auf die isorhythmische Motette.

Außerdem betont Stockhausen, dass Formelkompositionen in der seriellen Musik ihren Ursprung fänden, die sich wiederum auf Schönbergs Zwölftontechnik bezieht. Stockhausen steht hier in einem Kontinuum der westeuropäischen Kunstmusik. Auch bei Stockhausen bildet das Geräusch den nicht-traditionellen Anteil an der Komposition: Als bedeutsamer Unterschied zu Lachenmann ist hier zu betonen, dass die Geräusche nicht von den Streichinstrumenten selbst erzeugt werden, sondern durch die Helikopter entstehen. Einmal mehr versucht Stockhausen durch die Hinzunahme der Helikopter mit Traditionen zu brechen. Sein verwendetes musikalisches Material, ebenso wie dessen Organisation und kompositorische Auseinandersetzung mit demselben weisen jedoch starke Bezüge zur Tradition auf.

Vor allem Stockhausens Streichquartett hat eine semantische Dimension. Der *Mittwoch* steht für Frieden und Harmonie, für die Vereinigung der Prinzipien. Die Superformel, die im *Helikopter-Streichquartett* in den drei Formeldurchgängen weitestgehend wörtlich im oberen System abgedruckt ist, wird durch die Stimmführung (Hoquetus, Tremolo, Glissando) so aufgelöst, dass sie weitestgehend unhörbar ist, aber dennoch anwesend.

Lachenmann wendet sich dezidiert vom Topos des Sprachcharakters ab, allerdings kann Stille im Sinne von Paul Watzlawicks erstem Axiom „Man kann nicht nicht kommunizieren“ durchaus auch als Kommunikation gewertet werden.

3.5.3 Form

Die einsätzigen Streichquartette stehen in ihrer Form nicht in der Tradition der Gattung. Dennoch können beide Werke in unterschiedliche Abschnitte eingeteilt werden: Beide

Quartette sind drei- bzw. fünfteilig, wobei diese Aufteilung bei Stockhausen noch deutlicher als bei Lachenmann hervortritt.

Allerdings finden sich innerhalb des Aufbaus bei Stockhausen durchaus traditionelle Momente, so ist der dreiteilige Mittelteil in der Tempofolge schnell – langsam – schnell aufgebaut mit drei Formeldurchgängen, annähernd wörtlich transponiert und jeweils unterschiedlich geschichtet. In der später hinzugefügten, anschließenden „Formation“ präsentiert der Komponist einen vierstimmigen Satz, der einen choralartigen Charakter annimmt.

Das Ideal der vier eigenständigen, voneinander unabhängigen Stimmen im Streichquartett wird von beiden Komponisten nicht verfolgt. Lachenmann konstruiert ein „Superinstrument“, indem die Streicher wie ein Instrument mit sechzehn Saiten klingen. Auch bei Stockhausen bilden Streichquartett und Helikopter eine Einheit, durch Tremoli und Glissandi nähern sich Helikopter und Streichquartett klanglich einander an, sodass sich eine ähnliche Struktur wie bei Lachenmann herausbildet.

Die Zeitkonzepte von Lachenmann und Stockhausen entsprechen eher avantgardistischen denn traditionellen Konzepten. Während Lachenmann eine räumliche Zeitvorstellung als „Zeitnetz“ konzipiert, in dem Vorgänge zwar sukzessiv ablaufen, aber eher im Sinne eines „imaginären Gesamt-Klangs/Gesamt-Raums“,⁶⁴¹ verwendet Stockhausen ständige, präzise notierte Tempowechsel, die in Sekunden angegeben sind und von den Musiker*innen mithilfe des Klickbandes ausgeführt werden können.

3.5.4 Notation

Die Notation ist bei beiden Komponisten im traditionellen Fünflinien-System verfasst, allerdings wird dieses ergänzt und erweitert. Wie in der zeitgenössischen Musik üblich, enthalten beide Streichquartette ausführliche Legenden.

Nicht traditionell sind die gedoppelten Systeme sowohl bei Lachenmann als auch bei Stockhausen. Stockhausen notiert im oberen System die Verarbeitung der Superformel nebst deren Aufteilung auf die einzelnen Instrumente, während im unteren System eine traditionelle

⁶⁴¹ Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett“, S. 239.

Spielpartitur abgedruckt ist. Zusätzlich ist eine graphische Partitur enthalten, die die „Amplituden und Zeitverhältnisse[...]“ der Streichinstrumente und Helikopter darstellt. Stockhausen verzichtet auf Taktarten und verwendet stattdessen eine exakte zeiträumlichen Notation. Im Gegensatz zu Lachenmanns Partitur steht die von Stockhausen in der Tradition des aufwändig gestalteten Kunstbuchs.⁶⁴²

Lachenmann verwendet in seinem *Reigen seliger Geister* ein Particell, das in seiner Partitur unterhalb der eigentlichen Spielpartitur abgedruckt ist. Im Gegensatz zu Stockhausen verwendet er Taktarten, durch das Konzept eines „Zeitnetzes“ ergänzt, die auch eine Verweiskfunktion übernehmen, wie im Fall des „Quasi-Waltzers“. Ein Vergleich der Notation aller drei Streichquartette verdeutlicht die grundsätzliche Entwicklungstendenz des Komponisten: In *Gran Torso* herrscht „eine Aktionsnotation ohne Notenlinien“ vor, im *Reigen seliger Geister* verwendet er ein doppeltes Fünflinien-System, während er in *Grido* auf das geläufige Fünflinien-System zurückgreift.⁶⁴³

Das doppelte System im *Reigen* nutzt Lachenmann für eine Mischung aus traditioneller Notation und zusätzlichen Artikulationshinweisen, sodass daraus eine recht elaborierte Notation erwächst, die nicht immer im konventionellen Sinn zu lesen, bzw. auszuführen ist, weshalb eine korrekte Ausführung, im Gegensatz zu weiten Strecken in Stockhausens Streichquartett, ohne ausführliche Legende nicht möglich ist.

3.5.5 Klanggestus und Spieltechnik

Wie bereits geschildert unterscheiden sich beide Streichquartette klanglich stark voneinander. Während Lachenmanns überwiegender Klanggestus im Sinne der starken Bedeutung des Geräuschs eher nicht traditionell geprägt ist, steht bei Stockhausen der traditionelle Streicherklang im Zentrum, der durch die Geräusche der Helikopter ergänzt und gestört wird, prinzipiell aber sehr traditionell geprägt ist. Bei Stockhausen bleibt der Streichquartettklang immer identifizierbar.

