

Der Klassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts

Autor(en): **Sannemüller, Gerd**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 5

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161884>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Der Klassizismus in der Musik des 20. Jahrhunderts

GERD SANNEMÜLLER

Eine Vielfalt von Stilen, Strömungen und Tendenzen zeichnet die Musik des 20. Jahrhunderts aus, soweit wir sie miterlebend oder kritisch wertend überblicken können. In ihrem Gesamtbild erscheint sie von verschiedenartigen, oft sogar widerstrebenden Kräften bestimmt: vorwärtsdrängende, experimentierende Richtungen stehen neben bewahrenden, traditionsgebundenen Haltungen. Unter den letzteren treten klassizistische Erscheinungen besonders auffallend hervor und sind vor allem in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts bedeutungsvoll. Sie sollen an einigen markanten Beispielen ohne Anspruch auf Vollständigkeit untersucht werden.

Die Gebundenheit des Begriffes «Klassizismus» erfordert zunächst eine Umgrenzung und Klärung, gerade weil dieser Terminus in der modernen Musik häufig diskutiert wird und zu verschiedenen Mißverständnissen geführt hat. Oft auch als Neo-Klassizismus bezeichnet, schließt er die Erscheinungen der sogenannten «objektiven Musik» und der «neuen Sachlichkeit» in sich ein. Er ist zweifellos nicht glücklich gewählt, aber wie häufig bei Stilbezeichnungen durch Gewohnheit eingeführt und verbreitet. Der Begriff «Klassizismus» stammt aus der Literatur und der bildenden Kunst und ist durch die Übertragung auf die Musik als Differenzierungsmittel sehr ungenau, da jede Kunst ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten hat. Zudem haftet der Bezeichnung etwas Negatives an, das sich von einem trockenen, lebensfremden Konservatismus und einem verflachenden Epigonentum bis zum artistischen Spiel mit raffinierten Verfeinerungen spannen kann. Wenn die Bezeichnung «Klassizismus» aber für die Musik der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bei Namen wie Ravel, Strawinsky, Hindemith etwa immer wieder auftaucht, wird es erforderlich zu untersuchen, ob der enge, negative Rahmen sich überhaupt noch mit dem Inhalt dessen deckt, was damit erfaßt werden soll, denn die Werke dieser Komponisten spielen in der musikgeschichtlichen Entwicklung eine nicht zu übersehende Rolle.

Der Begriff «Klassizismus» bezieht sich nicht wie andere Stilbezeichnungen allein auf sich selbst, sondern umfaßt zugleich die Beziehung auf die Klassik. Das heißt, er denkt jeweils eine stilistische Haltung mit, die außerhalb seiner selbst liegt. Die klassische Harmonie, in der sich Zucht und Freiheit,

Ausdrucks- und Formkräfte organisch vereinen, bekommt neben der historischen Bedeutung auch eine qualitative; ein Stil wird so zum Wertmaßstab. Die Klassik wird zum Vorbild durch die Überwindung der Extreme, die Ausöhnung der Polaritäten von gefühlsmäßigen und verstandesmäßigen Kräften und durch ihre Form, deren Wesensmerkmal als Folge des Ausgleichs ebenfalls die Geschlossenheit ist.

In den anderen Künsten ist eine Klassik nicht denkbar ohne eine geistige Beziehung zur Antike. Diese Anlehnung hat für die Musik keine Bedeutung und kann auch nicht stilbildend wirken, da es keine direkte Überlieferung griechischer Musikpraxis gibt. Die Vertonung antiker Sagen- und Tragödienstoffe braucht in unserem Zusammenhang nicht beachtet zu werden, weil sich hier die Überlieferung nicht auf die rein musikalischen, sondern auf literarische Mittel bezieht.

