

Gisela Nauck

## Das wahre Vermächtnis der seriellen Musik

Zur Gleichsetzung von Zeit und Raum in der Musik der 50er Jahre

DRB Sendung 27. Januar 1997

Musikbeispiel 0 Boulez, "Poésie pour pouvoir" 2'35

(abblenden + unter Zitat liegenlesen)

bei 2'40 "Man darf seine Revolution nicht nur konstruieren, man muß sie auch träumen."

(Musik aufblenden)

- Musikbeispiel 1, "Poésie pour pouvoir", 2'50-3'12 (abblenden)

bei 3'15 "... - doch ist fruchtbare Vergeblichkeit der Stoff, aus dem die Geschichte ist."

- Musik 3'20-3'36 (ausblenden) -

Der Philosoph Peter Sloterdijk bezeichnete mit dem schönen Wort von der "fruchtbaren Vergeblichkeit" das praktisch Uneinlösbare von Menschheitsutopien, welche aber als Humus im Denken weiterwirken. Offenbar gehört dazu auch die konstruierte und geträumte Revolution eines Pierre Boulez in den 50er Jahren. Denn diese enthielt ja nicht nur die Ausarbeitung eines neuen Kompositionssystems, in dem eine integrale Ordnung den Zusammenhang von Einzelnem und Ganzem auf neue Weise regulierte, nämlich die serielle Konstruktion. Sondern darin eingeschlossen war auch die Suche nach neuen Räumen für ein adäquates Hören dieser neuen Musik. Diese eigentlich utopische Seite des Serialismus aber, damit verbunden ein erstes Signal zur Auflösung des bürgerlichen Konzertsaaes zu Gunsten neuer und für den einzelnen individuellerer Hörformen, wurde im Rezeptionsprozeß serieller Musik bisher weitestgehend vernachlässigt. Über dem Zählen und Klassifizieren der verschiedenen Reihen ist der Blick auf die Perspektive verlorengegangen. Wir wollen versuchen, diese in die Geschichte der seriellen Musik wieder hineinzuholen.

Jene Anfangsmusik stammte aus solch einer, seinerzeit utopischen Komposition, Pierre Boulez' "Poésie pour pouvoir" für drei Orchestergruppen, Tonband und Stimme aus dem Jahre 1958:

"Der Ergeiz", so schrieb Josef Häusler rückblickend, "war umfassend. Er zielte auf nichts geringeres als die Synopsis von vielerlei Erwägungen, wie sie um Mitte der 50er Jahre Konzeptionen und Denken der Avantgarde beherrschten. Eine der wichtigsten davon: die Zusammenführung von radiophonisch manipuliertem und real instrumentalem Klang. Eine zweite: die "Verräumlichung" der Klangereignisse, welche die einseitige Gerichtetheit des Schalls im traditionellen Konzertsaal zugunsten einer 'funktionellen Raummusik', wie sie von Stockhausen bezeichnet wurde, aufbricht; daraus resultierend: eine andere Plastizität des

Klangverlaufs und eine Aktivierung des Hörerlebnisses."

Bei "Poésie pour pouvoir" waren drei Orchestergruppen im Veranstaltungsraum spiralförmig angeordnet und an allen vier Wänden Lautsprecher, die über den drei Orchestern in eine sich drehende Lautsprecherzeile mündeten. Die Komposition wurde jedoch gleich nach der Uraufführung am 19. Oktober 1958 während der Donaueschinger Musiktage durch den Komponisten zurückgezogen. Zu unvollkommen erschien diesem der Tonbandpart selbst wie auch nicht zuletzt die räumlichen Synthesemöglichkeiten von elektroakustischer und instrumentaler Musik.

In dieser Komposition wie auch in den 1 1/2 Jahre zuvor uraufgeführten "Gruppen für drei Orchester" von Karlheinz Stockhausen oder in dessen elektronischer Messe "Gesang der Jünglinge" offenbarte sich jene utopische Seite serieller Musik erstmals in auch aufführungspraktisch radikal normensprengender Weise.

Die Voraussetzungen dafür hatten sich allerdings bereits seit Beginn der 50er Jahre, gleichsam im Schoße des Seriellen, vorbereitet. Ich werde später darauf zurückkommen.

