

Geliehenes Pathos Kritische Gedanken zu einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ am Beispiel von Matthias Pintscher

von Rainer Nonnenmann, Köln

„Was wiederkehrt, sind Probleme,
nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.“
Theodor W. Adorno¹

In den 1970er-Jahren wurden die Komponisten Hans-Christian von Dadelsen (*1948), Manfred Trojahn (*1949), Reinhard Febel (*1952), Wolfgang Rihm (*1952), Hans-Jürgen von Bose (*1953), Wolfgang von Schweinitz (*1953) und Detlev Müller-Siemens (*1957) mit dem Begriff „Neue Einfachheit“ belegt. Obwohl sie teils vehement gegen diese als unpassend und pauschal empfundene Bezeichnung protestierten und tatsächlich Begriffe wie „Neue Verständlichkeit“ oder – wie Rihm 1977 aus Selbstverteidigung gegen diese Etikettierung vorschlug – „neue Vielfalt“ und „neue Eindeutigkeit“² angemessener gewesen wären, hat sich bei aller Polemik und Ablehnung die Bezeichnung „Neue Einfachheit“ als gleichermaßen typologischer wie historiographischer Terminus durchgesetzt. Obwohl zumeist in distanzierende Anführungszeichen gesetzt, handelt es sich um einen stehenden Begriff der Musikgeschichtsschreibung, der für die Zeit der 1970er- und 80er-Jahre die Musik der damals jungen bundesdeutschen Komponisten zu benennen sucht.³

Die meisten der genannten Komponisten waren seit Anfang der 1970er-Jahre miteinander befreundet und studierten teils bei denselben Lehrern: Febel und Rihm bei Klaus Huber in Freiburg, von Dadelsen, Müller-Siemens und von Schweinitz bei György Ligeti in Hamburg. In wesentlichen Ansichten und Zielsetzungen stimmten sie überein, nicht zuletzt in der Strategie, ihre Positionen gemeinsam in Abgrenzung von den vorangegangenen seriellen und postseriellen Avantgarden zu definieren: An die Stelle der als historisch objektiv notwendig proklamierten Materialinnovation sollte wieder die künstlerische Subjektivität als maßgebliche Entscheidungsinstanz treten; statt Strukturverläufe durch serielle Parameterbehandlung zu prädisponieren und den Werkzusammenhang aufzulösen, bemühte man sich um die Restitution der Kategorien Expressivität und Werk; und statt jede Art emotionalen Aus- und Eindrucks möglichst

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (= *Gesammelte Schriften* 7), Frankfurt/Main 1970, S. 61. Der vorliegende Aufsatz ist eine umgearbeitete und um zentrale weiterführende Aspekte erweiterte Fassung von Rainer Nonnenmann, „Der blinde Pluralismus“. Kritische Anmerkungen zu Matthias Pintschers ‚Fünf Orchesterstücken‘ (1997), in: *MusikTexte* 92, Köln 2002, S. 23-30.

² Wolfgang Rihm, „Neue Einfachheit – Aus- und Einfälle“, in: *Hifi-Stereophonie* 16 (1977) 4, S. 420, wiederabgedruckt in: ders., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* Bd. I, hrsg. v. Ulrich Mosch (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 6,1), Winterthur 1997, S. 354.

³ Vgl. u. a. Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. v. Ernst Thomas (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17), Mainz 1978, S. 22–33 und Otto Kolleritsch, „Zur Wertbesetzung des Begriffs der ‚Neuen Einfachheit‘“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik*, hrsg. v. dems. (= *Studien zur Wertungsforschung* 14), Wien/Graz 1981, S. 9–16.

rigoros zu tilgen, wollte man wieder unmittelbar erlebbare Kommunikations- und Erlebnisformen schaffen.⁴ Die insgesamt kritische bis ablehnende Reaktion auf die Nachkriegsavantgarde dürfte auch durch die beiden einflussreichen Lehrerpersönlichkeiten vermittelt worden sein. Klaus Huber hatte sich schon in den 1950er- und 60er-Jahren abseits der Zentren für Neue Musik mit großgeschriebenem „N“ gehalten und György Ligeti hatte Ende der 1950er-Jahre zunächst die immanenten Widersprüche des seriellen Komponierens aufgezeigt, dann um 1960 Referenzwerke des ‚postseriellen‘ Klangkomponierens geschaffen und seit den 1970er-Jahren verstärkt auf traditionelle Gattungen und Formmodelle zurückgegriffen. Insofern lässt sich die „Neue Einfachheit“ durchaus als eine Art ‚Gegenschule‘ zur ‚Darmstädter Schule‘ bezeichnen, die für die damals jungen Komponisten gleichsam synonym für all das einstand, was man überwinden wollte.

Darüber hinaus waren sich die betroffenen Komponisten einig in der Ablehnung der Bezeichnung „Neue Einfachheit“, wie sie unter anderem Rihm stellvertretend für seine Generation formuliert hatte. Im Begriff „Neu“ erkannten sie eine falsche Fortsetzung des Neuheitsanspruchs der seriellen und postseriellen Avantgarde, und den Begriff „Einfachheit“ lehnten sie ab, weil er – bevor er Ende der 1970er-Jahre auf die um 1950 geborenen westdeutschen Komponisten eingeschränkt wurde – ursprünglich auch die US-amerikanische „New Simplicity“ und minimal music einschloss, mit der man die satztechnische und expressive Komplexität der eigenen Kompositionen nicht in Verbindung gebracht wissen wollte.⁵ Zudem erwies sich der Begriff „Neu“ im Zusammenhang mit „Einfachheit“ als zu ambivalent, als dass er eine ganze Kompositionsrichtung hätte angemessen benennen können, da er ebenso gut „Innovation“ wie „Renovation“ bedeuten konnte.⁶ Indes hatte beides seine Berechtigung: Die Überwindung avantgardistischer Dogmen konnte damals durchaus als „Neuerung“ gelten, und der gezielte Rückgriff auf ältere Traditionstränge des romantischen und expressionistischen Komponierens, auf Franz Schubert, Gustav Mahler und Alban Berg, als „Erneuerung“ der im weitesten Sinne tonal-gestischen Musiksprache.

In einem ersten Bilanzierungsversuch fasste Hans-Jürgen von Bose 1978 die zentralen ästhetischen Gemeinsamkeiten seiner komponierenden Generationen zusammen: 1. Die Erkenntnis des Alleinseins, d. h. den Verlust einer übergeordneten Material- und Fortschrittsidee; 2. daraus folgend das Plädoyer für die Vielfältigkeit des Komponierens; 3. die Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Schönheit und emotionalen Inhaltlichkeit der Musik; 4. die Einsicht in die Sinnlichkeit der Musik als Träger einer neuen ästhetischen Kommunikation mit dem Publikum; und 5. der Wunsch, direkt auffassbare, verständliche, lapidare Musik zu schreiben.⁷ Zumindest für den Zeitraum vom Anfang der 1970er-Jahre bis in die zweite Hälfte des Jahrzehnts hat von Boses prägnante Zusammenfassung durchaus die Geltung eines Manifests der

⁴ Vgl. C. Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, in: *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?*, hrsg. v. Friedrich Hommel (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19), Mainz 1984, S. 45–55.

⁵ Vgl. Sigfried Schmalzrieth, „Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs ‚Neue Einfachheit‘“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik*, S. 19 ff.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Vgl. Hans-Jürgen von Bose, „Suche nach einem neuen Schönheitsideal“, in: *Ferienkurse '78*, S. 34–39, hier v. a. S. 35 f. und 38 f.

„Neuen Einfachheit“. Im Laufe der 80er-Jahre erwiesen sich die einzelnen künstlerischen Ansätze, Individualitäten und jeweiligen Weiterentwicklungen jedoch als zu verschieden, als dass von einer homogenen Kompositionsrichtung gesprochen werden könnte.

Die zweite, eigentliche Schulbildung

Im engeren Wortsinne ‚schulbildend‘ wirkten die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ seit Ende der 1980er-, Anfang der 90er-Jahre, als sie an in- und ausländischen Musikhochschulen Lehraufträge und ordentliche Professuren für Komposition erhielten. Bereits seit 1985 lehrt Rihm an der Musikhochschule in Karlsruhe, Trojahn seit 1991 an der Hochschule in Düsseldorf, Müller-Siemens seit 1991 an der Musikakademie in Basel, von Bose seit 1992 an der Münchner Hochschule und Febel seit 1989 zunächst in Hannover, dann seit 1997 am Mozarteum in Salzburg. Auf diese Weise ist im Laufe der 1990er-Jahre eine starke Generation von Schülern und Absolventen herangewachsen, die seit einigen Jahren – von der Musikwissenschaft bisher kaum beachtet – ihrerseits den Musikbetrieb als Komponisten und/oder Interpreten, teils auch selbst schon als Lehrer sehr erfolgreich und nachhaltig zu prägen beginnen. Zu nennen sind in erster Linie die beiden Rihm-Schüler Rebecca Saunders (*1967) und Jörg Widmann (*1973), ferner Johannes Maria Staud (*1974), der bei Iván Eröd und Michael Jarrell in Wien studierte, und Matthias Pintscher (*1971), der zunächst bei Giselher Klebe in Detmold, dann 1992–94 bei Manfred Trojahn in Düsseldorf studierte. Im Gegensatz zur Generation ihrer Lehrer konstituieren sich diese gegenwärtig Anfang bis Mitte dreißigjährigen Komponisten nicht selbst als Generation. Dazu kennen sie sich gegenseitig zu wenig, geben sie sich zu individualistisch und artikulieren ihre – gleichwohl in vielem ähnlichen – ästhetischen Positionen nicht gemeinsam. Ihr Materialverständnis und ihre Stellung zur Tradition und Avantgarde zeigen indes typische Merkmale einer Generation sowie eine Grundhaltung, die der ihrer Lehrer in vielem verwandt scheint. Vielleicht bilden sie daher doch ein musikalisches Pendant zur gegenwärtig jüngsten Generation von Literaten, die wie Florian Illies oder Benjamin von Stuckrad-Barre ausdrücklich den Anspruch auf eine „Generationenliteratur“ erheben.⁸

Der momentan repräsentativste und im Musikbetrieb zweifellos präsenteste Vertreter dieser jungen erfolgreichen Komponistengeneration ist Matthias Pintscher. Wie seine Altersgenossen übernahm er zentrale ästhetische Positionen der Generation seines Lehrers Trojahn: die Ablehnung konstruktiver, zumal serieller Vorstrukturierungen und überhaupt der Idee von Avantgarde; die Besinnung auf traditionelle Gattungen und handwerkliche Fertigkeiten des ‚Metiers‘; das Insistieren auf musiksprachliche Ausdrucksqualitäten; schließlich das Anliegen, unmittelbar emotional erlebbare Musik zu schreiben. Wie Trojahn, Rihm, von Bose und andere orientierte er sich dabei zunächst an Gustav Mahler, auch wenn er dessen Musik heute ablehnt. Sein kompositorisches

⁸ Zum Problem des Konzepts einer Generationen-Geschichtsschreibung vgl. Andreas Schulz und Gundula Grebner, „Generation und Geschichte. Zur Renaissance eines umstrittenen Forschungskonzepts“, in: *Generationswechsel und historischer Wandel*, hrsg. v. Lothar Gall (= *Beihefte zur Historischen Zeitschrift*, Neue Folge 36), München 2003, S. 1–23.