Wo in künstlerischen Äußerungen der Wertmaßstab in der Klassik gesehen wird, spricht man von klassizistischer Kunst. Allerdings ist die ausschließliche Beziehung zur Klassik für die Analyse des Phänomens unzureichend. Auch hervorragende geistige und künstlerische Äußerungen außerhalb der klassischen Stilepoche können als «klassisch» im Sinne von «vorbildlich» empfunden werden. So sprechen wir beispielsweise vom «Klassiker» Johann Sebastian Bach, vom «Klassiker der Romantik» Chopin und vom «Klassiker des deutschen Liedes» Franz Schubert und meinen damit eine Kunst, die ihre Ausdrucks- und Formkräfte in einem allgemeingültigen, vollkommenen Ganzen als Höhepunkte ihrer Gattung oder ihrer Stilepoche vereint.

Da sich das «Klassische» in diesem Sinne zum «Vorbildlichen» ausweitet, wird auch der Inhalt des Begriffes «Klassizismus» umfassender. Wenn er sich — im engeren Sinne verstanden — auf die Wiener Klassik bezieht, kann er — im weiteren Sinne — auch von anderen historischen Bezügen bestimmt sein. Allgemein gilt also, daß der Klassizismus gewisse Normen außerhalb seiner eigenen Zeit sucht.

Für den musikalischen Klassizismus wird in erster Linie das formale Vorbild bedeutsam, nicht etwa ein melodisches, harmonisches oder rhythmisches. Dadurch, daß die Form den Bezugspunkt zur Vergangenheit bildet, wird sein Ordnungswille besonders deutlich. Diese Bemerkung darf auf keinen Fall mißverstanden werden. Jedes Kunstwerk schließt Form und Ordnung ein; es definiert sich geradezu durch diese Begriffe. Ein sich wandelnder künstlerischer Stil kann aber in jeder Zeit eine Akzentverlagerung innerhalb des musikalischen Materials bedingen, so daß das Hörerlebnis nicht mehr primär durch die Form bestimmt wird, sondern eine raffinierte Harmonik, eine reiche Klangfarbenpalette oder ein vitaler Rhythmus können die Formeinschnitte möglicherweise verschleiern. Der Klassizismus sucht — wie wir sagten — das formale Vorbild und die deutlich überschaubare Struktur. Das bedingt die große Bedeutung, die er für die gesamte Musik der ersten Jahrhundert-Hälfte

hat: er ist wesentlich daran beteiligt, daß sich die Symbolgestalt der Form vom «Klanglich-Suggestiven zum Formal-Strukturellen» wandelt (Andreas Liess). Die klar gegliederten Formtypen der klassischen und früh-klassischen Sonate, aber auch — als Gegengewicht zur Kleinform der Romantik — die strengen kontrapunktischen Formen des Barock wie Suite, Concerto, Fuge usw. werden übernommen. Der betonte Bauwille wirkt sich so aus, daß alle musikalischen Elemente sehr bewußt eingesetzt werden. Im Zeichen des Klassizismus vollzieht sich somit eine «Renaissance des absolut Musikalischen» (Erich Doflein). Die Musik befreit sich von Emotionen, Ich-Bezogenheiten, synästhetischen und außermusikalischen Bezügen. Hier liegt die klare Trennungslinie zur Romantik. Der klassizistische Komponist drückt nicht «sich» oder eine seelische Situation aus, sondern die Bedeutung des musikalischen Materials an sich wird im Kunstwerk hörbar und wendet sich gegen jede expressive Empfindung. Die Form bannt die Subjektivismen, die Musik objektiviert sich.

Die Abkehr der klassizistischen Komponisten von der Romantik ist sicher auch eine Reaktion gegen die vorhergehende Generation. Man darf sie aber nicht nur als eine polemische Beteiligung an den Gegenströmungen gegen Wagner, die Spätromantik und den Impressionismus verstehen. Zum größten Teil ist die neue Klassizität bei Ravel, Strawinsky und Hindemith etwa durch Wesen und Anlage, eine «geistige Wahlverwandtschaft» (Leo Schrade) zu den vorromantischen musikalischen Formen bedingt.

