

*Maria Kostakeva*

## **MODERN ODER POSTMODERN? TRADITIONALISMUS, AVANTGARDE ODER POSTAVANTGARDE?**

**Abstrakt:** Mittelpunkt des Aufsatzes sind einige methodologische Probleme bei der Betrachtung der Kunst, bzw. Musik an der Schwelle der zwei Jahrhunderten. Anhang einiger Besonderheiten im Kompositionsverfahren von vier wichtigen Komponisten (György Ligeti, Alfred Schnittke, Helmut Lachenmann, Adriana Hölszky) und im Licht der führenden Ideen der modernen Philosophie und Ästhetik wird versucht, die Idiomatik unserer Epoche unter Lupe zu stellen.

**Schlüsselworte:** Moderne, Postmoderne, Avantgarde, Postavantgarde, Rhizom-Labyrinth, Metapher, globale Klanglichkeit, übergeordnete Pattern, Textur, "Demontage" der Sprache, Polistilistik, Strategie der Abwesenheit.

In seinem 1979 geschriebenen Buch "La condition postmoderne"<sup>1</sup> charakterisiert Jean-François Lyotard die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert als eine Epoche des Bruchs, des Übergangs: Er weist auf die massiven gesellschaftlichen Transformationen hin, von denen alle Bereiche der Kultur betroffen sind: Es entstehen neue multikulturelle und postkolonialistische Identitäten, die hybride und flexible Einheiten bilden. Es ist ein Zustand des Übergangs von "sozialen Gemeinschaften zum Zustand einer aus individuellen Atomen bestehenden Masse, die in eine absurde Brownsche Bewegung geworfen sind."<sup>2</sup> Auf diesen "vielfachen Wandlungsprozess"<sup>3</sup> verweist auch Wolfgang Welsch in seinem Buch "Unsere postmoderne Moderne", das das Postmoderne sowohl auf ästhetischer, als auch auf soziologischer, ökonomischer, technologischer, wissenschaftlicher und philosophischer Ebene betrachtet.

Wir leben in einer sich wandelnden Welt, in welcher ständig von wachsender Komplexität und Globalisierung, gleichzeitig aber auch von Instabilität, inneren Spannungen, Turbulenzen, Unvorhersehbarkeit in allen Bereichen des Lebens die Rede ist. Chaos, Unsicherheit, Angst, Resignation herrschen nicht nur in vielen Kriegsgebieten unseres Planeten,

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Quebec, 1979 (frz.). Deutsche Übersetzung von Otto Pfersmann, *Das postmoderne Wissen*, Wien, 1986.

<sup>2</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 54.

<sup>3</sup> Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002, S. 11.

sondern sie sind auch für den Weltmarkt, für die Börse, für die Politik oder für die Computerwelt bezeichnend. Es ist deswegen kein Zufall, dass in der Philosophie und in der Kunst apokalyptische Gefühle im Hinblick auf die Zukunft unserer Welt geweckt worden sind. Als Folge der unumkehrbaren gesellschaftlichen Wandlungen und der selbstbezüglichen Mechanismen der Globalisierung erloschen leitende Ideen und Visionen, Ideologien und Sozialutopien jeglicher Art. Es kommt eine Zeit, in welcher Zeitlosigkeit und Ortlosigkeit herrscht, eine Zeit der "Posthistorie"<sup>4</sup>. Ein typischer Vertreter solcher postmodernen Ideen ist der französische Philosoph Jean Baudrillard. Nach seiner pessimistischen Theorie erscheint die Kunst der postmodernen Epoche als eine totale Simulation der Welt, in welcher die Dinge als Illusion ihres eigenen Selbst agieren. "Wir schwanken zwischen einer Illusion und einer Wahrheit, die beide gleichermaßen unerträglich sind. Aber vielleicht ist die Wahrheit noch unerträglicher und wir wollen schlussendlich die Illusion der Welt, selbst wenn wir alle Waffen der Wahrheit, der Wissenschaft und der Metaphysik gegen sie richten?"<sup>5</sup>

Die Kunst als feines Barometer der Zeitgeist reagiert tiefgreifend auf solchen Ideen. Deswegen ist es manchmal schwer, einige ungewöhnliche Erscheinungen zu erklären, ohne die Zusammenhänge, die dahinten stecken, zu verstehen. Dazu ist heutzutage ein interessantes Phänomen zu beobachten: es vollzieht sich – ob im Bereich der Gesellschaft, der Politik, der Naturwissenschaft oder der Kunst – eine eigenartige "Metaphorisierung" der Welt<sup>6</sup>, bei welcher Prozesse und Ereignisse von ganz unterschiedlichen Bereichen verbunden und gegenseitig eines durch das andere erklärt werden. Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen von einer "verborgenen Einheit": "eine erweiterte Totalität" eines Systems, "das je zerstückelter, umso totaler wirkt".<sup>7</sup> Die Stadt ist z.B. von den beiden Autoren als "ordnungsfähiges Labyrinth" metaphorisiert: "Die unendliche Reihe der Krümmungen oder Inflexionen ist die Welt, und die ganze Welt ist unter einem Gesichtspunkt in der Seele eingeschlossen."<sup>8</sup>

In allen Lebensbereichen und in der ganzen Weltorganisation zeigen sich diese rhizom-labyrinthischen Verhältnisse immer deutlicher: eine Ganzheit von Geschehnissen, die sich in allen Richtungen ausbreitet und

---

<sup>4</sup> Siehe das Buch Jean-Marie Guéhenno, *Das Ende der Demokratie*, München 1996.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*. München 1996, S. 22.

<sup>6</sup> Siehe Ivan Mladenov "Conceptualizing Metaphors" (London 2005), *The Method of Conceptualizing Signs from Everyday Life* (Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft) Nr. 15, Juni 2004.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 9.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Frankfurt 1996, S. 45.

in ständigen Transformationen und Wandlungen agiert. Wie es für das Labyrinth bezeichnend ist, gibt es Zentrum und Peripherie nicht mehr, Hierarchien aller Art werden aufgehoben. Es herrscht Mehrdeutigkeit, Austauschbarkeit, Veränderlichkeit, Gleichzeitigkeit von allem mit allem. Zeit und Raum lassen sich oft nicht mehr artikulieren und die zeitlichen Prozesse bekommen räumliche Dimensionen. Das Unbewusste, das mythische Bewusstsein und der Traum<sup>9</sup>, die immer deutlicher in der Kunst zu spüren sind, zeigen auch weitere Eigenschaften des Rhizoms: das Prinzip der Unschlüssigkeit und Desorientierung<sup>10</sup>, der Isolierung und Fragmentierung. “Die Kunst kehrt endlich zu dem zurück, was sie innerlich bewegt und was ihr Tun begründet, sie kehrt zurück an ihren eigentlichen Ort, das Labyrinth – verstanden als ‚Arbeit im Inneren‘. (...) In diesem Sinne repräsentiert das Labyrinth die tragende Struktur des modernen Denkens, den unbefangenen Ort des Nomadismus, der keine Richtungen kennt, weil er nicht an die Möglichkeit des Zentrums glaubt.”<sup>11</sup> – schreibt in den 70er Jahren Achille Bonito Oliva, ein wichtiger Vertreter der italienischer Transavantgarde.

\* \* \*

Wie konkretisiert sich diese allgemeine Haltung der Modernen-Postmodernen Epoche in der Musik? Bevor man die verschiedenen ästhetischen Richtungen einzuordnen versucht, sollte man davon ausgehen, dass die europäische Musik in den vergangenen Epochen eine gemeinsame “Grammatik” hatte: die gregorianische Monodie im Mittelalter, die franko-flämische Polyphonie in der Renaissance, die Homophonie in der Barockepoche, die Tonalität in der klassisch-romantischen Epoche, die Dodekaphonie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Doch schon mit Debussy, Bartók, Strawinsky oder Varese beginnt die Zersplitterung in verschiedenartige “Grammatiken”. Dieses Phänomen wird sich in der zweiten Hälfte des Jhs. weiter verschärfen, indem die nicht-europäischen Kulturen sich immer mehr (nicht ohne den Einfluss von John Cage und Morton Feldmann) auch in Europa bemerkbar machen. Am Ende des 20.

<sup>9</sup> “Im Traum ist das strenge Schema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben, alles ist gleichzeitig, in ihm ist das “kollektive Unbewußte” anwesend, (...) alle Geschichts- und Kulturräume sind im Gehirn des einzelnen Menschen versammelt” – so beschreibt W. Rothe die Rolle des mythischen Bewußtsein und des Traums in der modernen Epoche. (Siehe Wolfgang Rothe, *James Joyce*, Wiesbaden 1957, S. 99.

<sup>10</sup> Die Desorientierung ist die “kontinuierliche Verschiebung der Möglichkeit der Weitererkennung”, die in der modernen Kunst durch das Spiel der Mutation entsteht. (Siehe Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S.42)

<sup>11</sup> Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S. 54.

bzw. Anfang des 21. Jhs. ist die Grenze zwischen den verschiedenen ästhetischen Richtungen immer schwieriger zu finden.

