

Masse als kompositorisches Phänomen = La masse en tant que phénomène de composition

Autor(en): **Schneider, Frank**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 20

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Masse als kompositorisches Phänomen
Gigantische Choraufgebote in Oratorienaufführungen oder die kollektivierende Wirkung, die von Musik ausgehen kann, lassen keinen Zweifel daran, dass zwischen Musik und Masse eine Beziehung besteht. Dennoch ist der Begriff der «Masse» in musikalischer Hinsicht bisher kaum thematisiert worden. Der folgende Aufsatz möchte dazu einen Anstoß geben. Er untersucht insbesondere den kompositorischen Aspekt des Begriffs. Während Massen in der klassisch-romantischen, aber auch der sogenannten sozialistisch-realistischen Tradition in geordneten Bahnen kanalisiert und damit idealisiert erscheinen, finden sich in der Musik nach 1945 immer mehr Widerspiegelungen von tatsächlichen Bewegungen der Massen, wie sie sich etwa bei politischen Demonstrationen ereignen. Der Autor führt einige Beispiele von Werken an, deren musikalischer Verlauf solchen Vorgängen verwandt erscheint.

La masse en tant que phénomène de composition
Les effectifs gigantesques de certaines exécutions d'oratorio ou le sentiment de collectivité que peut susciter la musique et la masse. Cette notion de «masse» n'a pourtant guère été étudiée du point de vue musical, ce à quoi veut citer l'article ci-contre, qui en examine surtout l'aspect compositionnel. Alors que dans la tradition classique et romantique, mais aussi dans l'école dite du réalisme socialiste, la masse se voit canalisée dans des limites ordonnées, et donc idéalisée, on trouve dans la musique d'après 1945 de plus en plus d'échos de manifestations effectives de masse, telles qu'elles s'effectuent par exemple dans les démonstrations politiques. L'auteur cite quelques exemples d'œuvres qui semblent se dérouler selon ce principe.

Von Frank Schneider

Man stelle sich beispielsweise klingend vor: die «Marseillaise», das berühmteste Massenlied der Französischen Revolution, seit langem die Nationalhymne der Republik Frankreich, in der bekannten Bearbeitung und Instrumentierung von Hector Berlioz. Ohne Zweifel verbindet sich mit Musik vor allem dieser Art die spontane Vorstellung von Masse: ein grosses Aufgebot von Sängern und Orchestermusikern, die eine riesige, viestimmige Partitur realisieren; ein gewaltiges Auditorium, womöglich unter freiem Himmel, das den brausenden Klängen lauscht und vielleicht sogar selbst in die populäre, elektrisierende Melodie tausendfach einstimmt; und schliesslich der Gedanke an ihre Herkunft, ihre Geburt inmitten der revolutionären Kämpfe, ihre unvergleichlich mobilisierende Wirkung bei den zahllosen Volksfesten oder auf den Schlachtfeldern der Kriege gegen die Armeen der Intervenenten. Der Gedanke an massenhaftes Musizieren, massiven Einsatz musikalischer Mittel und Massen von Hörern im Banne der Musik kann sich freilich auch auf Erinnerungen oder Erlebnisse anderer Art beziehen: auf Erzählungen von der Aufführung Händelscher Oratorien im London des 18. Jahrhunderts, auf die legendäre Darbietung von Strauss-Walzern mit hundertfünfzigtausend Musikern im Amerika des vorigen Jahrhunderts, auf die unübersehbaren Publikumsmengen bei politischen Meetings,

modernen Gesangs-Estraden oder Rockkonzerten beispielsweise. Und man wird ohne langes Nachdenken eine Vielzahl musikalischer Kunstwerke nennen können, von Beethovens 9. Sinfonie bis zu Gustav Mahlers «Sinfonie der Tausend», von Tschaikowskys «Ouvertüre 1812» bis zu den Programm-Sinfonien Dmitri Schostakowitschs, in denen die Idee massenhafter Aktionen – bis hin zur Vision einer Menschheits-Verbrüderung – thematisiert und mit entsprechenden Gestaltungsmethoden bzw. Klangaufgeboten dargestellt wurde.