Das handwerkliche Können spielt eine so große Rolle, daß es nahezu ins Virtuose gesteigert erscheinen kann. Die wichtige Stellung, die die Inspiration in der Romantik einnahm, wird demzufolge umgedeutet. So sagt Strawinsky: «Ich bin weit davon entfernt, die Inspiration zu leugnen, ganz im Gegenteil, ich sehe in ihr eine bewegende Kraft, die zu jeder menschlichen Tätigkeit gehört, und die keineswegs ein Monopol der Künstler ist. Aber diese Kraft entfaltet sich nur, wenn sie durch eine Anstrengung in Tätigkeit gesetzt wird, und diese Anstrengung ist die Arbeit.» («Erinnerungen».) Ravel formuliert noch überspitzter, wenn er behauptet, daß jeder, der so hart arbeiten würde wie er, ebensoviel auf künstlerischem Gebiet erreichen könne: «Es heißt arbeiten . . . Begabt ist alle Welt. Glauben Sie nicht, daß ich mehr als ein anderer bin.» Wenn Strawinsky sich stolz als «musikalischen Erfinder» bezeichnet, so ist in dieser bewußten Einstellung auf das Handwerkliche sehr deutlich der Unterschied zu der romantischen Haltung gekennzeichnet.

Bedeutet nun aber die Übernahme historischer Formen nicht einen Mangel an eigener schöpferischer Formkraft? Ist damit nicht außerdem eine künstlerische Originalität ausgeschlossen? Die Begriffe «Klassizismus» und «schöpferisch» sind in unserem Zusammenhang nur ein scheinbares Paradoxon. Vor der Romantik empfand kein Musiker die Übernahme fremder Formen und Themen als Zeichen fehlender Schöpferkraft. Leo Schrade weist darauf hin, daß für diesen Komplex die ursprüngliche Bedeutung des musikalischen

Parodieverfahrens wichtig werden kann. Parodie ist hier keinesfalls — wie in der Literatur — eine komisch wirkende Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Das Parodieverfahren in der Musik wurde seit dem 14. Jahrhundert bis zu Johann Sebastian Bach als selbstverständliche Musikpraxis ausgeübt. «Parodia» war «ein Nebengesang» und hieß: «ein Lied verändert singen.»

Ein Komponist wählte als musikalisches Modell ein beliebiges eigenes oder fremdes Werk. Während seiner Komposition wurde das Material jedoch in allen Teilen verwandelt, und aus dieser Wandlung entstand das neue Kunstwerk. Genau diesen geistigen Prozeß kann der klassizistische Musiker durchschreiten. Das Modell der gewählten Form wird nicht in reiner Rekonstruktion schematisch übernommen; das wäre ein künstlerisch ungewichtiges Epigontum. Wo aber eine persönliche Sprache, die in Melodieführung, Harmonik und Rhythmik modern ist, eine traditionelle Form als innere Notwendigkeit fordert, verwandelt sich das Werk zu einem Gesamtvorgang. Denn die Funktion der Form und die der musikalischen Elemente können im echten Kunstwerk nie getrennt wirksam werden, sondern stehen immer in einer Wechselwirkung zueinander. So schafft der Klassizismus die künstlerische Möglichkeit zwischen den Polen Bewahren einerseits und Erneuern und Streben nach erweiterten musikalischen Gesetzen andererseits.

Die Begriffsbestimmung «Klassizismus» soll hier keinesfalls aus einer einschränkenden in eine ausschließlich positive umgedeutet werden. Sicher kann die Grenze einer klassizistischen Kunst in vielen Fällen schnell erreicht sein. Aber es scheint notwendig, sie von dem Vorurteil einer von vornherein unerschöpflichen Leistung aus zweiter Hand zu befreien. Eine klassizistische Haltung als solche ist noch keineswegs eine Voraussetzung für den Wert oder Unwert einer Komposition.

Rückwärts gewandte Züge und klassizistische Stiltendenzen weist das ganze 19. Jahrhundert auf. Mendelssohn-Bartholdy, Schumann mit seinen Bach-Studien, Brahms und schließlich Reger mit seiner kontrapunktischen Verhaftetheit werden damit in gleicher Weise umschlossen.

