

Martin Willenbrink

Gratwanderungen

Boris Blacher – zwischen musikalischen Fronten

1 Zit. nach Andrew D. McCredie, *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1980, S. 172 f. 

In der musikalischen Topographie der zeitgenössischen Musik nach 1945 hatten die Namen Darmstadt und Donaueschingen einen fast magischen Klang. Hier wurden die Dogmen der Neuen Musik geschmiedet und ein aus erster Hand informierter Musikjournalismus trug sie bereitwillig bis in die letzten Winkel der Republik. Städte wie Berlin oder München, in denen Boris Blacher oder Karl Amadeus Hartmann die Fäden zu den Vorkriegs-Avantgarden neu zu knüpfen versuchten, schienen auf dieser musikalischen Landkarte fast an die Peripherie gedrängt.

2 Zit. nach Heinrich Strobel, »*Verehrter Meister, lieber Freund...*« *Begegnungen mit Komponisten unserer Zeit*, Stuttgart 1977, S. 17. 

»Verlorene« mittlere Generation

»Publizistisch liegt es doch heute so, daß die sogenannten Avantgardisten die führende Rolle einnehmen. Andererseits hatte die alte Generation das Glück, sich bis zum Kriege entwickeln zu können und sich in der musikalischen Öffentlichkeit einen festen Platz zu sichern. Unserer Generation war beides versagt«¹, schrieb Hartmann 1960 in einem Brief an Blacher und machte damit auf die musikalische Heimatlosigkeit der mittleren Komponistengeneration aufmerksam, die in den damaligen Zentren der Neuen Musik entweder nicht zum Zuge gekommen war oder bewußt den Weg einer »anderen Musik« gehen wollte. Hartmann nannte in seinem Brief auch gleich die Namen der Zu-kurz-Gekommenen: Boris Blacher, Luigi Dallapiccola, Wolfgang Egd, Gottfried von Einem, Wolfgang Fortner, Karl Amadeus Hartmann, Rolf Liebermann, Olivier Messiaen, Carl Orff.

Auch Blacher zählte also zu dieser gewissermaßen »verlorenen« Generation, deren künstlerische Entfaltung durch die Zeit des Nationalsozialismus empfindlich beeinträchtigt wurde. Eine »Stunde Null« aber konnte es für diese Generation nicht geben. Wie viele seiner gleichaltrigen Kollegen vermochte auch der 1903 geborene Boris Blacher nach 1945 nicht mit dem unschuldigen Elan auf die Bühne zu treten, den die junge Generation um Stockhausen für sich in Anspruch nahm. Blachers Wurzeln, die in den zwanziger Jahren liegen, bildeten die Grundlage für sein Komponieren, das fortan in einer kritischen Auseinandersetzung mit dem vorwiegend von Darmstadt ausgehenden musikalischen Zeitgeist stand.

Als Caféhaus-Pianist und Filmmusik-Improvisator hatte er sich im Berlin der zwanziger Jahre erstaunlich schnell mit den Stiltendenzen der Neuen Musik auseinandergesetzt und die Lektion dieser Jahre gelernt. Bereits in seiner Kammeroper *Habemeajaja* (1929) zeigt er sich als kesser Antirromantiker, der

eine rhythmisch betonte, espressivo-freie Klarheit bevorzugt, auch wenn sich in kleinen, musikalischen Formen wie der Passacaglia oder fugenartigen Teilen gefühlssteigernde Opernmomente einschleichen. Die Titel der frühen Kompositionen aus den zwanziger und dreißiger Jahren – *Jazz-Koloraturen*, *Orchester-Capriccio*, *Kurmusik*, *Divertimento für sinfonisches Blasorchester* – weisen auf den leger-spritzigen Ton der Blacherschen Musik hin.