Lachenmann konzentriert sich im *Reigen seliger Geister* auf die Bereiche zwischen Klang und Geräusch, wobei geräuschhafte Passagen deutlich im Sinne der Verweigerung von

⁶⁴² Grohmann, *MITTWOCH*, S. 133.

⁶⁴³ Egger, „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität“, S. 156.

„Gewohnheit“⁶⁴⁴ überwiegen, dazu gehören „erstickte Saiten“⁶⁴⁵, „völlige Tonlosigkeit“⁶⁴⁶, „Ertrinken des Tons“⁶⁴⁷ oder „Japsen“⁶⁴⁸. Die Dekonstruktion kann jedoch auch als latenter Traditionsbezug gewertet werden, durch die „wilde Skordatur“ mit korrekten Griffen und den immer weiter nach unten verstimmten Saiten wird der Klang immer defekter.⁶⁴⁹ Die Distanz zur Tradition beschwört diese im Hintergrund: z. B. Rauschen vs. Töne.

Bei Stockhausen überwiegt der konventionelle Streicherklang, weshalb sein Werk sich insgesamt nicht durch eine elaborierte Spieltechnik auszeichnet. Im Gegensatz hierzu nutzt Lachenmann eine sehr komplexe Spieltechnik mit teilweise recht extremen Aktionen der Klangzeugung, um möglichst viele Varianten des Geräuschs zu präsentieren, wofür die Streichinstrumente zwischenzeitlich sogar zur „Gitarre“ umfunktioniert werden. Lachenmann entwickelte für seine Quartette eine Vielzahl an neuen Notationsmöglichkeiten, um seine „musique concrète instrumentale“ klanglich zu realisieren. Dieser Unterschied zeigt sich auch in den zugehörigen Legenden der beiden Kompositionen: Die von Lachenmann ist um ein Vielfaches ausführlicher als Stockhausens.

3.5.6 Schlussbemerkung

Beide Kompositionen erinnern an John Cages kritische Anmerkung zum Umgang mit Traditionen in der europäischen Avantgarde-Szene, die „ein Moment von Tradition, von Kontinuität mit der Vergangenheit, ob im musikalischen Diskurs oder in dessen Organisation“ auszeichne.⁶⁵⁰

Eine zufällige Harmonie oder ein einzelnes Intervall sind noch kein Anzeichen von Bezugnahme auf Traditionen. Erst durch den musikalischen Zusammenhang werden diese relevant. Darüber hinaus gibt es deutlich mehr Anzeichen für latente Traditionsbezüge, wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte.

⁶⁴⁴ Jahn, „Schöne Stellen“, S. 63.

⁶⁴⁵ Lachenmann, „Über mein Zweites Streichquartett“, S. 227 und 234.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 228.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 229.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 232.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd., S. 234.

⁶⁵⁰ Cage, „Geschichte der experimentellen Musik“, S. 53.

Auffällig ist, dass Selbstbild und kompositorische Umsetzung durchaus Diskrepanzen aufweisen. Während Lachenmann sich im Laufe seines Schaffens dem Einbezug von Traditionen deutlich weniger kritisch gegenüber zeigt, ist eine kategorische Ablehnung traditioneller Modelle um Praktiken in Stockhausens Äußerungen und Selbstverortung in sich konsistent. Die intensivere Beschäftigung mit der Komposition und der Höreindruck schaffen ein Gegenteiliges Bild: Während der *Reigen seliger Geister* vor allem durch die Arbeit mit verschiedenen Varianten und Schattierungen des Geräusches gekennzeichnet ist, wird im *Helikopter-Streichquartett* der konventionelle Streicherklang nur durch die Hinzunahme der Rotorenklänge verfremdet. Stockhausens Formelkomposition steht in der europäischen Tradition nach Schönbergs Zwölftontechnik und dem Serialismus. Die quasi-motivische Arbeit erinnert an Wagners Leitmotivik, während der Werkzyklus *LICHT* vielfältige Bezüge zum *Ring des Nibelungen* erlaubt.

Abschließend kann festgestellt werden, dass beide Kompositionen in den unterschiedlichsten Parametern latente Bezüge zur Tradition aufweisen, aber jeweils auch innovative Momente beinhalten, die im Widerspruch zur Tradition stehen.

4. Resümee und Ausblick

In der vorliegenden Masterarbeit wurden Helmut Lachenmanns und Karlheinz Stockhausens Traditionsverständnis untersucht. Zentral waren hierfür Ego-Dokumente, um die Selbstverortung innerhalb der Traditionen der kanonisierten europäischen Kunstmusik aufzuzeigen. Diese Ergebnisse wurden durch die Analysen von Streichquartett-Kompositionen beider Komponisten ergänzt, um das Selbstverständnis in Relation zur konkreten kompositorischen Ausführung zu setzen. Dadurch konnten sowohl Übereinstimmungen als auch Widersprüche herausgearbeitet werden. Zusätzlich waren die deutlichen Unterschiede, die sich zwischen beiden Komponisten gezeigt haben, durchaus interessant und nicht zwangsläufig vorhersehbar.

Die Ausgangssituation scheint bei beiden Protagonisten ähnlich zu sein: Beide werden häufig als Vertreter einer strengen Avantgarde mit innovativen kompositorischen Prinzipien, fernab etablierter Modelle und mit einer ablehnenden Haltung zu Traditionen angesehen. Allerdings lässt die intensive Auseinandersetzung mit diesem Topos durchaus Widersprüche zur Wirklichkeit erkennen.

Sowohl Lachenmann als auch Stockhausen lassen ein ähnliches Traditionsverständnis im Sinne überlieferter kompositorischer Praktiken der kanonisierten (west)europäischen Kunstmusik erkennen. Zu Beginn ihres kompositorischen Schaffens scheint die Ablehnung eines Bezugs zu bestehenden Traditionen bei beiden noch ähnlich stark ausgeprägt zu sein. In den kommenden Jahren entwickelt sich diese allerdings durchaus in unterschiedliche Richtungen.