Einen besonderen Platz nimmt in unserem Zusammenhang Felix Mendelssohn-Bartholdy ein. Sein Klassizismus steht in enger Übereinstimmung mit dem Romantischen. Seiner Musik fehlen allerdings die dämonischen Züge, der tiefe Zwiespalt, die zwingenden tragischen inneren Spannungen des romantischen Künstlers. Ausgeglichenheit und Formabrundung sind Spuren der Übernahme und Nachfolge der Klassik. Für Schumann war Mendelssohn «der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt». Mendelssohns Musik, die aus seinem subjektiven Empfinden ein harmonisches Ebenmaß erreicht, hat lyrisch-gefällige und konservative Züge. Er ist einer der ersten Komponisten, der durch betonte Anknüpfung an die Tradition eine klassizistische Stellung einnimmt und darin viele Einflüsse ausgeübt hat. Bei ihm und damit früh-

zeitig im 19. Jahrhundert findet sich erstmals der Klassizismus als Stilprinzip. Wenn auch Menselssohn — den Nietzsche «den schönen Zwischenfall der deutschen Musik» nennt — nicht formschöpferisch war, so gelang es ihm, bestehende Formen zu erhalten und zu beleben, Formen sowohl der Klassik als auch alter Meister, zum Beispiel Bachs und Händels. Seine historische Leistung der Bach-Renaissance ist ohne diese Haltung nicht zu denken. Charakteristisch sind folgende Sätze, die er schon mit 21 Jahren sprach: «Niemand kann mir verbieten, mich dessen zu erfreuen und an dem weiterzuarbeiten, was mir die großen Meister hinterlassen haben; denn von vorne soll wohl nicht jeder wieder anfangen; aber es soll auch ein Weiterarbeiten nach Kräften sein, nicht ein totes Wiederbeleben des schon Vorhandenen.»

Ohne die starken klassizistischen Züge im 19. Jahrhundert ist selbst die große Erscheinung Johannes Brahms nicht denkbar.

So sehr Brahms von der Romantik Schuberts, insbesondere Schumanns geprägt ist, war doch das Vorbild Beethovens und seiner sinfonischen Form für ihn bestimmend. Treffend nannte Hans von Bülow Brahms' 1. Sinfonie Beethovens zehnte. Doch wendet Brahms sich außer der Klassik auch den Meistern des 16.—18. Jahrhunderts zu. Eccard, Schütz, Bach und Händel studierte er mit besonderer Intensität. Polyphone Züge, Kirchentönen und der Gebrauch alter Formen sind Zeugnis dieser geistigen Anlehnungen, in denen der «letzte Klassiker» verantwortungsvoll und traditionsbewußt am musikalischen Erbe teilhat. Die von ihm verehrten Vorbilder vertiefen seine schöpferischen Leistungen. Die Klarheit der Form und die Gebundenheit der Motive im geschlossenen Werk bedeuten ihm höchstes Ziel, und viele Schaffenseigentümlichkeiten, die sich allein generationsmäßig aus seiner Zugehörigkeit zur Romantik erklären, werden durch klassische Gestaltungsprinzipien geführt und erweitert. Durch die Verschmelzung der empfangenen Anregung mit der zeitgemäßen harmonischen Sprache löst Brahms den oft überbetonten Dualismus Klassik—Romantik auf und verbindet beide zu einer Einheit.

Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzieht sich ohne bemerkenswerte stilistische Einschnitte. Das 20. Jahrhundert beginnt mit nach-romantischem Klang, als eine Fortsetzung des Wagnerschen Pathos, mit chromatischer Übersteigerung bis zur allmählichen Auflösung bisheriger tonaler Bindungen.

Unter den künstlerischen Erscheinungen, die herausragen und ein neues Musikideal fordern, muß zunächst Ferruccio Busoni genannt werden. Sein Vorbild ist Mozart mit der Durchsichtigkeit des Klanges und der Sicherheit der Form, auch wenn es ihm selbst kompositorisch aus dem Zwiespalt seiner Natur nicht gelingt, das aufgestellte Ziel zu verwirklichen. In seiner Ästhetik erstrebt er eine «junge Klassizität» und versteht darunter: «Meisterung, Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente, ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.»