Die Gegenwart des Begriffs «Masse»

Dennoch scheint das Phänomen der Masse für die theoretische und historische Erkundung musikalischer Prozesse keine Bedeutung zu haben. Diese Vermutung drängt sich jedenfalls auf, weil man einen solchen Begriff in einschlägigen Lexika und Enzyklopädien als stichwortgebende Kategorie vergebens sucht. Und wo immer er als physikalischer, mathematischer oder gesellschaftswissenschaftlicher Terminus definiert wird, fehlt jeglicher Hinweis auf eine mögliche Relevanz für unsere Kunst. Dabei wissen wir, dass unter den Künsten gerade die Musik in technischer wie sozialer Hinsicht davon sehr betroffen ist – nicht ohne Grund spricht man etwa von *Klangmassen* und *Massensöhnen*, von *Massensingen* oder gar *Massenmusik*. Wenn wir bei jenem Aspekt bleiben, der sich auf die men-

schlich-soziale Daseinsform bezieht, dann gibt es eine Fülle von Begriffen, die gesellschaftlich reale, historisch relativ neuartige Sachverhalte abbilden und auch musikalische Bezüge aufweisen. Man braucht nur an solche, heute weit verbreitete Neologismen wie *Masengesellschaft*, *Massenorganisation*, *Massenkommunikation*, *Massenmedien*, *Massenpsychologie* oder *Massenbewegung* zu denken. Diese Begriffe setzen sich, unter anderem, deswegen durch, weil sie auf massenhafter Erfahrung beruhen und der Gewalt des Faktischen entsprechen, obwohl die marxistische Theorie ihnen mit einiger Skepsis begegnet (sie geht grundsätzlich von der *Klassenfrage* aus), und obwohl der etymologische Befund einem Demokraten ein wenig das Schaudern lehren kann: die Masse – das wäre ein Teig, ein Haufen, ein Klumpen, den man nach Belieben kneten, drücken und pressen darf.

Wie auch immer: Unsere Epoche, womit ich die Zeit seit der Französischen Revolution, seit der kapitalistischen Industrialisierung meine, kennt im Prozess fortschreitender Vergesellschaftung in besonderem Masse die Kraft und Gewalt der Massen, reagiert auf ihren emanzipatorischen Anspruch, setzt Hoffnungen in sie oder verdammt sie aus Furcht. Die optimistisch darauf bezogene Lehre von Marx und Engels gäbe es ohne entsprechende Erfahrung und Analyse ebenso wenig wie das aristokratische Verdikt eines Nietzsche. Die kommunistische Bewegung ringt seit je um ein produktives Verhältnis zu diesen, wie sie weiss, bestimmenden Akteuren der modernen Weltgeschichte, während zahllose bürgerliche Theoretiker ihnen diese Mission absprechen und sie daher abwehrend dämonisieren. Es genügt, an Gustave Le Bons «Psychologie der Massen» von 1895, an Sigmund Freuds «Massenpsychologie und Ich-Analyse» von 1921, an Ortega y Gassetts «Aufstand der Massen» von 1930 oder an das überaus faszinierende Buch «Masse und Macht» von Elias Canetti zu erinnern. Unter ähnlich gespaltenen Vorzeichen hat sich natürlich die Kunst des herausfordernden Gegenstandes bemächtigt – als eines *Topos* im Sinne von Ernst Robert Curtius, der in Roman oder Drama, Ballett und Film, Malerei oder Grafik immer wieder gestaltet wurde und wird. Und selbstverständlich begegnen wir dem Phänomen der Masse in Geschichte und Gegenwart der Musik, ohne dass darüber – soweit ich sehe – in der nötigen Gründlichkeit und Differenziertheit bisher reflektiert wurde.

Ehe ich dazu übergehe, von einer spezifischen Beobachtung her, im fragmentarischen Ansatz nur, einen Anstoss in diese Richtung zu versuchen, soll betont sein, dass gerade in der Musik unseres Jahrhunderts die neuartige Thematisierung des Massenphänomens meist grundlegend von der Einstellung der Komponisten zu den konkreten politischen Bewegungen der Massen im Geschichtsprozess motiviert wird. Spätestens seit der Russischen Oktober-

revolution und nach dem Ersten Weltkrieg gewinnen die sozialen Kämpfe bedeutenden Einfluss auf das kompositorische Denken, auf funktionale und materiale Grundentscheidungen vieler bedeutender Komponisten, wobei diese Bewegungen allerdings meist weniger im Marxschen Sinne als «Kampf der Klassen», sondern eher voller Ressentiments mit Ortega y Gasset als «Aufstand der Massen» und entsprechende Massenkultur empfunden werden. Mit deutlichem Bezug darauf formieren sich diverse kompositorische Konzepte: elitäre Verfeinerungen bei denen, die Massen als Bedrohung empfinden (zum Beispiel Schönberg); vermischte, folk-