Ende der 50-er und zu Anfang 60er Jahre, mit der Etablierung der Avantgarde, beginnen qualitative Veränderungen im Bereich des Klangphänomens, die ihren Höhepunkt – auch durch die vielfältigen technischen Innovationen der multimedialen Epoche – am Ende des 20. Jahrhunderts erreichen: Durch die extremen Arten der Klangerzeugung, die Verwendung ungewöhnlicher Spiel – und Vokaltechniken sowie elektronischer Ton – und Geräuschmanipulationen entsteht der Klang oft als eine globale Klanglichkeit ‚in progress‘. Der französische Komponist Tristan Murail, Vertreter der sog. spektralen Musik spricht von einer „markanten Revolution“ im „Klanguniverse“ als Ergebnis von tiefsten Eingriffen in die Natur des Klanges selbst.<sup>12</sup> Für die Beschreibung dieses Phänomens entstehen auch neue Begriffe: Helmut Lachenmann führt solche Begriffe wie „Klangform“, „Klangstruktur“ oder „Strukturklang“ ein: „ein Superklang, den (...) wir erst im allmählichen, zeitlich gesteuerten Abtasten seiner in die Zeit projizierten Komponenten, also gleichsam horizontal erschließen.“<sup>13</sup>

Die neue Klanglichkeit „in progress“ ergibt eine massive, auf der Komplexität der übergeordneten Schichten beruhende Räumlichkeit der Musik. Die Zeit ist gänzlich eingefroren, alles ist gleichzeitig da und bewegt sich gleichzeitig in allen Richtungen. An die Stelle der hierarchisch geordneten Einheiten der Struktur tritt die Textur, der das Prinzip der Vielheit und des Rhizoms zugrunde liegt. Pierre Boulez definiert die neue Musik metaphorisch als „organisiertes Labyrinth“<sup>14</sup>: Ähnlich wie Oliva meint er, dass „der moderne Begriff des Labyrinths im Kunstwerk einer der erstaunlichen Sprünge ist, die das abendländische Denken vollbracht hat: ES GIBT KEIN ZURÜCK.“<sup>15</sup>

Auch György Ligeti bezeichnet die Textur (das Verknüpfungsnetz) als Synonym der konstruktiven Ordnung. Die Erzeugung der „übergeordneten Pattern“ in seinen Werken, ähnlich wie in der Fraktalgeometrie, ist ein wichtiges Argument, mit dem der Komponist diese Idee untermauert. Der Komponist weist auf den wichtigen Wendepunkt innerhalb der zeitgenössischen Kunst in den computererzeugten Graphiken hin, in

---

<sup>12</sup> Tristan Murail, „La révolution des sons complexes“, in: *Darmstädter Beiträge für neue Musik*, 1980, S. 77.

<sup>13</sup> H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 77.

<sup>14</sup> Auffallend sind, selbst wenn sie keine direkte Beziehung zum labyrinthischen Diskurs haben, solche Bezeichnungen in Schriften Boulez' wie fixierte und veränderliche, gerade und kurvige, regelmäßige und unregelmäßige Räume, Vgl. Pierre Boulez, *Werkstatt*. 2. Bd. 1985, S.76.

<sup>15</sup> Pierre Boulez, „Zu meiner dritten Klaviersonate“, *Texte*, 1972, S. 166–167.

welchen “die Unendlichkeit in die winzigste Zeitspanne”<sup>16</sup> eingefangen ist. Sein kompositorisches Verfahren in der ersten Klavieretüde *Désordre* z. B. wird von ihm folgendermaßen erklärt: “Das sind ganz einfache Elemente, aber durch die Vermehrung, durch die kleinste Verschiebung entstehen übergeordnete Pattern, Hyperpattern, sozusagen, die man vielleicht als Hypersignale interpretieren könnte. Genau was in der Fraktalgeometrie passiert.”<sup>17</sup>

Diese wie ein Paradigma für das ganze Schaffen Ligetis anmutende Erklärung, weist auf die rhizomatische Verhältnissen hin, die der Musik im zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugrunde liegen. Kann man aber auf Grund dieser Parallele auch die Unterschiede zwischen solchen Begriffen wie Moderne und Postmoderne, Avantgarde und Postavantgarde definieren? Allein die Verwendung solcher Begriffe als Worte, die aus anderen entstanden und abgeleitet sind (modern/post-modern, Avantgarde/Post-avantgarde, vgl. auch tonal/atonal), bringt Schwierigkeiten mit sich. Schon der Begriff “Moderne” hat keinen eindeutigen Bezugspunkt: Aus historischer Perspektive beginnt die “moderne” Epoche mit der Industrialisierung in allen Bereichen des Lebens bei dem hoch entwickelten Kapitalismus im 19. Jahrhundert; denkt man aber an die Epoche Gutenbergs, könnte man behaupten, dass die Moderne schon in 15. Jahrhundert begann. Nach kunsthistorischer Sicht fängt L’art nouveau (Jugendstil) in Zentraleuropa am Anfang des 20. Jahrhunderts an. Die musikalische Moderne Stravinskis und seiner Zeitgenossen unterscheidet sich aber gravierend von dieser künstlerischen Richtung. Denkt man weiterhin an die Avantgarde nach dem 2. Weltkrieg, verschiebt sich die Grenze der “musikalischen Moderne” wiederum um ein weiteres halbes Jahrhundert.

Tatsache ist, dass als erste Regel für die damaligen Avantgardisten wie Stockhausen, Boulez, Nono, Ligeti, Berio, die abrupte Distanzierung von der Tradition galt; es wurde nach einer anderen Syntax gesucht, die frei von historischem und akademischem Ballast, von Assoziationen und Klischees war. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass als Grundpfeil für diese Richtung nicht die romantisch-expressionistisch geprägte Musik Schönbergs und Bergs war, sondern viel mehr die in sich verschlossene, serielle Welt Weberns. Der Rhizom-Diskurs wird neu aktualisiert: Zu dem für die serielle Organisation bezeichnenden Prinzip der Vielheit, Isolierung und Fragmentierung, kommt auch – durch das Verfahren des

---

<sup>16</sup> Vgl. Hans-Joachim Erwe, “Interview mit G. Ligeti”, *Zeitschrift für Musikpädagogik* H. 37, 1986, S. 10

<sup>17</sup> Ligeti, zit. nach: Bouliane, “Stilisierte Emotionen”, *MusikTexte* 1989, H. 28/29, S. 58.

“assignifikativen Bruches” (“cut-up” – und “ready-made” – Prinzip).<sup>18</sup> – das Prinzip der Demontage, der Unschlüssigkeit und Desorientierung Das Prinzip der Vielheit entspricht der Textur<sup>19</sup>, verstanden als ein komplexes, übergeordnetes und unartikulierte Ganzes in der postseriellen Musik. Das Prinzip des assignifikativen Bruches bezieht sich auf die Collage – und Montage-Technik – ein durch die brisanten Wechsel der Perspektiven und das Spiel der kulturellen und musikgeschichtlichen Kontexte entstehendes polyvalentes Verfahren, das auf der Autonomie und Heterogenität der einzelnen simultan ablaufenden Schichten beruht. Diese Kompositionsprinzipien lassen sich besonders deutlich im Schaffen György Ligetis beobachten.

***Demontage der Sprache oder Spiel mit der Tradition? Aventures & Nouvelles Aventures und Nonsense Madrigals von György Ligeti***

“Wir erleben eine Art imaginärer Oper: abenteuerliche Peripetien virtueller Personen auf einer virtuellen Bühne.”<sup>20</sup>

*György Ligeti*

Betrachtet man die als Embleme der Avantgarde geltenden Kompositionen *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962–65), aus einer geschichtlichen Distanz, würde es einem vorkommen, dass das Stück, das als radikaler Bruch mit den Traditionen gilt, eigentlich eine Persiflage, eine spielerische Nachahmung und Simulation der bekannten Opernstereotypen ist. Die historischen Gattungen, die in der Epoche der Avantgarde als tot erklärt wurden, sollten auch logischerweise abgeschafft werden. Programmatisch in diesem Sinne ist der Artikel von Boulez “Sprengt die Operntheater in der Luft!”, in dem er die Oper für ein abgeschlossenes Kapitel in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erklärt. Dies alles führt zu solchen Erscheinungen wie das “metathéâtre” Luciano Berios, die “szenischen Kompositionen” Maurizio Kagels, die “imaginäre Oper” (*Aventures & Nouvelles Aventures* György Ligetis. Es

<sup>18</sup> “Ein Rhizom kann ab jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden. (...) es rekonstruiert sich auch dann noch, wenn es schon größtenteils zerstört ist.” (Siehe Deleuze, *Rhizom*, S. 16.)

<sup>19</sup> Während unter ‚Struktur‘ ein mehr differenziertes Gefüge zu verstehen ist, dessen Bestandteile unterscheidbar sind, (...) ist mit ‚Textur‘ ein homogenerer, weniger artikulierter Komplex gemeint, in welchem die konstituierenden Elemente fast völlig aufgehen. Eine Struktur kann gemäß ihren Komponenten analysiert werden; eine Textur ist besser durch globale, statistische Merkmale zu beschreiben.” (Siehe György Ligeti, “Wandlungen der musikalischen Form”, in: *Die reihe*, Wien 1960, S. 13.)