Die junge französische Musik ist in vielen ihrer Gestaltungsprinzipien und ihrem traditionellen «esprit classique» einer neuen Klassizität sehr verwandt. Sie hat sich immer durch eine Spannung zwischen reizhafter Klanglichkeit und konstruktivem Formwillen ausgezeichnet. Das zeigt sich am Anfang dieses Jahrhunderts bestimmend in der Persönlichkeit Maurice Ravel's. Sein Werk ist lange Mißdeutungen ausgesetzt gewesen. Trotz vieler impressionistischer Einzelzüge war der Ausgang seines Schaffens stets ein klassizistischer. Seine souveräne Arbeitsweise zielt auf straffere Behandlung der musikalischen Elemente. Seine motivischen und thematischen Verknüpfungen verzichten auf Spannungen im dualistischen Sinne. Sie beruhen vielmehr auf dem Gedanken des Bindens und Verbindens, für den Formen wie Sonatine, Suite und geschlossene Tanz- und Liedformen typisch sind. Die formalen Vorlagen des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich bei ihm am häufigsten. Sein Zugang zur frühklassischen Zeit, der Zeit der Größe französischer Musik, zur bildhaften Welt der Clavecinisten, insbesondere François Couperins, ist ganz unmittelbar. Er entspricht einer wesensmäßigen Neigung und Anlage und ist nicht als Reaktion auf die deutsche Nachromantik zu deuten. Ravel erkannte in der frühklassischen Musik vor allem auch ihre Bedeutung für seine Zeit, die verschiedene Auflösungserscheinungen in sich trug.

In der Suite «Le Tombeau de Couperin» faßt er zum Beispiel mehrere dieser überlieferten Formen zu einem Zyklus zusammen. Ein Präludium mit Fuge und am Schluß eine Toccata bilden den Rahmen für drei Tanzsätze: Forlane, Rigaudon und Menuett. Das formale Gerüst bleibt in seiner Eigenart erkennbar, wird aber frei erweitert und mit eigenen harmonischen, melodischen und rhythmischen Feinheiten gestaltet. Die erschütternden Ereignisse des Weltkrieges haben Ravel bewogen, die Suite zugleich als Huldigung an die französische Musik wie auch als Widmung für die gefallenen Freunde darzustellen. Die Fähigkeit, Empfindung in strenge Form zu bringen, Trauer in Tanzsätzen zu sublimieren und Schwermütiges in Gelöstheit zu verwandeln, verbindet ihn mit der Musik des 18. Jahrhunderts und macht zugleich den künstlerischen Rang dieses Werkes aus.

Die höchste Erfüllung seines klassischen Ideals ist für Ravel die Musik Mozarts mit der Klarheit und Beherrschung der Form und der Durchsichtigkeit des Klanges. Er bezeichnet sein Vorbild mit folgenden Sätzen: «Ein logisches, klares Ebenmaß, das sich auf dem Gebiete der Musik seiner größten Vollkommenheit bei Mozart nähert. Seine Kunst bedeutet für mich den höchsten Grad der Annäherung an jenes merkwürdige Gleichgewicht zwischen Gefühlsinhalt und Willensäußerung.»

Der Klassizismus bei Ravel manifestiert sich als Vorherrschaft des autonom Musikalischen. Allerdings nähert sich Ravel durch höchste Verfeinerung und durch die Steigerung ins Virtuose deutlich einem intellektuellen und artistischen Element. Die Überschau über die selbstgewählte Formenwelt erfolgt

aus einer Distanz, die Esprit und gelegentlich Ironie spielen läßt. Hier wird eine mögliche Gefahr des Klassizismus offensichtlich. Wenn die große Bedeutsamkeit des formalen Elementes so übersteigert wird, daß es als einziger Wertmaßstab der Kunst gilt, bleibt nur ein blasser Ästhetizismus übrig. Ravel allerdings wird durch seine musikantische und schöpferische Begabung sicher gehalten. Man kann schon deshalb bei seiner Musik nicht von gläserner Unverbindlichkeit sprechen, weil so elementare Kräfte wie der Tanz eine wesentliche Rolle spielen. Er hat Tanzformen aus nahezu allen Epochen der Musikgeschichte verwendet und erweist sich auch damit als Klassizist im weiteren Sinne.