Dieser leichtfüßige Charakter, den Blacher trotz aller Widerstände auch während der Zeit des Nationalsozialismus beibehielt, war bei den Komponisten der jungen Generation nicht gefragt, wurde sogar als verwerflich stigmatisiert. Wie kaum ein anderer nutzte Blacher aber gerade die Vertrautheit mit den Stiltendenzen der Neuen Musik in den zwanziger Jahren für seine weitere Arbeit. Er vermochte damit selbstbewußt einer skeptisch-jungen Generation gegenüberzutreten, die das Jahr 1945 zwangsläufig als Zäsur auffaßte. Entgegen den von Darmstadt aus verordneten Idealen einer puristischen Musik zeigte er keinerlei Berührungsängste im Hinblick auf Formen der Gebrauchs- oder Unterhaltungsmusik. So entstanden zahlreiche Stücke, die ganz den musikalischen Geist der zwanziger Jahre atmen, die auf den Foren der zeitgenössischen Musik aber eher befremdlich wirken mußten: die Paganini-Variationen (1947), das *Concerto* (1950) oder etwa die *Two Poems for Jazz Quartet* von 1957.

Der Typus des »Gebrauchsmusikers« war über Jahre hinweg der Sündenbock einer sich im radikalen Sinne als hermetisch verstehenden Neuen Musik. Blacher dagegen verkörperte diesen Typus aus innerer Überzeugung. Er benötigte vielfach im Außermusikalischen liegende Anlässe zum Komponieren. Dabei besaß er einen pragmatischen Zugriff ohne kompositorisch-ästhetische Skrupel. Als Heinrich Strobel 1963 bei ihm für Donaueschingen ein konzertantes Stück anforderte, bat Blacher seinen Auftraggeber um eine Liste von Spezialitäten, »die Sie gern reingebaut haben möchten. Wie sie wissen, ist Maßschneiderei immer meine Lieblingsbeschäftigung gewesen...«²

Mit dieser Haltung stand er ganz im Widerspruch zu jenem Lager moderner Musik, das seine ästhetischen Ansprüche unter keine Umständen zurückschrauben wollte.

Andere neue Wege

Blacher schätzte musikalisch-handwerkliche Arbeit im Sinne der Variationskunst. Darin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft zu den Reihentechnikern der Darmstädter Schule. Seine berühmt gewordenen Paganini-Variationen oder sein Clementi-Zyklus weisen ihn als musikalischen Jongleur und Verwandlungskünstler aus, der fremdes Material auf schöpferische Art neu zu gestalten wußte. Für sein fünftes Streichquartett beispielsweise nimmt er den c-moll-Dreiklang als musikalisches Rohmaterial und seziiert diesen Akkord nach allen Regeln der Kunst. In vierzehn Variationen strebt der Akkord auseinander, bleibt aber in allen Verkleidungen kenntlich. Die Entscheidung am Anfang, so sagte Blacher einmal, sei immer die schwerste, der Rest laufe vollkommen mechanisch ab – eine Beschreibung, die durchaus auch auf reihentechnische Verfahren der seriellen Musik zutreffen dürfte.

Seinen Schülern vermittelte Blacher die Erkenntnis – davon berichtet der Komponist Maki Ishii in seinen Erinnerungen an seinen Lehrer – daß neben Schönbergs Zwölftonmusik und der seriellen Musik auch andere musikalische Wege gangbar seien. Dennoch blieb auch Blacher selbst nicht unbeeindruckt von den Versuchen serieller Komponisten, Musik nach reinen, gewissermaßen mathematischen Gesichtspunkten zu ordnen. Dem ehemaligen Mathematik- und Architekturstudenten mußte die sich von Darmstadt aus durchsetzende rationalistische Tendenz in der Musik als durchaus reizvoll erscheinen.

Selbstbewußt geht er jedoch auch hier einen Sonderweg und entwickelt sein Prinzip der »variablen Metren«. Das erste Werk, in dem Blacher diese neue Ordnung verwirklicht, sind die *Ornamente – Sieben Studien über variable Metren für Klavier* von 1950.