Während Stockhausen in diversen Situationen gegenüber verschiedenen Gesprächspartner*innen weiterhin sein Selbstbild der Einzigartigkeit, auch bei expliziten Nachfragen zu möglichen Traditionsbezügen, vehement verteidigt, lassen Lachenmanns Äußerungen den Wandel einer strikt ablehnenden Grundhaltung zu einer reflektierten Auseinandersetzung und Bezugnahme auf traditionelle Paradigmen erkennen, wenn diese häufig auch eher im Sinne einer dekompositorischen Auseinandersetzung begriffen werden müssen. Lachenmann räumt dabei auch ein, dass frühere Ablehnungen nicht immer gut genug begründet waren und letztlich zu Einschränkungen des musikalischen Materials geführt hätten, die an einem gewissen Punkt keinen Fortschritt mehr erlaubten. Stockhausen bezieht sich eher auf

Einflüsse außereuropäischer Musik, z. B. aus Japan und Musik, wobei er hier eher auf eine allgemeine Faszination für eine fremde Klangwelt als die konkrete Übernahme kompositorischer Prinzipien abhebt. Darüber hinaus bezieht er sich immer wieder auch auf die Musik des Mittelalters, die allerdings nicht zum Kanon der europäischen Kunstmusik gehört und somit nicht seinem Traditionsbegriff zugehörig ist. Beide Komponisten verorten sich allerdings durchaus in der Tradition der kanonisierten Musik, was z. B. an Äußerungen oder Analysen zu Werken von Komponisten wie Mozart oder Beethoven deutlich wird und betrachten ihre eigenen Werke als wertvollen Teil des Kanons selbst. Die Öffnung, die Lachenmann formuliert, vollzieht auch Stockhausen, allerdings ohne diese zu kommunizieren. Seine Äußerungen könnten darauf hindeuten, dass er sich dieser nicht wirklich bewusst ist.

Im Anschluss an diese Untersuchung wurden die Ergebnisse auf zwei konkrete Werke angewendet. Der erste Traditionsaspekt ergibt sich durch die Gattung: Sowohl Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* als auch Lachenmanns *Reigen Seliger Geister* lassen durch den Bezug zur prominenten Gattung Streichquartett Traditionslinien erkennen. Wobei der Fortbestand der Gattung Streichquartett in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von diversen Musikwissenschaftler*innen durchaus kritisch hinterfragt wurde. Die beiden Streichquartette sind vom musikalischen Verlauf her linear aufgebaut, was vor allem John Cage als traditionelles Erbe, das ein Großteil der europäischen Avantgarde anscheinend unreflektiert übernehme, stark kritisiert.

Stockhausens Selbsteinschätzung im Sinne eines konsequenten Strebens nach Innovationen, nach dem Neuen und Unerforschten scheint sich auch unter einigen Musikwissenschaftler*innen beinahe schon zum Topos entwickelt zu haben. In anderen wissenschaftlichen Untersuchungen wird dieses Selbstbild jedoch in Frage gestellt, so lässt nicht nur sein Kunstverständnis, sondern insbesondere auch sein Opern-Zyklus *LICHT* klare Bezüge zu Richard Wagner erkennen, was Stockhausen selbst, ohne genauere Kenntnisse von Wagners Musik, stets kategorisch abgelehnt hat. Während seine elektronischen Kompositionen durchaus im Sinne seines eigenen Anspruchs bewertet werden können, weisen seine Instrumentalwerke, darunter auch sein *Helikopter-Streichquartett*, jedoch durchaus latente Traditionsbezüge auf. Während sich seine Art zu komponieren in den 1960er-Jahren durchaus ändert, gilt das für sein Selbstverständnis nicht. Nach seinen streng seriellen Kompositionen wendet Stockhausen sich verstärkt seinen sogenannten Formel-Komposition zu. Bezüglich dieser

kompositorischen Praxis betont er wiederholt die Nähe zum seriellen Denken, lässt aber auch Bezüge zur motivisch-thematischen Arbeit erkennen. So betont der Komponist selbst, eine Formel sei dem traditionellen „Thema“ ähnlich, aus der er wiederum Motive herausarbeitet. Trotz der Aufteilung der vier Streicher*innen auf vier Helikopter außerhalb des Konzertsaals und somit einer denkbar großen Entfernung zur Gattungstradition, lassen Klanggestus und wenig elaborierte Spieltechnik Bezüge zur musikalischen Rhetorik und konventionellem Streicherklang erkennen.

Helmut Lachenmanns zweites Streichquartett *Reigen seliger Geister* ist insbesondere im Hinblick auf die eher traditionelle Aufführungspraxis, aber auch durch die sehr elaborierte Spieltechnik und den geräuschhaft geprägten Klanggestus in vielen Aspekten davon unterschieden. Alle drei Streichquartette Lachenmanns sind durch die unterschiedliche Gewichtung von konventionellem Streicherklang und dem geräuschhaften Anteil des Tons im Sinne seines Konzepts der „musique concrète instrumentale“ gekennzeichnet. Vom ersten zum dritten Quartett nimmt der traditionelle Streicherklang deutlich zu, während weniger elaborierte Spieltechniken eingesetzt werden und auch die Notation stark vereinfacht wird. Diese Entwicklung deckt sich mit dem Ergebnis des vorhergehenden Kapitels: Lachenmanns strikte Ablehnung traditioneller Aspekte nimmt ab und lässt dadurch vermehrt konventionelle Klänge zu. Darüber hinaus nutzt Lachenmann auch in seiner Werkbeschreibung des zweiten Streichquartetts traditionelle kompositorische Muster wie Motiv und Melodie, die in entwicklungsartigen Strukturverläufen verarbeitet werden.

Die Analyse exemplarischer Merkmale verdeutlicht, dass zwischen der Selbstwahrnehmung, der konkreten Ausprägung und dem Höreindruck vor allem bei Stockhausen Diskrepanzen bestehen. Das *Helikopter-Streichquartett* wirkt, bezogen auf die kompositorische Umsetzung jenseits der Rotorengeräusche, deutlich traditioneller als das Streichquartett Lachenmanns, das durch vielfältige Varianten des geräuschhaften Klanges geprägt ist. Beide Kompositionen weisen sowohl latente Kontinuitäten, als auch dezidierte Abkehr im Umgang mit traditionellen Parametern auf.

In weiterführenden Überlegungen wäre es durchaus interessant, sich mit postmodernen Perspektiven zu beschäftigen, die in der hier verwendeten Literatur als Gegenentwurf zur Avantgarde durchaus einseitig negativ begriffen werden, was die Avantgarde als bessere,

innovativere Komponistenriege nach 1945 erscheinen lässt, eine Einschätzung, die sich bei genauerer Auseinandersetzung allerdings als zu wenig begründet herausstellt.