Masse und Musik: fünf Aspekte

Wenn man das Problem der musikalischen Beziehung auf Masse etwas systematischer betrachten will, so müssten vorweg gewisse Unterscheidungen zwischen mehreren Aspekten beachtet werden. Zum einen könnte danach gefragt werden, bei welchen Gelegenheiten welche Mengen von Menschen welche Formen akustischer Verlautbarungen zu welchen Zwecken hervorbringen. Andererseits wären die Typen, Eigenarten und Aneignungsweisen von Musik zu untersuchen, durch die sich reale Massen von Menschen organisieren oder mobilisieren oder manipulie-



Massenaufmarsch in Russland (1917)

lorisierte, montierte, «angewandte» Stile bei solchen, die den Massen demokratisches Verständnis entgegenbringen (etwa Milhaud, Hindemith, Krenek oder Weill); schliesslich zeitweilige traditionskritische Zurücknahme der technischen und expressiven Standards bei jenen, die sich im Kampf um die politische Macht der Massen engagieren und ihn musikalisch konkret unterstützen. Wer würde da nicht zuerst an Hanns Eisler denken, an dessen Massenlieder und Chöre wie etwa das mobilisierende Chorstück op. 15 von 1929 «Auf den Strassen zu singen» (Text: David Weber)?

ren, also in irgendeiner Weise als Objekt massenhaft wirksamer Beeinflussung behandeln lassen. Hierbei kommen insbesondere durch die potenzierenden Wirkungsweisen der modernen medialen Übertragungstechniken ähnlich neuartige Aspekte ins Spiel, wie durch die Möglichkeiten der elektroakustischen Verstärkung des Schalls im Hinblick auf die – nun dritte – Überlegung, wie denn die apparativen Aufgebote auszusehen, oder besser: zu klingen hätten, um entsprechende Effekte zu erzielen.

Noch einmal etwas anderes ist es, wenn man – viertens – die lange und weitver-

zweigte Geschichte rekonstruieren wollte, in der «Massen» ganz unterschiedlicher Art, in mannigfaltigster Gestalt, von der naturalistischen Repräsentation der Opernchöre bis zur symbolischen Abstraktion in sinfonischer Hymnik, als Sujet, Stoff, Motiv oder Staffage der Vertonung begegnen. Hierbei dürfte die gegenständliche Qualität solcher Sujets ebenso von Interesse sein wie ihre Verwendbarkeit unter diversen ästhetischen, stilistischen und gattungstheoretischen Kriterien im musikhistorischen Prozess. Ob reale oder imaginäre Kollektive, ob himmlische Heerscharen oder teuflische Orgien, militärische Aktionen oder bunte Volksfeste, zeremonielle Akklamationen oder revolutionäre Demonstrationen gestaltet werden, ist primär kein musikalisches Problem, sondern ein kulturhistorisch und weltanschaulich bedingtes. Als spezifisch musikalische Frage wird es erst dann akut und brisant, wenn man nach den künstlerischen Mitteln fragt, mit denen diese Topoi gestaltet werden, und nach der Funktionsspezifität der einzelnen Gattungen – zwischen Oratorium und Klavierstück beispielsweise –, in denen sie höchst differenziert zur Geltung kommen.

Damit rückt schliesslich – fünftens – der eigentlich kompositorische Aspekt in den Vordergrund, und zwar für jene Gattungen besonders, die sich auf «rein»-musikalische Darstellungsmittel beschränken und mit einem grossen, öffentlichen Auditorium rechnen, das es zu faszinieren, zu hypnotisieren oder auch zu agitieren gilt. Soweit es sich nicht um deskriptive Programmmusik mit Massensujets handelt (etwa nach Art der unzähligen Battaglien, also Schlachtdarstellungen), auch nicht um die noch zahlloseren pompösen Ritualmusiken (beispielsweise für die «glorreichen Augenblicke» von Politik), sondern um wirklich komplex strukturierte Musik im sinfonischen und konzertanten Bereich, ist meist sehr schwer zu entscheiden, ob sich der «Masse»-Gesichtspunkt vorrangig als konzeptive Idee, dramaturgische Technik oder bloss publikumsbezogene Wirkungsabsicht in Klang umsetzt. Dass sich die musikgeschichtliche Entwicklung aber, im Zusammenspiel dieser Faktoren, unter dem Vorzeichen anwachsend massenbewussten Denkens vollzieht, dürfte zumindest seit dem frühen 19. Jahrhundert ausser Zweifel stehen – und dass die sozialen bzw. politischen Dimensionen dabei eine immer impulsivere Rolle spielen, liesse sich am sinfonischen Œuvre solcher Komponisten wie Beethoven, Berlioz, Liszt, Tschaiakowsky, Mahler, Ives, Honegger, Hartmann oder Schostakowitsch wohl aufzeigen. Je mehr sich, in inhaltlicher Hinsicht, die Tendenz zur Gestaltung realer statt idealer, wirklicher statt utopischer, historischer statt imaginärer, zielstrebig revolvierender statt ziellos vagierender Massenphänomene durchsetzt, desto mehr schärfen und differenzieren sich die Gestaltungsmittel und desto realistischer, um nicht zu sagen: drastischer