Profil, seine ästhetischen Leitlinien und sein Werdegang lassen deutliche Parallelen zu Vertretern der „Neuen Einfachheit“ erkennen. Vor allem Vergleiche zu Wolfgang Rihm drängen sich auf, der seit Anfang der 70er-Jahre von einem zuerst heftig umstrittenen jungen Musiker bald zu einem der weltweit agilsten und meist gespielten Komponisten aufstieg.

Parallel zu Studien bei Klebe und Trojahn nahm Pintscher privaten Unterricht bei Hans Werner Henze, der ihn 1991 und '92 zu seinem „Cantiere Internazionale d'Arte“ nach Montepulciano einlud und maßgeblich zu fördern begann. Schon frühzeitig erhielt Pintscher nationale und internationale Kompositions- und Förderpreise, Stipendien, Auftragskompositionen, Porträtkonzerte, repräsentative Ur-, Erst- und – was im Bereich der neuen Musik besonders bemerkenswert ist – zahllose Wiederaufführungen. In den letzten Jahren wurde er, der überdies erfolgreich als Dirigent eigener und fremder Werke auftritt, als ‚Jungstar‘ der neuen Musik von Musikfestivals und Rundfunksendern zu großen Orchestern und Konzertveranstaltern weitergereicht. Erstaunlich ist auch, dass er nicht nur von einem Teil der Fachpresse als das junge, hoffnungsvolle Talent des zeitgenössischen Musikgeschehens begrüßt wurde, sondern mit seiner Musik auch bei breiteren Publikumsschichten große Resonanz findet und von namhaften Ensembles, Konzerthäusern und Plattenlabels als Komponist und Dirigent umworben wird. Mit Rihm und anderen Vertretern der „Neuen Einfachheit“ verbindet ihn nicht zuletzt seine früh entwickelte Vorliebe für den großbesetzten Orchesterapparat und der künstlerische Anspruch, sich in Musik rückhaltlos expressiv und pathetisch zu äußern. Seine erste Oper *Thomas Chatterton* (1998) über den psychischen und physischen Untergang des jungen englischen Dichters zeigt deutliche thematische Entsprechungen zu Rihms Opernerstling über den Dichter des Sturm und Drang *Jakob Lenz* (1978).

Pintschers Musik und die einiger seiner Altersgenossen erweckt den Eindruck, als handle es sich um eine durch die Generation der „Neuen Einfachheit“ vermittelte „Zweite Neue Einfachheit“. Am Beispiel Pintschers und dessen meist aufgeführter Komposition, den *Fünf Orchesterstücken* (1997), sollen im Folgenden die Gründe erörtert werden, die nahelegen, sowohl in ästhetischer, formaler, instrumentatorischer, harmonischer und melodisch-gestischer Hinsicht als auch unter historiographischem Blickwinkel von einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ zu sprechen. Diese Bezeichnung wird hier vorgeschlagen, um die historischen und ästhetischen Zusammenhänge der momentan sich abzeichnenden und eventuell als epochal erweisenden Tendenz der Gegenwartsmusik möglichst treffend zu beschreiben. Sie sollte nicht vorschnell als begriffliche Einengung verstanden werden, sondern in erster Linie als provokante Zuspitzung und Angebot zu einer offenen Diskussion sowohl über als auch mit der gegenwärtig jungen und jüngsten Komponistengeneration. Ob sich die Bezeichnung „Zweite Neue Einfachheit“ – wie einst das Schlagwort „Neue Einfachheit“ – tatsächlich als stehender ästhetisch-historiographischer Terminus wird durchsetzen können, oder ob die Bezeichnung der langen Reihe ‚gescheiterter‘ Begriffe zuzurechnen sein wird, hängt wesentlich von ihrer Präzisierung im Rahmen einer weiterführenden Diskussion ab. Der vorliegende Beitrag möchte hierzu einen Anstoß geben. Wenn sich durch ihn die direkt angesprochene junge und jüngste Komponistengeneration, die sich bislang

ausgesprochen theoriemüde zeigte, zu ernsthaften Kontroversen und fundierten Darstellungen ihrer ästhetischen Positionen herausfordern lässt, so wie damals das Reizwort „Neue Einfachheit“ ihre Lehrergeneration zu ebenso streitbaren wie klärenden Stellungnahmen provozierte, dann könnten einige der im Folgenden angesprochenen Fragen zur schwierigen Situation des zeitgenössischen Komponierens und der gegenwärtigen Musikhistoriographie vermutlich beantwortet und auf diese Weise vielleicht sogar neue Perspektiven für die Zukunft entwickelt werden.

Für eine Wiederauflage der Bezeichnung „Neue Einfachheit“ spricht auch der Umstand, dass die Diskussion hierüber nie wirklich zu einem Abschluss kam, sondern sich in den 1980er- und 90er-Jahren nahtlos fortsetzte in den Debatten um die musikalische Postmoderne.⁹ Die numerische Zählung einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ bleibt dabei jedoch unerlässlich, da der Begriff „Neue Einfachheit“ unweigerlich an die Generation der jungen westdeutschen Komponisten der 1970er-Jahre gebunden bleibt und nicht einfach auf die nächst jüngere Generation übertragen werden kann. Im Gegensatz zum möglichen Alternativbegriff „Neue Neue Einfachheit“ relativiert die nüchterne Zählung den missverständlichen Innovationsanspruch, den die inflationäre Häufung des Adjektivs „neu“ impliziert und den die jungen Komponisten ebenso wenig erheben wie ihre Lehrer. Ein solcher Neuheitsanspruch wäre auch kaum angemessen angesichts der Tatsache, dass die Befreiung von avantgardistischen Dogmen bereits über dreißig Jahre her ist und streng genommen schon in den 1960er-Jahren, also noch vor der ersten „Neuen Einfachheit“, von Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio und György Ligeti geleistet wurde.

Die neutrale Zählung ist einer ‚Neo‘-Begriffskonstruktion auch deswegen vorzuziehen, weil sie die direkte Fortsetzung einer nach wie vor lebendigen Musikrichtung unterstreicht und klarstellt, dass es sich nicht um den Versuch handelt, ein vergangenes Kapitel der jüngeren Musikgeschichte durch Rückgriffe auf ältere, vorvergangene Traditionen zurückzunehmen, was Carl Dahlhaus Ende der 1970er-Jahre an der Avantgardekritik der „Neuen Einfachheit“ und ihrer Versuche zur Restitution älterer Musikkonzepte konstatierte.¹⁰ So wie sich für Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern der Begriff „Zweite Wiener Schule“ etablierte, weil sie sich als Fortsetzer der Wiener Klassiker Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven verstanden, die ihnen durch Johannes Brahms und Gustav Mahler vermittelt wurden, so empfiehlt sich der Begriff „Zweite Neue Einfachheit“ als Bezeichnung für diejenigen Komponisten, die in direktem Schülerverhältnis den Vertretern der ersten „Neuen Einfachheit“ folgen und unmittelbar an deren ästhetische Positionen anknüpfen.

⁹ Vgl. *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik*, hrsg. v. O. Kolleritsch (= *Studien zur Wertungsforschung* 26), Wien/Graz 1993.

¹⁰ Vgl. Dahlhaus, „Vom Einfachen“, S. 22.

Die *Fünf Orchesterstücke* entstanden 1997 als Auftragskomposition für die Salzburger Festspiele und wurden dort durch das Philharmonia Orchestra London unter der Leitung von Kent Nagano uraufgeführt. Geschrieben sind sie für ein großes Symphonieorchester, das dem des späten Beethoven entspricht und an Besonderheiten lediglich Englischhorn, zwei Harfen, einen Konzertflügel und Synthesizer aufweist. Hinzu kommen fünf Schlagzeuger, die alle über ein reiches Instrumentarium und – mit Ausnahme des Paukisten – über auffallende Zusatzinstrumente verfügen (Peitsche, Ratsche, Kastagnetten, Donnerblech, Flexaton, Ambos, Hammer, Celesta und Kuhglocken), wie sie unter anderem aus Mahlers Symphonien bekannt sind.

In Pintschers Schaffen nehmen die *Fünf Orchesterstücke* insofern einen besonderen Stellenwert ein, als es sich bei ihnen um seine erste größere Arbeit handelt, in der er versuchte, sich ganz auf formale Aspekte zu beschränken und rein strukturell zu arbeiten, ohne sich – wie er selbst sagt – auf die „Schützenhilfe von Poesie“ zu verlassen und Strukturen aus literarischen Vorwürfen abzuleiten.¹¹ Bis dato entstand seine Musik fast ausnahmslos aus der Begegnung mit Literatur, vor allem der Lyrik von Arthur Rimbaud, weil er diese als eine Art Metapher für eine informelle Musik begreift, die mit an sich verständlichen Worten und Klängen statt direkter Aussagen eher atmosphärische Stimmungen und Gefühle vermittelt. Vermutlich diente Pintscher die Assoziation mit Poesie – gelegentlich auch mit Bildender Kunst wie in *dernier espace avec introspecteur* (1994) für Akkordeon und Violoncello nach einer Raumplastik von Joseph Beuys und im Streichquartett *Figura II / Frammento* (1997) nach Arbeiten von Alberto Giacometti – nicht nur als Inspirationsquelle, sondern überdies als Versuch, das flüchtige Medium Musik in konkret Sprachlichem, Anschaulichem zu verankern.