<sup>20</sup> Ligeti, in: Brief an Hübner, auch in: *Imaginäres Musiktheater*. a.a.O.

ist evident, dass die Gattungsart in jedem einzelnen Werk sich auf die konkrete Kompositions-idee bezieht.

Als Ergebnis der gesellschaftlichen und Kommunikationskrise am Ende der 50er – Anfang der 60er Jahre wurde die Semantik in den meisten vokal-instrumentalen Werken der Avantgarde durch eine Art Meta-Semantik ersetzt, bei welcher die Wörter keinen festen Sinn mehr haben. Die “Demontage” der Sprache führte zu einer totalen künstlerischen Simulation: Mal werden erfundene Worte grammatikalisch verbunden, mal erscheinen sie so zerstückelt und atomisiert, dass sie nicht mehr zu erkennen sind, mal wird eine Metasprache erzeugt, in welcher Ritus und Gestik der Sprache anstelle ihrer eigentlichen Semantik agieren.

Bei der spielerischen Nachahmung der Sprache in *Aventures & Nouvelles Aventures* z. B. entdeckt man allgemeine Regeln und innere Zusammenhänge, die für alle Sprachen auf Grund der Ähnlichkeiten des psychischen Lebens und seiner expressiven Ausdrucksmöglichkeiten gelten. Durch solch ein erfundenes Kommunikationssystem wird die Musik “körperlich greifbar”<sup>21</sup>; es werden neue künstlerische Ebenen, wie z.B. Gestus, Duktus, Gebärde erzeugt. Besonders wichtig ist dabei die neue Funktion der Sänger, die auch als Darsteller erscheinen. Auf einer Skizze zu *Nouvelles Aventures* (NB 1) markiert der Komponist den allgemeinen Affektinhalt des Finales des 1. Satzes (“Communication”, Z. 85–89) etwa mit “befehlend”, “fragend”, “sehr geheimnisvoll, indifferent” und die Art der Artikulation der drei Sänger etwa mit “flüstern: geheimnisvoll-intensiv”, wobei die detaillierte und äußerst komplizierte rhythmische Polyphonie fast ohne Veränderungen auch in der endgültigen Fassung bestehen bleibt.

Dazu sind in der Partitur schon entsprechende phonematische Vorgänge und Lautgruppierungen als Quasi-Silben, – Wörter und – Sätze vom Komponisten festgelegt. Die künstlich erfundene syntaktische Ebene ruft die semantische hervor: Jede syntaktische Einheit (die Kombination von bedeutungstragenden Zeichen, auf denen die formbildenden Prozesse ruhen) wird zum Generator neuer Bedeutungen. Die kleinsten phonologischen Elemente werden durch die musikalische Syntax semantisiert, und umgekehrt verdeutlicht die musikalische Syntax die phonologische Textur. Auf dieser Weise wird, trotz des Mangels an “meinendem und bedeutungstragendem Text”<sup>22</sup>, eine neue semantische Organisation erfunden. Es werden Gefühle, Gegenreaktionen, Handlungen abgebildet, die ohne Sprache unmittelbar wahrnehmbar sind und gerade deswegen zur Sprache werden.

<sup>21</sup> Owe Nordwall, *G. Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 39.

<sup>22</sup> György Ligeti, “Brief an Herbert Hübner”, in: *Imaginäres Musiktheater. Neues Forum*, H 155–156, 1966.



The image shows a page of handwritten musical notation for 'Communication' by György Ligeti. The score is written on multiple staves, with various instruments and parts labeled on the left side: Fl (Flute), Vc (Violin), Cb (Cello), and Perc (Percussion). The notation is extremely dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. There are numerous handwritten annotations in German, including 'Aktionen', 'Kommunikation', 'Metakommunikation', and 'Metasemantik'. A circled number '206' is visible at the bottom left of the page.

NB 1-b, György Ligeti, *Aventures*, "Communication", Partitur

So durch das Modellieren des psychischen Lebens und die Möglichkeiten, es zu beeinflussen, entsteht das kommunikative, expressive und dramatische Wesen dieser "neuen Kunstgattung". Die Traumlogik bekommt die Funktion eines kausalen dramatischen Ablaufs, anstatt Bühnenfiguren entstehen karikierend-dämonische Masken; die Metakommunikation<sup>23</sup> wird als theatralische Kommunikation dargestellt, die Metasemantik als Semantik, die erfundene künstliche Sprache als normale menschliche Sprache. So wird das Modell der klassischen Oper, die zuerst präpariert und dann mit einem Scheinleben versehen wird, zum Objekt des Spiels. "Die Oper wird getötet, kriegt eine Injektion, erwacht nicht zum Leben, sondern nur zu einem Scheinleben. So ein Scheintheater, so eine Scheinoper möchte ich schreiben –, denn(...) für mich ist es wesentlich, in der Kunst unbedingt eine Lüge zu sagen."<sup>24</sup>

Eine ähnliche ironische Haltung gegenüber der Tradition zeigt sich in dem mehr als dreißig Jahre später geschriebenen Zyklus *Nonsense Madrigals* (1988–1993) von Ligeti. Obwohl der Komponist sich längst

<sup>23</sup> Herman Sabbe bezeichnet das als "Kommunikation aus metakommunikativer Sicht: Ein Akt der Kommunikation über ein System von Kommunikationen". Vgl. György Ligeti, "Zur kompositorischen Phänomenologie", *Musik-Konzepte* 53, München 1987, S. 79.

<sup>24</sup> Ove Nordwall, "Der Komponist G. Ligeti", *Musica* 22, 1968, Nr. 3, S. 176.

von der Avantgarde distanziert hat, bleibt das Wesen dieser vom Kompositionsmaterial her ganz unterschiedlichen Vokalwerke unverändert<sup>25</sup>: es geht wieder um eine Nonsense-Sprache, die zur Musik wird, um eine ‚Asemantik‘, die semantisiert wird. Nach Ligetis Formulierung handelt es sich hierbei um “radikal sinnlose, nach Geheimrezepten ‚konstruierte‘ Texte und eine Musik, die bei aller Abstraktheit deutlich affektive Verhaltensmuster suggeriert.”<sup>26</sup> Denkt man an das virtuose vokalpolyphone Madrigal der Renaissance, muss man zugeben, dass Ligeti ziemlich genau dessen ‚Geheimrezepten‘ folgt: Ähnlich wie in der Renaissance-Epoche werden erfundene, semantikfreie Worte und abwechslungsreiche Nachahmungen von Tierlauten verwendet.

In den Texten der viktorianischen Epoche, besonders in denen von Lewis Carroll, findet der Komponist eine ideale Vorlage für sein Verfahren, in welchem dadaistisches Wortspiel, Wortmischungen und Klangmalerei eine wesentliche Rolle spielen. Die Wortfloskeln im als Passacaglia bezeichneten vierten Lied “Flying Robert” sind z.B. viel mehr von rhythmischer und klangfarblicher als von semantischer Bedeutung: “Comes down, rain comes down, rain it did” etc. Das nach BACH – Art geprägte, aus halben Noten bestehende und sich ständig modifizierende Thema wird zwischen den beiden Baritonen und dem Baß verteilt; ähnlich wie in der mittelalterlichen Polyphonie wird das Thema in parallelen Quinten und Quartan geführt. Auf das schrittweise entfaltete ostinato schichten sich nach dem Prinzip des “assignifikativen Bruches” traumhafte Zitate aus der Musikgeschichte, die man aber als solche kaum wahrnehmen kann: das Thema aus dem Schmuggler-Quintett aus der Oper *Carmen* von Bizet, barocke Koloraturen, die sich gleichzeitig als chromatische Instrumentalpassagen romantischer Prägung erweisen, Pfeifen, und dies alles in einer nach Ligetis Art hemiolischen Bewegung<sup>27</sup> verkettet.

Diese Prinzipien der Vielheit und des “assignifikativen Bruches” lassen sich besonders klar im letzten Lied “A Long, Sad Tale” nach einem Text aus *Alice’s Adventures in Wonderland* beobachten, dem zwei simultane syntaktische Schichten zugrunde liegen: Die erste Schicht ist von kurzen, syntaktisch korrekten, aber ohne jede Logik miteinander verbundenen Sätzen geprägt. (“Off with her head”, “Turn witch into

---

<sup>25</sup> “Der Halb-Nonsense-Text ist eine unmittelbare, wenn auch konkretere Weiterführung der *Aventures* – Idee und die Musik ist nicht mehr chromatisch.” (G.Ligeti, Programmheft zu CD “Vocal Works, *Nonsense Madrigals*”, Sony classical, 1996, S. 23).