und dokumentarischer, figurieren Symbole und Zeichen des Ausdrucks dafür. In der klassisch-romantischen Tradition herrschte im wesentlichen die Idee der geordneten, koordinierten Masse, die man – im Rahmen der tonalen Regulativen – einerseits durch sublimierte und stilisierte Formen von populärer Gebrauchsmusik (wie Choräle, Hymnen, Märsche oder Tänze), andererseits durch massive Vielstimmigkeit, kompakte Instrumentierung und lapidare, blockhafte Tuttiwirkungen realisierte. Diese hier nur grob angedeuteten Verfahren blieben natürlich auch im 20. Jahrhundert lebendig, und namentlich für Sinfoniker, die den Massenerfolg unbedingt suchten oder den fraglos autoritären Geschichtsoptimismus des «sozialistischen Realismus» verinnerlicht hatten, bildeten sie in den Klanggemälden marschierender und singender, kämpfender und siegender Massen eine unverzichtbare Grundlage.

Charles Ives

Ein eigenes Erlebnis mit politisch reagierenden Volksmassen verarbeitete beispielsweise Charles Ives im dritten, 1915 entstandenen Stück seines «Orchestral Set Nr. 2». Es hat den Titel «From Hanover Square North at the End of a Tragic Day the Voice of the People Again Arose». Am 7. Mai 1915 erfuhr man in New York, dass der englische Schnelldampfer «Lusitania» im Atlantik ungewarnt von einem deutschen U-Boot torpediert und versenkt worden war. Ives sah, wie eine riesige Menschenmenge an der Hochbahn-Haltestelle des New Yorker Hanover-Platzes aufgrund dieser bestürzenden Nachricht spontan eine bekannte Drehorgel-Melodie (nach einer Gospelhymne) mitsang und damit ihren aufgewühlten Gefühlen Luft machte. «Hanover Square North», schreibt dazu Eberhardt Klemm, «beginnt mit einem «Fernorchester» und einem ad-libitum-Chor ... Offensichtlich soll hier das friedliche, noch nicht aufgestörte Leben der Menschen wiedergegeben werden. Allmählich aber setzt das Hauptorchester mit dem Vers der Hymne ein, er wird von den verschiedensten Instrumenten gebracht. Auf der Höhe des Satzes – mitten hinein in den polyphonen Tumult – tönt der Refrain der Hymne, rhythmisch verwandelt in einen trauermarschartigen «Gesang». Spontanes, kollektives Singen führt oft dazu, dass gegrölt wird und Aggressionen freigesetzt werden. Denkbar wäre deshalb eine «böse» Musik: eine Musik, die solche Aggressionen zum Ausdruck brächte. Wir haben jedoch glutvollste Musik vor uns, ein Tongemälde, in dem die Würde und die Zuversicht «of the people» – des Volkes –, «of the masses» – der Massen – triumphieren; in dem der Glaube an die Menschheit sich unverlierbar mitteilt». Während in dieser Musik, trotz kühner klanglicher Turbulenzen, traditionelle Verfahren der Massendarstellung dominieren, begegnen daneben und dagegen in unserem Jahrhundert auch komposi-

torische Konzepte, die aus andersartiger, oftmals zwiespältiger Erfahrung mit realen Massen und aus kritisch-politischer Perspektive andere Seiten des Phänomens akzentuieren und neuartige strukturelle Analogien erproben. Wieder auf die Gefahr hin, unzulässig zu verkürzen und zu pauschalisieren, nenne ich so inkompatible Individualitäten wie Prokofjew und Strawinsky, Varèse und Messiaen, Xenakis, Penderecki, Nono, Manzoni, Goldmann und Schenker in einem Atemzug. Was sie im Hinblick auf musikalisch gestaltete Massenbewegungen gleichwohl verbindet,

fall ausgeht oder auf das Kollektivierende Sinngefüge gleichsam allbekannter Hymnik abzielt, sondern das eine komplexe strukturelle Konstellation und Bewegungsform als vielstimmiges Kräftespiel aufeinander einwirkender, ineinander vernetzter und gegeneinander gesetzter Klangereignisse zum Tragen kommen lässt. Man kann dabei von affektiver Entpersönlichung und von einer kompositorischen Reduktion auf rein materiale Klangqualitäten sprechen, deren Organisation dann freilich mehr oder weniger verdichtet, rigider oder freizügiger ausfällt. Solche For-