Die Musik Igor Strawinskys hat die Diskussion um einen neuen Klassizismus in unserem Jahrhundert immer wieder und auch am heftigsten angefacht. Als 1920 seine «Pulcinella-Suite» uraufgeführt wurde, in der er sich auf formale Vorbilder des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Pergolesi, bezieht, sahen viele Kritiker das Werk als schwach und farblos gegenüber seinen vitalen Ballettmusiken zurückliegender Jahre an. In den folgenden Werken — etwa im Oktett für Bläser, in der Serenade und Sonate für Klavier, in «Ödipus Rex» und dem abgeklärten Ballett «Apollon musagète» — wurden die Auseinandersetzungen mit J. S. Bach und den Formen seiner Zeit und mit klassischer und frühklassischer Musik immer vielfacher. Strawinskys Klassizismus geht so weit, daß er in seinem Spätwerk sogar die Zwölf-Ton-Technik adaptiert und sich — wie er selbst sagt — «unter den Schutz der Musik Weberns stellt». Seine Gegner nannten Strawinsky das «Chamäleon der modernen Musik». Die Vielschichtigkeit der historischen Bezüge in seinem Schaffen bietet jedoch nur scheinbar ein widersprüchliches Bild. Sobald man Strawinskys spezifische Einstellung zur Tradition begreift, erweist sich, daß das Gesamtwerk nicht eine Folge überraschender Gegensätze ist. Wie er auch im einzelnen eher mit «Analogien als mit Kontrasten» («Musikalische Poetik») arbeitet, fügt es sich zu einem Persönlichkeitsstil von unverwechselbarer Prägung zusammen. Tradition ist für ihn nicht etwas unbewußt Erworbenes, sondern seiner eigenen Interpretation nach eine «lebendige Kraft», die aus einer betonten Vorliebe zu bestimmten Werken der Vergangenheit wirkt und für ihn erst die «Kontinuität des Schöpferischen» («Musikalische Poetik») gewährleistet. Dabei handelt es sich nicht um ein formelhaftes Übernehmen bestimmter Kompositionspraktiken: «Das Entleihen einer Methode hat nichts mit dem Bewahren einer Tradition zu tun» («Musikalische Poetik»), sondern Strawinsky «ersetzt eine Methode durch eine andere»; er knüpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen und verwirklicht damit das bereits geschilderte musikalische Parodieverfahren in unserem Jahrhundert. Unsere Zeit ist — wie wohl keine vor ihr — den künstlerischen Erfahrungen der Geschichte verhaftet, die latent bei jeder musikalischen Äußerung mit-schwingen. Es ist unmöglich, heute naiv und dieser Situation unbewußt zu

komponieren. Das kann die Ausgangsposition für eine schöpferische Leistung fraglos komplizieren und beeinträchtigen. Es kann zum Experiment um jeden Preis, zur «Flucht in die Vergangenheit» oder sogar zur Resignation führen. Bei Strawinsky wird es zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung. Die schöpferische Verwandlung, die alle Erfahrungen vorangegangener Epochen nutzt, bringt eine Musik hervor, die neu ist. Sein Gesamtwerk in seiner Spannung aus russischen Elementen und vielfachen Beziehungen der europäischen Musikgeschichte bildet daher eine stilistische Einheit, die aus einer geistigen Haltung, nämlich der klassizistischen, erwächst. Sie ist in einer Zeit, in der sich Stile in immer schnellerer Folge ablösen, in der sich «der Sinn für die Kontinuität und das Gefühl für die Gemeinsamkeit» («Musikalische Poetik») einer künstlerischen Sprache immer mehr verlieren, von großem Wert.