<sup>26</sup> Ligeti, in *Nonsense Madrigals*, ebd., im Programmheft

<sup>27</sup> Typisch bei diesem Verfahren ist das Zusammenstoßen der Akzente auf Grund der variierenden, (vergrößerten – verkleinerten) melodischen Muster und Fakturbewegungen.

fairly!” “Let us both go to law: I will prosecute you”, “I will try the whole cause”, “And condemn you to death”). Die zweite Schicht besteht aus ein – oder zweisilbigen, oft künstlich erfundenen Wörter, “Head, heal, teal, tell, tall, tail, heal, head, fu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-rel” etc. In dieser verwirrenden Artikulationsmischung sind dichte, sehr differenzierte und ständig sich wandelnde rhythmische Patterns zu bemerken. Bei einer aufmerksamen Beobachtung stellt sich aber heraus, dass diese asemantischen Einheiten, Sprachfiguren, Nonsense-Wörter und Wortfloskeln nicht nur syntaktisch verbunden sind, sondern so lange wiederholt werden, bis sie einen neuen Sinn bekommen: “glide, guile, slide... To death.” (Das Gedicht “Fury said to mouse” aus *Alice’s Adventures in Wonderland*)

**VI. A Long, Sad Tale**  
(from Lewis Carroll’s: „Alice’s Adventures in Wonderland”  
and „Original Games and Puzzles”)

György Ligeti  
1993

Vivacissimo leggiero e molto ritmico (Like Jazz!) ♩ =

Alto I  
Alto II  
Tenor  
Baritone I  
Baritone II  
Bass

Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell  
Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell  
"Off with her head!"  
Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell  
Head, heal, teal, tell, tall, tail, tall, tell  
Whining: *p molto expr.*  
"Mine is a"

NB 2, *Nonsense Madrigals*, “A Long, Sad Tale”

Das Wort – Ton Verfahren in *Nonsense Madrigals* und in *Aventure & Nouvelles Aventures* wie auch die eigenartigen Titelbezeichnungen zeigt die für das ganze Schaffen Ligetis bezeichnende Methode der Persiflage: eine ironisch distanzierte Haltung gegenüber der Tradition. In seiner Oper *Le Grand Macabre* (1978) erscheint die neu geprägte Tradition in der Epoche der Postavantgarde und Postmoderne. Im Gegensatz zur “Anti-Oper” *Aventures & Nouvelles Aventures*, die als Metapher einer Oper erscheint, ergibt eine weitere Metapher dieser Metapher eine “Anti-Anti-Oper”; d.h. wieder eine (obschon im Sinne der Gattungsgeschichte radikal anders konzipierte) Oper. Weil Ligeti, wie er

selber ständig behauptet, ein Komponist ohne Ideologie<sup>28</sup> ist, will er in der Kunst alles treiben, was ihm Spaß macht; es muss dabei unbedingt eine Lüge sein: “Falsifikation”, “Umkehrung”, “Simulation” des Uniformen und Bekanntgewordenen. Diese ironische Haltung erlaubt dem Komponisten, das Unpassende und das Unvereinbare zusammenzubringen.

***Das Postmoderne oder: Einheit in der Mannigfaltigkeit gestalten.  
Die Polystilistik Alfred Schnittkes***

“Es wäre schwierig, eine andere musikalische Technik zu finden, die so geeignet für den Ausdruck der philosophischen Idee der Kontinuität wäre, wie Polystilistik.”

*Alfred Schnittke*<sup>29</sup>

Diese ironische Haltung und das Umfassen des Heterogenen ist auch in einer ganz anderer ästhetischen Richtung zu beobachten – jener der Postmoderne. Der wolgadeutsche Komponist Alfred Schnittke (1934–1996) entwickelte seine polystilistische Methode, (die von ihm auch als “stilistische Polyphonie”<sup>30</sup> bezeichnet wurde), die ihm erlaubte, die Welt zu interpretieren und neue künstlerische Realität zu erschaffen. Es handelt sich um eine “bewusste Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung ermöglicht wird.”<sup>31</sup> So wird seine Polystilistik zum Merkmal der postmodernen Epoche.

In seinem Buch “Was ist Postmoderne” beschreibt der englische Forscher Charles Jencks dieses Phänomen als “eine eklektische Mischung zwischen einer beliebiger Tradition und der nahen Vergangenheit: diese Mischung ist gerade die Fortsetzung der Moderne und zugleich ihre Transzendenz. Ihre besten Werke sind bezeichnenderweise doppelsinnig und ironisch.”<sup>32</sup> Der Autor sieht im Postmodernen eine kulturelle Strömung und eine historische Zeitperiode, die ihre eigene Identität

---

<sup>28</sup> “Was mich heutzutage so stört, sind vor allem die Ideologien (sämtliche Ideologien, indem sie stur und intolerant gegen alles übrige sind)” (György Ligeti an Ove Nordwall, Essen, 19.1.1964, Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung).

<sup>29</sup> Schnittke, in: *Über das Leben und die Musik*, S. 189.

<sup>30</sup> Alfred Šnitke, “Polistilističeskie tendencii v sovremennoj muzyke”, russ. (Polystilistische Tendenzen in der zeitgenössischen Musik), in: Ivaškin, *Besedy s Alfredom Šnitke*, S. 145 (eigene Übersetzung).

<sup>31</sup> Schnittke, über *Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, Verlag Sikorski, Hamburg 1994, S. 119.

<sup>32</sup> Charles Jencks, *Was ist Postmoderne?* London 1986, deutsche Übersetzung 1990, Zürich, S. 8.

durch eine auf Heterogenität und auf pluralistischem Weltbild beruhende künstlerische Haltung bildet.

Solch ein pluralistisches Weltbild, das auf das “architektonische Unbewussten”<sup>33</sup> beruht, prägt das Schaffen Schnittkes. In seinem individuellen Stil werden Elemente verschiedener Stile und Epochen abgebildet, die sich auf das Vokabular einer Epoche oder sogar einer ganzen Kultur beziehen: Hier sind verschiedene Arten des geistlichen Gesangs (orthodox, protestantisch, katholisch, jüdisch) wie auch geschichtliche Epochen (Renaissance, Barock, Romantik, Moderne), kulturelle (die sogenannte E – und U-Musik) und zeitgeschichtliche Phänomene (die chaotische Umwelt) miteinander konfrontiert.

Obwohl Schnittke am Anfang seines künstlerischen Wegs streng serielle Werke schrieb (*2. Violinkonzert, Pianissimo, Dialog* für Cello und 7 Instrumentalisten, *1. Streichquartett, 2. Violinsonate, Serenade*), beschäftigte ihn weit mehr die Idee des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk. Sie ist seiner Meinung nach, brennend aktuell für unsere Zeit ist. In seiner *1. Sinfonie* (1978), mit der er berühmt geworden ist, wird man mit einem schockierenden Widerspruch des Gleichzeitigen konfrontiert: Die Welt erscheint als etwas Chaotisches und Undurchsichtiges. Neue und alte Epochen, Echtes und Künstliches, Musik und Nicht-Musik, Sinfonie und Happening – dieses merkwürdige Konglomerat liegt der von Schnittke neu konstruierten, globalen, akustischen Wirklichkeit zugrunde. Beethoven und Bach, Mahler und Wagner, *Dies irae* und Schlager, Tango, Jazz, sowjetische lebensbejahende aber auch Begräbnismärsche – das sind die verschiedenen Gesichter dieser virtuellen Wirklichkeit. Neben dem klassischen Instrumentarium werden elektronische und die für Jazz- und Popmusik charakteristischen Instrumente (Saxophon, elektrische Gitarre u.a.) verwendet: Einzelne Instrumente und Instrumentalgruppen bekommen die Bedeutung charakteristischer Figuren eines bunten menschlichen Milieus. All dies hat nicht nur einen metaphorischen, sondern auch einen ganz konkreten Sinn. Für Schnittke ist das Orchester vor allem “ein riesiges, durchgehend individualisiertes Theater”. Weil nach Schnittkes Meinung dieses “ein Modell der menschlichen Gesellschaft und des Universums ist, sind seine Allusionspotenzen sehr reich, wenn nicht unbegrenzt.”<sup>34</sup> Nicht zufällig bezeichnet Schnittke sein Werk als “Sinfonie – AntiSinfonie, AntiSinfonie – Sinfonie”. Am Anfang und am Ende kommen und gehen die Musiker und das Publikum applaudiert, wobei die Geschehnissen von einer (alltäglichen) in eine andere (künstlerische) Realität überwechseln. Wie in der Neunten Sinfonie von

<sup>33</sup> Joseph Hudnut, siehe Charles Jencks, *Was ist Postmoderne?*, S. 14.

<sup>34</sup> Schnittke, in: *Über das Leben und die Musik*, S. 303.

Beethoven beginnt alles vom Chaos aus: Die Auseinandersetzung mit verschiedenen semantischen Schichten und Allusionen ergibt ein synthetisches Klangbild, in welchem das Ernste und das Banale, das Lyrische und das Teuflische zusammenschmelzen. Leicht nachvollziehbare innere Programmatik folgt dem Motto, ‚eine Welt zu schaffen‘.