Der Materialstand der Avantgarde wird zur Norm, wodurch sich die Konservierung eines historischen Moments ergibt, das innerhalb der Kompositionsgeschichte zwar durchaus eine wichtige Position einnimmt, aber dennoch eines unter vielen bleibt. Auch die Avantgarde unterliegt dem Narrativ der Historizität, welches durch diese Bewertung missachtet wird: Insbesondere diejenigen, die sich einem strikten Fortschrittsdenken verschrieben haben, können die Avantgarde nicht ohne massive Widersprüche über postmoderne Positionen erheben.

Die strenge Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre kann ein halbes Jahrhundert später nicht mehr als normativer Bezugspunkt für das gegenwärtige Musikschaffen gelten, ohne selbst konserviert zu werden. Die Postmoderne wird in diesem Sinne selbst zum Traditionsbruch, als Relativierung der Avantgarde und ihrer strengen Abkehr von früheren kompositorischen Konventionen.

Man kann die Pluralität der Postmoderne auch als Entwicklung, als kritische Selbstreflexion einer Moderne betrachten, die heute selbst zum historischen Begriff geworden ist. Die Aspekte dieser Auseinandersetzung können u. a. in folgenden drei Verbindungsmodellen betrachtet werden. Erstens in der Kombination von Tradition und Avantgarde, also z. B. in der Verbindung von Tonalität und klar erkennbarer Metrik mit einer elaborierten Spieltechnik. Zweitens in der Vermittlung von europäischer Avantgarde und außereuropäischer Musik, jenseits des „Exotismus“, wie es z. B. seit mehreren Jahrzehnten bei dem japanischen Komponisten Toshio Hosokawa zu beobachten ist. Eine dritte Möglichkeit bietet die Synthese aus sogenannter E- und U-Musik, deren Grenzen heute ohnehin verschwimmen und jenseits einer Wertung betrachtet werden müssen.

Diese Kombinationsmöglichkeiten sind als dialektische Verbindung des gegenseitigen Beeinflussens und Hinterfragens, als ästhetischer Diskurs zu verstehen, der letztlich neue Möglichkeiten im Sinne einer Entwicklungstendenz bietet. Die traditionellen Anleihen nehmen dabei nicht die Position der Nostalgie oder Beliebigkeit ein, sondern werden als Diskussion

heterogener Texte weitergeführt. Postmoderne wäre positiv als Öffnung zur Pluralität und als Emanzipation vom Diktat der Nachkriegs-Avantgarde zu begreifen.

Quellenverzeichnis

Schriftliche Primärquellen:

Lachenmann, Helmut: „Accanto“ (1982), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 168–177.

Lachenmann, Helmut: „Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“, in: *Ferienkurse '78. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17*, Mainz u. a.: Schott 1978, S. 93–99.

Lachenmann, Helmut: „Fortschritt“? (Irrtum ausgeschlossen – nicht „Foxtrott“??)“, in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.), *Was heißt Fortschritt?*, München: Ed. Text + Kritik 1998 (Musik-Konzepte 100), S. 56.

Lachenmann, Helmut / Metzger, Heinz-Klaus: „Fragen – Antworten“, in: *Musik-Konzepte 61/62. Helmut Lachenmann* (1988), S. 116–133.

Lachenmann, Helmut: „Klangtypen der Neuen Musik“ (1966/93), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 1–20.

Lachenmann, Helmut: „Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren“ (1984), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 111–115.

Lachenmann, Helmut: „Musik als existentielle Erfahrung. (Gespräch mit Ulrich Mosch)“ (1993), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 213–226.

Lachenmann, Helmut: „Offener Brief an Hans Werner Henze“ (1983), in: *Musik-Konzepte 61/62. Helmut Lachenmann* (1988), S. 12–18.

Lachenmann, Helmut: „Selbstportrait 1975. Woher – Wo – Wohin“, in: *Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1975*, S. 8–12.

Lachenmann, Helmut: „Tradition der Irritation. Nachdenken über das Komponieren, den Kunstbegriff und das Hören“, in *MusikTexte 132* (2012), S. 11–13.

Lachenmann, Helmut: „Über mein 2. Streichquartett. („Reigen seliger Geister“)“, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 227–246.

Lachenmann, Helmut: „Über Tradition“ (1978), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 339 f.

Lachenmann, Helmut: „Zum Problem des Strukturalismus“ (1990), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 83–92.

Lachenmann, Helmut: „Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort“ (1972), in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf&Härtel 1996, S. 93–97.

Stockhausen, Karlheinz: „Astronische Epoche“ (1988), in: Ders., *Texte zur Musik 1984–1991. Astronomische Musik. Echos von Echos*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 1998 (Texte zur Musik 10), S. 15–38.

Stockhausen, Karlheinz: „Bildung ist große Arbeit“ (1997), in: Ders., *Texte zur Musik 1998–2007. KLANG-Zyklus – Geist und Musik – Ausblicke*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 13), S. 371–422.

Stockhausen, Karlheinz: „Der Geist bewegt die Materie“ (2004), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 301–303.

Stockhausen, Karlheinz: „Die ausgegrenzte Avantgarde“ (1989), in: Ders., *Texte zur Musik 1984–1991. Über Licht. Komponist und Interpret. Zeitwende*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 1998 (Texte zur Musik 9), S. 621–656.

Stockhausen, Karlheinz: „Die Phantasie schafft Zukunft“ (1996), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. FREITAG aus LICHT – Neue Konzertpraxis*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 12), S. 261–293.

Stockhausen, „Einführung. Helikopter-Streichquartett“, in: Ders. Helikopter-Streichquartett (The Grasshoppers / Arditti String Quartet), CD, Kürten: Stockhausen 1999, S. 9–33.

Stockhausen, Karlheinz: „Es bleibt noch fast alles zu entdecken“ (2003), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 253–262.

Stockhausen, Karlheinz: „Expansion of our musical consciousness“ (2005), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 349–351.

Stockhausen, Karlheinz: „Ganz in die Zukunft gerichtet“ (2002), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 435–442.

Stockhausen, Karlheinz: „HELIKOPTER-STREICHQUARTETT. Eine 8-Spur-Tonbandaufführung mit Erläuterungen“, in: Blumröder, Christoph von / Misch, Imke (Hrsg.), *Internationales Stockhausen-Symposium 2000. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 19. bis 22. Oktober 2000. Tagungsbericht*, Münster: LIT 2004 (Signale aus Köln 10), S. 89–114.

Stockhausen, Karlheinz: „Kadenzrhythmik bei Mozart“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 4, Mainz: Schott 1962, 38-72.

Stockhausen, Karlheinz: „Komponist und Kosmos“ (1990), in: Ders., *Texte zur Musik 1984–1991. Astronomische Musik. Echos von Echos*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 1998 (Texte zur Musik 10), S. 215–223.