Strawinskys Klassizität unterwirft seine Werke bewußt einer strengen Kontrolle, seine «Aktivität erlegt sich selbst ihre Grenzen auf» («Musikalische Poetik»). Ordnung, Konstruktion, Organisation, Disziplin und Objektivität sind für ihn wichtige Forderungen. Alle musikalischen Elemente sind derart eingesetzt, daß ihre logische Zugehörigkeit zur musikalischen Gesamtstruktur verdeutlicht wird. Das Wort von der «Durchrationalisierung des musikalischen Organismus» (Andreas Liess) hat seine große Berechtigung. Die Musik wird zweifellos objektiviert und intellektualisiert. Sie fordert — möglicherweise sogar aggressiv — auch vom Hörer äußerste Konzentration und Wachheit. Erkennt man Strawinskys Streben nach Ausgewogenheit und nach klaren Gliederungen, wird deutlich, daß man ihn nicht einen Revolutionär nennen kann, wie es nach der Uraufführung des Ballettes «Le Sacre du Printemps» oft fälschlich geschehen ist. Das heißt nicht, daß Kühnheit in seiner Musik ausgeschlossen sei, es sagt nur, daß der Gegenpol zum Wagnis, nämlich die Kontinuität der Tradition, in den künstlerischen Schaffensprozeß miteinbezogen wird. Man kann Strawinskys Antwort einer neuen Klassizität auf die Frage, wie Kunst in unserer Zeit wirksam werden kann, ablehnen und dafür die Richtung der Schule Schönberg-Webern vorziehen. Beides entstand aus einem verwandten konstruktiven Wollen, auch wenn die Reihentechnik eine Strawinsky entgegengesetzte Position in der Neuen Musik einnimmt. Die Alternative ist in keinem Fall eine Frage nach der Qualität der jeweiligen Musik, sondern ist bedingt durch eine grundsätzlich verschiedene geistige Haltung.

Als Repräsentant der deutschen Musik soll Paul Hindemith genannt werden. Nach der stürmischen Frühphase in seinem Schaffen nehmen seine Kompositionen immer deutlicher klassizistische Merkmale an. Sie haben konservative Züge der Beruhigung und Klärung in harmonischer und formaler Hinsicht. Viele seiner erregten Frühwerke unterwirft Hindemith sogar einer Revision, um sie seinem Kompositionssystem einzuordnen. Sein Klassizismus umspannt vor allem neo-barocke und neo-romantische Züge und ist weniger

auf die Klassik der Wiener Meister bezogen. Wenn Hindemith auch am Beginn seines Schaffens mit einer ausgesprochen scharfen anti-romantischen Einstellung auftritt, so sind doch eigene romantische Züge bei ihm nicht zu übersehen. Er steht damit im Gegensatz zu der betonten Haltung Strawinskys.

Diese scheinbare Widersprüchlichkeit löst sich durch ein kraftvolles und ursprüngliches Musikantentum, das der spielfreudigen Motorik der Barockzeit eng verwandt ist. Das höchste Vorbild ist ihm J. S. Bach, dessen Werk ihm über Jahrzehnte als verpflichtendes Erbe gilt. Er sieht sich selbst eingeordnet in diese Tradition. Wenn Hindemith aus solcher Kunstgesinnung heraus die barocken Kompositionstechniken und Formen mit ihren polyphonen und konstruktiven Zügen anwendet, so wird an ihm die Problematik solchen Schaffensvorgehens deutlich. Gerade die Barockmusik mit ihren prägnanten Spielformeln und geschlossenen Strukturen kann zur unselbständigen und unlebendigen Übernahme, zu formelhafter Erstarrung, zum Manierismus und Eklektizismus verleiten. Ein Stil aber bedeutet eine geistige Geschlossenheit im Werk eines Künstlers oder einer Zeit, in deren Ordnung sich alle Einzelteile unmittelbar einfügen müssen, ohne als handwerkliche Kunstgriffe erkennbar zu sein. Es wirken sonst nur Manieren eines Stils, die nicht durch die formende Synthese zu organischen Teilen des Kunstwerkes zusammengeführt werden, und schwächere Naturen erliegen hier, ohne zu eigener Leistung zu gelangen. Hindemith entgeht der Gefahr solcher epigonaler Nachahmungen. Sein musikantisches Temperament begreift musikalische Techniken nicht abstrakt, sondern nur in Verbindung mit dem Material der Töne und den ihnen innewohnenden Kräften und Strebungen. Außerdem trifft sich seine eigene polyphone Anlage mit der Barockmusik.