Die Synthese der heterogenen stilistischen Elemente, die der Polystilistik zugrunde liegt, ist nach Schnittkes Überzeugung zumindest latent in jeder Art von Musik präsent, denn „stilistisch sterile Musik wäre tote Musik“.<sup>35</sup> Um so mehr gilt dies für das 20. Jahrhundert, in dem Künstler bzw. Komponisten mit ganz verschiedenen ästhetischen Orientierungen – I. Stravinskij, L. Berio oder B. A. Zimmermann seien hier genannt – ihren eigenen Wege zur Polystilistik fanden. Die Polystilistik wird von Schnittke nicht als Collage und Montage von Zitaten betrachtet, sondern als gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen musikalischen Sprachen und Zeiträumen<sup>36</sup>: Seine *4. Sinfonie* (1984) z. B. verknüpft Elemente des russischen „znamenni‘j raspev“ (Zeichengesang), des lutherischen Chorals, gregorianik-ähnlicher Jubili und des Synagogalgesangs. Dabei versucht der Komponist durch abstrakte technologische Regeln<sup>37</sup> nicht nur das Verschiedene, sondern viel mehr das Gemeinsame der liturgischen Traditionen herauszustellen. In seinem *3. Concerto grosso* (1985) kennzeichnete er durch bewussten Zitateinsatz das fünffache Jubiläumsjahr der Komponisten Schütz, Bach, Händel, Scarlatti und Berg. Wie der Komponist erklärt, beginnt das Werk „neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.“<sup>38</sup>

Die Konfrontation zwischen einem idealen „Museum“ und der „gefährlichen und unsicheren Gegenwart“ ist mit der Idee des Zerfalls, der Dekonstruktion der Form verbunden. Einerseits meint Schnittke, dass eine höchste, führende und ordnende Kraft der Welt zugrunde liegt, andererseits aber erscheint ihm die Welt als eine variable und chaotische Menge, die sich nie zuordnen oder erklären lässt. So bekommen seine Werke nicht nur die idyllische Farbe der von ihm stilisierten geschichtlichen Epochen, sondern

<sup>35</sup> Schnittke, in: *Polistilističeskie tendencii*, S.145 (vgl. auch *Über das Leben und die Musik*, S. 188.)

<sup>36</sup> Ähnliches lässt sich auch bei Messiaen feststellen, wenn er Vogelgesang mit gregorianischem Choral verbindet, was in diesem Fall aber seinem theologisch geprägten Kompositionssystem zuzuordnen ist.

<sup>37</sup> Es geht um die Doppelwesenheit des diatonisch-chromatischen Tonsystems der miteinander verketteten Tetrachorde, die die gesamte chromatische Skala ergeben. (Siehe „A. Schnittke über seine *4. Sinfonie*“, in Booklet zu CD Grammophon AB BIS, Djursholm 1990.)

<sup>38</sup> Schnittke über *Concerto grosso Nr. 3*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 102.

sie schildern oft das Katastrophale, das Apokalyptische. Bezeichnend ist, dass Schnittke die Sphäre des Bösen auf die Semantik der trivialen Musik bezieht. Das Banale „wirkt von außen her störend und zerstörend“; „es unterbricht alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende“<sup>39</sup> – so beschreibt der Komponist die Idee seines *1. Concerto grosso*. Es kommt zu einer paradoxen Wechselbeziehung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem: Letzteres taucht oft aus dem Gesamtfluss der klingenden Materie auf, bis es in die musikalische Organisation integriert wird und die Bedeutung eines quasi formbildenden Faktors bekommt.

Dieses Verfahren, bei dem das Fremde als Allusion, als ein ‚Trugbild‘, eine ‚Schattenwelt‘ in den eigenen Kontext eingebaut wird, ist mit der Montagetechnik des Films verwandt. Die ‚wandelnde‘ Kamera, der ständige Wechsel der Perspektiven, welcher Rückblenden und unerwartete Vorgriffe möglich macht, verrät den erfahrenen Filmmusik-Komponisten, der in Russland eine lange Zeit in diesem Genre sein Brot verdiente. Als musikalisches Äquivalent für solche Techniken verwendet er eine gemischte, auf Collage und Montage beruhende kompositorische Technik, in welcher tonale, serielle, modale und chromatische Tonorganisationsformen verschmolzen sind.<sup>40</sup>

Die Idee einer universellen Kultur und eines akustischen Universums, in welchen die Polaritäten nicht nur untrennbar miteinander verbunden, sondern auch unabhängig voneinander entstehen und divergierend zu erklären sind, erzeugen ein eigenartiges musikalisches Babylon des 20. Jahrhunderts: Durch dieses Verfahren gelingt es Schnittke, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu gestalten. Das eben ist sein echtes Zuhause: diejenige bedingungslose, freie geistige Heimat, in welcher Kunst und Leben, Musik und ihre Geschichte, politische Aktualität und mythische Ewigkeit untrennbar nebeneinander existieren.’

***Helmut Lachenmanns postavangardistisches Verfahren:  
Das neue Klangphänomen***

“Und so bedeutet für mich Komponieren, den Mitteln der vertrauten Musiksprache nicht ausweichen, sondern damit sprachlos umgehen.”<sup>41</sup>

*Helmut Lachenmann*

<sup>39</sup> Schnittke: über *Concerto grosso Nr. 1*, in: *Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 100.

<sup>40</sup> Ein Beispiel dafür ist das Passacaglia-Thema aus dem 5. Satz seines 2. *Cellokonzerts* (1990), das seiner Musik zum Film *Agonie* (1973–74) entlehnt ist. Aus demselben Film stammt auch der berühmte Tango, den er später in seinem *1. Concerto grosso* (1977) und in seiner *Faust-Kantate* (1983) und -Oper (1991) aufgriff.

<sup>41</sup> Ebd., S. 168–169.

Im Vergleich mit dem postmodernen pluralistischen Weltbild und der ästhetischen Mehrdeutigkeit der Musik Schnittkes prägt sich die Musik Helmut Lachenmanns, deren avantgardistische Haltung auch in den neuersten Werken konsequent bleibt, ganz anders. Die von ihm erklärte Strategie der Abwesenheit verweist auf die ästhetische und technologische Reduzierung der Ausdrucksmittel, vor allem aber auf das Abschaffen der klassischen Denksystem. Schönheit wird von Lachenmann als Verweigerung der Gewohnheit definiert. In seinem Aufsatz „Bedingungen des Materials“ aus dem Jahre 1978 formuliert der Komponist vier Aspekte als grundlegende Bedingungen des Kompositionsmaterials: „tonale“, „sinnliche“, „strukturelle“ und „existentielle“. Während die ersten drei Aspekte zur Charakterisierung des Klangs selbst gehören, bringt der vierte Aspekt das Verfahren des Klangproduzierens und der Rezeption zusammen: das ist „die Beziehung zwischen ‚reiner‘ (klingender) Materie und ‚reinem‘ (rezipierendem) Geist“. „Geist und Materie, Bewusstsein und Ausdrucksmittel“ werden als untrennbare Einheit vorgestellt, die „durch allgemeine und individuelle Vorwegbestimmungen mannigfaltig geprägt“<sup>42</sup> ist.

Die Art der Klangentstehung beginnt nach Lachenmann mit einem „Nichts“: er meint damit den konturlosen Laut als ein Stück Rohstoff. „Am Anfang steht bei mir nicht der Ton, sondern der Laut, der Schall, also ein noch nicht kunstvoll bearbeitetes Klangelement, sondern etwas Lebloses, das erst im Werk zum Leben erweckt wird.“<sup>43</sup> Dann kommt die nächste Phase im Kompositionsverfahren: „Komponieren heißt: ein Instrument bauen“<sup>44</sup> und „ein Werk bilden“, in dem „Instrument“, „Werk“ und „Spiel“ untrennbar sind.<sup>45</sup> Auf diese Weise wird jede einzelne Besetzung als neues Instrument betrachtet, auf dem der Komponist mit rauen, geräuschhaften Klängen und mit unkonventionellen Spieltechniken experimentiert, um eine neue Klanglichkeit zu erreichen. Sowohl der Klang selbst als auch die einzelnen Mittel als Quellen bestimmter Informationen werden vom Komponisten als Aura beschrieben. Nach Lachenmanns Vorstellungen bringt die Aura „eine konkrete Nachricht von der gesellschaftlichen, historischen auch geographischen, auch sozialen Herkunft eines Klanges“.<sup>46</sup> Auf dieser Weise wird die Aura zum Ausdruck tiefster existentieller Erfahrung und dadurch zum Kern der

---

<sup>42</sup> H. Lachenmann, „Bedingungen des Materials“, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 46.

<sup>43</sup> Lachenmann, „Wenn wir unsere Ohren aufmachen...“, *Opernwelt*, Jahrbuch 1997, S. 47.

<sup>44</sup> *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 77.

<sup>45</sup> Ebd., S. 37.

<sup>46</sup> H. Lachenmann, Kommentare zur vorliegenden Arbeit, 15. November 2004.

