

lässt. So wird etwa nach dem Unterschied zwischen Bearbeitung und Komposition, Interpretation und Improvisation gefragt, es wird dem Sinn und Zweck von Bearbeitungen fremder und eigener Musik nachgegangen, und es werden Formen der Bearbeitung in einzelnen Musikgattungen von der Motette und Messe über das Streichquartett bis hin zur Oper behandelt. In welcher Art vorgegebenes musikalisches Material bei Zitat, Entlehnung, Variation, Kontrafaktur, Parodie (im Sinn des 16. wie des 19. Jahrhunderts) umgeformt wird, bildet ebenfalls Gegenstand der Betrachtungen; auch die nur mittelbaren Veränderungen der Musik, die sich bei einer Umtextierung von Vokalwerken ergeben, werden untersucht. Man hätte sich vielleicht noch Beiträge zum rechtlichen Sachverhalt der Bearbeitung und zur Bearbeitung in der U-Musik wünschen können; aber auch mit diesem historischen Schwerpunkt ist das ausgebreitete Material sehr vielfältig. Die durchwegs fundierten Darstellungen vermeiden die Gefahr, den Gegenstand mit gutgemeinter pädagogischer Absicht unzulässig zu vereinfachen. Für Unterrichtszwecke sehr wichtig ist der Anhang nach jedem einzelnen Beitrag, in dem weiterführende Literatur mit kurzen Kommentaren angegeben ist, und der vor allem auch Auskunft darüber gibt, in welchen Ausgaben die behandelten Stücke greifbar sind. Denkanstösse vermittelt jeweils eine kurze Liste von «Anregungen zum Weiterdenken» zu jedem behandelten Gebiet.

Mathias Spohr

Gebildet vom Tauschwert

Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess. Bärenreiter, Kassel 1993, 248 S.

Schon im Titel klingt an, in welchem Spannungsfeld Christian Kaden seinen Gegenstand angesiedelt hat. «Des Lebens wilder Kreis», erfrischend abgesetzt von sonstigen freischwebenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen, lässt erwarten, hier werde einmal wirklich den stets ausgeklammerten Fragen des tatsächlichen Umgangs mit Musik und ihrer erlebten Bedeutung, ihres Gebrauchswerts sozusagen, nachgegangen. Dem Autor, einem Musikwissenschaftler aus der ehemaligen DDR, geht es in Wiederbelebung einer kritischen Theorie der Musik gemäss Adorno um «lebendige, wirkliche Sozialisierungsweisen» der Musik, um das Aufspüren individueller Verhaltensweisen über blosse gesellschaftliche Mechanismen hinaus. «Musik gewinnt sich aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück. In dieser doppelten Bestimmung wurzelt ihre Macht (...) zum Guten wie zum Bösen.» Wie sie soziales Leben organi-

siert, soll eine interdisziplinär angelegte musikologische «Lebensforschung» erfassen, die als «historisierte Musiksoziologie» empirische Befunde moderat quantifizierend zu Modellen verdichtet, geschichtliche Vertiefungen mit musikanalytischer Anstrengung verquickt.

«Musik im Zivilisationsprozess» beschreibt Kaden als kontinuierlichen Prozess des Auseinanderdriftens umgangsmässiger und dinglicher Qualitäten von Musik. «Je nach dem Mass ihrer ‚Ganzheits‘-Fähigkeit» wären Musikkulturen zu bewerten. Sie sollten zur Balance der sich ungleichzeitig und uneinheitlich entwickelnden physischen und psychisch-geistigen Dimensionen, der sozialen und technischen Organisation des menschlichen Lebens beitragen. Doch insbesondere der abendländischen Musikkultur weist der Autor eher die Rolle eines Erfüllungsgehilfen bei der Durchsetzung des Kapitalismus zu, der verstärkend statt unterlaufend gewünschte Verhaltensweisen – selbst noch im eskapistischen Gegenbild – subtil einübt. Im Prozess der Verdinglichung wird Soziabilität eher verhindert als gefördert, Eindimensionalität statt Entfaltung bewirkt.