Wie umfassend jedoch jene Tendenz zur Verräumlichung gerade aus dem seriellen Ansatz hervorstach, zeigen schon einige Beispiele. Gab es doch keinen in den 50er Jahren seriellen oder seriell orientierten Komponisten, der nicht die Perspektive des Raumes komponiert hätte. Und dies auch unabhängig von den per se spatialen Möglichkeiten der Tonbandmusik. Erinnert sei an Dieter Schnebels 1954 begonnenes Orchesterstück "Compositio" und sein "raum zeit y" von 1959. Bruno Maderna schrieb 1955 ein "Concerto per Pianoforte e Orchestra", bei dem fünf Instrumentengruppen den Flügel im Halbkreis umstehen. Luciano Berio komponierte 1956 mit Allelujah I eine Musik für 6 Orchestergruppen auf der Bühne und mit Allelujah II im Jahre 1958 ein Stück für fünf ums Publikum platzierte Orchestergruppen. Und von dem Belgier Henri Pousseur stammt 1959 "Rimes pour différents sources sonores" für 2 Orchester und Tonband mit drei Lautsprechern. Damit entstand nicht nur ein weiteres Raumstück schlechthin, sondern zudem eine Musik, die auch auf Grund ihrer räumlichen Disposition durch eine so differenziert plastische wie radikale Klanglichkeit besticht. Hören Sie den 1. und 2. Teil, dazu in der erstaunlich lebendigen, historischen Aufnahme der Uraufführung von 1959 mit Bruno Maderna und dem Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks:

- MB 3 Henri Pousseur, Rimes

Anfang bis 3'57

Mit diesem und all den anderen Raummusiken wurde die Forderung akut, den klassischen Konzertsaal, in dem sich Musik wie eine Woge aus einer Richtung über das Publikum gleichsam ergießt, für ein gewissermaßen perspektivisches Hören umzustrukturieren. Und nicht zufällig geschah das gerade in der Entwicklungsphase der seriellen Avantgarde. Nach der "Musik der tonalen Dämmerung", wie Glenn Gould die Dodekaphonie eines Schönberg, Berg und Webern treffend bezeichnete, entstand mit der seriellen Methode ein Kompositionskonzept, das die Tonalität endgültig außer Kraft setzte. Das in melodisch und harmonisch organischen Folgen sowie in linearen Metren und Rhythmen in Erscheinung tretende Fließen von Zeit war aufgebrochen, zerborsten. Zeit mußte auf

neue Weise organisiert werden, Klangfarbe, Stille und Raum emanzipierten sich. Mit der seriellen Musik wird der Tonort der Klangerzeugung wichtig. Dementsprechend lösen sich die normierten Gattungen mit ihren Besetzungs- und Aufführungskonventionen auf. Analog des seriell komponierten Eindringens in die Tiefe des Klanges und entsprechend seiner differenzierten Strukturierung sollte auch das Hören in den solcherart plastisch gewordenen Klang gleichsam eintauchen können. So hatte Boulez die charakteristische Spiralförmigkeit seiner elektronisch-instrumentalen Raummusik "Poésie pour pouvoir" nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt der Stellung des Hörers zur und innerhalb neuer Musik konzipiert:

"Der Hörer nimmt seinen Platz entweder außerhalb oder innerhalb der Figur ein, die den Ort des Klanggeschehens beschreibt; im ersten Fall verfolgt er den Klang, im zweiten wird er vom Klang verfolgt, ja, sogar eingeschlossen. Diesen Dualismus der Stellung habe ich in der Disposition dieses Werkes angestrebt, wo die Spirale erlaubte, die beiden Möglichkeiten alternieren zu lassen und sie zu kombinieren."

Wie wichtig ihm diese Neubestimmung der Position des Hörens war, verdeutlichen nicht nur zahlreiche danach entstandene Werke von ihm, sondern zeigt auch das Aufgreifen des "Poésie"-Konzepts mehr als zwanzig Jahre später. In "Répons" von 1981/84 ist im Zentrum des Saales ein Ensemble mit 24 Instrumentalisten platziert, 6 Solisten stehen in einem großen Kreis an den Wänden des Saales und eine größere Zahl an Lautsprechern für den Computer-, bzw. live-elektronischen Part umkreist wiederum die Zuhörer. Die Spirale hat nun zwar die Form eines Ringes angenommen, weiterhin können die Klangfiguren oder Klangobjekte - um einen Boulezschen Begriff - zu gebrauchen, gleichsam von außen verfolgt werden oder verfolgen das Publikum. Auch am Radio ist zu vernehmen, daß aus dem unvermittelten Dualismus aus elektronischen und instrumentalen Klängen nun ein räumliches Changieren, Verfließen, Wogen geworden ist, angemessen der Verfeinerung, ja, der Eleganz, zu der sich seriell komponieren bei Boulez entfaltet hat:

- MB 2 Répons

13'45-18'40 = 4'55

Noch entschiedener, in seinen ästhetischen Ergebnissen vielleicht auch radikaler und zugleich visionärer verfolgte Karlheinz Stockhausen die Idee der Entwicklung neuer Hörformen für neue Musik. Auch bei ihm war solch ein Erschließen des Raumes unmittelbar aus der Entwicklung der seriellen Methode hervorgegangen. Seit seiner ersten seriellen Komposition, dem "Kreuzspiel" für Oboe, Baßklarinette, Klavier und drei Schlagzeuger von 1951, wurde es notwendig, mit der nun primär gewordenen Bedeutung differenzierter Klangfarben und -ereignisse Struktur und Form in Übereinstimmung zu bringen wie auch für eine adäquate Hörbarkeit zu sorgen. Das Ergebnis waren für jede Komposition zunächst typische Instrumentenplatzierungen auf der Bühne, dann, seit den "Gruppen für drei Orchester", im Veranstaltungsraum. Hier schließen ja die drei Orchestergruppen das Publikum hufeisenförmig ein, so daß es gleichsam aus dem Inneren der Komposition die Klangereignisse verfolgen kann. Hier erfolgte die Dezentralisation des Orchesterapparates noch auf

Grund der sich während des Kompositionsprozesses ergebenden Notwendigkeit, metrisch unterschiedliche Zeitschichten gleichzeitig und sich überlappend zu organisieren, was nur mit Hilfe der drei räumlich getrennten Orchestergruppen möglich war. Dagegen wurde erstmals in den "Kontakten" für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug von 1959/60 der Tonort als 5. Parameter in das Kompositionskonzept integriert. Das geschah allerdings nicht als kompositionstechnischer Selbstzweck, sondern Raum fungiert hier, im integralen Werkkonzept, als Vermittler zwischen Bekanntem und Fremden. Der 32jährige Stockhausen schrieb im Programmheft der Uraufführung zum IGNM-Musikfest in Köln:

"Mit dem Titel sind sowohl Kontakte zwischen elektronischen und instrumentalen Klang-Gruppen, als auch Kontakte zwischen selbständigen, sehr charakteristischen Momenten und - bei vierkanaliger Lautsprecherwiedergabe - zwischen räumlichen Bewegungsformen gemeint. ... Klavier- und Schlagzeugklänge (Metall-, Fell-, Holzklänge und -Geräusche in allen Schattierungen, mit vielen Graden mehr oder weniger bestimmbarer Tonhöhen, Klangfarben, Hüllkurven, Klangdauern.) Diese bekannten Klänge geben Orientierungen, Perspektiven des Hörens; sie funktionieren als Verkehrszeichen im unbegrenzten Raum der neu entdeckten elektronischen Klangwelt. ... Während sich in der elektronischen Musik 5 räumliche Bewegungsformen in differenzierten Geschwindigkeiten und Richtungen auf immer neue Art kontaktieren (Rotation, Schleifenbewegung, Alternation, fixe Quellen getrennt - aus allen verschiedenen -, fixe Quellen verbunden - aus allen dasselbe -, Raumpunkte vereinzelt), stellen die Instrumentalisten starre Klangquellen im Raum dar."

Mit Unterstützung des Westdeutschen Rundfunk Köln entwickelte Stockhausen für diese Komposition seinen berühmten, im Computerzeitalter jedoch längst zum Relikt gewordenen Rotationslautsprecher, um auch Klangbewegungen im Raum komponieren zu können.