Kunst, bzw. der Musik: Sie ist das "Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorbestimmungen".<sup>47</sup>

Der neu aktualisierte, von der ostasiatischen Philosophie und der christlichen Ikonographie bekannte Begriff Aura bezieht sich auf die allgemein verbreiteten Ganzheitsmodelle in der zeitgenössischen Kunst, d.h. auf eine neue Formkomplexität, die weitab vom Bereich der klassischen Syntax liegt. Die durch die nicht-lineare Dynamik entstehenden unerwarteten Seh- und Hörperspektiven werden durch die Technik des Variierens (nach Lachenmann die sog. "Polyphonie von Anordnungen") artikuliert; sie führen zwar zum Diskontinuierlichen, verlieren aber nie ihren Zusammenhang mit dem Ganzen. Unter "Polyphonie der Anordnungen" oder "Familien" versteht der Komponist "die Versammlung von scheinbar nicht zu vereinenden Klangmomenten und Objekten unter einem Dach zu einer musikalischen Sinn-Einheit."<sup>48</sup>

Seine Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1998) nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen über das arme Mädchen, das mit bloßem Kopf und nackten Füßen in der frostigen Weihnachtsnacht auf der Straße erfriert, zeichnet den Zusammenprall der gefrorenen Leere der Außenwelt mit den brennenden Vulkanen der Innenwelt. Auf einer Seite stehen die eisige Kälte und die grausam gleichgültige Welt mit ihren tabuisierten gesellschaftlichen Beziehungen, auf der anderen die tiefe Verzweiflung der gebrochenen Seele und der Todestrieb als einziger Trost und Rettung. Dazu kommen zwei traumhafte Einschübe: Der erste beruht auf einem Abschnitt des Briefs von Gudrun Ensslin "Über Kriminelle, Wahnsinnige und Selbstmörder" (Nr. 15, "Litanei"); der zweite, auf einem Gedicht von Leonardo da Vinci, in welchem "die Schwefelfeuer der Vulkane, die Gewalt des Windes und des Meeres zum Symbol der Unruhe des menschlichen Suchens"<sup>49</sup> werden.

Es gibt vier Gruppen "erzählender" Vokalistinnen (jede zu acht Stimmen), ein großes Orchester und sechs Tonbänder. Die Protagonistin singt nicht: zwei Sopranen teilen sich die Partie des Mädchens. Es gibt keine Handlung, keine Figuren, selbst eine Opernbühne wäre nicht unbedingt nötig. Der Text ist akustisch kaum zu verstehen. Ab und zu tauchen einzelne erkennbare Worte und Wortfloskeln auf, die eine traumhafte Wirkung haben. Da die wichtigsten Komponenten des Musiktheaters verweigert sind, nennt der Autor sein Werk "Musik mit

---

<sup>47</sup> H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 88.

<sup>48</sup> Siehe *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 88.

<sup>49</sup> Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 210.

Bildern”. “Bilder, in denen das Schauen – so wie in der Musik das Hören – ‚zu sich selbst kommt’....”<sup>50</sup>

Die fein detaillierten Geschehnisse des Werkes lassen sich, ähnlich wie bei Webern nur unter “dem Mikroskop” betrachten. Das komplexe Klangkontinuum aber lässt – durch die Komprimierung der übergeordneten Strukturen – den Eindruck von kreisenden, in immer neuen Gestalten “klingenden” Wolken<sup>51</sup> entstehen. Die gesamte Klanglichkeit dieser ‚Bildern’, d.h. ihre Aura wird zu derjenigen Realität, in der Singen und Sprechen, Instrumente und Geräusche eins sind. Die einzelnen Komponenten der Klangform werden durch Zerstückelung und Atomisierung der Worte und Floskeln in die äußerst detaillierten Orchesterartikulation eingeschmolzen; gleichzeitig kommt es beim verfremdenden Trennen der Elemente zu einer ständigen Verschiebung, Umstellung und Umwandlung von Bedeutungen. Emotionelle Inhalte und Handlungen werden “sichtbar”, fragmentierte und dekonstruierte Zusammenhänge und zufällige Sinnfloskeln erzeugen Assoziationen, werden ohne Sprache wahrnehmbar. Dabei spiegelt sich der komplexe mentale Prozess in allen Parametern der Formabläufe (Klang, Dynamik, Geschwindigkeit, Intensität, Dichte).

Zwei auratische Sphären werden in der Musik ausgeprägt: die Kälte suggerierenden Episoden (der feindlichen Umwelt) und die trügerische Wärme der halluzinatorischen Visionen (ausgelöst durch die Flamme der Streichhölzer). Schon am Anfang der Oper spürt man die vor eisiger Kälte erstarrte Atmosphäre. Der Episode Nr. 2 “In der Kälte” liegt folgender Text zugrunde: “In dieser Kälte und in dieser Finsternis ging ein kleines, armes Mädchen mit bloßem Kopfe und nackten Füßen auf der Straße.” Am Anfang dieses Abschnitts (Z. 124–135) sind noch keine Worte, sondern nur einzelne Phoneme des gegebenen Texts im Vokalensemble zu hören, die sich im Grenzbereich zwischen Klang und Geräusch entfalten:

(Mäd)CH(en)-F(ins)TTTT(erniss)-F(insternis)-(Fi)N(sterniss)

Die ständig mutierenden Vokale nach dem Konsonanten “F” (ü-i-ö-ü-o-y-i) suggerieren den heulenden Wind. Auch das feine Instrumentalnetz, in dem einzelne Blechbläser-Töne, tonlose Intervalle (Oboen, Klarinetten), kurze Schläge des Beckens, Xylophons, Vibraphons und vibrierende Klangflächen der Streicher miteinander

<sup>50</sup> Helmut Lachenmann und das Theater. Aus Gesprächen von Helmut Lachenmann mit Klaus Zehelein und Hans Thomalla, im Programmheft zu *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Salzburger Festspiele 2002, S. 25.

<sup>51</sup> “Klänge sind Naturereignisse” – sagt der Komponist. (Siehe Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Beiheft zur CD Produktion, S. 31.)

verwoben sind, verstärkt noch mehr die Gestik des ‚Zitterns‘ und des ‚Frierens‘. Nach dieser ‚Lautmalerei‘ im Einführungsteil beginnt der eigentliche Text (“In dieser Kälte”). Er ist aber kaum zu verstehen, weil die ersten zwei semantischen Einheiten komprimiert werden: Während die Soprane das Wort ‚Finsternis‘(F(i)-INN S-TE-RR) artikulieren, singen die Tenöre den Anfang des Satzes (IN DIE-S-ER KÄL-TE). Sowohl die Worttrennung als auch die Orthographie, die sich nicht nach der Grammatik, sondern nach der Aussprache richtet, sorgt für Verwirrung .

Im Text der nächsten “Frier-Arie” (Nr. 3) steht statt klein(es) KLAI – oder KLAY-NES geschrieben und statt Straße – SCH-TRA-SY-E. Hinzu kommt auch die ungewöhnliche Verteilung der zerstückelten Teilwörter, die jedes Mal verschiedenartige Reduzierung der Worte, z.B. (Mäd)CHEN, oder die gleichzeitige Verteilung eines Wortes auf verschiedene Stimmen: BL-O+LÖ-SS-EM. Die Gestik des ‚Frierens‘ bekommt eine neue Prägung durch den Übergang vom stimmlosen Konsonanten ‚F‘ in ein stimmhaftes ‚W‘ in der rhythmisierten Artikulation der Solostimme; außerdem sind hier einzelne Phoneme und reduzierte Teile der bereits erklungenen Wörter zu hören:

NB 3, Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, “Frier-Arie”

Ganz anders als die Kälte suggerierenden Episoden (der feindlichen Umwelt) sind die halluzinatorischen Visionen des Mädchens, die von “zauberhaft trügerischen” (Lachenmann) Ereignissen (ausgelöst durch die Flamme der Streichhölzer) erzählen. Die erste “wärmende Halluzination” ist die Episode Ritsch 1 (Nr. 12): Als das Mädchen, um sich zu erwärmen, ein Streichhölzchen anzuzünden wagt, erscheint der große warme Ofen. Die “col legno” – Tupper der Violinen symbolisieren das “Streichholz”. Die fast vier Minuten dauernde Halluzination hat eine stark suggestive Wirkung durch die Teilnahme der Vokalsolisten und des ganzen Orchesterapparats: Es entfaltet sich ein ständig wuchernder, sich schwingender und windender Raum, in dem Klänge, Laute und Geräusche miteinander verschmolzen sind. Nach dem Erlöschen des ersten Streichholzes bleiben nur noch die kalte Mauer (Hauswand 2, Nr. 13) und das taube Rascheln von Styropor-Verpackungsmaterial übrig: Klangereignisse oder seelisches „Recycling“?

Beim dritten “Ritsch” (16a) findet sich das Mädchen in einem Kaufladen unter einem prächtigen Weihnachtsbaum wieder! Die Aktion Ritsch 3 ist als ein crescendoierendes Klanggebilde, welches den Prozess des Anzündens, ausgehend von der bedrohlichen Dunkelheit (tiefste Orchesterklänge – Tuba, Posaune, Kontrafagott, Schlagzeug) hin zum zauberhaften Licht (funkelnd-vibrierendem Klang der Streicher) darstellt.