Kaden weiss diese These mit akribischen musikhistorischen, -ethnologischen und informationstheoretischen Untersuchungen zu stützen. Eindrucksvoll entfaltet er das Panorama der sich zu Beginn des 12. Jahrhunderts aus feudalen Abhängigkeiten lösenden «zivilen Gesellschaft» mit ihrer Aufwertung von Sachlichkeit, Arbeitssinn und Technik. Die Erfindung der Notenschrift erscheint darin als «Sündenfall der Musikgeschichte»: Was vorher der kollektiven Erinnerung anvertraut war, in individueller Aneignung unmerklich sich veränderte, ist jetzt als «opus perfectum» eines Einzelnen schöpferisch freier, doch auch dem unmittelbaren Zugriff eines anderen entzogen und in seinen strukturellen Geheimnissen verschlossen. Die direkte Interaktion zwischen Machen und Hören zerbricht. Nicht Befreiung von Abhängigkeiten, sondern Verfestigung von Ungleichgewichten ist dem Autor die ganze weitere Entwicklung: Die gotische «musica mensurata» unterwirft Rhythmen und Harmonien einem zentralistischen Vorwärtsstreben. In Anknüpfung an Horkheimer/Adornos «Dialektik der Aufklärung» erweist sich die Gefühlkultur des 18. Jahrhunderts in scheinhafter Autonomie als manipulierende Illusion. Der «Fall Wagner» zeigt den modernen Komponisten, der vergeblich die Entfremdung des Werkes von seinem Schöpfer aufhalten will.

Noch schwärzer erscheint die Gegenwart. Unter die Formel «Autoritäre Einwegkommunikation» fällt ebenso die «E-Musik» in ihrer erstarrten Darbietungsform wie die unmittelbare Kommunikation vorgaukelnde «populäre Musik». Als abstrakte Ware, der es gnadenlos um Realisierung ihres Tauschwertes zu tun ist, tendiert sie zu immer weiterer Normierung. Doch bringt gerade sie ihre Antinomien her-

vor, die als nicht auszulassender Markt die «Achillesferse» der Kulturindustrie bilden. Kaden führt besonders die Punkmusik als Entwurf einer Alternative an, in der wieder soziales Miteinander möglich ist, nicht-manipulierte Selbsttätigkeit und eine neue Dimension jenseits von Haben und Geld. Hier schliesst sich «des Lebens wilder Kreis», wie überhaupt als einziger Weg «nach ‚vorn‘ ein Gang zurück in die Geschichte» empfohlen wird, zum Wiederfinden des Verlorenen: zu den Trauer Ritualen der Kaluli auf Papua-Neuguinea, in die das menschliche Gegenüber stets einbezogen ist; zum Gleichgewicht von Individuum und Gesellschaft in der Volksmusik, der «Strukturen eines uralten Kommunismus» zugesprochen werden; zum «Geist der Improvisation», dessen Harmonie nicht wie in der fixen Form in der *einen Lösung*, sondern im Geltenlassen des *anderen*, Verschiedenartigen bei nicht schrankenloser Freiheit, sondern gemeinsam abgestecktem Rahmen besteht. Eine Musikkultur, die Leben «fördern und bewahren» hilft, hätte hier, im Verzicht auf Herrschaftsansprüche von Menschen und Musikformen, ihr Vorbild. Nichts gegen dieses Plädoyer für ein ökologisches Modell «musikalischer Artenvielfalt», gegen den Alleinvertragsanspruch der Darbietungsmusik und für eine Wiederbelebung der «Umgangsmusik» in symmetrischer Kommunikation, Rollentausch und direkte Rückkopplung zwischen Produzenten und Rezipienten einschliessend. Deren aktuelle Verwirklichung auf hohem Niveau findet Kaden übrigens auf Kuba. Doch ist so alle Innovationsmöglichkeit dem Bereich der «populären», der «Alltagsmusik» vorbehalten. So ehrenwert deren gesellschaftspolitische Implikationen auch sein mögen – entsprechend der Bürgerbewegung der «demokratischen Wende» der DDR, deren Aufbruchspathos den 1989/90 entstandenen Aufsätzen die Farbe gibt –, so unrealistisch müssten sie doch jemandem erscheinen, der heutiges Musikschaffen ganz vom Tauschwert regiert sieht. Dabei ist die Betrachtung von Gattungen unter dem Gesichtspunkt voneinander getrennter Produktions- und Rezeptionsstrukturen, die Auffassung vom Hören als isoliertem Konzertbesuch selbst bloss formal. Mögliche Inhalte und Wirkungsweisen, Verarbeitungs- und Anverwandlungsprozesse innerhalb einer komplexen Lebenssituation verschwinden im Hörer als *black box*. Damit ist dieser dem Autor genauso amorphe Masse, wie er in seiner Kritik der «Einwegkommunikation» aufzeigt. Dabei könnten etwa die «aufklärerischen Brüderlichkeitsutopien», der «autonomen Musik» als «grossartige», nicht praxistaugliche «Simplifizierungen» angelastet, im Erleben des Hörers ebenso Anspruch bedeuten wie Illusion. Und während gegen diese Illusion ständig Brechts episches Prinzip ins Feld geführt wird, fällt kein Wort über die Versuche demokratisierender Vermittlungsformen in unserem Jahrhundert –

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 Bestandesaufnahme 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-