- MB 4 Stockhausen, Kontakte, Anfang 4'00

Gerade diese Realisation von Klangbewegungen aber unterscheidet Stockhausens Raumkonzept auch entscheidend von demjenigen eines Pierre Boulez. Denn obwohl die serielle Organisation der Ausgangspunkt für die "Wiederentdeckung des Raumes" für die neue Musik war, gibt es doch bei jedem seriellen Komponisten unterschiedliche ästhetische Motivationen, Musik räumlich zu organisieren. So argumentierte Boulez in der ersten seiner Darmstädter Vorlesungen 1960, die später als "Musikdenken heute I und II" erschienen sind:

"Wer die Stereophonie nur oberflächlich anwendet, beschwört die Wonnen des Cineramas; das heißt: er bezieht sich auf eine ziemlich geringwertige, äußerliche (anekdotische) Vorstellung des Raumes. Der Raum ist keineswegs die tönende Autorennbahn, zu dem man ihn degradieren möchte; er wäre eher ein Potential für polyphone Verteilung, Exponent der Anordnung von Strukturen."

Und an anderer Stelle heißt es:

"Die räumliche Anordnung darf verschiedene, voneinander entfernte Gruppen nicht nur nach

einfachen geometrischen Figuren aufgliedern, die am Ende immer darauf hinauslaufen, daß sie einem Kreis oder einer Ellipse einbeschrieben sind: sie muß auch, und das noch mehr, die Mikrostruktur dieser Gruppen ordnen."

Die Spiralfigur in "Poésie pour pouvoir" aber, um bei diesem Beispiel zu bleiben, ist tatsächlich eine ganzheitliche Idee, die alle Elemente des Werkes erfaßt, von der Vorbereitung des Reihenmaterials und deren mikrostruktureller Organisation bis zu jener typischen Plazierung im Veranstaltungsraum, die das entsprechende Innen- und Außenverhältnis von Musik und Hören festlegt.

MB 4 noch ein Stück Poésie... 30"

Wie immer man die kreisenden oder ellipsenförmigen Klangbewegungen in der Musik von Karlheinz Stockhausen auch beurteilen mag - der Perspektive des Raumes widmete er sich radikaler als Boulez. Das betraf sowohl die serielle als auch die postserielle, eingeschlossen die intuitive Phase seines Schaffens. Etwa zeitgleich zu den "Kontakten" entstand 1960 "Carré" für 4 Orchester und Chöre, 1962 folgten "Momente" für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten und 1964 "Mixtur" für 5 Orchestergruppen, Sinusgeneratoren und Ringmodulatoren. Eine neue Qualität erreichte die Raumkomposition in "Ensemble" und "Musik für ein Haus". Rolf Gehlhaar, der die Entstehung von "Ensemble" authentisch dokumentiert hat, schreibt:

"ENSEMBLE ist ein Versuch, der traditionellen Form des 'Konzertes' eine neue hinzuzufügen.

Wir sind gewohnt, verschiedene, nacheinander gespielte Kompositionen zu vergleichen. In

'ENSEMBLE' werden 'Stücke' von zwölf Komponisten gleichzeitig aufgeführt."

Diese zwölf Komponisten aus sechs Ländern haben "Ensemble" nach einem Raum- und Zeitplan von Stockhausen im Rahmen eines dreiwöchigen Kompositionskurses während der Darmstädter Ferienkurse 1967 entwickelt. Durch jenen kollektiven Kompositionsprozeß war, wie Stockhausen sagte, eine Musik entstanden,

"die zwischen völliger Isoliertheit einzelner Ereignisse und totaler Abhängigkeit aller Schichten fluktuiert sowie zwischen extremer Determiniertheit und Unvorhersehbarkeit vermittelt."

Mit "Ensemble" wurde zugleich der Standort der Klangquellen im Raum erstmals so entscheidend, daß diese Disposition Struktur, Form und Gestalt der Musik unmittelbar steuert. Ein Jahr später, ebenfalls in Darmstadt, expandierte dieses Einraummodell zu "Musik für ein Haus", an dem 14 Komponisten aus 10 Ländern beteiligt waren. Stockhausen bemerkte u.a. dazu:

"Daß mehrschichtige, 'polyphone' Musik immer nur in einem Raum dargeboten wird, ist falsch: weil die Identität von zeitlicher und räumlicher Qualifikation des Klanges immer wichtiger in der Komposition selbst wird. Je differenzierter die einzelnen Schichten werden, um so mehr brauchen wir separate Räume, akustisch schwingende Räume. Wir betrachten einen Raum als Instrument - wie eine Geige -, mit ganz spezifischen Raumeigenschaften."