In jedem der *Fünf Orchesterstücke* hat er zum ersten Mal unabhängig von metaphorischen Bild- oder Sprachkonstellationen bestimmte Materialien zu entfalten versucht. Die Absenz einer literarischen Vorlage dürfte auch den Ausschlag für die Wahl des Werktitels gegeben haben. Obwohl der Komponist definitiv klargestellt hat, dass er keine Verbindung zu den Orchesterstücken der Zweiten Wiener Schule herstellen wollte,¹² sind Parallelen zu Schönbergs gleichnamigem op. 16 von 1909 sowie zu Weberns opp. 6 und 10 von 1909 bzw. 1913 und Bergs op. 6, ebenfalls von 1913, gleichwohl erkennbar. Entsprechungen zeigen sich in der Vorliebe für eine expressiv-atonale Intervallik, in der teils hochfahrenden, teils resignativ zurücksinkenden Gestik, in deutlicher Trauermarschdiomatik und der über die Zweite Wiener Schule vermittelten Affinität zur Musik Mahlers. Indes zielen Pintschers Stücke nicht auf die epigrammatische Verdichtung der Form und die extreme kammermusikalische Durchsichtigkeit der Orchesterstücke der Wiener Meister. Aber auch sie sind – obwohl ausdrücklich ohne Textvorlage entstanden – unverkennbar einer Idee der Musik als Sprache verpflichtet, was für Pintschers textgebundene und musikdramatische Arbeiten in noch weit stärkerem Maße gilt. Hinsichtlich der deklamatorischen Art seiner Musik spricht der Komponist selbst von „Sprachmusik“.¹³

1) Das erste Stück ist „apertamente, respirando“¹⁴ überschrieben, was so viel wie „eröffnend, atmend“ meint. Es beginnt mit einem kurzen Einleitungsabschnitt (T. 1–6), der das zentrale Intervall der kleinen Sekunde und – daraus abgeleitet – der großen Septime und kleinen None exponiert. Für die Melodik und Harmonik dieses und der weiteren Stücke bleibt diese Intervallkonstellation bestimmend. Entwickelt wird das Kernintervall in der ersten Harfe durch ein Glissando aus der verminderten Sekunde *cis¹-des¹* zur kleinen Sekunde *cis¹-d¹* (T. 2 ff.), die anschließend von Klarinetten, Celesta, Vibraphon und Kontrabass aufgegriffen und zu einem ersten kurzen Tutti verdichtet wird, bevor sie als Nachhall von Röhrenglocken, Celesta und Hörnern bis zur Generalpause *decescendiert* (T. 6). Die Einleitung nimmt damit ein miniaturen den bogenförmigen Gesamtverlauf des knapp sechsminütigen Stücks vorweg. Den beiden Harfen kommt bei der Materialexposition die Vorrangstellung geheimer Impulsgeber zu. Während die zweite Harfe hinten im Orchester postiert ist, nimmt die 1. den Platz eines Soloinstruments direkt vorne neben dem Dirigenten ein und dominiert – vom Echoinstrument sekundiert – über weite Strecken das Geschehen. Ihre sphärischen Pizzicati und Arpeggi setzt das Orchester mit erweiterten Aus- und Nachklängen fort, so dass der Eindruck entsteht, als entfalte sich die Musik mit der Zeit auch nach allen Richtungen im Raum.

Im Folgenden wandert die kleine Sekunde als Orgelpunkt von den Kontrabässen in die Celli und Hörner, die sie mit einem Septimsprung „sostenuto e espressivo“ beantworten (T. 21). Die Kombination von kleiner Sekunde und großer Septime gewinnt hier erstmals motivische Qualität. In harmonischer Hinsicht tragend wird die kleine Sekunde als Keimzelle eines chromatisch um den tonalen Fixpunkt *cis* entfalteten Klangspektrums, das weiter in Vierteltöne aufgespalten sowie durch Glissandi und chromatische Tonumspielungsfiguren belebt wird. Die um einen Zentralton gruppierte Mikrotonalität erinnert an Musik von Ligeti, Giacinto Scelsi oder des späten Luigi Nono.¹⁵ Mit Nonos Klangkomposition *A Carlo Scarpa, architetto ai suoi infiniti possibile* (1984) gemein hat Pintschers Stück auch die Kombination von fein nuancierten Klangflächen mit heftigen Impulsen, Pizzicati, Schlagzeug- und Blechbläserakzenten. Zum Höhepunkt des Stücks kommt es in dem Moment, da die vier Hörner über dem bewegten Cluster unisono „con enfasi“ mit einer Melodie aus abwärtsgerichteter Chromatik und aufwärtsgerichteten großen Septimsprüngen einsetzen (T. 50), welche die Trompeten als durchdringende Fanfarenstöße aufgreifen. Nach dem Abbrechen der Kulmination bleibt eine verhaltene Klangfläche zurück, in der die Intervallstrukturen der vorigen Massierung als zarte Streicherbalzati „come una risonanza da lontano“

¹¹ Matthias Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

¹² Ebd.

¹³ Zit. nach Thomas Schäfer, „Imagination aus der Kraft des Poetischen. Über den Komponisten Matthias Pintscher“, in: *NMZ* 46 (1997) 10, S. 12.

¹⁴ Pintscher bevorzugt italienische Vortragsanweisungen, die seiner eigenen Auskunft nach vor allem als „atmosphärische Angaben“ zu verstehen sind (im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001).

¹⁵ Hierauf aufmerksam machte bereits Thomas Schäfer, „Eiszeichen im Gestirn. Notizen zur Musik von Matthias Pintscher“, in: CD-Beiheft *KAIROS* 0012052, 1999, S. 7.

nachzittern. Die Verbindung von sordinierten Streichern mit leisem Glockenspiel, Vibra- und Marimbaphon, gestrichenen Becken und Triangel schafft eine gläserne Atmosphäre „delicatissimo, molto irreal, misterioso“.

Die letzten sechs Takte entsprechen dem Einleitungsabschnitt. Wieder dominieren in den Harfen kleine Sekunden und folgt auf einen kurzen Tutti-Akzent das langsame Verklingen liegender Sekundreibungen. Der Gesamtverlauf folgt einer traditionellen Bogenform mit geradezu klassisch fünfteiliger Dramaturgie von Einleitung, Steigerung, Entspannung, Höhepunkt und Schluss, wie sie in ausgreifenderen Extensionen in den langsamen Symphoniesätzen von Anton Bruckner oder Karl Amadeus Hartmann begegnen. Der Wechsel von Tuttiballungen und leise nachzitternden Einzelklängen zielt auf proportionelle Ausgewogenheit von Energie- und Spannungszuständen, Komplexion und Reduktion.

2) Die Vortragsanweisung zum zweiten Orchesterstück lautet „con vigore violento e precipitoso“, also „mit gewaltsamer und überstürzter Kraft“. Tatsächlich platzt das Stück mit rasenden Klangketten, Skalenläufen, forcierten Tutti- und Schlagzeugeinsätzen heraus. Seine exaltierte Virtuosität entfaltet einen plakativen Kontrast zum insgesamt verhaltenen ersten Stück. Die aufgepeitschte, gehetzte Atmosphäre erinnert an Filmmusik und lässt unweigerlich Sturm- oder Gewaltszenarien assoziieren. Bestimmend sind blockhafte Wechsel von Tutti und solistisch behandelter Kontrabass-Gruppe. In den Tutti-Teilen werden melodische Linien, Repetitionen, Schlagwerk-Kaskaden, Skalen- und Intervallketten zu einem dichten polyrhythmischen Gefüge geschichtet, in welchem die Konturen der Einzelstimmen verwischen und die Summe der Details den Eindruck eines frei improvisierten Tumults macht. Pintschers Anspruch, durch „extreme kammermusikalische Aufsplitterung eines sehr kompakten und sehr großen Orchesters ein Höchstmaß an Klarheit und Plastizität gerade auch bei komplexen Strukturen zu erreichen“,¹⁶ wird jedenfalls nicht eingelöst. Auch seine Absicht, die Instrumente virtuos zu benutzen, um Virtuosität gegen Fläche und Monochromie abzugrenzen,¹⁷ kann kaum als realisiert gelten, da aus der Hypervirtuosität der Einzelstimmen zwar eine in sich bewegte, aber nach außen letztlich summarische, monochrom und flächig wirkende Gesamttextur entsteht, ähnlich Ligetis frühen Klangkompositionen.

Wie mit harten Filmschnitten gegen die Tuttiblöcke abgesetzt setzen die Kontrabässe ein. Sie spielen „mit ganzer Kraft“ in engem Ambitus und höchster Lage chromatisch kreisende Linien (T. 5), die „wimmernd“ klingen sollen und an den klagenden Instrumentationstopos des Kanonthemas aus dem dritten Satz von Mahlers erster Symphonie erinnern. Wie in den Tuttiblöcken resultieren auch hier aus heterophoner Vielstimmigkeit pauschal und letztlich homophon wirkende Klangblöcke, da die drei Kontrabass-Stimmen wegen ihres identischen Tonmaterials kaum auseinander zu halten sind. Allenfalls durch den schnellen Wechsel mit den Tuttiblöcken entsteht eine übergeordnete Zweistimmigkeit. Im Folgenden überlagern sich Tutti und Kontrabässe mit einzelnen Instrumentalgruppen zu chaosartigen Verdichtungen, die schlagartig abreißen und sich erneut zu Maxima aufbauen, um abermals abzubrechen. In deutlichem Rückgriff auf den Anfang setzen schließlich die Kontrabässe wieder mit „wimmernd“ hohen Lineamenten ein (T. 75 ff.), in deren Folge das Stück schnell zu einem letzten plötzlich abbrechenden Tutti führt (T. 88), bevor es rasch mit leisen, geräuschhaften Klängen verebbt.