Stockhausen, Karlheinz: „Musikalische Metamorphose“ (1980), in: Ders., *Texte zur Musik 1977–1984. Komposition*, hg. von Christoph von Blumröder, Köln: DuMont 1989 (Texte zur Musik 5), S. 701–736.

Stockhausen, Karlheinz: „Kunstmusik ist Zeitkunst“ (2003), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 245–249.

Stockhausen, Karlheinz: „Listening to Art Music is self-forgetting“ (2005), in: Ders., *Texte zur Musik 1991–1998. MITTWOCH aus LICHT – Elektronische Musik, Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen 2014 (Texte zur Musik 17), S. 343–348.

Stockhausen, Karlheinz: „Struktur und Erlebniszeit. (Streichquartett, 2. Satz)“, in: Eimert, Herbert (Hrsg.), *Anton Webern*, Wien / Zürich / London: Universal Edition 1955 (die Reihe. Information über serielle Musik 2), S. 69–79.

Stockhausen, Karlheinz: „Vor und nach SAMSTAG aus LICHT“ (1984), in: Ders., *Texte zur Musik 1977–1984. Interpretation*, hg. von Christoph von Blumröder, Köln: DuMont 1989 (Texte zur Musik 6), S. 247–318.

Stockhausen, Karlheinz: „Was Schubert über Beethoven wissen wollte“, in: Ders., *„Stockhausen-Beethausen“*. *Opus 1970. Gespräch 1977*, CD, Kürten: Stockhausen 2011, S. 3–5.

Stockhausen, Karlheinz: „Webern-Seminar: ‚Da hatten die Leute kaum aufgehört, und schon war alles wieder vorbei‘“ (1985), in: Ders., *Texte zur Musik 1984–1991. Über Licht. Komponist und Interpret. Zeitwende*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 1998 (Texte zur Musik 9), S. 525–584.

Stockhausen, Karlheinz: „Zweiter Vortrag ‚Komponist und Interpret‘. EINGANG und FORMEL für Trompete – DRACHENKAMPF für Trompete und Posaune“ (1985), in: Ders., *Texte zur Musik 1984–1991. Über Licht. Komponist und Interpret. Zeitwende*, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten: Stockhausen 1998 (Texte zur Musik 9), S. 250–304.

Gedruckte Musikalien:

Lachenmann, Helmut: *II. Streichquartett. „Reigen seliger Geister“* (1989), Leipzig: Breitkopf&Härtel 1989.

Stockhausen, Karlheinz: *Helikopter-Streichquartett* (1992/1993), Kürten: Stockhausen 2000.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, Bd. 7.

Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen*, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, Bd. 10.

Adorno, Theodor W.: „Musikalische Warenanalysen“ (1963), in: ders., *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1990 (Gesammelte Schriften 16), S. 284–297.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (Gesammelte Schriften 12).

Alberman, David: „Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann“, in: *Contemporary Music Review* 24/1 (2005), S. 39–51.

Andraschke, Peter: „Kompositorische Tendenzen bei Karlheinz Stockhausen seit 1965“, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *Zur „Neuen Einfachheit“ in der Musik*, Wien: Universal Edition 1981 (Studien zur Wertungsforschung 14).

Bandur, Markus: „Beziehungszauberei. Die Superformel von ‚LICHT‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135/4 (2003), S. 21–25.

Bandur, Markus: „Komponieren mit der Superformel“, in: Blumröder, Christoph von / Misch, Imke (Hrsg.), *Internationales Stockhausen-Symposium 1998. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. 1998. Tagungsbericht*, Saarbrücken: Pfau 1999 (Signale aus Köln 4), S. 234–252.

Bandur, Markus / Misch, Imke (Hrsg.): *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951–1996. Dokumente und Briefe*, Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik 2001.

Barner, Wilfried: „Über das Negieren von Tradition – Zur Typologie literatur-programmatischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Herzog, Reinhart / Koselleck, Reinhart (Hrsg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München: Wilhelm Fink 1987 (Poetik und Hermeneutik), S. 3–51.

Becker, Peter: „Komponieren im Tonus Virgineus. Zu den Streichquartetten von Helmut Lachenmann“, in: Lachenmann, Helmut, *String Quartets* (stadler quartett), CD, München: NEOS 10806, 2010, S. 4–6.

Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hg. von Uwe Steiner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 (Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe 3).

Borio, Gianmario / Danuser Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997.

Borio, Gianmario: „II. Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt“, in: Ders. / Danuser Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 1, S. 141–283.

Borio, Gianmario: „IV. Wege des ästhetischen Diskurses“, in: Ders. / Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 1, S. 427–469.

Bose, Hans-Jürgen von: „Zu meinem 3. Streichquartett“, in: Gratzner, Wolfgang (Hrsg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, Hofheim: wolke 1996, S. 124–132.

Boulez, Pierre: „Schönberg ist tot“, in: Ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart / Zürich: Belser 1975, S. 288–295.

Brügge, Joachim: „Am Ende des Jahrhunderts. Tendenzen der Entwicklung seit 1975“, in: Krummacher, Friedhelm, *Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber: Laaber 2003 (Handbuch der musikalischen Gattungen 6,2), S. 485–494.

Brügge, Joachim: *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, Saarbrücken: Pfau 2004.

Cage, John: „Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 2*, Mainz: Schott 1959, S. 46–53.

Conen, Hermann: *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*, Mainz u. a.: Schott 1991.

Cox, Frank: „Helmut Lachenmann als romantischer Hochmodernist“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, wolke: Hofheim 2005, S. 67–84.

Dahlhaus, Carl: „Brahms und die Idee der Kammermusik“, in: Floros, Constantin (Hrsg.), *Brahms-Studien*, Hamburg: Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974 (Band 1), S. 45–57.

Dahlhaus, Carl: „Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen“, in: Ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott 1978, S. 72–82.

Dahlhaus, Carl: „Richard Wagners ‚Bühnenfestspiel‘. Revolutionsfest und Kunstreligion“, in: Haug, Walter / Warning, Rainer (Hrsg.), *Das Fest*, München: Wilhelm Fink 1989, S. 592–609.

Dahlhaus, Carl: „Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich / Lütolf, Max (Hrsg.), *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, München: Emil Katzwichler 1973, S. 177–190.

Dahlhaus, Carl: „Über offene und latente Traditionen in der neuesten Musik“, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, Mainz u. a.: Schott 1978 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), S. 9–21.

Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikalische Gattung?“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135/10 (1974), S. 620–625.

