

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 8

Artikel: Wertprobleme in der Musik
Autor: Ringger, Rolf Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162508>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

seiner Entscheidungsbefugnis nicht begrenzt werden, so wird es der Finanzplanung, ihren Annahmen und Folgerungen vermehrte Beachtung schenken. Dann erweist sich ein Finanzplan für die Entscheidungen des Parlaments und letztlich auch des Stimmbürgers als ein Instrument echter Entscheidungshilfe.

Einen weiteren Beitrag zu dem zur Zeit sehr aktuellen Thema «Finanzplanung» findet der Leser im Bücherteil auf S. 707, wo Rudolf Rohr das neueste Schrifttum über diesen Problembereich vorstellt und diskutiert.

Wertprobleme in der Musik

ROLF URS RINGGER

Die Werte seien im Schwanken. Wenn in Wissenschaft, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Philosophie, Religion, dann naheliegenderweise auch in dem, was den Menschen am unmittelbarsten reflektiert: in den Künsten. Literatur und bildende Kunst stützen sich schon seit weit über einem Halbjahrhundert nicht mehr auf akademisch-sanktionierte Kanones. Die Musik scheint seit der Atonalität der Zweiten Wiener Schule jeder Verbindlichkeit entraten zu sein. Die einen sprechen von einer Zeit der Umsetzung aller Werte; andere von einer der Dekadenz oder – weniger pessimistisch – der eines Übergangs. Gerade in der Musik, die sich – im Gegensatz zu den anderen Künsten – seit je jeder Abbildlichkeit, Welt Darstellung, eben: Reproduktion der Realität entzogen hat, ist das Aufgeben fixierter Bezüge, Systeme und damit als verbindlich vereinbarter Massstäbe dem Medium ans Mark gegangen. Deshalb können es sich Musikkritiker angesichts der heutigen Produktion – es ist bereits bald ein Klischee – nur noch sehr leicht oder sehr schwer machen. Verständlich, wenn sich da mancher in die Rolle des Rezensenten, Berichterstatters, Reporters flüchtet: Er schreibt hinterher lieber, wie viele Leute den Saal verlassen, wie viele Instrumente gespielt, wie viele Vorhänge die Interpreten ersungen haben. Die bündige Antwort, ob das Stück etwas taugt oder nicht, mutet sich heute schon fast keiner mehr zu. Schwierig auszumachen, ob aus Unsicherheit oder Bescheidenheit, aus Beschränktheit oder Klugheit. – Die nachfolgenden Überlegungen, ursprünglich ein Vor-

trag für das Schweizer Radio, wollen – über die heutige Zeit zurückgreifend – an Einzelheiten aufzeigen, wie nicht Werte an sich, sondern stets nur Werthaftigkeiten in Relativitäten zu Generation, Mode, Tabu, Wirkung, Image sich darstellen konnten. Dabei wird Wert zu einem Relativum par excellence.

*

Jede Reflexion über Kunst stellt die Frage nach dem Wert. Veränderungen und Umwälzungen in der Kunst beanspruchten seit je Werthaftigkeit für sich. Sogar die neueste Produktion – welche sich zuweilen absichtsvoll vom Sinnhaften distanziert: eben ab-surd ist – kommt trotzdem – oder gerade deshalb – nicht um die Frage nach dem Wert herum.

Was ist Wert? Er nimmt in Anspruch – zumindest für eine begrenzte Zeit und einen begrenzten Bereich – eine bestimmte Massgrösse an-sich zu sein.

Was ist Wertung? Sie meint – im Gegenspiel von mehr oder weniger bestimmten Massgrössen – das Messen an festgelegten Werten.

Was ist Bewerten? Es beabsichtigt – ungeachtet feststehender oder verbindlicher Massgrössen – das Hypostasieren von Werten.

Das dritte dürfte der avancierten Musik allein angemessen sein, indem ihre Voraussetzungslosigkeit anerkannt und ihre Erscheinung nicht mit inadäquaten Mass-Stäben verstellt werden soll.

Das zweite mag seit je geübt worden sein, indem die Produktion der heraufkommenden Epoche mit derjenigen der vorangehenden gemessen oder zumindest verglichen worden ist.

Das erste kann erst im nachhinein für längstvergangene Epochen sinnvoll sein, indem sie aus dem zeitlichen Abstand in einer Kompaktheit erscheinen, die ihnen vorher vermutlich kaum eigen gewesen ist.