In "Musik für ein Haus" aber löste sich Musik aus ihrer seriellen Determiniertheit. Der räumlichen Öffnung korrespondierte eine musikalische in dem Sinne, daß diesem Konzept nun intuitive Musik nach Textkompositionen zugrunde liegt. Die Komposition des Raumes tendiert immer stärker zum

Veranstaltungsexperiment.

1970 gelingt es dann Stockhausen, bei der Weltausstellung in Osaka jenes von ihm seit 1958 erträumte und im Geist längst konstruierte Kugelauditorium zu realisieren - einen variablen Veranstaltungssaal für Raummusik per excellence. Dieser aber wird das Schicksal des Philipp-Pavillons von Corbusier und Xenakis aus dem Jahre 1958 teilen - und ersatzlos zerstört. Sloterdijks "Vergeblichkeit" ist letztlich keine Sache der musikalisch-künstlerischen Entwürfe als vielmehr eine Konsequenz kulturell-ökonomischen Versagens vor dem musikalisch antizipatorischen Experiment. Und so blieb von Stockhausens kühnstem Traum, nämlich von einem ständig geöffneten Musikhaus, dessen Idee er 1972 gegenüber Jonathan Cott entwickelte, tatsächlich nur die Vision:

"Das Musikhaus könnte die Form eines Leuchtturms haben, in dem das Publikum wie in einer Spirale hochsteigen bzw. mit einem Lift auf eine Plattform fahren kann. Auf dieser wären verschiedene Säle angebracht, getrennt durch Laufstege, von denen aus man die wundervolle Komposition von Stadtlichtern durch die Glaswände sehen könnte. Jede Halle ist von anderer Größe und hat eine andere Akustik. Da jeder Klang und jede musikalische Schicht ihre eigene Zeit haben, könnte man in den verschiedenen Sälen nicht nur eine Polyphonie von Stimmen, sondern auch eine Polyphonie von musikalischen Charakteren und Stilen erleben. Du gehst von einem Saal in den anderen als ob Du durch eine riesengroße Partitur hindurchgingest. Man erlebte Polyphonie physikalisch, wandernd im Raum durch die verschiedenen Schichten der Komposition."

Einen ähnlichen Traum hatte der einundzwanzigjährige Konrad Boehmer, der 1962 eine Komposition vollendete, deren ideale Aufführung einen kreisförmigen Saal mit einem ebenfalls kreisförmigen Zentral-Raum und acht durch Gänge miteinander verbundene Segment-Räume erfordert hätte. Dieses "Position" genannte Werk für elektronische Klänge, Vokalklänge nach phonetischem Sprachmaterial von Ferdinand Kriwet und Interpretation wurde zwar 1963 im WDR Köln uraufgeführt, der erforderliche adäquate Raum dafür wurde meines Wissens allerdings nie gebaut:

- Musikbeispiel 6, Boehmer, "Position" 4'30

Noch entschiedener ist hier die auch in Stockhausens Momentform oder seiner unendlichen Form 1960 entwickelte Idee komponiert, den Zeitbegriff als Dauer und damit den musikalischen Zeitfluß aufzusprengen. Bei Boehmer erhält das Publikum eine noch größere Bedeutung durch ein quasi interpretierendes Hören, durch das die Komposition erst im Kopf des Hörers entsteht.

"Im zentralen Raum sollte nur das Band mit den elektronischen Klängen zu Gehör gebracht werden, das in allen anderen Räumen an der Peripherie unter Hinzufügung einer jeweils verschiedenen Interpretation simultan erklingen sollte. Auf diese Weise hätten die Zuhörer die Gelegenheit, von einem 'Saal' in den anderen sich bewegend, sich für die ihnen am besten scheinende Möglichkeit ein und desselben Werkes zu entscheiden; sie würden dank der eigenen Bewegung der Beweglichkeit der Klanggestalten inne und wären an der Artikulation der resultierenden Version unmittelbar beteiligt. ... Die Beweglichkeit der Hörer wird Spiegel

einer geistigen Bewegung, die im einzelnen Werk selbst angelegt ist."

