

die Arbeitermusikbewegung ist da nur ein Stichwort. In solch abstrakt-mechanischer Herangehensweise zeigt sich der Autor dem System unterworfen, das er kritisiert.

Isabel Herzfeld

## Ausblicke von hoher Warte

*Kurt von Fischer: Aufsätze zur Musik. Aus Anlass des 80. Geburtstages von Kurt von Fischer. Mit einem Vorwort von Ludwig Finscher. Hug Musikverlage, Zürich 1993, 175 S.*

Werden fleissige, aber nicht eben wegweisende Wissenschaftler aus Jubiläumsgründen mit Sammelbänden ihrer Aufsätze bedacht, so braucht es oft genug die Rechtfertigung, man habe das «an schwer zugänglichem Ort» Publierte verdientermassen einer breiteren Leserschicht zugänglich machen wollen. Bei der vorliegenden Publikation bedarf es solcher Floskeln kaum. Kurt von Fischers Referate und Aufsätze gehörten, wo auch immer publiziert, fast automatisch zur Pflichtlektüre wissbegieriger Musikologen wie auch interessierter Musikfreunde. Insofern erhält die von Ludwig Finscher mit freundschaftlichen Geleitworten der Leserschaft anempfohlene Textsammlung eine neue Gewichtung: Sie darf als Dokument für die geistige Weite und das bewundernswert breit gefächerte Sachwissen des prominenten Zürcher Emeritus gelten. Mit stärker entfachtem Interesse liest man beispielsweise die genaue Studie über Textrepetitionen in Schubert-Liedern (1979), wenn einige Seiten zuvor Grundsätzliches über die drei grossen Monteverdi-Opern (NZZ 1977, anlässlich des Zürcher Monteverdi-Zyklus) oder das *Wort-Ton-Problem in der Musik des italienischen Trecento* (1972) zu erfahren war. Grösseren Vertrauenscredit gesteht der Leser einem Autor zu, der zum einst so heftig wogenden Streit um die «Zuständigkeit» Mahlerscher Musik in Viscontis Film «Tod in Venedig» ein nützliches Nachwort beisteuert und sich gleichzeitig durch eine gründliche Studie über *Gustav Mahlers Umgang mit Wunderhorn-Texten* (1978) als langjähriger Mahler-Kenner ausweist. Wie breit von Fischers Interessen gelagert sind, wie tief er in die Sachfragen eindringt, bleibt bewundernswert. Souverän vergegenwärtigt der erfahrene Methodiker und gewandte Stilist den jeweiligen Wissensstand, um dann seine Beobachtungen anzuschliessen und zu massvollen Thesen zu verdichten. Angesichts seiner Kunst des Exponierens und Argumentierens fühlt man sich an Schönbergs Worte erinnert, der (im Artikel *Nationale Musik*) bezeugt, von Beethoven habe er gelernt die «...Kunst, unbedenklich lang, aber herzlos kurz zu schreiben, wie es die Sachlage erfordert». Gleich einem Leitmotiv kehrt in fast allen 19 Texten die Frage nach dem Verhältnis

der Epochen und Komponisten zum vertonten Text wieder. Dieser Fragestellung gilt dann vor allem auch die jüngste abgedruckte Studie, *Musikalische Annäherung an Georg Trakl* (1990). Sie dokumentiert ein weiteres Mal, dass Kurt von Fischer eben keinesfalls «nur» als jener Trecento-Spezialist zu gelten hat, als der er internationales Renommee geniesst. Mit Nachdruck sucht er hier die Begegnung mit den jüngeren Komponisten, mit Heinz Holliger etwa oder mit Manfred Trojahn und Wolfgang Rihm. Wie formulierte es Laudator Ludwig Finscher im Vorwort? Er attestierte dem Achtzigjährigen «die Lust, mit Musik aus so vielen Epochen und in so vielen Gestalten umzugehen, die Lust, aus Musik zu lernen. Das ist wohl auch das, was den Jubilar so beidenswert jung gehalten hat.»