Danuser, Hermann: Art. „Gattung“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995 / online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13636>>, letzter Zugriff: 24. September 2020.

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Mit 108 Notenbeispielen, 130 Abbildungen und 2 Farbtafeln*, Laaber: Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7).

Danuser, Hermann: „Tradition und Avantgarde nach 1950“, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, Mainz u. a.: Schott 1978 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), S. 22–54.

Danuser Hermann: „X. Die ‚Darmstädter Schule‘ – Faktizität und Mythos“, in: Ders. / Borio, Gianmario (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 2, S. 333–380.

Davey, Nicholas: „Tradition and Identity: ‚Aneignung‘ and ‚Abgrenzung‘“, in: Altenburg, Detlef / Bayreuther, Rainer (Hrsg.), *Musik und kulturelle Identität. Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A*, Kassel / Basel / London u. a.: Bärenreiter 2004 (Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Band 1), S. 113–123.

de La Grange, Henry Louis: „Mahler und Schönberg. Tradition und Revolution“, in: Anton Bruckner Institut Linz (Hrsg.), *Bruckner Symposion. Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne. 17.–21. September 1986. Bericht*, Linz 1989, S. 15–23.

De la Motte-Haber, Helga: „Neue Musik und Tradition“, in: Kuckertz, Josef / de la Motte-Haber, Helga / Schmidt, Christian Martin / Seidel, Wilhelm (Hrsg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber: Laaber 1990, S. 427–439.

Decroupet, Pascal / Kovács Inge: „IX. Erweiterungen des Materials“, in: Borio, Gianmario / Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 2, S. 277–332.

Dibelius, Ulrich: „Historisches Bewusstsein und Irrationalität“, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, Mainz u. a.: Schott 1978 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), S. 69–79.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik I. 1945–1965. Voraussetzungen – Verlauf – Material*, München / Mainz: Piper / Schott 1984.

Draus, Agnieszka: „Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen“, in: Grant, M.J. / Misch, Imke (Hrsg.), *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*, Hofheim: wolke 2016, S. 116–122.

Egger, Elisabeth: „Kontinuität, Verdichtung, Synchronizität. Zu den großformalen Funktionen des gepressten Bogenstrichs in Helmut Lachenmanns Streichquartetten“, in: Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian (Hrsg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: PFAU 2008 (musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe Kunstuniversität Graz 2), S. 155–171.

Eimert, Herbert (Hrsg.): *Anton Webern*, Wien / Zürich / London: Universal Edition 1955 (die Reihe. Information über serielle Musik 2).

Eimert, Herbert: „Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953]“, in: Borio, Gianmario / Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 3, S. 58–65.

Eisen, Cliff / Baldassarre, Antonio / Griffiths, Paul: Art. „String quartet“, in: *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40899>>, letzter Zugriff: 12. September 2020.

Federhofer, Hellmut: „Karlheinz Stockhausens Mozartdeutung. Ein Beitrag zur Ästhetik serieller Musik“, in: Ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus 2002 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 100), S. 62–72.

Finscher, Ludwig: Art. „Streichquartett“, in: Lütteken, Laurenz, *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York: 2016 ff., veröffentlicht November 2018, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47671>>, letzter Zugriff: 04. Juni 2020.

Finscher, Ludwig: „Das Streichquartett“, in: Werner-Jensen, Arnold (Hrsg.), *Reclams Kammermusikführer*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ¹³2005, S. 101–116.

Finscher, Ludwig: „Zur Geschichte des Streichquartetts als musikalischer Gattungsgeschichte“, in: Schwarz, Vera (Hrsg.), *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, Wien: Universal Edition 1975 (Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz in Verbindung mit der Gesellschaft für Forschungen zur Aufführungspraxis), S. 80–89.

Fladt, Hartmut: „Gattungstheorie des Streichquartetts im 20. Jahrhundert“, in: *Kreativitätsportal Musik*. Berlin: Universität der Künste Berlin, <<https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/institut-fuer-musikwissenschaft-musiktheorie-komposition-und-musikuebertragung/kreativitaetsportal-musik/aufsaeetze/>>, letzter Zugriff: 11. Juni 2020.

Frisius, Rudolf: *Karlheinz Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*, Mainz u. a.: Schott 1996.

Frisius, Rudolf: *Karlheinz Stockhausen II. Die Werke 1950–1977. Gespräch mit Karlheinz Stockhausen: „Es geht aufwärts“*, Mainz u. a.: Schott 2008.

Frisius, Rudolf: *Karlheinz Stockhausen III. Die Werkzyklen 1977–2007*, Mainz u. a.: Schott 2013.

Frisius, Rudolf: „Karlheinz Stockhausen. The second ‚Conservative Revolutionary‘ in the Music of our Century?“, in: Nagel, Hans-Jürgen (Hrsg.), *Stockhausen in Calcutta: a commemorative collection*, übersetzt von Sharmila Bose, Calcutta: Seagull Books 1984, S. 9–16.

Gadenstätter, Clemens: „Helmut Lachenmann. Kurzportrait mit Selbstportrait“, in: Ders. / Utz, Christian (Hrsg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositions-methodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: PFAU 2008 (musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe Kunstuniversität Graz 2), S. 67–71.

Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch, München: Ed. Text + Kritik 2000 (Musik-Konzepte Sonderband).

Gratzer, Wolfgang: *Komponistenkommentare: Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien: Böhlau 2003.

Grohmann, Katharina: *Karlheinz Stockhausen Oper MITTWOCH aus LICHT*, Kassel: Gustav Bosse 2010.

Häusler, Josef: „Zwei Interviews mit György Ligeti“, in: Nordwall, Ove, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: B. Schott's Söhne 1971, S. 114–148.

Heile, Björn: „Auseinandersetzung mit einem Mythos. Mauricio Kagels Streichquartette“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 34 (1998), S. 15–19.

Hidalgo, Manuel: „Mozart in Lachenmann“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, wolke: Hofheim 2005, S. 35–46.

Hiekel, Jörn Peter: „Jenseits von Pathos und Banalität. Beethoven-Reflexe in der Neuen Musik“, in: Torkewitz, Dieter (Hrsg.), *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*, Wien: Praesens 2016 (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik 3), S. 67–80.

Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz: Schott 2007.

Hilberg, Frank: „Dialektisches Komponieren“ in: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 4), S. 171–206.

Hindrichs, Gunnar: „Der Fortschritt des Materials“, in: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.) *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin: Metzler 2019, S. 59–70.