- viell. noch ein Stück "Position" 15"

Diesen Gedanken der mobilen Raumformen entwickelte der junge Boehmer schon 1961 über mehrere Stufen weiter mit der letztlich Konsequenz, daß das Werk nicht mehr Autorität, sondern ausschließlich Präsenz sei. Ziel dieser kompositorischen Liquidierung von Autorität aber ist der aktive Zuhörer, der auf Werke trifft, so Boehmer,

"die Freiheit als utopischen Kern ihrer eigenen Intentionen durchscheinen lassen ... und jedem, der sie hört und bemüht ist, sie zu erfassen, vor allem die Freiheit der Wahrnehmung garantiert."

Am Ende eines Jahrzehnts kompositorischer Determiniertheit haben die Schüler der seriellen Väter - zumindest im Geiste - den Bogen zur selbstgewählten Indeterminiertheit eines selbstbewußten Hörens geschlagen. Der emanzipierte musikalische Raum, den die serielle Methode hervorbrachte, wird als vermittelnde Instanz zur unverzichtbaren Voraussetzung.

Doch zurück von den Visionen zur musikgeschichtlichen und musikalischen Realität. Luciano Berios "Allelujah II" für fünf Instrumentalgruppen im Raum ist ein anderes frühes Beispiel für eine Raummusik, die im seriellen Denken wurzelt. Das zwischen 1956 und 58 komponierte Werk bezieht sich mit dem Titelwort auf den gregorianischen Choral. Josef Häusler erläutert die Idee des Werkes, wobei er sich auf die Einführung des Komponisten bezieht:

"In der 'ständigen und raschen Ausbreitung des klanglichen Geschehens' und in der 'fortgesetzten Umformung aller grundlegenden Elemente, die in den ersten 21 Takten der Komposition aufgestellt werden', sieht Berio die ideelle Entsprechung zu den 'biegsamen, ständig wandelbaren Formen' einer gregorianischen Alleluja-Jubilation. ... Stilistisch steht das Werk, ..., auf der Basis des seriellen Denkens: Tonscharen und splittrig aufschießende Punktstrukturen, Register-Dynamik-Dauer-Gegensätze, ausgebauter Klangfarbenaspekt. Sprachlich herrscht eine emotional beredsame Deutlichkeit, die Berios Wunsch nach direkter Kommunikation entspricht, dem Willen, 'eine aktive, wechselseitige und geistige Beziehung zwischen dem Hörer und dem neuen Musikstil' herzustellen...".

Musikbeispiel 6 Berio.

Allelujah II, 9'25 - 13'14 (nach 'Schlag') 3'50

Nach dieser wahrhaft glutvollen Musik noch ein wenig Theorie. Wie bereits angedeutet, wurden die räumlichen Dimensionen durch die Zersplitterung des Zeitflusses durch die serielle Behandlung des einzelnen Tones bewußt. Wenn Töne aus den vier Parametern Höhe, Dauer, Farbe und Lautstärke von Mal zu Mal neu gebildet werden, wie es in der punktellen Phase serieller Musik geschah, liegt dem eine veränderte Entwicklungslogik von Musik zugrunde. Musikalischer Sinn und Zusammenhang bilden sich nicht mehr durch lineares Fortschreiten, sondern durch eine sich permanent erneuernde Gestaltbildung ohne Rückbezüge und Wiederholungen. Im mehrdimensional gewordenen Kompositionsraum galt es nun, auf neue, nämlich durch Zahlen vermittelte Weise, ein Netzwerk von

kompositorischen Beziehungen zu knüpfen. Diese waren notwendig, um das parametrisierte Material sowohl zu beherrschen als auch musikalischen Zusammenhang zu stiften. Dieter Schnebel bezeichnete diese Innovation treffend als:

"Komponieren wird zum Disponieren. Unabhängig vom sukzessiven Zusammenhang wird der Gestalt gewordene Augenblick bedeutungsvoll. Die einmalige Konstruktion ist die Konfiguration des Moments."

Und Pierre Boulez fand im Zusammenhang mit der Arbeit an seinem "Marteau sans maître" die adäquate Metapher:

"Wir wünschen, daß das musikalische Werk nicht eine Flucht von Zimmern sei, die man unbarmerzig besichtigen muß, eines nach dem anderen; wir wollen es uns als einen Bereich, als eine labyrinthische Form vorstellen, in dem man gewissermaßen seine eigene Richtung einschlagen kann."