Iannis Xenakis

Aus der Fülle diesbezüglicher Musik möchte ich hier fünf Beispiele skizzieren, die die angesprochene Tendenz exemplarisch verdeutlichen. In ihnen findet sich das Phänomen Masse sehr unterschiedlich aufgefasst und behandelt, aber sie haben etwas gemeinsam insofern, als dieselbe konkrete Form des Massenereignisses – das Modell der öffentlichen Kampfdemonstration nämlich – inspirierend gewirkt hat oder zumindest naheliegender scheint. Wie man weiss, gehört die kompositorische Anwendung von Bewegungsgesetzen massenhafter Ereignisse in der Natur, der Gesellschaft und Geschichte, mit Hilfe von mathematischen Methoden und Computerprogrammierung, zu den Charakteristika der Musik von Iannis Xenakis. Dass aber solche Mengenphänomene für diesen Komponisten nicht nur zum Gegenstand spielerischer Exploration, sondern zu einem Leitmotiv seines Schaffens wurden, hat ursprünglich weniger mit philosophischer Spekulation oder statistischem Kalkül, sondern mit einer essentiellen biographisch-politischen Erfahrung zu tun. Während des 2. Weltkriegs und auch danach im Bürgerkrieg kämpfte er aktiv in der griechischen Widerstandsbewegung; er wurde mehrmals verhaftet; er verlor ein Auge und wurde sogar zum Tode verurteilt. «Meine Musik», betonte Xenakis 1968, «beinhaltet die ganze Angst meiner Jugend und die, die ich während der Zeit der Widerstandsbewegung empfand», und sie setzt sich daher «mit den ästhetischen Problemen auseinander, die sich mir bei den riesigen Strassendemonstrationen und bei den ... verhängnisvollen Tumulten in den kalten Nächten im Dezember 1944 in Athen gestellt haben. Ein grosser Teil meiner Werke hat in dieser Zeit ihren Ursprung.»

An anderer Stelle, in seinem Buch «Musiques formelles» von 1963, beschrieb Xenakis das programmatische Vorbild seiner stochastischen Stücke ausführlicher: «Jeder kennt die Klangphänomene eines aus Hunderten oder Tausenden bestehenden Demonstrationenzuges: der Menschenfluss ruft eine Parole im einheitlichen Rhythmus. Dann kommt am Kopf des Zuges eine neue Parole auf; sie verbreitet sich zum Ende des Zuges hin und ersetzt die erste. Eine Welle des Übergangs verbreitet sich also von vorne nach hinten. Die Rufe füllen die Stadt, und die einschüchternde Kraft der Stimmen und des Rhythmus erreicht einen Höhepunkt. Es ist ein Ergebnis von grosser Kraft und Schönheit in seiner Wildheit. Dann kommt es zum Zusammenstoss der Demonstranten mit ihren Gegnern. Der perfekte Rhythmus der letzten Parole zerbricht in eine Traube chaotischer Schreie, die sich ebenfalls zum Ende des Zuges hin fortpflanzt. Stellen sie sich zusätzlich die Salven der Maschinengewehre und das Pfeifen der Kugeln vor, deren Piktuationen sich dieser Unordnung hinzufügen. Die Menge löst sich dann schnell auf, und nach einer