Im Vorwort zu dieser Partitur heißt es: »Ausgehend von der Erkenntnis, daß der Taktwechsel den Formverlauf oft intensiviert, ist die Idee entstanden, den metrischen Prozeß derart zu gestalten, daß jedem Takt eine andere metrische Struktur zu unterliegen hat.« Der metrische Verlauf sollte somit einer vorher festgelegten mathematischen Ordnung unterworfen werden. So ist die erste Studie beispielsweise auf einer Folge aufgebaut, die nach Erreichen des letzten Gliedes wieder rückwärts abläuft.: 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2. Auf einen 2/8-Takt folgt also ein 3/8-Takt, ein 4/8-Takt und so weiter. Die Musik verliere dadurch ihr zügelloses Schwelgen und werde in strenger Ordnung gegliedert, kommentierte Blacher sein Verfahren. Das Arbeiten mit Permutationsreihen und freien, palindromischen Strukturen zählt zum wesentlichen Stilmerkmal seines Schaffens.

Blacher nimmt mit diesen Versuchen teil an den vielfältigen Bemühungen von Komponisten in diesen Jahren, den Verlust von Ausdruck, die freiwillig preisgegebene Mitteilungskraft von Musik durch neue »logische Beziehungen« zu ersetzen. Sein Prinzip der variablen Metren ist auch ein Tribut an den musikalischen Zeitgeist jener Jahre. Dennoch ist es symptomatisch, daß Blacher auch in dieser engsten Annäherung an die Nachkriegsavantgarde an einem eigenständigen Modell festhielt. Dabei mußte sich auch Blacher – ähnlich wie die Serialisten – den Vorwurf gefallen lassen, daß variable Metrik um Grunde genommen nur Mathematik in Tönen sei und von den Hörern kaum wahrgenommen werden könne. Einzelne Komponisten, die ihm nahe standen, haben das Prinzip der variablen Metren übernommen, so zum Beispiel Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze, Giselher Klebe oder Rudolf Wagner-Régeny.

Erneuerung der Oper

Der entscheidende Unterschied zur jungen Generation offenbarte sich aber in der Frage der Oper. Weil Blacher und seine Schüler grundsätzlich an diesem Genre festhalten wollten, blieb ihnen der Zugang zu den Musiklaboratorien, in denen das musikalische Material frei von allen geschichtlichen Relikten gleichsam nach naturwissenschaftlichen Kriterien definiert werden sollte, weitgehend versperrt. Blacher selbst hatte mit der Kammeroper *Die Flut* (1945) unmittelbar nach Kriegsende die erste Oper in Deutschland geschrieben. In diesem Werk vereinte er die Forderungen der Nachkriegszeit nach Kürze, Aktualität, Sparsamkeit der Mittel

und parabelhafter Wirklichkeitsspiegelung. Er orientierte sich dabei an der antiromantisch-epischen Theaterkonzeption der zwanziger Jahre. Auf übertriebene Zurschaustellung von Modernität und revuehafter Leichtigkeit wird angesichts der kargen Zeitumstände verzichtet. Fehlende Kulissen und Requisiten, zerstörte Bühnenräume waren ihm aber kein Hindernis. Im Gegenteil, Blacher verstand es in dieser Kammeroper, materielle Not der Nachkriegszeit in kunstimmanente Notwendigkeit umzumünzen. Seine zweite Nachkriegsoper, *Die Nachtschwalbe* (1948) ist bereits unverblümt im Zugriff auf Zeitkoloristisches in Sprache und Musik, fast frech im Stil der provozierenden Kurzopern der zwanziger Jahre. Sie muß auf die Opernverweigerer aus den Reihen der jungen Komponisten noch befremdlicher gewirkt haben.