Jahn, Hans-Peter: „Metamorphose Prozesse in den Kompositionen von Helmut Lachenmann. Bemerkungen zu GRAN TORSO für Streichquartett und SALUT FÜR CAUDWELL für zwei Gitarristen“, in: Lachenmann, Helmut, *Helmut Lachenmann. Gran Torso, Salut für Caudwell* (Berner Streichquartett / Wilhelm Bruck, Theodor Ross), CD, München: col legno 0647 277, 1988, S. 6–37.

Jahn, Hans-Peter: „„Schöne Stellen“. Verwunderung in Lachenmanns jüngsten Werken“, in: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.), *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Schott: Mainz 2006 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 46), S. 59–72.

Jeschke, Lydia: „Hören ohne zu und auf? Gedanken über einen Begriff mit Tradition“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*, wolke: Hofheim 2005, S. 27–32.

Kagel, Mauricio: „Es ist ein Absolutissimo“. Mauricio Kagel im Gespräch über sein Drittes Streichquartett (mit Geir Johnson), in: *MusikTexte* 30 (1989), S. 50.

Kaltenecker, Martin: „Manches geht in Nacht verloren. Fragmente zu Lachenmanns *Reigen seliger Geister*“, in: Gratzner, Wolfgang (Hrsg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart* 2, Hofheim: wolke 1997, S. 33–49.

Kämper, Dietrich: „Olivier Messiaen und die musikalische Avantgarde der fünfziger Jahre. Zur Rezeption der Etüde *Mode de valeurs et d'intensités*“, in: Blumröder, Christoph von (Hrsg.), *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle*, Münster: LIT 2004 (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit 7), S. 24–34.

Kawohl, Friedemann: „Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne“, in: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 4), S. 131–170.

Kleinrath, Dieter: „Fraktalklang. Selbst(ähnliche) Formstrukturen in Helmut Lachenmanns Zweitem Streichquartett ‚Reigen seliger Geister‘“, in: Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian (Hrsg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: PFAU 2008 (musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe Kunstuniversität Graz 2), S. 173–192.

Kohl, Jerome: „Der Aspekt der Harmonik in LICHT“, in: Blumröder, Christoph von / Misch, Imke (Hrsg.), *Internationales Stockhausen-Symposion 2000. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 19. bis 22. Oktober 2000. Tagungsbericht*, Münster: LIT 2004 (Signale aus Köln 10), S. 116–135.

Komparu, Kunio: *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, New York u. a.: Weatherhill / Tankosha 1983.

Krummacher, Friedhelm: *Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber: Laaber 2003 (Handbuch der musikalischen Gattungen 6,2).

Lehmann, Harry: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

Mahnkopf, Claus-Steffen: „Zwei Versuche zu Helmut Lachenmann“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*“, wolke: Hofheim 2005, S. 13–25.

Mainka, Jörg: „Gibt es traditionslose Musik?“, in: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*“, Mainz u. a.: Schott 2007, S. 161–177.

Mauser, Siegfried: „Klangspuren. Zur Kategorie des geschichtlichen Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Ohnesorg, Franz Xaver (Hrsg.), *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, Bergisch-Gladbach: Lübbe 1994, S. 62–71.

Mosch, Ulrich: „Kunst als vom Geist beherrschte Magie. Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff“, in: *Musik-Konzepte 146. Helmut Lachenmann* (2009), S. 76–96.

Nauck, Gisela: „Editorial“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 34 (1998), S. 2.

Nonnenmann, Rainer: *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns Orchesterwerken*, Mainz u. a.: Schott 2000.

Nonnenmann, Rainer: „...werden, was wir sind...“. Spurlinien und Korrespondenzen im Schaffen von Helmut Lachenmann“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*“, wolke: Hofheim 2005, S. 181–193.

Oehlschlägel, Reinhard: „In lichten Höhen. Das *Helikopter-Streichquartett* von Karlheinz Stockhausen“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 34 (1998), S. 42 f.

Oehlschlägel, Reinhard: „Wandlungen der Avantgarde“, in: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, Laaber: Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Bd. 4), S. 23–47.

„Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz (21.11.2005). Diskussionsleitung: Clemens Gadenstätter und Christian Utz, ‚Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns‘“, in: Gadenstätter, Clemens / Utz, Christian (Hrsg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: PFAU 2008 (musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe Kunstuniversität Graz 2), S. 13–66.

Rathert, Wolfgang: „‚Stockhoven‘ über ‚Beethausen‘. Karlheinz Stockhausens Beethoven-Auseinandersetzungen in *Opus 1970* und der Rundfunk-Sendung über die späten Streichquartette“, in: Stockhausen, Karlheinz, *‚Stockhoven-Beethausen‘. Opus 1970. Gespräch 1977*, CD, Kürten: Stockhausen 2011, S. 8–18.

Reich, Willi: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien u. a.: Molden 1968.

Reudenbach, Michael: „TOCCATINA. Eine Erinnerung“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*“, wolke: Hofheim 2005, S. 55–65.

Saguer, Louis: „Die Krise im gegenwärtigen Musikschaffen [1949]“, in: Borio, Gianmario / Danuser, Hermann (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1966*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Bd. 3, S. 306–339.

Scherzinger, Martin: „Dekonstruktives Denken in der Musik von Helmut Lachenmann. Eine historische Perspektive“, in: *Musik-Konzepte 146. Helmut Lachenmann* (2009), S. 97–118.

Schiltz, Katelijne: „Tradition – novelty – renewal: the presence of the past in 20th-century music. Tradition – Neuheit – Erneuerung: die Anwesenheit der Vergangenheit in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* (38.2014), S. 177–187.

Schmidt, Dörte: „Erinnern und Entwerfen. Komponieren für Streichquartett als kulturelle Selbstvergewisserung in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts“, in: Schlee, Daniel (Hrsg.), *Beethoven, Goethe und Europa. Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999*, Laaber: Laaber 1999, S. 225–246.

Schnebel, Dieter: „Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition“ (1985/89), in: Ders., *Anschläge – Ausschlüge. Texte zur Neuen Musik*, München / Wien: Carl Hanser 1993, S. 113–127.

Schneider, Frank: „Tradition im zeitgenössischen Schaffen. Probleme – Positionen – Perspektiven“, in: Ders., *Von gestern auf heute. Schriften zur neuen Musik*, hg. von Jürgen von Otten und Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 2012, S. 48–57.

Schwindt, Nicole: Art. „Kammermusik“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996 / online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14802>>, letzter Zugriff: 23. Dezember 2020.