3) Das dritte Stück bildet sowohl chronologisch als auch hinsichtlich des Klangmaterials und der kompositorischen Faktur das Mittelstück des gesamten Zyklus, der sich laut Pintscher von hier gleichsam nach vorne und hinten entfaltet.¹⁸ Es ist ein Adagio und eine Art Synthese der beiden vorangegangenen Stücke. Die dort exponierten Gegensätze von Tempo, Dynamik, Klang, Fläche und Impuls interpolieren sich jetzt wechselseitig. Den Anfang macht eine metallisch-gläserne Klangschicht, wie sie bereits im ersten Stück begegnet. Sie besteht aus solistischen Harfenklängen mit sanft geschlagenem oder gestrichenem Vibraphon, Glockenspiel, Triangel und Crotales. Hinzu kommen zarte Flautati, Balzati und Pizzicati der Streicher, die eine zweite, kontrastierende Schicht vorwegnehmen, bestehend aus einer sukzessive verlangsamten Rhythmusfolge fahler und diminuierender Cluster (T. 11 ff.). Durch zusätzliche Ritenuti entsteht ein schleppender Gestus wie im dritten Satz von György Kurtágs Erfolgsstück *Stele für großes Orchester* op. 33 (rev. 1994),¹⁹ der an einen verhaltenen Trauermarsch denken lässt. Zur Störung der in sich ruhenden Klangwelt kommt es, als sich hohe 32stel-Einwürfe von Pikkoloflöten, gedämpfter Trompete und Violinen zu durchgehenden Läufen verdichten und Harfen und Schlagzeuger mit Glissandi und Wirbeln einsetzen (T. 52 ff.). Wie in den vorigen Stücken bricht auch diese Verdichtung plötzlich ab. An die Stelle heller Klangfarben treten tiefe Tremoli der Bässe, Liegetöne der Bassklarinetten, Glockenschläge und erneute Einsätze des funeralen „Schlepp-Motivs“ (T. 71 ff.). Der Schluss gleicht einem aufgewühlten Marsch mit der typisch düsteren Instrumentation von schweren Bläser- und Streicherakkorden in tiefer Lage, durchdringenden Trompetenfanfaren, Glockenschlägen, Trommelwirbeln und -schlägen. Im vierfachen Forte mit erhobenen Schalltrichtern der Blechbläser bricht der Marsch schließlich ab. Durch synchrone Tutti-Einsätze sowie schnelle Auftaktfiguren vor betonten Zählzeiten oder akzentuierten Akkorden setzen sich auch in den anderen Stücken immer wieder durchgehende Rhythmusfolgen durch und es etablieren sich trotz wechselnder Metren regelmäßige metrische Pulsationen. Pintschers Behandlung der Rhythmik geht kaum über Verhältnisse von 2:3, also z. B. von 16teln zu 16tel-Triolen hinaus. Und komplexere Proportionen werden – selbst wenn sie notiert sind – nicht als solche gehört, da sie zumeist als schnelle Auftaktfiguren vor einer klar dominierenden Akzentrhythmik fungieren. Zudem bleibt Pintschers Rhythmik stets an melodische Gesten gebunden. Er folgt damit dem Anliegen der Vertreter der „Neuen Einfachheit“, an die Stelle nivellierter Dauernwerte wieder eine „sinnliche Artikulation des Flusses musikalischer Erlebniszeit“ treten zu lassen und Rhythmik wieder „primär aus der Emphase körperlicher Bewegung zu finden“.²⁰

¹⁶ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Schäfer, „Eiszeichen“, S. 7.

²⁰ Wolfgang von Schweinitz, „Standort“, in: *NZfM* 140 (1979) 1, S. 21.

4) Das vierte Stück ist das kürzeste und „sequenza“ betitelt. Es umfasst nur 16 Takte und dauert gerade mal eine Minute. Aufgrund der geringen Ausdehnung und diffusen Klanglichkeit wirkt es wie ein schattenhafter Reflex auf vorangegangene Ereignisse bzw. ein flüchtiges Interludium vor dem Finale. Obwohl seine Kürze mit dem ebenfalls relativ kurzen zweiten Stück korrespondiert und damit die Symmetrie um das zentrale dritte Stück annähernd gewahrt bleibt, fällt dennoch eine leichte Disproportion gegenüber den anderen Stücken auf. Das Stück hat mehr transitorischen Charakter und ist laut Pintscher eine Art Bindeglied, das vor dem großen Finalsatz noch einmal die Konzentration der Hörer bündeln soll.²¹ Der Titel „sequenza“ sucht diesen Übergangscharakter zu benennen. Er stammt aus der mittelalterlichen gregorianischen Messe und bezeichnet ursprünglich untextierte Melismen auf der letzten Silbe des Alleluia, welche später mit Texten versehen und zu eigenständigen liturgischen Teilen aufgewertet wurden.

Das Stück beginnt mit leisen Impulsen der Bongos als gleichsam ins *ppp* gewendeten Varianten der Bongo-Wirbel am Ende des zweiten Stücks. Ferner begegnen aus den vorigen Stücken leise Battuti, gestrichene Crotales und zitternde 32stel-Repetitionen der hohen Holzbläser. Hinzu kommen tonlose Blas- und Streichgeräusche. Sie markieren den Extremwert von Pintschers Klangspektrum, das sonst weitgehend der herkömmlichen Instrumentalpraxis verpflichtet bleibt und nur selten ins Geräuschhafte ausgreift. Ab der Mitte des Stücks dünne die Aktionen wieder bis auf leise Bongo-Impulse aus, die am Schluss nicht abwärts, wie zu Beginn des Stücks, sondern aufwärts gerichtet verebben und dadurch das Stück sowohl krebsgänglich schließen als auch spannungsvoll zum nachfolgenden öffnen.

5) Das fünfte Stück ist „sospeso, molto irreal, come da lontano“ überschrieben, also „schwebend, sehr unwirklich, wie von fern“. Pintscher zielt hier auf möglichst ungreifbare Klangzustände zwischen realer Tonartikulation und sphärischen Geräuschklängen. Wie das erste beginnt dieses letzte Stück mit einem kurzen Dialog der Harfen, der im übrigen Orchester in leisen Echos weiterklingt. Wie dort sind Sekund-, Septim- und Nonintervalle bestimmend, die auch jetzt von den Hörern aufgegriffen werden. Ein zweites Harfen-Solo soll „sehr frei und träumerisch vor sich hin...“ gespielt werden und basiert – wie zahlreiche andere Passagen – im Wesentlichen auf Sept-Non-Akkorden, die durch Alterationen gelegentlich zu bitonalen Strukturen erweitert sind (T. 8 ff.). Das Harfensolo führt in einen „trasognato“ („träumerisch“) überschriebenen Abschnitt, der mit den Takten 59–62 des ersten Stücks identisch ist, so als ‚träume‘ das letzte Stück hier noch einmal vom ersten oder insgesamt von vergangener Musik. Durch die tonalen Allusionen erhält die Stelle einen stark nostalgischen, rückgewandten Zug. Den Charakter ferner Nachklänge „delicatissimo, molto irreal, misterioso“ haben auch lange Lineamente von Flöten und Klarinetten, die erst hier vollständig auszuformulieren scheinen, was im ersten Drittel des dritten Stücks mit kurzen Flöteneinsätzen nur angedeutet wurde. Sie basieren auf Groß- und Kleinterz-Ambivalenzen, die sich zuweilen zu Dur-, Moll- und Septakkorden schichten und damit ebenfalls deutlich tonale Strukturen anklängen lassen.

Im Gegensatz zum sphärischen Erscheinungsbild des ersten Abschnitts ist der zweite (T. 41 ff.) in gedämpfte, dunkle Klangfarben gehüllt. Aus chromatisch absteigenden Streichertremoli brechen plötzlich – wie im ersten Stück – Hörner und Trompeten mit lauten Fanfaren los. Die damit initiierte Massierung schreiender Dissonanzen (große Septimen) und brutaler Schlagzeugwirbel (T. 59 ff.) bricht – wie stets in den *Fünf Orchesterstücken* – plötzlich ab. Zurück bleibt ein regelmäßiger Gang der Bässe und verhaltene Paukenschläge. Darüber erhebt sich eine weit geschwungene Kantilene des Englischhorns, das sich „apothetisch“ in absteigender Chromatik und einem großen Septimsprung – wie die Tremololinien zuvor – ausstirbt. Melodik wird hier – wie von Schweinitz schon 1979 gefordert hatte – wieder zum „selbstverständlichen Medium menschlicher Emotion“.²² Der tonale Charakter der Kantilene resultiert aus figurativen Umspielungen der regelmäßigen Bass-Schritte mit Seufzersekunden, Vorhalts- und Durchgangsnoten. Unverkennbar wird die Aura von Trauer, Einsamkeit und Resignation beschworen, wie sie dem Englischhorn spätestens seit seiner exponierten Verwendung im dritten Akt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1857–59) anhaftet.

Eine weitere chromatische Basslinie führt schließlich in den Schlussabschnitt (T. 85–98). Mit Glockenschlag, dunklem Blechbläser-Akkord, chromatischen Celloschritten und leise nachschleppenden Pauken- und Trommelschlägen wird – wie im dritten Stück – das Idiom eines Trauermarschs angeschlagen. Dem fügt sich auch ein kurzes Solo der Hörner ein, mit dem das zentrale Intervall der aufwärtsgerichteten großen Septime abschließend noch einmal als Kernmotiv aufgegriffen (T. 87 f.) und weitergereicht wird an Englischhorn, Harfe, Crotales und Kontrabässe, die das Stück mit einem *ppp*-Hauch auf dem Saitenhalter beschließen.

Den finalen Pausentakt hat Pintscher mit „wie ein Verstummen – das Unsagbare“ überschrieben. Die Berufung auf den romantischen Topos des Verstummens wirkt hier jedoch deplaziert. Erstens verstummt das Stück nicht, sondern kommt durch den suggestiven Trauermarsch und die abschließende Rekapitulation zentraler Elemente zu einem klar auskomponierten Ende. Zweitens ist von einem Verstummen wenig zu halten, das ausdrücklich vorgeschrieben werden muss. Wer vom ‚Unsagbaren‘ handeln will, sollte es nicht explizit benennen, weil er sonst Gefahr läuft, nur ‚Unsägliches‘ zu sagen. Womöglich wollte Pintscher – wie Wolfgang Rihm wiederholt getan hat – die Interpretation nahelegen, die großen Gesten seiner Musik würden durch die finale *marcia funèbre* zurückgenommen oder ‚in Anführungszeichen gesetzt‘. In diesem Fall bliebe jedoch unverständlich, warum er sich mit dem Kondukt ausgerechnet eines konventionellen Topos bedient, den zu brechen seine Aufgabe eigentlich hätte sein müssen. Den Gedanken der Sprachlosigkeit oder die Grenze der letzten, ‚unsagbaren‘ Dingen ausgerechnet mit den beredten Mitteln der Tonsprache des 19. Jahrhunderts darstellen zu wollen scheint wenig plausibel. Statt eines eloquenten Nekrologs auf das Ende der traditionellen Musiksprache ist seine Musik vielmehr ein Versuch zu deren Reanimation. Nichts spricht dafür, dass die verwendeten Ausdrucksgesten, Aus- und Abbrüche, Kantilenen, Fanfaren und Märsche irgendwie gebrochen, ironisiert oder als geliehene symphonische Konventionen reflektiert würden. Stattdessen ruhen sie selbstgenügsam in sich und scheinen – laut Pintschers Vortragsanweisungen – „träumerisch vor sich hin“ zu monologisieren.