Die Bestrebungen für eine Erneuerung der Oper nach 1945 gingen zwangsläufig nicht von Donaueschingen oder Darmstadt aus, sondern von einer Generation, die ihre Erfahrungen mit den Experimentierformen des musikalischen Theaters der Weimarer Jahre gemacht hatte. Dazu zählen neben Blacher vor allem Egk, Orff und Wagner-Régeny.

In Darmstadt war Oper verpönt. Die kompositionstechnische Reinigung, wie sie etwa der Schriftsteller Wolfgang Iser unter dem Stichwort »Kahlschlag« für den Bereich der Literatur gefordert hatte, war das Gebot der Stunde. Und auch als 1950 das »neue« Donaueschingen ins Leben gerufen wurde, lag die Erinnerung an die dort einmal erfolgreich inaugurierten Experimentalformen der Oper weit zurück. Die junge Generation um Stockhausen schätzte die Diskussion um das Technische mehr als die Auseinandersetzung um eine Funktionsbindung von Musik mit Sprache. Wohl allzu deutlich hatte man die ideologische Inanspruchnahme wortgebundener Musik während des Nationalsozialismus noch im Ohr.

Neben Blacher bemühten sich auch andere, vor allem in Ost-Berlin arbeitende Komponisten darum, an die reformerischen Opernexperimente der Vorkriegszeit anzuknüpfen. Während in Darmstadt und Donaueschingen diese Stränge bewußt gekappt wurden, schufen die in Berlin wirkenden Komponisten weitgehend im Sinne einer musikalischen Kontinuität. Mit einem neuerlichen Bekenntnis zur Oper wollte man der Vorherrschaft der Darmstädter Schule trotzen. Als symptomatisch für derlei Bemühungen steht der Versuch Wagner-Régenys, in einer Art konzertierter Selbsthilfefaktion eine gemeinsame Plattform für die moderne Oper nach 1945 zu schaffen. In einem Brief an den Blacher-Schüler von Einem regte er dazu eine Gruppenbildung an, zu der beispielsweise auch Blacher und Orff gehören sollten. Flankiert werden sollte dies von publizistischen Maßnahmen, denn auch das Medienecho, das diesen »opernefeindlichen« Komponisten zuteil wurde, schien denen, die an dieser Gattung festhalten wollte, ungerechtfertigt und überzogen.

Aber auch in seinen Arbeiten für die Opernbühne machte Blacher Konzessionen an den musikalischen Zeitgeist. Der Preis für die Möglichkeit, Opern zu komponieren, war der weitestgehende Verzicht auf opernspezifische Momente wie Melodie und Pathos, der Verzicht auf alles Laute und Grelle. In seinem Bemühen um Mäßigung und klangliche Askese saß Blacher zwischen allen Stühlen. Er verprellte ein Publikum, das in der Oper den Klangrausch vergangener Zeiten erwartete; gleichzeitig machte er sich aber verdächtig gegenüber einer kritischen Kennerschaft

der Neuen Musik, die eine auch noch so enthaltsame Beschäftigung mit diesem Genre ablehnte. Dieses Schicksal teilte er übrigens mit einem überzeugten Opernpraktiker wie Henze, der zeitweilig einen ähnlichen Spagat vollführte, bevor er sich ganz seinen wirklichen Neigungen zuwandte und von den in Darmstadt propagierten Dogmen distanzierte.

Opern in strenger Zwölftontechnik zu schreiben, erschien Blacher nie als Ausweg. Er war sich dessen bewußt, daß vokale Zwölftontechnik die natürliche Sprachmelodie zersplittern und zur Unverständlichkeit des Textes beitragen würde. So gelangte er zu der Überzeugung, daß bei der Vertonung von Texten nicht mit reihentechnisch bedingten großen Sprüngen gearbeitet werden dürfe. Selbst sein Verfahren der »variablen Metren«, also das kontinuierliche Vergrößern und Verkleinern von Taktinhalten, erachtete er als nicht besonders operntauglich.

