

Am Modell der Gegenwart

Autor(en): **Briner, Andres**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **2 (1974)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835394>

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.

Am Modell der Gegenwart

ANDRES BRINER

Die letzten etwa fünfzig Jahre neuer Komposition haben in Europa durch schnell wechselnde Phasen von satz- und klangtechnischen Systembildungen und ihren Auflösungen geführt, ein Geschehen, das eine Annäherung zwischen der Musikwissenschaft als Fachwissenschaft und der fachlichen Beurteilung des Zeitgeschehens nahelegt. Die Schwierigkeiten dieser Annäherung machen sich immer spürbar, wenn Gegenwartereignisse in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen erwähnt werden sollen. Die satztechnischen Systembildungen der ersten Dodekaphonie und jene weiterer «atonaler» und «neutonaler» Verfestigungen, die Tonsatzprinzipien Olivier Messiaens, die klangtechnischen Prinzipien der «musique concrète» und der elektronischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg, ihre Fortbildungen und Verschmelzungen, die Ausbildungen serieller Systeme und ihre Auflösungen — sie und weitere Phasenbilder haben sich noch kaum in ihren genauen Absichten und Auswirkungen geklärt, um in den festen Besitz der *Wissenschaft* überzugehen. Andererseits sind einige unter ihnen, besonders die ersten «atonalen» und «neutonalen» Verfestigungen, bereits — indem sich heutige Komponisten ihrer kaum mehr bedienen — historisch geworden; die *Wissenschaft* käme hier kaum je voll an ihren Gegenstand heran, wollte sie sich nur auf voll Gesichertes beziehen. So sind auch die hier folgenden Ausführungen keine eigentlich wissenschaftlichen, so vorausgesetzt wird, daß *Wissenschaft* als «reine» bestehen könne und ihr Zustand der «Reinheit» deshalb erhalten werden sollte. Doch wäre der Begriff «angewandt», der sich dem «reinen» dialektisch gegenüberstellen läßt, auch nicht der richtige, setzt er doch voraus, daß das, was «angewandt» wird, selber als Sache unverändert bestehen bleibe.

Nun bringt aber Musikkritik, in geringerem Maße Aufführungskritik, in höherem Maße Kompositionskritik, mit sich, daß gerade das, was an sich «gewußt» werden kann — ob es vom einzelnen Kritiker gewußt werde oder nicht —, immer wieder in Frage gestellt wird. Dieser Prozeß der Auflösung des im Wissen und in dessen Ort, also im Bewußtsein, Verfestigten durch Erfahrungen der Musikkritik oder solche, die ihr vorausgehen, ist von der Musikwissenschaft immer wieder als wissenschaftsfeindlich empfunden und beschrieben worden. Gegenüber einer Großzahl historischer Werke etwa sind die Grenzen, innerhalb derer sich die Tempi von Interpretationen zu halten haben, fest gezogen; der Musikkritiker mag aber eines Tages eine Wiedergabe hören, die sich außerhalb dieser Grenzen hält und doch die Essenz

der Musik besser zu erfassen scheint als jede historisch korrektere. Ähnliches kann sich gegenüber dem eingesetzten Instrumentarium, den dynamischen und klanglichen Dispositionen, in Phrasierung und Artikulation, ja eigentlich in jedem Faktor jener Rekonstruktion im gegenwärtigen Zeitablauf, die Interpretation ausmacht, ergeben. Jede konkrete musikalische Erfahrung kann, mindestens zeitweilig, einen wissenschaftlich erarbeiteten Grundsatz in Frage stellen. Der Kritiker wird gerade durch seine Offenheit gegenüber solchen Abweichungen — von ihnen wird am Ende wieder zu sprechen sein — der Wissenschaft gegenüber gelegentlich ein Abtrünniger. Er lernt durch seine Funktionen, so sein Zugang zu seinem eigenen musikalischen Erleben nicht verschüttet ist, daß er nicht einfach das Gelernte, nicht einmal das selber Erarbeitete, als feststehende Sache «anwenden» kann.