Reichstreifen des Roten Frontkämpferbundes in Berlin (1927)

das ist der Verzicht auf Idealisierung und Missionierung im musikalischen Gewande, ist der klanglich durchgebildete Rekurs auf die einer Masse von Individuen inhärenten Merkmale und Verhaltensregulative selbst. Vor allem interessant wird dabei die Dialektik von koordiniertem und anarchischem Verhalten, von Zielklarheit und blindem Aktionismus, von Ordnung und Chaos, von Einzelfall und statistischem Gesetz, von Instinkt und Verstand, Gewalttätigkeit und Ohnmacht. Dem entspricht kompositorisch ein Inspirations- und Konstruktionsmuster, das nicht mehr so sehr vom singulären motivischen Ein-

men des Massen-Punktualismus, des motivischen Partikelgestöbers, des Schichten-Kontrapunkts, der bewegten, fliessenden Flächen, des aleatorischen Durcheinanders, der kollektiven Zusammenstösse und Explosionen findet man vor allem in der neuen Musik nach 1945 auf Schritt und Tritt. Wenn nicht alles täuscht, basiert sie in vielen Fällen auf konkreten persönlichen Beobachtungen, dem Wissen um reale Veränderungen und dem Gefühl, dass in einem Zeitalter der Massen diese selbst auf neuartige Weise zu einem herausfordernden Thema der kompositorischen Intentionen und Gehalte avancieren.

klanglichen und visuellen Hölle folgt eine explodierende Ruhe, voll von Verzweiflung, Staub und Tod. Die statistischen Gesetze dieser Vorgänge, auch losgelöst von ihrem politischen oder ethischen Kontext, sind die Gesetze des Übergangs von vollkommener Ordnung zu vollkommener Unordnung auf kontinuierliche oder abrupte Weise – es sind stochastische Gesetze.» «Nomos Gamma» für grosses, im Publikum verteiltes Orchester, komponiert 1968, ist eines der Stücke von Xenakis, in dem solche Realitätserfahrung auf besonders ein-

schon Abläufen auch des orchestralen Musizierens führte. Im Unterschied zu traditionellen Überlegungen wollte er, eigener Aussage zufolge, «nicht voranschreiten zum Ganzen vom kleinen Detail aus, sondern umgekehrt beim Chaos anfangen und darin Zug um Zug Ordnung schaffen». Ein besonders markantes Beispiel für dieses neue Konzept ist Lutoslawskis «Livre pour Orchestre» von 1968. Das Stück besteht aus vier Sätzen, die hier «Kapitel» heissen. Die ersten drei sind kurz, konzentriert und gleichsam angespannt auf ein kom-

bedeutenden» Klang. Diesen gleichsam vorbereitenden Abschnitten steht nun gleichgewichtig ein ausgedehntes, dramatisch gesteigertes Finale als letztes Kapitel gegenüber. Hier besteht die Musik aus einer Reihe von klanglichen Sektionen, die von Orchestergruppen gleichsam «ad libitum», nach dirigierten Anstössen, ausgeführt werden. Sie folgen immer dichter aufeinander, bedrängen und verhaken sich, führen unter gewaltsamen Akkordschlägen des Blechs zu einem explosiven Höhepunkt und danach wieder, epilogisch, zur Entflechtung.

Obwohl der Komponist es ablehnt, die musikalischen Vorgänge inhaltlich zu deuten, liegt die Chiffrierung realen massenhaften Verhaltens und insbesondere der Dynamik von Menschenmengen bei öffentlichen Kundgebungen und Demonstrationen recht nahe. Wie sich da unkontrolliertes Gemurmel ausbreitet; wie sich da Stimmen zusammenschliessen und nach und nach anschwellen; wie die verschiedenen Gruppen auftauchen, durcheinanderlaufen, einander ins Gehege kommen; wie da gewaltsame und repressive Schlagimpulse zu kollektiven Widerständen und diffusen Fluchtbewegungen führen; und wie sich solcher Tumult dann gleichsam unter dem Eindruck einer zarten, transzendierenden Vision (im kaum hörbaren Akkordsatz der Streicher) zur versöhnten Ruhe bannen lässt: all das macht nicht bloss musikalisch-psychologischen «Sinn», sondern scheint aus wirklichen Erfahrungen gespeist zu sein, die nun freilich jeder Hörer auf seine Weise imaginieren darf.



Provos und Polizei in Amsterdam

drucksvolle und körperlich nacherlebbar Weise verdichtet und klanglich verarbeitet zu sein scheint.