Variable Metrik hatte nämlich Einfluß auf die Stimmführung der Instrumente und die Gesangsmelodik. Durch augmentierende und diminuierende Reihen würde ein logisch aufgebauter Gesangstext automatisch in Mitleidenschaft gezogen und ebenso dem Prinzip einer arithmetischen Ordnung unterworfen werden. Kompositorische Rigidität im Sinne der Zwölftonmusik mochte für die Charakterisierung von Personen und Situationen zwar möglich sein, um aber – wenigstens punktuell – die ganze Skala der Gefühle und Emotionen ausdrücken zu können, bedurfte es drastischer Elemente, kompositorischer Mittel der Tonalität, der Atonalität, der expressiven Instrumentierung. Auch darin war er sich einig mit Henze.

Opernexperimente

Einen interessanten Weg ging Blacher mit seiner *Abstrakten Oper* von 1953. Sie ist eine Studie über das Medium Oper und reflektiert mit den Mitteln des musikalischen Theaters die kunstwissenschaftliche Diskussion dieser Jahre um das Prinzip der Abstraktion. Der zugrundeliegende Gedanke, mit einem weitgehend entsemantisierten Sprachmaterial die typischen Affekte und Situationen einer Oper zu komponieren, hat in vergleichbarer Weise auch in der Literatur und der Malerei jener Jahre eine Rolle gespielt. Das Komponieren mit variablen Metren konnte hier nicht zu einer Unverständlichkeit des Textes führen, weil Blacher in dieser »Oper« von vornherein auf linear-narrative Strukturen verzichtete.

Blacher hatte mit der *Abstrakten Oper* einen Weg beschritten, der auch die Opernverweigerer beeindruckte. Das Stück steht innerhalb einer umfassenden Tendenz der fünfziger Jahre, sich vom Sujet zu verabschieden und Sprache nur zuzulassen, nachdem sie durch umfangreiche Manipulationen und Operationen entsemantisiert und musikalisiert worden war.

Mit dieser »Oper« wurde für die Musikbühne ein Prozeß eingeleitet, der zu weitergehenden Sprach-Dekompositionen und schließlich zum text- und handlungsfreien musikalischen Theater führte. In Luciano Berios *Thema – Omaggio a Joyce* (1958) beispielsweise ist das semantische Moment der Sprache restlos getilgt zugunsten ihrer Musikalisierung .

Stets offen blieb Blacher für die Möglichkeiten der elektronischen Musik. Sie wurde integrativer Bestandteil seiner Oper *Zwischenfälle bei einer Notlandung*, die Blacher 1964 als Auftragswerk für eine damals neu installierte elektro-akustische Beschallungsanlage in der Hamburgischen Staatsoper schrieb. Mit eingeflossen in diese Oper sind seine Erfahrungen aus zahlreichen Versuchen im Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin. Das elektronische Bandmaterial wurde zum großen Teil aus »konkreten« Alltagsgeräuschen gewonnen, die durch entsprechende Modulations- und Transpositionsverfahren weiter verarbeitet wurden. Blacher gedachte elektronische Musik nur auf Momente zu beschränken, in denen solche Effekte in Einklang standen mit einem für die Opernbühne beabsichtigten musikalischen Ausdruck. Mit dieser Einstellung stand er im Gegensatz zur Kölner Position einer autonom-elektronischen Musik, die auch im Konzertsaal aufgeführt werden sollte. Was ihn an der Elektronik faszinierte, war weniger die exakte Meßbarkeit von Tondauern, Tonhöhen oder Dynamik, sondern ihre Möglichkeiten zur Erzeugung suggestiver Wirkungen.