Der Musikkritiker hat so in einem von ihm selbst kaum zu regierenden Maß Anteil am Prozeß der Auflösung des Gewußten, und stellt sich damit in Gegensatz zu den Bewahrern der Wissenschaft, die zugunsten der internen Sicherheit ihres Wissensgebietes die neuen Erfahrungen von sich fernhalten. Diese Bewahrer würden als Musiker oft dem Phänomen der Abweichung zustimmen, glauben aber als Wissenschaftler sich an die Norm halten zu müssen — ein leicht schizoider Zustand, der sich in der heutigen Gegenwart, aber ohne Notwendigkeit, behauptet. Aus den eigenschützerischen Mechanismen der wissenschaftlichen Haltung erklärt es sich, daß Musikwissenschaftler in globo die wichtigsten Phasenwechsel und die durch sie bedingten Stilumbrüche nicht oder wesentlich verspätet zur Kenntnis genommen haben. Bis zu einem hohen Grad ist in dieses Vakuum, das die historische und die systematische Musikwissenschaft gelassen haben, die künstlerisch oder politisch orientierte Soziologie eingeflossen. Für die Musikkritik wäre es vorteilhafter, wenn sie sich in jedem Moment der Entwicklung auf eine bereite Musikwissenschaft beziehen könnte.

*

Die Musikkritik der letzten fünfzig Jahre ist durch die gleichen geschichtlichen Wandlungen verändert worden, die die Phasenwechsel mitverursacht haben. Wie die Musik selber war sie um 1920 traditionsbewußter oder mindestens geschichtsbezogener als sie es um 1970 war und ist. Bestand die Hauptgefahr der Musikkritik um 1920 wohl darin, das Neue nur vom Bekannten aus beurteilen zu wollen, so um 1970 darin, das Neue deshalb zu rühmen, weil es *den sich selbst gesetzten Ansprüchen genügt*. Erhebt sich die Musikkritik nicht über diese Gefahr, so bleibt sie den zeitgemäßen Vorurteilen genau so ausgeliefert wie um 1920. Denn in der Zwischenzeit haben verschiedene kompositionstechnische Richtungen und Schulen Anstrengungen unternommen, die geschichtliche Entwicklung der Musik im voraus zu determinieren, also Wertkriterien in die Zukunft zu werfen, anhand deren diese Zukunft

sich dann realisieren lassen sollte. Dieser Vorgang bringt wie kein zweiter die Situation der bloßen «Anwendung» mit sich — für die Komposition wie für ihre Kritik. Statt der neuen Erfindung scheint dann eine «Methode» dafür zu sorgen, daß die Ansprüche erfüllt werden, die die historische Evolution an alle stellt.

Indessen hat sich die spekulative, nämlich mit der Zukunft der Kunst spekulierende Haltung aus ungefährlichen Ansätzen im 19. Jahrhundert entwickelt. Richard Wagner, immerhin schon mit der evolutionären Erfahrung der Romantik imprägniert, konnte aus einer bestimmten Situation heraus seine jüngern Kollegen auffordern, Neues zu schaffen; nach ihm wurde die Aufforderung allgemeiner und imperativer. Der musikalische «Fortschritt» wurde, wie sich mit vielen Thesen und Antithesen dokumentieren ließe, um die Jahrhundertwende ein eigentliches Thema. Im gleichen Maß, stellte es sich bereits von dort bis zum ersten Weltkrieg heraus, in dem die Vergangenheit der Musik erforscht und in ein Netz historischer Bezüge eingefangen wurde, vergrößerte sich der von der Vergangenheit her ausgeübte Druck auf die Komponisten. Feststehende Werte dieser Vergangenheit wurden zwischen dem Anbruch «historischer» Konzerte in der Ära von Mendelssohn bis zum Umbruch des ersten Weltkriegs mit zunehmender Distanz als vergrößerte Last empfunden; am deutlichsten läßt sich diese steigende Aversion oder Agression in den Einstellungen zu Beethoven zwischen Mendelssohn und Strawinsky ablesen. Daß die Linien der Einstellungen zu Bach und teilweise zu Mozart ebenmäßiger, ja gegenüber Bach gelegentlich positiv rückläufig sich verhalten, ändert nicht das Gesamtbild einer zunehmenden Skepsis der musikalisch Schaffenden gegenüber dem Erbe der klassisch-romantischen Epoche.

Um den ersten Weltkrieg intensivierte sich der Drang zur Überwindung dieses Erbes. Sowohl im Einbezug von nicht durch die zentraleuropäische Entwicklung gegangener Musik wie osteuropäischer Folklore und Jazz, als auch im Ersatz der hypertrophen Kompositionsgestaltungen des späten 19. Jahrhunderts durch kleingliedrige neue, vor allem in den Zehner- und Zwanzigerjahren, wie in der Postulierung «neutonalen» oder «atonalen» Beziehungssysteme lassen sich, neben andern, die Zeichen der Abschirmung gegenüber der Vergangenheit lesen. Wie sehr sich Traditionsfreudigkeit und Traditionsfeindschaft in jenen Jahrzehnten überschritten, lernt sich aus den Überlagerungen der Lebens- und Schaffenszeiten von Max Reger, Richard Strauss und Hans Pfitzner einerseits, der «Klassiker» moderner Musik andererseits — Überlagerungen, die an Zahl und Zeitspannen ähnliche Überlagerungen in frühern stilistischen Umbruchzeiten hinter sich lassen. In den Jahren etwa, in denen Hans Pfitzner sich, wie das von ihm im ersten Akt seiner Oper «Palestrina» vor Augen geführte Bild zeigt, gerne durch die «Alten Meister» bedrängen ließ und gerade von ihnen sich Inspiration versprach, war durch das Werk anderer, neuerer «Meister» die funktionelle Harmonik der westlichen Musik bereits so geschwächt worden, daß an ihren Fortbestand nicht zu glauben war, und verhiessen Zukunftsvisionen,