Witold Lutoslawski

Sicher nicht ohne Einfluss von Xenakis, aber entscheidend inspiriert durch das indeterministische Kompositionskonzept von John Cage, entwickelte Witold Lutoslawski in den sechziger Jahren seine spezifische Technik der «gelenkten Aleatorik», die schliesslich zu neuartigen Dispositionen und dramaturgi-

mendes Ereignis gerichtet. Sie artikulieren, durch den Dirigenten straff koordiniert, mosaikhafte addierte Klangereignisse im Wechsel diverser Klanggruppen – im Verbund instrumentaler Familien und stets als kollektive Bündelung kaum individualisierter Stimmen. Zwischen den kurzen Kapiteln bringen kleine Intermedien entspannende Diskurse in instrumentalen Trios. Die Musiker spielen frei das minimierte, vorgegebene Material: sie produzieren eine «Pause» oder, wie Lutoslawski sagte, «nicht-

Friedrich Goldmann

Gegen Ende der sechziger Jahre, in einer Zeit, da kompositorische Gegenkonzepte zum seriellen Determinismus hoch im Kurs standen, beschäftigte sich auch der DDR-Komponist Friedrich Goldmann, damals noch kaum bekannt und gespielt, mit entsprechenden Problemen der Clusterbildung, der gelenkten Improvisation, der Steuerung von klanglichen Massenvorgängen im Wechsel mit den gestalt- und formbildenden Möglichkeiten des Einzeltones. Generell bewegte ihn die Frage, wie sich die Methoden der induktiven, streng seriellen Vorordnung von Material mit deduzierten aleatorischen Freiheiten verbinden und sich zu geschlossenen, grossen Formen im Sinne der Tradition fügen lassen. Dabei spielte zeitweilig die Musik von Xenakis, freilich ohne deren mathematische Implikationen, eine wichtige, anregende Rolle, und zwar besonders im Hinblick auf den Aspekt der Masse und als gleichsam realistische, kritische Alternative zu den Gestaltungen solcher Thematik im Zeichen sozialistischer Idealisierungen. Besonders in drei Orchester-Essays reizte Goldmann, wie er einmal sagte, «eine Gegenüberstellung innerhalb von Massenereignissen, die nicht mehr exakt ausnotiert, sondern viel stärker darauf orientiert sind, dass auch ein Orchester, wenn es spielt, optisch deutlich

macht, dass hier wirklich 80 oder 100 Leute beteiligt sind und von denen jeder etwas anderes macht, allerdings unter bestimmten Voraussetzungen. Wenn etwa 30'000 Menschen demonstrieren, dann laufen sie nicht unbedingt im gleichen Schritt, aber sie laufen alle für eine bestimmte Sache. Also eine Einigkeit, aber auch ein Durcheinander». Diese Aussage – vor allem gezielt auf die Klangtechniken der Orchester-Essays II und III von 1969 bzw. 1971 – macht im übrigen auch etwas von generellen Intentionen der Goldmannschen Musik deutlich: Musizierende Interpreten in bestimmten Gruppierungen und Spielaktionen repräsentieren Modellfälle sozialen Verhaltens und zwischenmenschlicher Aktion, die in der kompositorischen Struktur eines Werkes analog codiert werden können und die sich bei Aufführungen akustisch wie optisch realisieren.

Luigi Nono

Natürlich nicht nur auf Friedrich Goldmann hat Iannis Xenakis produktiv eingewirkt. Er, der im Hinblick auf die Organisation von diffusen Massenklangen bei Ives, Strawinsky, Varèse und Messiaen lernen konnte, beeinflusste viele Komponisten nachhaltig – vor allem die polnische Schule oder einige Italiener, etwa Giacomo Manzoni, der beispielsweise 1977 im Auftrag der Berliner Komischen Oper ein Klavierkonzert für Maurizio Pollini mit dem Titel «Masse» schrieb. Das Werk adaptiert einige Techniken von Xenakis, andere von Nono, ist aber, dahinter zurückgreifend, als «Omaggio a Edgard Varèse» titulierte. Damit wird ein Zusammenhang kompositorischer Innovationen angedeutet, die Gestaltung von Massenphänomenen betreffend, in dem Luigi Nono eine exzeptionelle Bedeutung zukommt. Vor allem in mehreren grossen Werken der sechziger und siebziger Jahre hat er, verbunden mit seinem aktiven politischen Engagement, derartige Aspekte thematisiert – sei es, dass er die historischen Schicksale der proletarischen Klassenkämpfe, ihre Hoffnungen und Niederlagen im Widerstand gegen repressive Machtapparate kommentierte, sei es, dass er die emanzipatorischen Bewegungen in der Dritten Welt, ihren opferreichen Aufbruch in eine befreite Welt, zu ideellen Ausgangspunkten seiner kompositorischen Arbeit machte. So entstand 1971/72 ein beeindruckendes Memorial für den befreundeten chilenischen Revolutionär Luciano Cruz, «Como una ola de fuerza y luz» («Wie eine Woge von Kraft und Licht») für Sopran, Klavier, Orchester und Tonband. Die Idee des Werks gilt dem Umschlag individueller Trauer in den Appell zu kollektivem Handeln, und sein Kernstück bildet die rein instrumentale Formierung von massenhaften Klangkräften, die die erwünschte reale Dynamik symbolisieren. «Das Orchester», schreibt Nono, «betätigt sich in Klangblöcken unter Zugrundelegung von Vierteltönen, kleinen und grossen Sekunden, bis zum begrenz-