»Drehscheibe« West-Ost

Mit dieser stets selbstbewußten Haltung gegenüber den dominierenden Richtungen der zeitgenössischen Musik gewann Blacher den Respekt einer Reihe von Komponisten, die nicht bedingungslos den Dogmatikern der Neuen Musik folgen wollten. Er wurde zum Ansprechpartner für Schüler und Komponisten, die nach undoktrinären Wegen des Komponierens suchten. In den musikalischen Kreisen Berlins wird er nach 1945 schnell zur Integrationsfigur, zum Grenzgänger zwischen Ost und West ohne ideologische Scheuklappen. Das Berührungsverbot, das ihm die Politiker im Westteil der Stadt gerne auferlegt hätten, nimmt er erst gar nicht ernst. So zählen im Ostteil wirkende Komponisten wie Rudolf Wagner-Régeny, den er schon seit den zwanziger Jahren kennt, oder Paul Dessau ganz selbstverständlich zu seinen Freunden.

Seine Versuche, zwischen Ost und West künstlerisch zu vermitteln, wurden von den Politikern des Kalten Krieges argwöhnisch beobachtet. In den Jahren nach 1945 schrieb und arrangierte Blacher Chansons für die Sängerin Kate Kühl, wobei als Vorlagen Texte von Bertolt Brecht, Günter Weisenborn, Erwin Piscator oder Erich Kästner dienten. Immer wieder suchte er den direkten Kontakt zu den im Ostteil der Stadt lebenden Künstlern. Selbst Brecht nahm Kontakt zu Blacher auf und diskutierte mit ihm Möglichkeiten einer Zusammenarbeit für die Bühnenmusik zum Kaukasischen Kreidekreis, die dann schließlich von Paul Dessau übernommen wurde.

Ein bewegendes Dokument und Ergebnis dieser Bemühungen ist die *Jüdische Chronik* für Alt- und Baritonsolo, Kammerchor, zwei Sprecher und kleines Orchester. Das Werk entstand 1960 nach gemeinschaftlicher Initiative verschiedener Komponisten und einem Lyriker aus beiden Teilen Deutschlands. Neben Blacher, der den Prolog komponierte, übernahmen Wagner-Régeny, Hartmann, Henze und Dessau Teile der Arbeit, von Jens Gerlach stammte der Text. Eine gleichzeitige Uraufführung in beiden Teilen Deutschlands war für den Herbst 1961 vorgesehen. Sie scheiterte jedoch am Mauerbau im August 1961, so daß dieses Gemeinschaftswerk erst fünf Jahre später in Köln zur Aufführung kam.

Auch in den Folgejahren bleibt Blacher die zentrale Musikerpersönlichkeit im Nachkriegsberlin. Die Geschichte der Neuen Musik im Westteil der Stadt schreibt er zeitweilig ganz allein. Daneben prägt er maßgeblich die Musikausbildung: als Direktor der Hochschule für Musik (1953-1970) und als Präsident der Berliner Akademie der Künste (1968-1971). Die Liste seiner Schüler enthält klangvolle Namen: Claude Ballif, Gottfried von Einem, Maki Ishii, Rudolf Kelterborn, Giselher Klebe, Günter Kochan, Isang Yun, Aribert Reimann, um nur die wichtigsten zu nennen. Fast wäre man versucht, in Anbetracht dieser Namen von einer Berliner Schule der Neuen Musik zu sprechen, die sich mehr dem Blacherschen Ideal einer »zweigleisigen Musik« als einer eindeutig strengen Durchorganisation von Musik verpflichtet fühlte.

Zur jeweiligen Avantgarde einer Neuen Musik zählte Blacher gewiß nie. Dem Diktat der totalen Materialdifferenzierung nach 1950 hat er sich nicht bedingungslos unterworfen. Maßstab seines Komponierens blieb eine subjektive Werteskala, nicht etwa der »Stand des Materials« und eine daraus abgeleitete Maxime des Neuen. Immer suchte er nach modifizierten Lösungen. So gelang es ihm und seinem Umkreis, Wege zu finden, die nicht zwangsläufig über die Zentren der damaligen Avantgarde führten.