Klaus Schweizer

## Lesarten eines Begriffs

*Zu zwei Publikationen über «Postmoderne und Musik»\**

Die Begriffskoppelung «postmoderne Beliebigkeit» ist heutzutage in vielen Mündern und mithin etwas vom Allerbeliebigsten und «Postmodernsten» im Sinne der Verächter der Postmoderne, die sie ja bevorzugt verwenden, geworden. Reflektiert wird beim Gebrauch erwähnter Floskel gemeinhin wenig; es hat «sich eingebürgert, unter ‚postmodern‘ die Einfamilienhäuschen mit Palladiomotiven zu verstehen», wie Beat Wyss in einem Referat bedauert, das in der zweiten der hier vorzustellenden Publikationen abgedruckt ist. Deshalb macht es Sinn, Aufsatzsammlungen herauszugeben und zur Kenntnis zu nehmen, in denen der Versuch unternommen wird, diverse, sich zum Teil diametral widersprechende Definitionen des Begriffs «Postmoderne» zu geben und diesen so von vorurteilsbeladenen Konnotationen zu säubern. Die Sammlung *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall «Postmoderne» in der Musik* ist die schriftlich vorliegende Quintessenz eines Symposions, das im Rahmen des «steirischen Herbstes» 1991 durch das Grazer Institut für Wertungsforschung durchgeführt wurde. Herausgeber *Otto Kolleritsch* gibt sich in seinen Vorbemerkungen und dem abschliessenden Aufsatz, der dem Symposium den Titel gab, als Anhänger der kritischen Moderne im Sinne Adornos (oder Habermas') zu erkennen. Die postmoderne Gegenposition definiert er zunächst als standpunktlosen Pluralismus, um dann die Kritik der Postmoderne an der Struktur des Fortschritts in den Zusammenhang des permanenten Protestes der Moderne gegen falsches Bewusstsein zu stellen. Er begreift so die Postmoderne als Teil der Moderne, dem allerdings die Vernunft als Motor des Fortschritts weitgehend abhanden gekommen sei.

Zu einer ähnlichen Einschätzung – allerdings ohne Kolleritschs modische Negativwertung – kommt *Wolfgang Hattinger*, wenn er schreibt: «So gesehen ist der angeblich postmoderne Bruch, auch wenn er regressiv scheint, die perfekte Einlösung einer Modernisierung. Diesfalls trifft es die Moderne eben selbst.» *Wilhelm Killmayer* setzt musikalische Moderne weitgehend mit dem Entwurf Neuer Musik auf der Grundlage verbindlicher normativer Systeme (Serialismus) gleich. In nachmodernen Zeiten ist nun nicht bloss die Musiksprache pluralistischer geworden, sondern einer der «Grundgedanken der Postmoderne» ist die «Anschauung, dass das Neue eine Sichtweise sein kann». Diesen Ansatz vertieft *Siegfried Mauser*, wenn er eine philosophisch und ästhetisch ernst zu nehmende Postmoderne von der Rezeptionsästhetik her zu erhellen versucht. Für ihn ist es kein Zufall, «dass sich die pluralistische Ästhetik der Postmoderne in etwa zeitgleich mit dem in der Literaturwissenschaft eingeleiteten und sich unaufhaltsam verbreitenden Paradigmenwechsel von einer substantialistischen Werk- und Produktionsästhetik zu einer vermittelnden Rezeptionsästhetik entfaltet», «Mehrfachcodierung» (Charles Jencks) erlaubt eine offene, undogmatische Perspektive bei der Interpretation von Kunstwerken. *Hubert Stuppner* beschreibt die «Neue Einfachheit» in der Musik im psychologischen Sinne als Regression gegenüber dem absolutistischen Anspruch der «Vatergeneration der Nonos, Stockhausens und Boulez'», die «noch den idealistischen Glauben an den Weltgeist Musik besessen» hätten. Der Autor verurteilt hier aber nicht, sondern sieht «in diesem Leerwerden von Theorie und im kreativen Querdenken ohne Theorie ... die Chance nicht gar für eine neue Neue Musik, sondern für eine neue Nullstunde der Neuen Musik, für eine therapeutische ‚Tabula rasa‘, aus der eine neue Originalität versucht werden könnte». Mit seinem musikhistorischen Ansatz kommt *Elmar Budde* zu einer ähnlichen Einschätzung des emphatischen Moderne-Konzepts und der Materialdiskussion der fünfziger Jahre und der darauf folgenden Reaktion. Dass damals «die einzelnen Kompositionen als Durchgangsstationen eines fiktiven Prozesses» begriffen wurden, sieht Budde als «inszenierte musikalische Materialgeschichte», der er als «konstruierte Geschichte» den Vorwurf der Geschichtslosigkeit macht. Auch er sieht in der Vielfalt der gegenwärtigen musikalischen Erscheinungsformen mehr Chancen, als dass er Verrat oder Abfall von der Moderne wittern und denunzieren möchte.

Eine vorurteilsfreie Bestandaufnahme und Begriffsklärung versucht *Hermann Danuser* in seinem Beitrag über «Die Postmodernität des John Cage». Für ihn steht nicht die Moderne gegen die Postmoderne, sondern eine traditionalistische Position der Postmoderne (Habermas, Marquard u.a.; also eben die Ban-