stammten sie von Ferruccio Busoni oder andern «Futuristen», den Anbruch eines zugleich neueren und der Spekulation offeneren Zeitalters, wie es dann durch die Einführung der Dodekaphonie konkretisiert erschien.

Schönberg glaubte einmal, daß die «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» — wie Willi Reich diesen Ausspruch auf Seite 173 seiner Schönberg-Biographie (Wien 1968) festhält — eine Entdeckung darstelle, «durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert» sein werde. Es ist heute überflüssig, darauf hinzuweisen, daß sich diese national-geschichtlichen Hoffnungen nicht erfüllt haben. Die tatsächliche Entwicklung hat die spekulativ antizipierte, die doch nicht ohne ihre eigene Kunstlogik war, in die Winde geschlagen. Für den Beobachter dieser noch nicht weit zurückliegenden und teilweise noch gegenwärtigen Evolution, sei er Kritiker oder «reiner» Wissenschaftler, bleibt die Erfahrung wesentlich, daß auch Systembildungen, die ihre eigenen Wertkategorien weit vorauswerfen, von ihren eigenen Kindern überholt werden können — Abkömmlingen, mit denen sie so wenig zu tun haben wollen wie Schönbergs Dodekaphonie mit integraler Serialität.

*

Es mag, können einmal alle musikalischen Werte dieses Jahrhunderts aus dem nächsten überblickt werden, keine «Akzeleration der Musikgeschichte» gegeben haben, wie sie heute gerade von spekulativen Köpfen gern angenommen wird. Hingegen sind sich in der zweiten Nachkriegszeit Phasen kompositionstechnischer Verfestigung und Auflösung tatsächlich in anscheinend immer zunehmendem Tempo gefolgt. Wollte man jede Phase zählen, durch die die avantgardistische Komposition seit 1945 in Zentraleuropa gegangen ist, so käme man mit einer geringern Zahl als zwölf kaum aus — wobei selbstverständlich je nach Land und schulbildendem Zentrum, von losen Folgen von Festen wie den Biennalen in Venedig bis zu den stark theoriebildenden Veranstaltungen in Darmstadt, zwei, drei oder vier Phasen in Überlagerungen festzustellen wären. Das Eintreffen fast jeder dieser Phasen ließe sich in der Schweiz etwas verspätet feststellen. Dieses Geschehen stellt für Komponisten, Historiker und Kritiker, für alle Beteiligten und Beobachter, ein erstrangiges Anschauungsmaterial dar. Sie alle können nun, da die verschiedenen rhythmischen, seriellen, aleatorischen, geräuschklanglichen und musiktheatralischen Formierungen so eng aufeinander folgen, in ihrem Leben eine Vielzahl von kompositionspraktischen und -theoretischen Verfestigungen und Auflösungen verfolgen. Gewiß: Geschichte ist in diesen Jahren verfolgbar eine eigene *raison d'être* geworden. Gerade der Historiker sollte sich nicht davon distanzieren können, daß jetzt Musikgenerationen leben, die Geschichte *machen* wollen — was immer an ungerechtfertigten Hoffnungen

und Ansprüchen, Einladungen zur bloßen Nachahmung und zur «Anwendung», zur «Akzeleration» statt zum Durchleben der anstehenden Probleme darin liegen mag.