²¹ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

²² von Schweinitz, S. 20.

„Imaginäres Theater“

Matthias Pintschers *Fünf Orchesterstücke* zeigen in formaler, instrumentatorischer und gestischer Hinsicht deutliche Parallelen zur „Neuen Einfachheit“, die es rechtfertigen, von einer „Zweiten Neuen Einfachheit“ zu sprechen. Wie viele Orchesterwerke und namentlich wie viele Symphonien der „Neuen Einfachheit“ tendieren sie zu bogenförmiger Geschlossenheit und in ihrer Abfolge zum Sonatenzyklus einer Symphonie. Das reprisenhaft geschlossene erste Stück entspricht in etwa einem Sonatenhauptsatz, das zweite einem furiosen Scherzo, das dritte einem Adagio, das vierte einem kurzen Interludium und das fünfte einem Finale, dessen Klimax in die Coda eines Trauermarschs mündet. Darüber hinaus sind die fünf Stücke durch ein einheitliches Intervallkonzept verbunden, das sich mit den Hauptintervallen Sekunde, Septime und None eng an den frei-atonalen Expressionismus der Zweiten Wiener Schule anlehnt. Wie in der Symphonik von Bruckner, Brahms und Mahler bestimmt diese intervallische Substanzgemeinschaft den melodisch-harmonikal Gesamtverlauf. Für zyklische Verklammerungen sorgen zudem instrumentatorische, klangliche und gestische Korrespondenzen sowie zitartige Vor- und Rückgriffe.

Hinsichtlich der Instrumentation wurde an Pintschers Orchesterwerken immer wieder die Reife und Brillanz hervorgehoben. Tatsächlich zeigen seine Partituren neben einer klaren Notation und perfekten Behandlung des Orchesterapparats eine ausgeprägte Phantasie für raffinierte Klangnuancierungen. Dass am Anfang seiner Karriere keine Solo- oder Kammermusikwerke stehen, sondern durchweg Stücke für große Besetzungen, hat er mit seinen Mentoren Henze und Trojahn sowie mit Müller-Siemens, Rihm und anderen gemein, die ihre ersten Symphonien ebenfalls bereits in jungen Jahren komponierten und sich damit von der avantgardistischen Bevorzugung kleiner, experimenteller Ensembles abgrenzten. Auf seine Vorliebe für den großen Orchesterapparat angesprochen verweist Pintscher auf seine Begegnung mit dem lokalen Jugendorchester seiner westfälischen Heimatstadt Marl, das er als Fünfzehnjähriger zu dirigieren die Gelegenheit hatte und das in ihm den Wunsch weckte, statt, wie ursprünglich beabsichtigt, Dirigent zu werden, selbst Musik für diesen Apparat zu schreiben. Durch Lektüre von Partituren Strawinskys, Bartóks, Debussys, Ravels und Monteverdis machte er frühzeitig Bekanntschaft mit orchestralen Mitteln und ihren Realisationsmöglichkeiten.

Indes ist anzumerken, dass Pintscher damals als Dirigent mit einem konventionellen und ‚schulmäßig‘ gehandhabten Apparat in Berührung kam und entgegen dem verbreiteten Lob seiner frühen ‚Fertigkeit‘ im Instrumentieren vielleicht gut daran getan hätte, sich zunächst durch eine detailliertere Auseinandersetzung mit einzelnen Instrumenten im Rahmen von Kammermusik vom landläufigen Klangvokabular zu lösen, das noch die *Fünf Orchesterstücke* bestimmt. Zugleich entsprechen seine Instrumentationspraktiken einer Forderung von Wolfgang von Schweinitz, der 1979 in Opposition zur parametrischen Behandlung der Klangfarbe wieder die „Integration der individuellen instrumentalen Aura“²³ propagierte. Auch Pintschers weitgehender Verzicht auf neue

²³ Ebd., S. 21.

Spiel- und Klangpraktiken korrespondiert mit der „neu-einfachen“ Ablehnung postserieller Materialinnovationen.

Pintschers frühe Bekanntschaft mit Orchesterliteratur von Monteverdi bis Bartók liefert vermutlich auch die Erklärung dafür, dass seine Orchesterkompositionen besonders beredt erscheinen und die traditionellen Topoi von Licht und Schatten, Kampf und Sieg, Niederlage, Gewalt, Bedrohung, Trauer, Einsamkeit usw. assoziieren lassen. Vorschub leisten dieser Semantisierung auch die vielen suggestiven Vortragsanweisungen, „misterioso“, „sospeso“, „trasognato“, „con enfasi“, „schattenhaft“, „apothetisch“ und immer wieder „dolcissimo“. Die traditionelle Morphologie folgt der Idee „poetischer Klangrede“,²⁴ wie sie erstmals um 1600 mit Monteverdis *stile rappresentativo* in der frühbarocken Oper aufkam, und bis ins 19. Jahrhundert und zur Zweiten Wiener Schule bestimmend blieb, bevor sie von der seriellen Nachkriegs-avantgarde zerschlagen und in den 1970er-Jahren durch die „Neue Einfachheit“ wieder restauriert wurde. Reinhard Febel etwa plädierte für die fortgesetzte Verwendung des während Jahrhunderten entstehenden Systems der musikalisch-rhetorischen Figuren, weil sich mit dieser verfeinerten ‚Fachsprache‘ bestimmte Empfindungen, Sehnsüchte und Gefühlszustände adäquat beschreiben ließen und es unsinnig sei, diese Ausdrucksmöglichkeiten einfach abschaffen zu wollen.²⁵ Wie Febel und seine Generation zielt auch Pintscher mit historisch codifizierten Gesten, tonalen Allusionen und traditionellen Instrumentationstypen auf eine quasi referentielle Semantik, die den tonal-expressiven Kommunikationsgewohnheiten des an traditioneller Opern- und Konzertmusik geschulten Publikums entgegen kommt.

Im „darstellenden Stil“ seiner Musik liegt auch der Schlüssel zum großen Erfolg bei einer breiteren Publikumsschicht. Dass Pintschers Musik die Phantasie in hohem Maße zur Imagination von Ereignissen, Situationen, Szenen und Räumen anregt, hängt mit der Idee von Musik als „imaginärem Theater“ zusammen, der fast alle seine Werke verpflichtet sind.²⁶ Die Vorstellung geht auf Hans Werner Henze zurück und, wenn man sie weiter verfolgt, bis auf Gustav Mahler, dessen sprechende Ausdruckscharaktere und dramatische Inhalte die innermusikalischen Verlaufsformen seiner Symphonien permanent durchkreuzen. Pierre Boulez bezeichnete zum Beispiel den „Abschied“ aus dem *Lied von der Erde* als „imaginäres Theater“, d. h. als Opernszene, die der realen Handlung des Theaters nicht bedarf.²⁷ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Pintschers Musik die Identifikation mit einem in ihr verkörperten fiktiven Handlungssubjekt und traditionell hermeneutische Lesarten nahelegt.

²⁴ Schäfer, „Imagination“, S. 12.

²⁵ Reinhard Febel, „Vom Einfall zum Kunstwerk. Oder: Von den Einfällen zu keinen Kunstwerken mehr. Oder: Von keinem Einfall trotzdem zum Kunstwerk? Zur komplizierten Lage der Musik der Gegenwart“ (1993), in: ders., *Alles ständig in Bewegung. Texte zur Musik 1976-2003*, hrsg. v. Rainer Nonnenmann (= *Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts*, Bd. 11), Saarbücken 2004, S. 104.

²⁶ Vgl. Reinhard Kager, „Matthias Pintscher – ‚Fünf Orchesterstücke‘“, in: *ÖMZ* 52 (1997) 8, S. 38.

²⁷ Vgl. Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart 1977, S. 161.

Neo-Mahlerismus

Bereits zu Beginn seiner Karriere äußerte Pintscher im Zusammenhang seiner theatralischen Musikauffassung: „Ich liebe das Pathos und leiste es mir auch“.²⁸ Er folgte damit Wolfgang Rihm, der 1979 aus Protest gegen das Ausblenden emotionaler Erlebnis-kategorien durch die Avantgarde erklärt hatte: „Ich will bewegen und bewegt sein. Alles an Musik ist pathetisch“.²⁹ Wie Rihm begreift Pintscher Pathos als einen Wesenszug seiner eigenen Musik sowie von Musik überhaupt. Er versteht darunter ganz allgemein die Tatsache, dass Musik expressive Momente mit einer gewissen Wucht und Unmittelbarkeit transportiert.³⁰ Er orientiert sich damit an Vorstellungen von Expressivität und Fasslichkeit, wie sie in den 1970er-Jahren von Rihm, Trojahn und anderen vertreten wurden, die gegen die als abstrakt empfundene Strukturkomplexion des Serialismus revoltierten und stattdessen wieder eine Musik schreiben wollten, deren Strukturen deutlich hörbar und von unmittelbar expressiver Erlebbarkeit sein sollten. Aus diesem Grunde griffen sie – wie später Pintscher – auf die von Bruckner, Mahler und Berg geprägten Form- und Ausdruckskonzepte zurück. Insbesondere Mahler entwickelte sich im Zuge der großen Renaissance seiner Musik während der 70er-Jahre für die damals jungen Komponisten zu einer starken Integrations- und Vaterfigur.

Heute erklärt Pintscher, Mahlers Musik sei ihm nicht durch seine Lehrer vermittelt worden und nach ersten Beeinflussungen zu Beginn seiner Kompositionstätigkeit wegen deren angeblicher Redundanz, Plakativität und Effekthascherei im Laufe der Zeit immer fremder geworden. Gegenwärtig könne er sich daher für Mahlers Œuvre überhaupt nicht mehr interessieren und darin nur noch eine „diametrale Gegenerscheinung“ zu seinen eigenen musikalischen Absichten sehen.³¹ Diese Äußerung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Pintschers Schaffen von Anfang an maßgeblich durch Mahler beeinflusst wurde und auch später sowohl materialiter als auch durch die Idee des „imaginären Theaters“ mit Mahlers Musik verbunden blieb. Wie einige Werke der „Neuen Einfachheit“ verraten Pintschers unveröffentlichte erste und zweite Symphonie von 1989 – letztere bezeichnenderweise in bester Mahler-Manier „für Altstimme und großes Orchester“ komponiert – mehr von unreflektierter Mahler-Rezeption denn von wirklich souveräner Überwindung oder kritischer Brechung von dessen Ausdruckscharakteren. Das gilt auch für die *Fünf Orchesterstücke* und der die wie in anderen Werken dominierende Kombination von Harfe und Celesta, deren Einsatz deutlich auf den späten Mahler rekurriert. Auch mit den Leitlinien ‚Sprachmusik‘ und Pathetik ist sein Schaffen nicht so weit von Mahler entfernt, wie der Komponist gerne glauben machen möchte, auch nicht von dem, was er heute an Mahlers Musik als plakativ und effektheischend ablehnt.