NB. 4, Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, “Kaufladen”

Das fulminante Klangbild (Glissando-Passagen der beiden Konzertflügel, zwei Vibraphone, zwei Xylorimbaphone) breitet sich auch in der Episode Kaufladen (16b) weiter aus, in der die beiden Soprane die führende Rolle übernehmen. Es gibt keine Worte mehr, nunmehr sich permanent modifizierende Vokale in der komplex veränderten Gestaltung des ganzen Gebildes. Die Klangmalerei, die den strahlenden Weihnachtsbaum symbolisiert (u.a. durch zwei Harfen, Gitarre, Holzblas – und Streichinstrumente) wird immer prächtiger: Nach oben steigende Lichter entpuppen sich als Sterne am nächtlich-kalten Winterhimmel.

Nach diesen halluzinatorischen Visionen kommt nur noch die letzte existenzielle Erfahrung: der Tod. Die solistischen Frauenstimmen im hohen Register, auf dem Grund eines vibrierenden Gewebes in den Holz – und Blechbläsern und den Passagen von zwei Klavieren, Harfe, Celesta, Xylophon und Vibraphon im Finale der Oper (Nr. 20b, “Großmutter” und Nr. 21, “Nimm mich mit”), symbolisieren den Streichholzflammen-Traum des Mädchens, von seiner Großmutter in den Himmel gebracht zu werden, wo es keine Kälte, keinen Hunger und keine Furcht mehr gibt. Die chromatisch aufsteigenden Glissando-Zweiklänge in den Geigen verkörpern die ekstatische Himmelfahrt (Nr. 22). Doch das unerbittliche, chromatisch absteigende Relief im extrem tiefen Register (Posaune, Tuben und tiefe Streicher) erinnert daran, dass die Großmutter zugleich zur “Großen Mutter”, dem Tod geworden ist.

Die vorletzte Episode Shô (Nr. 23) und der Epilog (Nr. 24) führen in eine Jenseits-Dimension ein. Das prachtvolle akustische Universum der “Himmelfahrt” wird in eine erstarrte, in sich geschlossene Klang-Monade gepresst. Das “todtraurige Verrinen der Musik”<sup>52</sup> wird durch die charakteristische Farbe des rituellen japanischen Instruments Shô geprägt. Zu diesem “trostlosen Medium des Transzendentalen” (Lachenmann)<sup>53</sup> kommen Flageolets in den hohen Streichern, eine als Pedal liegende Quarte bei den Bläsern (Z. 519), eine absteigende Terzfolge in der Celesta (Z. 540), tonlose Geräusche, Hauchlaute der Vokalistinnen und letztendlich die dumpfen Schläge der beiden Klaviere (ab Z. 647), so als ob damit die Grenze der Zeit erreicht werden soll. In der Zeitlosigkeit und Leere schreit die Stille. Nach dem brennenden Vulkan – eine seelische Wüste.

Das Traumhafte und die Halluzinatorische färben die Aura der Oper Lachenmanns. Die uralte magische Bedeutung der Flamme (Streichhölzer – Vulkane) suggeriert die Prozesse im Klangraum: das Anzünden und Verloschen, Erwärmung und Erstarrung, ekstatische Steigerungen und

<sup>52</sup> Theodor Adorno, *Alban Berg*, Wien 1968, S. 7.

<sup>53</sup> Programmheft, S. 21.

Stille. In den leuchtenden und schwingenden Klangkomplexen und kreisenden Formverläufen sind Traum und Wirklichkeit, Erinnerung und Vorausbestimmung, Reales und Illusorisches, Zauberhaftes und Psychotisches in einer mannigfaltigen Farbpalette miteinander verschmolzen.

***Die Postavantgarde: Die klanglichen Aktionen in Adriana Hölszkys Schaffen***

“Die Arbeit mit dem Text heißt keine Vertonung, sondern Musik schreiben, indem man den Text “vergißt” und neu komponiert. Es ist aufgelöst und dient als Baustein eines neuen Organismus.”<sup>54</sup>

*Adriana Hölszky*

In einer ähnlichen (post)avangardistischen Richtung entwickelt sich das Schaffen der rumänisch-deutschen Komponistin Adriana Hölszkys (geb. 1953). Zwei Tendenzen sind für ihre Musik besonders charakteristisch: die massive Klangkomplexität der übergeordneten Schichten, einerseits, die Strategie der Abwesenheit, andererseits. In ihrem 1997 entstandenen Bühnenwerk *Tragödia-unsichtbarer Raum*<sup>55</sup> für 18-köpfiges Instrumentalensemble, achtkanaligen Tonband und Live-Elektronik gibt es keine Handlung, keinen Gesang und keine Bühnenfiguren. Dem radikalen Experiment für Bühnenbild und Orchester mit der Dauer von einer Stunde liegt ein Libretto (Thomas Körner) zugrunde, das aber nicht veröffentlicht ist. Der Begriff “Musiktheater” als Gattungsbeschreibung für ihr Werk wird von der Komponistin vermieden. Statt dessen spricht sie von “musikalischen Räumen, die wie Requisiten im Theater funktionieren”.<sup>56</sup> Das Theatralische agiert auf der Ebene des Klangs. Die surrealistisch wirkenden Bilder und Requisiten aus dem Alltagsleben in überdimensionierter Größe in der Regie von Wolf Münzner suggerieren die Wirkung einer rätselhaften menschlichen Tragödie, die aber unenthüllt und anonym bleibt. Protagonisten fehlen. Statt Menschen sprechen Dinge. Das blutige Drama ist schon in einem für den Zuschauer unsichtbaren Raum passiert. Es bleiben nur die davon hinterlassenen Spuren. Der akustisch (von klassischen und exotischen<sup>57</sup> Instrumenten)

<sup>54</sup> Adriana Hölszky, “Elastisch verfremden und kultivieren. Einige kompositorische Aspekte im Umgang mit der Stimme”, *MusikTexte* 65, S. 53.

<sup>55</sup> Uraufgeführt am 29 Mai 1997, Bonn (Dirigent Alexander Winterson, Regie Wolf Münzner).

<sup>56</sup> Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer, *NZfM* 158 (1997), Heft 4, S. 12.

<sup>57</sup> Es werden folgende Volksinstrumente zu den klassischen in der Partitur zusätzlich eingeführt: Fl.: Maracas, Rollschellen; Ob.: Caxixi, Rakatak; Kl.: Anklung, Wassamba-Rassel; Tp.: Cabaza, Stielkasatanetten; 2 Pos: Stabpanderetsa, Fruchtschalenrassel, Guero, Woodblock; Tb.: Woodeschimes, Kl.: Kalimba oder

im Orchestergraben produzierte Klang, wird durch Live-Elektronik manipuliert, vom Computer bearbeitet und durch die auf der Bühne stehenden Lautsprecher übertragen. Die Gattung Oper wird – ähnlich wie bei Ligeti – zur **Illusion** ihrer selbst. Ihre wichtigste Triebkraft – die Sänger als Medium des Dramas werden in Frage gestellt. Die Identifikationsbeziehung Sänger – Stimme – Figur wird abgeschafft. An die Stelle der echten Darsteller im imaginären musiktheatralischen Raum treten Klang-Figuren und – Requisiten, Gefühle, Gesten und Gebärden. Die reale Zeit-Raum- Beziehung<sup>58</sup> wird aufgelöst.

Klang-Figuren liegen auch den vokal-instrumentalen Werken A. Hölszkys zugrunde. In allen ihren Partituren sind detaillierte Erklärungen gegeben, die auf die Art des Agierens, des Produzieren des Klangs und seiner Intensität, auf die Art von Sprechen, Artikulieren und Geräusch-Erzeugens hinweisen. Zu solchen von der Wiener Schule bekannten Vokaltechniken wie Sprechstimme und Sprechgesang kommen Murrestimme, knarrende Stimme, Schnalzen, explosives Lippengeräusch, Flüstern, Pfeifen oder Zungentremolo. Alle Artikulationsorgane und – teile des menschlichen Körpers werden aktiviert – Kehlkopf, Stimmbänder, Lippe, Hände, Füße. “Die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik werden aufgehoben, da die Sänger gleichzeitig Schlaginstrumente spielen, während die Instrumentalisten von ihrer Stimme Gebrauch machen.”<sup>59</sup> So wird der Interpret zu einem totalen Klangkörper: Wort, Stimme, Instrument, Gestik, Rhythmus und Geräusche bilden eine untrennbare Einheit. Den Ursprung dieser Verbindung zwischen Stimme und Schlaginstrument findet die Komponistin in der Folklore des Balkanraums.

In ihrem Zyklus *Trilogie* für Stimmen und Schlagzeug (1978–88), das aus drei Stücken besteht (*...es kamen schwarze Vögel*, *Monolog* und *Vampirabile*) hat jede von den fünf Sängerinnen zwischen acht und zehn charakteristische Schlagzeuginstrumente zur Verfügung (chinesische und türkische Becken, antike Zimbeln, Maracas, Ratschen, Stielkastagnetten, Mundharmonikas, indische Kuh- und Ziegeglocken, Tempelblöcke)

---

Marimbula, Tamburin mit Schellen; Gitarre: indischer Schellenbund; Akkordeon: Metallrassel; Kb.: chinesische Rasseltrummel, Stielkastanetten; Schlz.: Waldteufel oder Tamburin, Metallrassel, Reco Reco, Kolanußshaker antike Zimbel, Gong Thai u.a.