Diese Absicht, durch kompositorisches und improvisatorisches Schaffen den Zustand der Musik (und womöglich jenen der Welt) umzugestalten, bedeutet für den Kritiker eine Veränderung seiner Arbeitssituation. Sie ist für ihn fluider, mehrdeutiger, zugleich vielseitiger und prekärer geworden. Er bindet sich, im Vergleich zu seinen älteren Kollegen, weniger definitiv. Der Generation von Beobachtern, für die der Durchbruch der Neuen Musik zum bestimmenden Erlebnis werden konnte und die sich bis in hohes Alter als Verfechter der *einen*, im allgemeinen Publikum unbeliebten Sache fühlen können, steht er zumeist bereits fern gegenüber. Die Existenz der Neuen Musik ist für ihn gesichert, die Gefolgschaft eines beständigen, verhältnismäßig kleinen Publikums von Interessenten außer Frage. Er hat als Zeuge vernommen, wie auf eine Nachkriegszeit, in der viel Interesse auf der Sicherung präkompositorischer Faktoren im kompositorischen Ablauf lag, eine andere gefolgt ist, in der im Gegensatz dazu das Hauptgewicht auf Unsicherheits- und Unbestimmtheitsfaktoren gelegt, Improvisation wiederbelebt wird, in der die Musiker allen Umweltseinflüssen gegenüber «offen» sein wollen — ohne erreichen zu können, daß nicht auch aus diesen Bestrebungen wieder eine «Theorie der offenen Form», ein Kodex der Aleatorik und eine Verfestigung der Gruppenimprovisation zu Ritualen entstammt.

Der Kritiker dieser neuen Generation sieht demnach, vielleicht als erster, seine Erfahrung, daß er das aus dem musikwissenschaftlichen Studium Gewonnene der lebendigen Musik gegenüber nicht einfach «anwenden» kann, gespiegelt und bestätigt in der außerhalb seiner selbst liegenden geschichtlichen Entwicklung. Zugleich verstärkt sich in einer glücklichen Konjunktion innerhalb der Musikwissenschaft die Erkenntnis, daß die Herstellung philologisch «reiner» Urtextausgaben nur *eine* Seite wissenschaftlich-herausgeberischer Tätigkeit sein kann, die andere aber der Veränderung der fixierten «Sache», der Musik, durch den Akt der Wiedergabe Rechnung zu tragen hat; wissenschaftliche Ausgabe und Gebrauchsausgabe nähern sich an.

Dies ist ein günstiger Moment für eine weitere Begegnung zwischen der Musikwissenschaft und der Funktion des Musikkritikers. Die beiden Erfahrungswelten kommen sich näher. Wo Ausschließlichkeitsansprüche aufgegeben werden, muß niemand mehr mit dem Stigma des Abtrünnigen behaftet werden. Jeder Beobachter kann im Dilemma des Musikkritikers, seiner Arbeit *zwischen* intuitiver Erkenntnis und sachlichem Wissen, eine Funktion ersehen, und sogar eine, die zurück in die Musikwissenschaft führt. Wir wollen für einmal davon absehen, daß Musikwissenschaft in der vollen Konfrontation mit der Gegenwart erst richtig «zeitgemäß» wäre — das Wort ist zu oft und zu leicht in politisch gefärbter Bedeutung verwendet worden, um noch für sich selbst zu stehen. Wohl aber könnte die Musikwissenschaft, die eine noch verbleibende Lücke auszufüllen hat, von den rapiden Umschlägen lernen,

die sich in der Musik seit 1945 abgespielt haben, und ebenso von der Entstehung lebenskräftiger Musik älterer (etwa freitonaler) Stilkreise in einer Zeit, in der avantgardistisch gerichtete Beobachter den Blick einzig auf das Geschehen unter den bewußten Neuern richteten. Daraus ergäben sich Erfahrungen für die Entstehung von Überlagerungen verschiedener historischer Schichten in einem bestimmten Zeitpunkt, handle es sich um 1400 bis 1430, 1720 bis 1750 oder 1945 bis 1970.

Am Modell der Gegenwart läßt sich auch ablesen, wie sich noch vor kurzem für unversöhnlich gehaltene Gegensatzpositionen wie Tonalität und Atonalität, Serialität und Improvisation, hochrationalisierte Kunstmusik und Unterhaltungsmusik durchdringen und gegenseitig befruchten können. Angesichts solcher Entwicklungen wird es für Wissenschaftler leichter als früher, im Phänomen der interpretatorischen Abweichung — es erstreckt sich jetzt dank der Verschränkung von Interpretation und Komposition auch auf die letztere — eine wichtige Quelle schöpferischer Potenz zu sehen und dabei auch als Wissenschaftler das Ab-norme, ja den Umschlag der Kunst ins Gegenteil ihres intendierten Sinnzusammenhangs zu anerkennen. Damit wäre zwar ein großer irrationaler Faktor ins Innere des musikwissenschaftlichen Wissens eingedrungen und würde dort, bis zu seiner (leider vorauszusehenden) Absorption durch das Bewußtsein einige Unruhe stiften. Aber durch dieses Eindringen würde die Musikwissenschaft in ihren Mitteln herausgefordert: in ihren unterentwickelten Mitteln zur Bewältigung der Macht neuer schöpferischer Ideen oder neuer Lösungen innerhalb einer künstlerischen Tradition.