Trotz des erklärten Ziels einer pathetisch-theatralischen Musik erschöpfen sich Pintschers Kompositionen nicht in einer simplen Gehaltsästhetik. Die zentrale Werk-idee der *Fünf Orchesterstücke* scheint vielmehr – vergleichbar der Lyrik Rimbauds – im

²⁸ Matthias Pintscher, „Über mich selbst“, Manuskriptkopie 1993 aus dem Pressearchiv des Bärenreiter-Verlages, S. 1.

²⁹ Wolfgang Rihm, „Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Junger-Komponist-sein)“, in: *NZfM* 140 (1979), S. 7.

³⁰ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³¹ Ebd.

Widerspruch von traditionell expressiven Charakteren und antiexpressiver Montage zu bestehen, also in einer Kombination der symphonisch-musikdramatischen Ausdrucks-konzeption des 19. mit einem technischen Verfahren der Moderne des 20. Jahrhunderts. Die Affektgeladenheit der Musik folgt der subjektivistischen Ästhetik eines unmittelbar expressiven Ausdruckswillens, nicht aber auch – was nahe läge – einer psychologisierenden Dramaturgie. Die teils ins Extrem gesteigerten Gegensätze von Tonhöhe, Rhythmik, Dynamik, Instrumentation, Spielweise und Tempo sind zwar nicht minder effektiv wie die eruptiven Schroffheiten vieler Partituren Wolfgang Rihms. Darüber hinaus aber wirken sie stereotyp und auf Dauer vorhersehbar. Statt einer dramatischen Konzeption mit offener Verlaufsform folgen sie einem starren Montageprinzip, bleiben eigenartig entwicklungslos und entfalten keine Konsequenzen, dynamischen oder dialektischen Prozesse. Ihre antiphonale Anlage – die auch *Choc. Antiphonen* für großes Ensemble (1996) bestimmt – gleicht erratischen Blöcken und erinnert an Verfahrensweisen von Bruckner oder Strawinsky.

Selbst wenn es Pintscher – wie oben vermutet – mit der Kollision der Extreme um die Darstellung eines ‚zerbrochenen Subjekts‘ gegangen wäre, das zu authentischem Ausdruck nicht mehr fähig ist und nur noch die Requisiten einer ausgehöhlten Musiktradition reflexartig zu bewegen vermag: selbst dann würde mit dem Arsenal an Kondukten, Fanfaren, traurigen Kantilenen, Aus- und Abbrüchen etc. lediglich dem romantischen Subjekt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Darstellung verholfen, dessen Krise bereits Mahler sinnfällig zum Ausdruck gebracht hatte. Was bei diesem noch als Kritik an der falschen Sicherheit des Metiers begriffen werden konnte, wie sie zeitgleich Richard Strauss verkörperte, schien schon in den 1970er-Jahren angesichts der längst gesprengten Werkkategorien von Organizität, Geschlossenheit und Stimmigkeit wenig originell und ließ schon damals den Verdacht aufkommen, es handle sich bei der „Neuen Einfachheit“ um den Versuch einer Neo-Romantisierung und Restitution der klassisch dualistischen Kontrastästhetik. Die vermeintliche ‚Uneigentlichkeit‘ von Pintschers Musiksprache ist von Mahler bzw. dem Rückgriff der Generation seiner Lehrer auf Mahler geborgt. Sie entpuppt sich als ‚Eigentlichkeit‘ aus zweiter Hand, mithin als „Zweite Neue Einfachheit“.

Ausdrucksversessen, Avantgardevergessen

Im Zusammenhang mit der Salzburger Uraufführung der *Fünf Orchesterstücke* äußerte Pintscher über sein Komponieren, dass er im Hinblick auf die Besetzung, für die er schreibt, zuerst einen Katalog mit klanglichem Vokabular zusammenstellt, aus dem er dann die Dramaturgie des Stücks entwickelt.³² Diese Vorgehensweise erklärt den überwiegend rhapsodisch-improvisatorischen Charakter seiner Musik und die oft wörtlichen Wiederholungen von bestimmten ‚Vokabeln‘ in mehreren Stücken, z. B. aus den *Fünf Orchesterstücken* (1997) in der *Musik aus Thomas Chatterton* für Bariton und Orchester (1998). Es erklärt ferner den Umstand, dass seine Musik zu oft ausschließlich für und zu selten gegen den verwendeten Orchesterapparat und dessen Praktiken

³² Vgl. Schäfer, „Eiszeichen“, S. 3.

geschrieben zu sein scheint. Mit deutlichen Nachbildungen von Bekanntem im neu Komponierten erinnert sie an das, was seinerzeit an Mahlers Symphonien – durchaus nicht einseitig abwertend – als „Kapellmeistermusik“ beschrieben wurde. Aufgrund des additiven Kompositionsverfahrens verhält sie sich eklektizistisch oder – wie Theodor W. Adorno an Mahler konstatierte – „anachronistisch modern“.³³ Pintscher scheint zu verkennen, dass die Klänge und Gesten, die er als „elementare Primärzustände“ betrachtet,³⁴ bereits vielfach geschichtlich tradiert und auratisch hoch codierte Komplexe sind, also alles andere denn „elementar“ oder „primär“. Die allgegenwärtigen Reminiszenzen an Musik von Bruckner, Mahler, Berg, Ligeti, Scelsi, Nono, Kurtág, Henze, Rihm und Trojahn liefern dafür ein beredtes Zeugnis.

Indes wäre es unsinnig, diese eklektizistische Vorgehensweise pauschal zu kritisieren. Schließlich ist unter den Vorzeichen eines totalen Materialpluralismus heute jeder Komponist gezwungen, musikgeschichtlich geprägtes Material zu verwenden. Zudem braucht Eklektizismus kein ästhetischer Mangel zu sein, was schon Mahler eindrücklich bewiesen hat, als er mit der gezielten Kompilation heterogener Gattungs- und Stilebenen eine den Verwerfungen seiner Zeit adäquate Musik komponierte. Aber auch ohne an überkommenen Fortschritts- und Materialdoktrinen festzuhalten, lässt sich an einer Musik, die historisch vermitteltes Material verwendet ohne dessen historische Konnotationen ausreichend zu reflektieren, kritisieren, dass sie sich der unwillkürlich transportierten Verweisungszusammenhänge nicht bewusst ist. In Zeiten eines allgemein zu sich selbst gekommenen Pluralismus hält sich diese Musik für singulär, während sie in Wirklichkeit nur blind ist für die eigene plurale Verfasstheit. Statt Sinnfülle stiftet sie mit ihren unfreiwilligen inter- und transtextuellen Beziehungen nur Verwirrung. Pintschers Musik zeigt hier ganz offenkundig inkonsistente bzw. postmoderne Züge im Sinne materialer Beliebigkeit. Entgegen der seit dreißig Jahren kolportierten Überzeugung, alle Klänge seien unterschiedslos jedem Komponisten zu jeder Zeit verfügbar, wie es Paul Feyerabend 1976 mit seinem Slogan vom „anything goes“ drastisch proklamierte,– ist zu fragen, ob nicht auch heute inmitten des globalen Pluralismus signifikante Unterschiede in Qualität, Geschichtlichkeit und Wirkung von Musiksparten und -stilen bestehen. Nach wie vor üben bestimmte Materialien bestimmte zwanghafte Wirkungen aus, gegen die ein Komponist auch heute noch opponieren muss, wenn er eigenständige musikalische Wirkungen hervorrufen möchte, statt bei seinen Hörern mit althergebrachten Ausdruckscharakteren bloß überkommene Wahrnehmungsreflexe abzurufen.

Die mangelnde Materialreflexion beschrieb seinerzeit schon Carl Dahlhaus an der „Neuen Einfachheit“ als eine „Abkehr vom Materialdenken“, die klar gegen die dominierende Material- und Theorielastigkeit der Avantgarde gerichtet war.³⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Pintschers Verhältnis zur Avantgarde diskutieren, das die typischen Abwehrmechanismen der Generation seiner Lehrer aufweist. Wenn er sich gegen „reichlich modernistische Attitüden“ in vielen neuen Werken wendet, deren

³³ Theodor W. Adorno, „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/M. 1986, S. 256.

³⁴ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³⁵ Dahlhaus, „Abkehr vom Materialdenken“, S. 47 f.

„Phantasiepotential“ er als „verkümmert oder zusammengestaucht, unfrei, entsprachlich“³⁶ empfindet, kritisiert er einerseits zu Recht, dass das Hinterfragen traditioneller Musikvorstellungen und Praktiken, wie es die experimentellen Erweiterungen des Musizierens in den 1960er-Jahren leisteten, mittlerweile vielfach selbst zur beliebig reproduzierbaren Pose verkommen ist. Andererseits verbirgt sich hinter seiner Klage über die totale Fraktur des Materials und darüber, dass alles schon da gewesen, kein neues Material mehr zu entdecken oder zu brechen sei,³⁷ eine vorschnelle Absage an zentrale Positionen der Avantgarde, mit denen er sich nicht wirklich ernsthaft auseinandergesetzt zu haben scheint.