Und im Zusammenhang mit seiner Dritten Klaviersonate konkretisiert er:

"Der Begriff des Labyrinths ist der wichtigste, der jüngst in die schöpferische Arbeit eingeführt wurde ... Und er ist im Kunstwerk sicherlich einer der erstaunlichsten Sprünge, die das abendländische Denken vollbracht hat; es gibt kein Zurück."

Für einen ähnlichen Sachverhalt entwickelte Stockhausen die Momentform, Henri Pousseur sprach von der "Verknüpfungstextur" und von Musik als "Raum-Zeit-Kontinuum" und Herbert Eimert prägte den Begriff der "musikalischen Kugelkarte". Damit ist eine erste Phase jener seriellen Verräumlichung bezeichnet, nämlich das Ineinssetzen des intendierten mit dem komponierten musikalischen Raum. Sie setzt mit den ersten seriellen Kompositionen Anfang der 50er Jahre ein. Zugleich beginnt damit die zweite Phase, die sich durch die Integration von Tonorten der Instrumentalisten und anderer Klangquellen in die kompositorische Struktur und Form auszeichnet oder - anders gesagt - durch die Projektion von Musik in den realen Raum. Vor allem die polyphon vervielfältigte und zersplitterte Zeit sowie die Autonomisierung der Klangereignisse erfordern einen Klangraum, der die Hörer umgibt, so daß Musik zur Plastik wird. Die Utopien einer solchen verräumlichten Werkgestalt hat nicht zuletzt Luigi Nono in seiner Anti-Oper "Prometeo" von 1984/85, in dieser "Tragödie des Hörens" konsequent entfaltet. Nicht zuletzt dieses Werk zeigt, ebenso wie wir bereits bei Konrad Boehmer gesehen haben, daß jene erneute musikalische Revolution mehr Perspektiven und Utopien bereithält, als die einer platten klanglichen Aufwölbung. Bei Dieter Schnebel etwa, um ein letztes Beispiel zu bringen, wird der Raum zum experimentellen Ort par excellence. Ausgangspunkt sind seine ersten, "Versuche" überschriebenen Werke, in denen er aus der punktuellen Erfahrung seriellen Komponierens die Konsequenz zieht, musikalischen Zusammenhang solcherart neu bestimmen zu müssen, daß die Klangereignisse zugleich ihre Autonomie bewahren. Bei Schnebel aber ist dies von Anfang nicht nur ein kompositionstechnisches Problem, was auch den Schritt zum Konzeptstück beschleunigt, sondern ein eher allgemein menschliches von Bindung und Trennung, Annäherung und Verschmelzung, kurz, eine Frage der

kommunikativen Beziehung von Tönen und Klangereignissen. Der zu überwindende, gleichsam leere Raum fungiert dabei als Medium. Nicht zufällig verbindet sich bei ihm Raummusik seit dt 31,6 von 1956, also seit dem ersten Stück aus seiner frühen Messe "Für Stimmen ... missa est", mit der menschlichen Stimme als ureigenstem Kommunikationsorgan. Diese ist auch Bestandteil seines frühen, verbal notierten Konzeptstücks "Das Urteil (nach F. Kafka)" aus dem Jahre 1959, das serielle Erfahrungen im konzeptuellen Entwurf aufhebt. Erst 1990 gab es eine Gelegenheit, dieses antizipatorische verbale Konzept kompositorisch auszuarbeiten und nun expressis verbis als "Raummusik für Stimmen, Instrumente und sonstige Schallquellen" uraufzuführen:

Musikbeispiel 7 Schnebel, Das Urteil ab 606 = 3'18

1972 resümierte György Ligeti zu Recht:

"Ich glaube, daß das wesentlich neue in der Musik Anfang der 50er Jahre, was Boulez und Stockhausen und Goeyvaerts machten, nicht das Prinzip des Seriellen war. Vielmehr war es eine total veränderte Denksituation 1950, weil die Sukzessivität und die Simultaneität von Tönen ... aufgehoben, irrelevant geworden war. Die serielle Musik war eine handwerkliche Möglichkeit, in diese neue Denkweise hineinzukommen".

Die Aufhebung der Sukzessivität und Simultaneität aber erforderte letztlich eine Neubestimmung des Verhältnisses von Zeit und Raum, erforderte die räumliche Perspektive, die Projektion von Musik in den realen Raum.