Wert-Wertung-Bewerten: offenbar wird dabei die Entwicklung von der Statik zur Dynamik, oder gegenläufig: von der Subjektivität zur Objektivierung. Es scheint, dass Werthaftigkeit – um alle drei Begriffe für einmal zu vereinen – liegen muss zwischen: einerseits leichtfüssigem Opportunismus, der sich auf Vorziehen oder Ablehnen beschränkt, um sich nie von sich, der Umwelt oder der Geschichte korrigiert zu sehen, und andererseits überpersönlichen Massgrössen, bei denen heute zwar selbst die verstocktesten Schulmeister nicht mehr – wie es weit über den Nazijargon und dessen Derivate nach dem Zweiten Weltkrieg hinausgreifend hiess und gelegentlich noch heisst – an «ewige Werte» glauben mögen.

Also: Werte zeigen sich nicht an-sich, sondern nur als Wert-Ordnungen. Sie sind damit von aussen gesetzt: sie können sich also nur in Bezügen offenbaren. Aber wie alle Gesetze sind sie dadurch veränderlich und damit

vergänglich: allgemeine, gültige, verbindliche Wertmassstäbe gibt es nicht – und hat es übrigens nie gegeben, zumal die Musikproduktion nicht nur von Mittelalter und Renaissance funktionell gebunden war und somit nicht als Kunst im modernen Sinn verstanden werden kann, also nicht mit den Massstäben einer ästhetischen Wertung zu erfassen ist, sondern vor allem mit denjenigen der religiösen, philosophischen, ethischen oder vitalistischen. So wird – beispielsweise – eine Bach-Kantate für das Publikum von 1720 vorwiegend einen religiös-repräsentativen Wert gehabt haben, aber für dasjenige des 20. Jahrhunderts hauptsächlich einen motorisch-vitalistischen – vor allem, wenn sich die Komposition in einer Jazz-Transposition darbietet. Oder – wieder beispielsweise – Beethovens «Eroica» wird nach der Französischen Revolution vor allem einen ethisch-sozialen Wert gehabt haben, aber heute eher einen historisch-hedonistischen. Was der Komponist jeweils damit beinhaltete – oder be-wertete –, ist hinfällig bei der geschichtlichen Veränderlichkeit eines Kunstwerkes. Hilflös wäre da der Versuch, auf einen – wie es manchmal in Kritiken zu lesen ist – «eigentlichen, inneren Kern» vorzustossen, der auch dadurch nicht aufgedeckt werden könnte, wenn sich ermitteln liesse, was der Komponist während seiner Arbeit darüber dachte, denn einerseits garantiert das Verhältnis des Künstlers zu seiner Produktion keine Objektivität, andererseits entzieht sich ein Oeuvre der deutenden Verfügbarkeit in dem Augenblick, wo es noch von einem zweiten wahrgenommen werden kann. Wert kann somit nicht als Einheit verstanden werden, weder temporär noch geographisch, weder bildungsmässig noch persönlich, sondern wird sich jeweils konstituieren im Bezugsgeflecht zwischen dem gehörten Werk und dem zuhörenden Menschen. Kunst als solche hat es nie gegeben und wird es – die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts belegen es – kaum jemals geben: Kunst ist somit – selbst wenn sie sich gelegentlich lauthals darum fouthert – stets ein gesellschaftliches Phänomen.

*

Dabei wird die Frage des Wertes meistens zu einer der Generation – in kunstgeschichtlichen Ebenen gedacht: zu einer der Epoche. Damit deckt sie sich oftmals mit der des Neuen. Die folgende Generation fordert gegenüber der vorangehenden den Anspruch des Wertes – und – vor allem in neuerer Zeit – manchmal auch umgekehrt. So zu verstehen ist die Kritik des Tinctoris an der Ars nova, die Monteverdis an der Musik des Cinquecento, die des galanten Stils an der des alten Bach, die Wagners an Mozarts Klassizismus, die der Wiener Schule am Impressionismus von Strauss, die von Boulez an Schönbergs Expressionismus, die der Darmstädter Avantgarde an Boulez' Euphonie. Bis der kritisiert-abgelehnten Epoche dabei wiederum Werthaftigkeit zugestanden wird, ist sie jeweils bereits zur dritten

Generation geworden und damit historisch: So scheint sich die aus der Psychologie bekannte Enkel-Zyklus aufs Kunstgeschichtliche übertragen zu lassen.