Das Lamento, wie schwer man an der Last der Tradition und dem Erbe der avantgardistischen Traditionskritik zu tragen habe, ist gegenwärtig von vielen jungen Komponisten im Alter zwischen dreißig und vierzig zu hören. Die Klage erweckt nicht selten den Eindruck, diese Komponistengeneration mache es sich unter Berufung auf das allseits anerkannte Ende der als ‚historisch‘ relativierten Avantgardebewegungen gelegentlich zu leicht. Das gilt insbesondere dann, wenn sie wie Pintscher in seiner Kritik „modernistischer Attitüden“ auf typische Reflexe ihrer Lehrergeneration aus den 70er-Jahren zurückgreift, die nicht minder unfrei sind und das „Phantasiepotential“ nicht weniger einschränken, als irgend welche zu Stereotypen erstarrten „Modernismen“. Die Schwierigkeit heutigen Komponierens besteht gerade darin, dass weder die zur Phraseologie erstarrten Mittel der im weitesten Sinne tonalen, sprachähnlichen Musik einfach wieder benutzt, noch die mittlerweile oft fetischisierten Positionen der Avantgarde und ihre Sprachzertrümmerung kritiklos fortgeschrieben werden können. Pintscher hat dieses unausweichliche Dilemma jedoch einstweilen noch nicht ausreichend reflektiert und zum Ausdruck gebracht.

Wie seine Musik selbst lässt auch sein Sprechen über Musik eine eingehende kritische Reflexion vermissen. Von keinem Komponisten ist zu verlangen, dass er dem im Musikbetrieb herrschenden Zwang zur Selbstkommentation seines Schaffens nachgibt. Aber lässt sich ein Komponist einmal darauf ein, so kann zu Recht erwartet werden, dass er die von ihm verwendeten Begriffe nicht in einem abstrakt allgemeinen Sinne benutzt, sondern sie so dicht wie möglich im Reflex auf die eigene kompositorische Praxis konkretisiert. Statt die notwendige ‚Arbeit am Begriff‘ zu leisten, bedient sich Pintscher jedoch in seinen verbalen Selbstaussagen lediglich landläufiger Schlagworte wie Pathos, Theatralik, Körperlichkeit, Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit, die schon im Zuge der „Neuen Einfachheit“ begegneten und gegenwärtig zuhauf kursieren. Unter ihnen kann sich jeder alles vorstellen. Mit dem Verzicht auf begriffskritische Ausführungen macht er es sich entschieden zu „einfach“. Er teilt dieses Defizit mit vielen Komponisten seiner Generation, die lieber auf die Expressivität, Dramatik oder Semantik ihrer Musik verweisen statt präzise ästhetisch-kompositionstechnische Hinweise zu geben. Seinerzeit wurde bereits an der „Neuen Einfachheit“ eine Art von Theorielosigkeit kritisiert, „die zur Isolierung von Vokabeln führt, zu einer Abspaltung, die das Aufspreizen zu Schlagwörtern begünstigt“³⁸ und Modeformeln gegenüber

³⁶ Zit. nach „Die erste Oper: Fragen an Matthias Pintscher“, in: *takte. Informationen für Bühne und Orchester* 1998/1, S. 7.

³⁷ Pintscher im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

³⁸ Vgl. Dahlhaus, „Vom Einfachen“, S. 30.

ohnmächtig bleibt. Insofern war die damalige Konnotation des Begriffs „Einfachheit“ mit Einfältigkeit durchaus zutreffend und ist es geblieben.

Wenn an Pintscher hervorgehoben wird, er wage sich wieder an „kraftvolle musikalische Expressivität [...], ohne die technischen Errungenschaften der Nachkriegs-avantgarde zu negieren“,³⁹ und gleichzeitig beteuert wird, sein Komponieren habe weder mit seriellem Konstruktivismus noch mit rückgewandtem Traditionalismus etwas zu tun, so wird hinter der Behauptung einer geglückten Verbindung beider Pole nur mühsam ein Denken kaschiert, das weiter im überkommenen Antagonismus von Expressivität versus Konstruktivität befangen ist. Tatsächlich konnte von einer solch strikten Alternative kaum jemals wirklich die Rede sein. Schon als sich die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ dieses Gegensatzes als Mittel zur Abgrenzung von ihrer Vätergeneration bedienten, verfehlten sie die aktuelle Musikproduktion, weil sich die einstigen Serialisten damals längst von seriellen Methoden entfernt und Konstruktivität außerdem stets vorrangig als ein Mittel zum Zweck der Reinigung des Ausdrucks und nicht als technizistischen Selbstzweck begriffen hatten.

Wenn Pintscher ebenfalls auf dieses anachronistische Argumentationsschema zurückgreift, indem er sich im Hinblick auf serielle Kompositionsansätze gegen materiale Durchorganisation und jedwede formale oder sonstige Verlaufskonzeption wendet, um stattdessen auf die „Aktivierung einer vegetativen Entwicklungsform“ und ein freies, „dramatisch agogisches Komponieren“⁴⁰ zu pochen, welches in jedem Moment jeden Richtungswechsel gestattet, dann verkennt er, dass sich serielle und andere Konstruktivismen nicht in stupiden Reihenkettens, fühl- und leblosen Automatismen erschöpfen, selbst wenn bekannte Vertreter des Serialismus diesem Vorurteil gelegentlich durch reduktionistische und in Systemzwängen befangene (Selbst-)Interpretationen Vorschub leisteten. Die erste Nachkriegsgeneration verstand das serielle Denken in erster Linie als Vehikel, unerkannte Klangverbindungen und Zusammenhänge jenseits der von Boulez mit Paul Klee beschworenen „Grenze des Fruchtländes“ zu entdecken. Die integrale Prädisposition des Materials sollte helfen, sowohl die eigenen subjektiven Grenzen als auch die allgemeinen tonalen, historischen, psychischen oder kollektivgesellschaftlichen Bedingungen des Klingens und Musikhörens zu überwinden, selbst wenn sich der erhoffte totale Neuanfang als Illusion erwies. Wer dieses emanzipatorische Motiv verkennt, den seriellen Ansatz weiterhin als blindwütige Technokratie dämonisiert und stattdessen für einen naiv subjektivistischen Freiheits- und Ausdrucksbegriff plädiert, gibt vorschnelle Antworten und ist weit davon entfernt, an die „technischen Errungenschaften der Nachkriegs-avantgarde“ anzuknüpfen und sich den damit aufgeworfenen, stets noch aktuellen Problemen zu stellen. „Was wiederkehrt, sind Probleme, nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.“⁴¹

Ein weiteres Indiz für Pintschers Misstrauen gegenüber der konstruktiven Verankerung bzw. ‚Reinigung‘ des Ausdrucks in bzw. durch kompositorische Strukturen sind die zahlreichen Vortragsanweisungen in seinen Partituren. Auch sie belegen sein

³⁹ R. Kager, „Theatralik im Blut. Der Komponist Matthias Pintscher“, in: *NZfM* 159 (1998) 1, S. 44.

⁴⁰ Pintscher, S. 1.

⁴¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 61. Diesen Satz hielt Otto Kolleritsch bereits im Zusammenhang mit der „Neuen Einfachheit“ für „geradezu prophetisch“. Vgl. Kolleritsch, „Zur Wertbesetzung“, S. 14.

Festhalten am atavistischen Gegensatz von Ausdruck und Konstruktion. Insbesondere mit der häufigen Anweisung „*espressivo*“ wird den ausführenden Musikern vorgeschrieben, dass sie durch ihr Spiel etwas in die Musik zu bringen haben, was eigentlich von innen heraus aus den musikalischen Strukturen selbst resultieren sollte. Das hat zur Folge, dass sich die Musiker zumeist der naheliegendsten und simpelsten Form des *Espressivos*, des *Vibratospiels*, bedienen und die Wirkung der Musik dadurch über äußerliche oder klischeehafte Effekte oft nicht hinaus kommt.

Helmut Lachenmann: Gewährsmann ohne Gewähr

Angesichts von Pintschers unbekümmertem Umgang mit dem Material und seiner polemischen Abgrenzung von zentralen Positionen der Avantgarde verwundert es, dass er sich ausdrücklich auf Helmut Lachenmann als Vorbild beruft, der gemeinhin den Ruf eines „Erzavantgardisten“ genießt. Hätte Pintscher nicht wiederholt gesprächsweise geäußert, er habe auf „intellektueller Ebene“ viel von Lachenmann gelernt,⁴² und hätten einige Kommentatoren dies nicht aufgegriffen, dann bestünde eigentlich keine Notwendigkeit, auf die grundlegende Verschiedenartigkeit beider Ansätze hinzuweisen. Für den erklärten Ausdrucksmusiker und Pathetiker Pintscher mag Lachenmanns hoher anthropologischer Anspruch an Musik als „existentielle Erfahrung“ bzw. in- und extensives Selbsterlebnis vorderhand zwar durchaus den Charakter eines Vor- oder Leitbilds haben. Die Unterschiede zwischen beiden liegen aber – wie so oft – nicht in der erklärten ästhetischen Absicht, sondern in der tatsächlich praktizierten kompositorischen Umsetzung und erreichten musikalischen Wirkung.

Zunächst ist es völlig abwegig, aus Pintschers unverbindlicher Beschreibung seines Komponierens – nämlich von der klanglichen Gestalt auszugehen, die für ihn erst in Bezug auf ihr Umfeld und ihre Disposition zu Folgeklängen interessant wird⁴³ – eine Nähe zu Lachenmanns Konzept des Strukturklangs abzuleiten.⁴⁴ Was sollte ein Komponist sonst tun, als Klänge in Beziehung zu setzen oder bereits bestehende Bindungen aufzubrechen? Zwar nutzt Pintscher einen Teil der von Lachenmann entwickelten Klangtechniken zwischen realer Artikulation und Tonlosigkeit. Er tut dies aber, ohne das Potenzial dieses erweiterten Klangspektrums auch nur annähernd auszuschöpfen. Außerdem zielt er in seiner Musik nicht auf Darstellungsweisen, die den Hörern die Bedingungen des Zustandekommens von Klängen, Strukturen und Bedeutungen instruktiv vormusizieren. Wenn jedoch etwas von Lachenmann zu adaptieren wäre, so sind es nicht die ‚neuen‘ Spiel-, Klang- und Geräuschtechniken, die mittlerweile allgemein etabliert bzw. – wie Lachenmann selbst sagt – „touristisch erschlossen“ wurden. Zu lernen wäre von ihm vielmehr die Strategie der „*musique concrète instrumentale*“, mit der sich tonale Funktionsmechanismen traditionell musiksprachlicher Elemente aufzeigen und die konkret mechanisch-energetischen Voraussetzungen der spezifisch instrumentalen Klangproduktion freilegen lassen. Statt den traditionellen Sprachcharakter von Musik in dieser Weise metasprachlich zu

⁴² So auch im Gespräch mit dem Verfasser am 7.2.2001.

⁴³ Vgl. Pintscher, S. 1.