den Tritonus. Die Blöcke sind verschiedenartig zusammengesetzt: im Verhältnis Leere-Fülle, ansteigend als «ein langer Marsch» vom tiefen bis zum hohen Register. Der «lange Marsch» ansteigend zur Höhe ... kollektive Explosion in der Gewissheit der Anwesenheit» (des abwesenden Luciano, des den «kraft-wogenden» Massen voranleuchtenden «Lichts», wäre zu ergänzen).

Friedrich Schenker

Als letztes, jüngstes Beispiel sei Friedrich Schenkers 1981 komponierte Ballade für grosses Orchester mit dem Titel «Fanal Spanien 1936» angeführt. Die Anregung zu dem Werk kam vom Rundfunk der DDR, der eigentlich eine Ouvertüre heiteren, optimistischen Charakters auf der Basis von populären Arbeiterkampfliedern erwartete. Schenker griff das Angebot auf seine

ten einer programmsinfonischen Konfliktstruktur, die im Sinne der damals realen Situation als eine «Ballade des Unterliegens» (um ein Wort Adornos zu Mahler aufzugreifen) abbricht – abermals zitierend ausgedrückt durch ein paar instrumentierte Takte aus Dessaus Klavierstück «Guernica» (nach Picasso). All diese Zitate sind deutlich wahrnehmbar, auch wenn sie meist verfremdet und verzerrt erscheinen und in einen vielschichtigen, bisweilen chaotisch verquirlten Klangfluss integriert werden, der als spezifisch strukturiertes Abbild wirklicher Kampfhandlungen verstanden werden will. Von meist verstreuten, extrem unterschiedlichen Ausgangspunkten her rücken Klangblöcke und Klangmassen aufeinander zu, zunächst diffus, dann immer mehr koordiniert, vereinheitlicht und schlagkräftig. Nach solchen Anmärschen in zwei Pha-



Spanischer Volksfrontoffizier mit Freiwilligen (1936)

Weise auf, denn er begann mit der Überlegung, ob nicht «ein Appell, ein gewisses Fanal-Denken nötig wäre, um die Kämpfe für Demokratie und Sozialismus, für die kommunistischen Ideale neu zu mobilisieren. Dabei dachte ich», so weiter der Komponist, «an Spanien, wo 1936 die unterschiedlichsten fortschrittlichen Kräfte aus aller Welt zusammenkamen, um eine Republik, eine ganze Idee zu retten». Schenker konkretisiert dieses Thema durch Zitate aus Liedern, die damals «vor Ort» gesungen wurden, vor allem Paul Dessaus berühmte «Thälmann-Kolonnen», die sich wie ein leitmotivischer roter Faden durch das Ganze zieht. Andererseits – auf dem gleichsam negativen Höhepunkt des Werks – rückt er auch den faschistischen Gegner der marschierenden, singenden und kämpfenden Kolonnen mit dem akustischen Zeichen eines gepanzerten Wagner-C-Dur-Klangs ins Bild. Er knüpft so den dramaturgischen Kno-

sen erfolgt die eigentliche Auseinandersetzung mit gegenläufigen Kräften und die Katastrophe.

Auch dieses Beispiel zeigt – technisch im Geiste von Ives, Xenakis und Nono –, dass die musikalische Gestaltung von realen Massenereignissen eine Aufgabe ist, die Komponisten immer wieder reizt. Und wenn die Beobachtung stimmt, dass an diesem Thema – dem Verhalten, dem Weg der Massen – die neue Musik unseres Jahrhunderts eine ganz charakteristische Interessensphäre auskristallisiert, die sich mit einem gesellschaftlichen Grundzug dieser Epoche eng berührt, dann haben auch wir von seiten der Theorie, Analyse und Historiographie einigen Grund und Anlass, uns genauer damit zu beschäftigen. Es wäre zudem ein Ansatz, den sozialen Charakter neuer Musik weiter zu dechiffrieren – wozu hier eine kleine Anregung beigesteuert werden sollte.

Frank Schneider