Trotz der gesellschaftlichen Bedingtheit wird der Zusammenhang zwischen Wert und Wirkung heute oftmals grundsätzlich verdächtigt. Zwar liesse er sich auf so spontane Erfolge wie Mozarts «Don Giovanni», Wagners «Lohengrin», Mahlers «Symphonie der Tausend», Bergs «Wozzeck» festlegen, wenn dieser Hinweis nicht erschüttert würde durch so eklatante Uraufführungs-Misserfolge wie Beethovens «Fidelio», Bizets «Carmen», Straussens «Fledermaus». Doch tatsächlich wurden auch Händels «Giulio Cesare», Marschners «Hans Heiling» und Rezniceks «Donna Diana» umjubelt, während Anton Weberns lebenslange Ignoriertheit nun schon jahrzehntelang als eigentliches Qualitätszeichen beansprucht wird. Andererseits wird Henzes Musik von den Zünftischen seit Jahren nur schon wegen ihres Publikumserfolges beargwöhnt; sogar Penderecki, der bisher von den gegensätzlichsten Interessengruppen als einer der begabtesten Avantgardisten belobigt worden ist, wird seit der internationalen Zustimmung nach «Lukas-Passion» und «Violin-Capriccio» in seiner Spitzenstellung angezweifelt.

Überhaupt: der Kritikervorwurf des Liebäugelns nach Wirkung – der so alt sein dürfte wie Kritik – zielt am Wesen der Musik – und vielleicht der Kunst insgesamt – vorbei. Dabei wird eines ihrer Wertmerkmale negiert. Denn so bündig, wie es sich Provinzkritiker herbeiwünschen, lässt sich nicht die Grenze ziehen zwischen – wie sie es gerne nennen – Klang Sinnlichkeit und Effekthascherei; ähnlich etwa wie Nietzsches Vorwurf, der Wagner vorrechnete, nicht – wie er sagte – aus einem «Musiker-Gewissen» heraus zu arbeiten, sondern nur «um der Wirkung willen». Bei alledem wird Effekt als Möglichkeit des Bestehens übersehen, nicht zuletzt auch des wirtschaftlichen, wie etwa – bei allem Unterschied des Anspruchs – in den Opern von Rossini, Strauss und Berg, welche die bürgerlich-materielle Situation ihrer Komponisten wesentlich bestimmten und von da her wiederum Wertbezüge in die weiteren Arbeiten brachten: So müsste etwa noch untersucht werden – um nicht abermals auf das Grossbürgerliche in Straussens Oeuvre hinzuweisen –, wie weit der luxurierend-schwelgerisch-geglättete Ton der «Lulu» – über die Sujet-Vorlage hinweg – die Tantiemen-Erfolge des «Wozzeck» mit Landhaus und Fordwagen spiegelt. Doch seltsam, dass dieser Partitur gerade von da ein Wert zugewachsen ist – und wenn es auch bloss ein gesellschaftlicher ist, wonach dieses Spektakel nach dreissig Jahren bis jetzt die letzte Repertoire-Oper dieses Jahrhunderts geworden ist.

Von dieser Verquickung von Stil-Eigenschaften und Publikums-Wertung müssen Kritiker etwas geahnt haben, die bei der Rezension einer Novität diese vor allem unter dem Blickwinkel der Publikumswirkung einstufen und

dabei lieber die Anzahl der Vorhänge konstatieren als ein Detail der Partitur durchleuchten. Als ob das eine Rolle spielte? Doch eben: es spielt eine – im doppelten Sinn von «spielen» und «Rolle» –, denn das Oeuvre besteht nun einmal nicht an-sich, sondern nur in der Beziehung zum Publikum: das gehört zum Schicksal einer Partitur – im Gegensatz zu Literatur und Kunst, die selbst nach Jahrhunderten nochmals auftauchen können, während die Instrumente, welche die vergessene Musik umzusetzen vermöchten, oftmals schon nicht mehr existieren.

*

Nahe liegt die Versuchung, dabei Wertung von Modischem abhängig zu machen. Tatsächlich: es ist schwieriger, als es die Kritikerphrase wahrhaben möchte, einen stichhaltig-zwingenden Unterschied aufzeigen zu können. Doch zu armselig ist die Meinung, ein Kunstprodukt sei dann vom Modischen zum Artefakt gesichert, wenn es entweder seine Entstehungszeit überdauert habe oder nach einem Intervall wieder auferstehe: denn Beispiele liessen sich erbringen, wo eine Komposition schon nach kurzer Dauer den gewandelten Ansprüchen nicht mehr genügen konnte oder wo eine Wiedererweckung dann in einen mehr als hundertjährigen Dornröschenschlaf versank.