⁴⁴ Vgl. Kager, „Matthias Pintscher – ‚Fünf Orchesterstücke‘“, S. 38.

reflektieren, greift Pintscher jedoch ohne Distanz auf den Fundus historisch überlieferter Ausdrucksgesten zurück. Und statt den vertrauten Schönklang durch gezielte Ostentation seiner materialen Beschaffenheit zu desillusionieren, vertritt er vielfach eine Ästhetik der klanglichen Verschleierung und Entmaterialisierung.

Selbstverständlich braucht und soll Pintscher nicht wie Lachenmann komponieren. Tatsächlich ist sein Denken in und über Musik auch kaum beeinflusst von dem, was Lachenmann als Auseinandersetzung mit dem „ästhetischen Apparat“ beschrieben hat.⁴⁵ Es verrät nichts von dessen skrupulösem Umgang mit der Gesamtheit der bestehenden Materialbesetzungen, Wahrnehmungskategorien, Notations- und Spieltechniken. Statt einer Musik über Musik und deren rezeptionsästhetisches Pendant einer Wahrnehmung der Wahrnehmung intendiert Pintscher ein unmittelbares emotionales Musikerlebnis. Aus diesem Grund ist Lachenmanns Äußerung zu Pintschers „sicherem Instinkt für formale und expressive Wirkungen“ und „virtuosem Klangsinne“⁴⁶ nicht ohne weiteres als Referenz zu verbuchen. Immerhin wäre zu bedenken, dass sich Lachenmann – bei dem Pintscher nicht studiert hat, wie gelegentlich kolportiert wurde – in seiner eigenen Musik gerade um das Gegenteil dessen bemüht, was er an Pintschers Musik hervorhebt: nämlich gängige Formen von Virtuosität zu hinterfragen und diejenigen formalen und expressiven Wirkungen zu brechen, die bei Pintscher immer noch instinktiv funktionieren sollen. Im Gegensatz zu Lachenmanns dissentistischem Kommunikationsverständnis nach dem dialektischen Modell von „Angebot durch Verweigerung“⁴⁷, erweist sich Pintschers Musik gegenüber konventionell expressiv-assoziativen Hörhaltungen als konsensorientiert.

Dass sich Pintscher trotz unterschiedlicher Grundeinstellung dennoch auf Lachenmann bezieht, könnte daran liegen, dass seine Komponistengeneration die Idee des „inklusive Komponierens“⁴⁸, wie sie Wolfgang Rihm 1978 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik propagierte, komplett verinnerlicht hat. Statt sich gegenüber bestimmten historischen, stilistischen oder technischen Errungenschaften negativ zu verhalten, werden diese für die eigene Arbeit positiv nutzbar gemacht. Ein dezidiert exklusiver Ansatz ließe sich gegenwärtig auch kaum mehr begründen, weder ästhetisch, politisch noch geschichtsphilosophisch. Und da Lachenmanns Arbeit zweifellos zu den herausragenden Leistungen der jüngeren Musikgeschichte gehört, die zumindest in Fachkreisen mittlerweile weitgehend kanonisiert sind, kann man sich problemlos auf sie berufen. Zugleich erweckt Pintschers Bezugnahme auf Lachenmann den Eindruck, als versuche er damit die Rezeption der eigenen Musik zu steuern. Indem er die Aufmerksamkeit von seinen eigentlichen Bezugspolen Henze, Trojahn, Rihm und dem gesamten Komplex der „Neuen Einfachheit“ ablenkt und hinlenkt auf die gegenteilige Position Lachenmanns, kann er die Originalität der eigenen Arbeit profilieren und das eigene Schaffen als Summe unterschiedlicher Richtungen der Musik

⁴⁵ Vgl. Helmut Lachenmann, „Zum Problem des musikalisch Schönen heute“ (1976), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 107.

⁴⁶ Zit. nach *Matthias Pintscher*, Bärenreiter-Verlags-Prospekt, 1998, S. 2, auch zit. bei Kager, „Theatralik im Blut“, S. 42.

⁴⁷ Vgl. Rainer Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken* (= *Kölner Schriften zur Neuen Musik* 8), Mainz 2000, v. a. S. 149 ff.

⁴⁸ Wolfgang Rihm, „Der geschockte Komponist“, in: *Ferienkurse '78*, S. 47, wiederabgedruckt in Rihm, *ausgesprochen*, S. 51.

des 20. Jahrhunderts erscheinen lassen, für welche die Autoritäten Henze und Lachemann beispielhaft einstehen.

Eine Reformulierung von Ansätzen der 1970er-Jahre

So wenig von einem jungen Komponisten zu fordern ist, er solle wie die ‚Altmeister‘ der Avantgarde komponieren, so wenig ist von ihm zu erwarten, dass er alles neu und anders macht als bisher. Demnach ist auch eine gestisch beredte und expressiv mitteilende Musik nicht automatisch als antiquiert zu verwerfen, wie es die Serialisten in den 50er-Jahren taten und sich damit gegenüber manchem Vorgänger und Zeitgenossen ins Unrecht setzten. Anstelle einer fertigen, gefestigten Tonsprache, die schnell als glatte, selbstgenügsame Professionalität empfunden werden kann, wünschte man sich von einem jungen Komponisten vielmehr Unsicherheiten oder Verunsicherungen, mit denen er scheinbar selbstverständliche Ansichten, Aufführungs- und Rezeptionsmechanismen hinterfragt. An Pintschers Musik fällt hingegen neben ihrer gestischen und emotionalen Direktheit das Festhalten an traditionellen Gattungskonventionen auf. Statt sich gegen den fest institutionalisierten Rahmen von Oper und Konzert aufzulehnen, bewegen sich er und viele seiner Altersgenossen – wie die Vertreter der „Neuen Einfachheit“ – auf dem gesicherten Boden von Streichquartetten, Symphonien, Opern, Kammer-, Orchester- und Chormusik. Aber im Gegensatz zur Musik der ersten „Neuen Einfachheit“, die vor dem musikgeschichtlichen Hintergrund der Avantgarden der 50er- und 60er-Jahre in einem durchaus avantgardistischen Sinne traditionell war und damit auch umgekehrt in einem traditionellen Sinne avantgardistisch blieb, ist ihre Musik allenfalls post-anti-avantgardistisch im Sinne einer „Zweiten Neuen Einfachheit“.

Pintschers artifizielles Klang- und Formempfinden zielt – gerade auch bei extremen Kontrastbildungen wie in den *Fünf Orchesterstücken* – stets auf klanglich-formale Ausgewogenheit, nie jedoch auf eine Konterkarierung des geschlossenen Werks oder insgesamt der Sphäre des Ästhetischen. Der Rahmen des klassischen Themen-, Form- und Ausdrucks-Dualismus wird erweitert, aber nicht gesprengt. Indem sich Pintscher instrumentaler Virtuosität gänzlich ungebrochen bedient, kommt er den Bedürfnissen von Musikern, Dirigenten und Konzertbesuchern entgegen. In jüngeren Werken – wie *tenebrae* für skordierte Viola und kleines Ensemble mit Live-Elektronik (2000/01) oder *en sourdine* für Violine und Orchester (2002) – treten an die Stelle ausladender Gesten und pathetischer Kontraste zwar kammermusikalische, leisere und feiner nuancierte Valeurs. Die amorphen Klangstrukturen bestehen aber allesamt aus ‚schönen‘ Klängen und lassen leicht einen ‚geschmäcklerischen‘ Umgang mit Klang erkennen. Geräusche oder schroffe Dissonanzen treten dagegen nur in Ausnahmefällen auf und auch dann nur im Sinne der konventionellen Musikästhetik als gesteigerte Ausdrucksmittel.

Pintschers *Fünf Orchesterstücke* sind – wie viele Werke der heute jungen Komponistengeneration – ganz normale, seriöse Konzertmusik, die den standardisierten Aufführungssituationen des Musikbetriebs und den medialen Verwertungsmechanismen keinerlei Widerstände entgegensetzt. In ihr zittert nichts mehr nach von der fundamentalen Verunsicherung des herkömmlichen Musikverständnisses durch die

Avantgarden der 1950er- und 60er-Jahre. Auch die expressive Emphase und Vehemenz, mit der seinerzeit Wolfgang Rihm auf der Freiheit des künstlerischen Subjekts insistierte und damit Teile des Musiklebens und speziell der Avantgarde brüskierte, scheinen bei Pintscher formal geglättet und auf vertraute, konventionelle Maße zurechtgestutzt. Die einst von den Vertretern der ersten „Neuen Einfachheit“ erkämpfte Freiheit braucht und kann im Zeitalter des totalen Pluralismus nicht erneut erkämpft werden. Sie ist als Erbe an eine zweite, jüngere Generation übergegangen.

Pintschers Musik zielt nicht auf eine Revolution der Klang-, Wahrnehmungs- und Denkungsart. Vielmehr handelt es sich um eine rundum raffiniert und effektiv komponierte Musik mit hohem Unterhaltungs- und Gebrauchswert, die wenig Fragen nach der Gültigkeit der traditionellen, habituellen und normativen Prägungen des Musikbegriffs und Wahrnehmungsverhaltens stellt. Bei aller Skepsis gegen geschichtsphilosophische Konstruktionen und normative Fortschrittsmodelle ist deshalb der Feststellung von Heinz-Klaus Metzger zuzustimmen, dass Pintscher einstweilen noch den „Eingriff in die Geschichte“ vermissen lasse, weil er zu den Komponisten gehört, die bislang „weder etwas eingeführt noch etwas abgeschafft haben“.⁴⁹ Vielmehr scheint er mit seiner instrumentalen und erst recht mit seiner textgebundenen und musikdramatischen Musik vorerst nichts anderes zu betreiben, als eine moderate Reformulierung der neo-expressiven Anliegen, die Hans-Jürgen von Bose – wie eingangs zitiert – 1978 stellvertretend für die Generation der „Neuen Einfachheit“ zusammengefasst hatte. Indem sich Pintscher und einige seiner Altersgenossen an dieser Generation sowohl ästhetisch als auch konkret kompositorisch orientieren, bewusst oder unreflektiert, bleiben sie ihren Lehrern nachgeordnet und werden zu Exponenten einer „Zweiten Neuen Einfachheit“.

⁴⁹ Heinz-Klaus Metzger, „Was noch geht und was nicht mehr. Matthias Pintschers Auftritt als Komponist und Dirigent beim Berliner ‚UltraSchall‘-Festival“, in: *FAZ* vom 20.2.1999.