Seierl, Wolfgang / Weberberger, Doris: „Neue Musik – heute? Vorwort“, in: MICA (Hrsg.), *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung. Texte von und zum Symposium von mica – musica austria in Kooperation mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Wien Moder (23.–26. Oktober 2012)*, Wien: edition mono 2014, S. 9–17.

Seubold, Günther: „Vom Wohlklang zum Tastklang. Helmut Lachenmanns De-Komposition. Mit einem Blick auf Heidegger und Klee“, in: Jahn, Hans-Peter (Hrsg.), *auf (–) und zuhören. 14 essayistische Reflexionen über die Musik und die Person Helmut Lachenmanns*“, wolke: Hofheim 2005, S. 87–106.

Stahmer, Klaus: „Anmerkungen zur Streichquartettkomposition seit 1945“, in: Floros, Constantin / Moser, Hans Joachim / Petersen, Peter (Hrsg.), *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 4. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1980, S. 7–32.

Stahmer, Klaus Hinrich: „Reigen seliger Geister (2. Streichquartett)“, in: Werner-Jensen, Arnold (Hrsg.), *Reclams Kammermusikführer*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. ¹³2005, S. 1165 f.

Stenzl, Jürg: „Helmut Lachenmanns Weg“, in: *Lachenmann. Salzburger Festspiele 2002*, Programmheft, 26.–30. August 2002, S. 97–100.

Stenzl, Jürg: „Tradition und Traditionsbruch“, in: Brinkmann, Reinhold (Hrsg.), *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, Mainz u. a.: Schott 1978 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 19), S. 80–101.

Ulrich, Thomas: *Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer*, Köln / Weimer / Wien: Böhlau 2017.

Veit, Joachim: Art. „Leitmotiv“, in: Lütteken, Laurenz, *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12819>>, letzter Zugriff: 23. Dezember 2020.

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie ⁷2012.

Williams, Alastair: „Mixing with Mozart: Aesthetics and Tradition in Helmut Lachenmann’s *Accanto*“, in: *twentieth-century music* 8/1 (2012), S. 71–97.

Zenck, Martin: „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen. Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, in: Ohnesorg, Franz Xaver (Hrsg.), *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, Bergisch-Gladbach: Lübbe 1994, S. 188–207.

Zorn, Magdalena: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT (1977–2003)*, Hofheim: wolke 2016.

Zorn, Magdalena: „Wie hör’ ich das LICHT? Stockhausen and Wagner in the Echo Chamber of Music History“, in: Grant, M.J. / Misch, Imke (Hrsg.), *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*, Hofheim: wolke 2016, S. 123–137.

Online-Quellen:

Buhre, Jakob / Cobbers, Arnt: „Interview mit Karlheinz Stockhausen vom 07. Juli 2000: ‚Der Mensch der Zukunft wird ein Sänger sein‘“, in: *Planet Interview*, <<https://www.planet-interview.de/interviews/karlheinz-stockhausen/33396>>, letzter Zugriff: 19. Dezember 2020.

Kaltenecker, Martin: „Ein modernes Kompendium des Streichquartetts“, in: *JPC*, <<https://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Complete-String-Quartets/hnum/4103942>>, letzter Zugriff: 25. Mai 2020.

Abstract (Deutsch und Englisch)

Helmut Lachenmann und Karlheinz Stockhausen gelten oft als Repräsentanten einer ablehnenden Haltung gegenüber Traditionen der kanonisierten europäischen Kunstmusik. In ihrem kompositorischen Selbstverständnis streben sie nach Erneuerung und innovativer künstlerischer Arbeit jenseits etablierter Modelle. Tatsächlich lässt eine Auseinandersetzung mit Ego-Dokumenten und Kompositionen Widersprüche innerhalb dieses Anspruchs erkennen. In der vorliegenden Arbeit wird daher der Traditionsbegriff beider Komponisten und ihre Selbstverortung innerhalb der Tradition offengelegt. Im Zentrum steht neben Selbstzeugnissen der Vergleich zweier Werke. Wegen der besonderen historischen Bedeutung der Gattung wurden Streichquartette ausgewählt: Helmut Lachenmanns II. Streichquartett *Reigen seliger Geister* (1989) und Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Streichquartett* (1992/93). Dabei gilt es zu zeigen, wie in beiden Werken sowohl dezidierte Abkehr von historischen Strukturprinzipien, als auch latente Traditionslinien wirksam werden. Eine Synopse wichtiger Schriften legt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Komponisten offen. Die kritische Einordnung der analytischen Befunde verdeutlicht Übereinstimmungen, aber auch Diskrepanzen zwischen Selbstdarstellung und konkreter kompositorischer Umsetzung: Der avancierten Mischung von Klang und Geräusch, zum Teil an der Hörbarkeitsschwelle, stehen bei Lachenmann zum Beispiel traditionelle kompositorische Muster wie Motiv und Melodie in entwicklungsartigen Strukturverläufen gegenüber; Stockhausen verbindet innovativ Streichtremoli mit dem akustischen „Objet trouvé“ der Rotorgeräusche, während die Verarbeitung der *LICHT*-Formel in präziser Notation als differenziertes Kontinuum Bezüge zu Wagner und zur musikalischen Rhetorik aufblitzen lässt.

Helmut Lachenmann and Karlheinz Stockhausen

Understanding tradition in discourse

Helmut Lachenmann and Karlheinz Stockhausen are often regarded as representatives of a negative attitude towards traditions of canonised European art music. In their compositional self-image they strive for renewal and innovative artistic work beyond established models. However, an examination of ego-documents and compositions reveals contradictions within this claim. The present thesis therefore examines the concept of tradition of both composers and their self-location within tradition. In addition to self-testimonies, the focus is on the comparison of two works. Because of the special historical significance of the genre, string

quartets have been selected: Helmut Lachenmann's second String Quartet *Reigen seliger Geister* (1989) and Karlheinz Stockhausen's *Helicopter String Quartet* (1992/93). The aim is to show how in both works a decided departure from historical structural principles as well as latent lines of tradition are effective. A synopsis of important writings reveals similarities and differences between the two composers. The critical classification of the analytical findings reveals similarities, but also discrepancies between self-presentation and concrete compositional implementation: Lachenmann, for example, contrasts the advanced mixture of sound and noise, sometimes at the threshold of audibility, with traditional compositional patterns such as motif and melody in development-like structural progressions; Stockhausen innovatively combines string tremolos with the acoustic "objet trouvé" of rotor noises, while the processing of the *LICHT*-formula in precise notation as a differentiated continuum flashes references to Wagner and musical rhetoric.