In der Zusammenfassung wird deutlich, daß sich die Beschäftigung mit dem Klassizismus dieses Jahrhunderts als eine Frage nach dem Wert und Sinn der Tradition für die Kunst unserer Zeit erweist. Der klassizistische Musiker begreift Tradition nicht als einen unverbindlichen Raum und die Summierung geschichtlicher Ereignisse. Unser musikalisches Erbe hat Inhalt und Begriff des Klassizismus stark ausgeweitet. Die verschiedenen historischen Vorbilder werden im Kunstwerk einem Wandlungsprozeß unterworfen und stellen eine schöpferische Vereinigung aus Überlieferung und vorwärtsdrängenden Kräften dar, die Vergangenes mit der eigenen Zeit in Einklang zu bringen sucht. Deshalb kann die Begegnung des Alten mit dem Neuen nicht zufällig sein. Sie ist immer von einer inneren Übereinstimmung und einer Auswahl abhängig. Das Zusammenwirken einer bewußten klassizistischen Haltung mit Kräften persönlicher Eigenart auf der Grundlage allgemeiner zeitlicher Situation zeigt die Reichweite des Begriffes.

Traditionsgebundenheit ist damit nicht die Rettung aus der Unsicherheit des Heutigen in die vermeintliche Geborgenheit des Vergangenen, um sich vor dem Wagnis einer Kunst, den harten Forderungen und Auseinander-

setzungen einer Zeit zu schützen und zu verschließen. Eine solche Rückschau wäre Schwäche, Flucht oder Irrtum. Ein künstlerischer Stil ist niemals nur eine formale Seite des Daseins. Er wird vielmehr sublimiert aus der lebendigen Wirklichkeit einer Zeit. Der Versuch, eine Epoche rational zu erfassen und sie auf die Bedingungen einer anderen Zeit zu übertragen, als wäre die Problematik eines Kunstwerkes nur eine vorher zu bestimmende Lösung, bringt keine schöpferische Leistung hervor. Die stilistische Einheit im Gesamtwerk eines einzelnen Künstlers ist immer die Konsequenz einer schöpferischen Begabung. Sie wird auch durch bedeutende klassizistische Werke belegt, die keineswegs einseitig der Vergangenheit verhaftet sind, sondern durchaus eine richtungweisende musikgeschichtliche Stellung einnehmen. Eine Analyse des Klassizismus in der 1. Jahrhundert-Hälfte wäre unvollständig, wollte man das übersehen. Die Konzentrierung der musikalischen Mittel bei Ravel, Strawinsky, Hindemith, ihre Beziehung zum «Sachlichen», die Aktivität und Strebigkeit ihrer Musik und das ständige Bemühen um eine sichere handwerkliche Grundlage ihrer Kunst sind inmitten gleitender Formtendenzen und verschiedener Auflösungserscheinungen von tragender Bedeutung.

Literatur

- Erich Doflein, Klassizismus in der Musik (Melos, Heft 7/8, 14. Jg. Mai/Juni 1947, Mainz).
Ernst Laaff, Klassizismus — eine Gefahr (Melos Heft 7/8, 14. Jg. Mai/Juni 1947, Mainz).
Andreas Liess, Die Musik im Weltbild der Gegenwart, Lindau 1949.
Gerd Sannemüller, Das Klavierwerk von Maurice Ravel, Kiel 1961.
Leo Schrade, Strawinsky, die Synthese einer Epoche (aus: Igor Strawinsky, Westdeutscher Rundfunk, Pressestelle, Köln 1963).
Igor Strawinsky, Erinnerungen (1936) — Musikalische Poetik (1939/40) aus: I. Strawinsky, Leben und Werk, Mainz 1957.