<sup>58</sup> “Die Arbeit mit Raum-Zeit-Dimensionen und deren Verschränkung beschäftigt (die Komponistin) sehr. In *Tragödia* ist sie bis zum Extremen getrieben. Bestimmend ist hier die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitebenen am selben Ort. (...) Also der Gegensatz von irdischer und kosmischer Zeit.” (Siehe Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, S. 14; Siehe auch *Klangportraits*, Bd. 1, hrsg. Beatrix Borchard, Berlin 1991, S. 7.

<sup>59</sup> Ebd.



menschlichen Figuren übernehmen. Eine leitmotivische Funktion als Klangfigur<sup>60</sup> hat auch das Wasser, ein ambivalentes Symbol des Lebens und des Todes, das die Atmosphäre der Handlung charakteristisch prägt. Ein älteres Ehepaar (Er und Sie), das in voller Isolierung lebt, bereitet ein großes imaginäres Fest vor, an welchem der Alte (Er) eine wichtige Botschaft für die ganze Menschheit zu vermitteln hat. Dafür bestellt er einen Berufsredner, der in seinem Namen sprechen soll. Der im Laufe des ganzen Stückes mit großer Spannung erwartete Redner entpuppt sich als taubstumm.<sup>61</sup>

Neben den Aktionen ist auch die auskomponierte Stille ein wichtiges Element der Musikdramaturgie. Das Motto des absurden Theaters Ionescos "Schweigen – das ist das Absolute. Das ist die Sphäre"<sup>62</sup> wird zum Kompositionsverfahren: die Stille wird betrachtet als Zäsur, als Endpunkt, als Resultat eines Prozesses, als Nichtvorhandensein eines Ereignisses, als plötzliches Abbrechen, als expressionistischer Gestus, als Stillstand, als Leere, als klingendes Schweigen, als Erstarrung.<sup>63</sup>

Die Solisten bedienen ein selbstgebautes Glasinstrumentarium, wodurch eine breite Palette von surrealistisch wirkenden, durch live-Elektronik noch stärker geprägten Klangfiguren, Glasobjekte und –requisiten entstehen. Es gibt eine klare Differenzierung zwischen verfremdetem Singen<sup>64</sup>, Klangerzeugen und Sprachartikulation. Dabei sind neben den ungewöhnlichen Artikulationstechniken auch gleichzeitige Sprachschichten auf deutsch (als Symbol der scheinbar realen Ereignissen, oder "hier") und französisch (als Symbol des Jenseits, "dort") zu unterscheiden. Auf diese Weise stehen das Semantische und Nicht-Semantische in ständigen Wechsel.

<sup>60</sup> Die Glasobjekte üben nach den Anweisungen der Autorin zahlreiche Klangaktionen aus: "Glasplatte ins Wasser tauchen und anschließend tremoloartig anschlagen", "Wischbewegungen auf der Wasserfläche", "Das Objekt ins Wasser fallen lassen", "Tremoloaktion auf der Wasserfläche" u.a. Siehe Anweisungen zur Partitur, S. 9.

<sup>61</sup> Adriana Hölzsky, *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Bd. 2, Hofheim/Ts. 1966, S. 188–198.

<sup>62</sup> Eugène Ionesco, *Werke*, Bd. 1, *Die Stühle*, hrsg. von François Bondi und Irène Kuhn, München 1985, S. 127, in Partitur Hölzsky, S. 11.

<sup>63</sup> Siehe Hölzsky, *Nähe und Distanz*, S. 19.

<sup>64</sup> In der Partitur sind verschiedene Arten von Singen angegeben: Singen gepreßt, Singen mit Handvibrato, Singen mit Triller bzw. tremolo, Singen wie mit Wasser im Mund, Pizzicatostöße, Nasalien u.a.

NB 6, Adriana Hölszky, *Vampirabile*, "Message"

\* \* \*

Die hier betrachteten Werke von vier Komponisten, Vertreter verschiedener Generationen, Kulturen und ganz verschiedenartiger Ästhetik zeigen, wie schwierig Begriffe wie Moderne und Postmoderne, Avantgarde und Postavantgarde zu trennen sind. Es ist evident, dass die Musik unserer Epoche viel deutlicher nach dem spezifischen Kompositionsverfahren der einzelnen Komponisten (dem Spiel mit der Tradition bei Ligeti, der polistilistischen Methode bei Schnittke, der Strategie der Abwesenheit bei Lachenmann und Hölszky) und den individuellen Eigenschaften der Werke in jedem konkreten Fall artikulieren, als nach den allgemeinen ästhetischen Richtungen. Denn die Substanz eines musikalischen Werkes ist nicht unbedingt identisch mit der ihm zugrundeliegenden Kompositionsidee, Grammatik und syntaktischen Ordnung. Je vielfältiger die künstlerische Substanz, desto schwieriger lässt sich ein Werk "definieren".

Um so erstaunlicher – bei aller Pluralität von ästhetischen Positionen und Stilen in der heutigen Epoche – erscheinen einige idiomatische Ähnlichkeiten, zu denen die neue Klanglichkeit, die ungewöhnlichen instrumentalen/vokalen Spielarten, die Entfaltung der Form, die auf dem Prinzip des Unerwarteten und Unvorhersehbaren beruht, und nicht zuletzt, die unerwarteten Wahrnehmungsmodalitäten gehören. Die spontane sinnliche Wahrnehmung wird immer häufiger

durch Reflexion verdrängt: d.h. Kunst über Kunst, Musik über Musik. Die Simultaneität der global wirkenden Realität als auch ihre Spiegelung im menschlichen Bewusstsein werden vereint. Mythisches und Naturalistisches, Elitäres und Kitsch, Ästhetisches und Vulgäres, Didaktik und Unterhaltung, Kunst und Kommerz – das sind keine Oppositionen mehr, sondern synthetische Elemente jenes globalen ästhetischen Konglomerats, das alle Bereiche der Kunst und des Lebens in unserer postmodernen Epoche prägt.

“Die Postmoderne, meint Lyotard, situiert sich weder nach der Moderne noch gegen sie. Sie war in ihr beschlossen, nur verborgen.”<sup>65</sup> Der französische Philosoph geht noch weiter in seinen Überlegungen, wenn er außer diesen dialektischen Beziehungen sogar ambivalente Prozesse findet: “Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen, bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.”<sup>66</sup>

*Марија Костакева*

#### МОДЕРНО ИЛИ ПОСТМОДЕРНО? ТРАДИЦИОНАЛИЗАМ, АВАНГАРДА ИЛИ ПОСТАВАНГАРДА?

*(Резиме)*

Тема рада је европска музика на прелазу између XX у XXI век која се посматра у светлу најраширенијих уметничких појава наше епохе, као што су модерна и постмодерна, авангарда и поставангарда, а такође у контексту водећих идеја модерне филозофије (Жан-Франсоа Лиотара, Волфганга Велша, Жан-Мари Геленоа, Жана Бодријара, Жила Делеза, Феликса Гатарија). Карактеристике музике овог раздобља ишчитавају се из неких специфичности у композиционим поступцима четворо композитора, припадника различитих генерација, националних култура и естетика: Ђерђа Лигетија, Алфреда Шниткеа, Хелмута Лахенмана и Адријане Хелски. Дела која се овде разматрају – *Авантуре*, *Нове авантуре* и *Нонсенс мадригали* Ђ. Лигетија, *I симфонија* А. Шниткеа, *Девојчица са шибицама* Х. Лахенмана, *Трагедија – невидљиви простор* А. Хелскије – показују неке идиоматске сличности, између осталог нову звучност, необичне начине инструменталног и вокалног извођења и одмотавање форме на начин који асоцира на неодлучност и дезоријентисаност.

<sup>65</sup> Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986, zit. nach W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 82.

<sup>66</sup> Lyotard, “Das Postmoderne”, in: *Wege aus der Moderne*, Hrg. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 201.

На основу свега изложеног долази се до три закључка: 1) Музика наше епохе много јасније се артикулише преко посебних композиционих поступака појединих композитора (поигравање са традицијом код Лигетија, полистилистички метод код Шниткеа, стратегија одсуства код Лахенмана и Хелскијеве) и индивидуалних својстава дела у сваком конкретном случају, него преко општих естетичких праваца. 2) Појмови као што су модерна и постмодерна, авангарда и поставангарда, чије је научно заснивање понекад проблематично, у пракси скоро да не могу да се раздвоје. 3) Без обзира на сав плуралитет уметничких тенденција и стилова, чини се – на основу већ створене идиоматике овог доба – да има много више паралела него естетичких разлика између примењених композиционих метода.

(превела Мелита Милин)

UDC 781.6:78.036.01



Фотограм  
Photogram

1928

Марко Ристић  
Marko Ristić