Moden – als Sanktionierungen des zeitgebundenen En-vogue – haben seit je nicht nur Kleidersitten, Essensgewohnheiten, Körperpflege, Bauarten und Literaturvorlieben bestimmt, sondern auch die Musik. Nur schon deshalb ist sie – obwohl Moden dem Ästhetischen par excellence zu entspringen scheinen – nicht bloss ästhetisch zu fassen, sondern mit Gesellschaftlichem verfilzt oder eigentlich davon bestimmt. Dabei ist die Trennung in obere und untere Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzogen und in den letzten Jahrzehnten vom Rundfunk mit der Scheidung in E- und U-Musik vollends institutionalisiert worden. Aber zu beschränkt ist die Ansicht, wonach sich musikalische Moden nur auf der unteren Stufe abspielten, während auf der oberen sich die – wie es heisst – werthafte Musik von selbst durchsetzen könne und die wertlose selbsttätig ausscheiden müsse. Zweifellos: auf der unteren manifestiert sie sich ohrenfälliger – das meint: handfester und statistikensicherer – als Schlager oder Hits, wie sie in diesem Jahrhundert von «Ich hab' noch einen Koffer in Berlin» über «C'est si bon» bis zu «All you need is love» belegt sind. Aber auf der oberen zeigen sie sich in Einzelheiten – eben dort, worin sie sich von der unteren unterscheidet und dadurch erst zur oberen wird: an den Fibern.

Doch: Moden als Moden einzustufen, ist stets leicht aus zeitlichem Abstand. Darum lässt sich heute rasch begründen, weshalb – je zu ihrer Zeit und je von ihrer Umgebung bestimmt – so erfolgreiche Komponisten

wie Benedetto Marcello, Salieri, Spohr, Meyerbeer, Korngold mit ihrer Epoche niedergegangen sind. Weniger einfach zu signalisieren aber wäre, weshalb Schumann, Busoni, Pfitzner, Mahler, Schreker selbst nach dem Tode so weiten Wertschwankungen unterworfen waren.

*

In der modernen Musik – oder der Neuen, wie sie sich in majuskelhafter Unbescheidenheit seit der Zweiten Wiener Schule von aller vorangehenden abzusetzen anschickt – Modisches aufzuzeigen, scheint widersinnig, denn zu ihrem Wesen gehört doch seit ihren Anfängen die Negation durchs breite Publikum und ihre Flucht in applausfremde Zirkelhaftigkeit. Trotzdem ist auch sie vor Modischem – das meint: vor der Tabuierung des einen und der Inthronisation des anderen – bis heute nicht gefeit geblieben.

Es zeigt sich vor allem in den Vokabeln der frühen Wiener Schule, die gerade durch ihre verbindliche Ausschliesslichkeit erst den Charakter von Vokabeln annahmen: also eigentliche Sprachmünzen wurden. So sind die Spannungen im Melisch-Klanglichen – Stuckenschmidt hat sie treffend als Oktav-Trübungen signalisiert und damit ihr Tabuhaftes festgehalten – vom frühen Schönberg über den späten Webern und von da über Boulez und Stockhausen bis zur jüngsten Darmstädter Entwicklung übernommen worden. Überhaupt: der Gestus des Gespannt-Schreckhaften – an dem sich Busoni, der nach seinem «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» vom Jahre 1907 zumindest im Theoretisch-Spekulativen sicherlich als Avantgardist anzusprechen ist, stiess – hat in den nun mehr als fünfzig Jahren eigentlich kaum eine Änderung durchgemacht. Daraus ist dieser Musik ein Wert-Merkmal zugewachsen, das alle andere als hedonistisch-verklärt verdächtigen lässt.

Kein Wunder, wenn Modisches in der Musik da sich an ihrer jüngsten und reizhaftesten Dimension äussert – und eigentlich veräusserlicht: an der Farbe. So fungiert da – was der Flöten-Schummer im Impressionismus seit Debussys «L'après-midi d'un faune» war – das Klarinetten-Gekreische in der Wiener Schule und das Oboen-Pastoso im Darmstädter Zirkel. Auffällig, dass sich mit der seit dem 19. Jahrhundert erstmaligen Wiedervereinigung von Komponisten und Interpreten von eigentlichen Instrumentalwellen sprechen lässt: die Schlagzeug-Welle mit Stockhausens «Zirkel», die Harfen-Welle mit Boulezens «Pli selon pli», die Orgel-Welle mit Ligetis «Volumina». Nur eigenartig, dass trotz so sensationellen Interpreten wie Tudor, der Loriod und den Kontarskys sich keine Klavier-Welle eingestellt hat: Vielleicht ist trotz Boulezens Dritter Sonate und Stockhausens Elftem

Klavierstück das Piano-Forte selbst der heutigen Generation als Jugendtrauma des bürgerlichen Hausinstruments noch zu tief im Gedächtnis. Denn: zur Möglichkeit des Modischen gehört offenbar eine gewisse Neuheit, selbst wenn sie – wie etwa bei der Orgel – auch nur in einem Unterbruch der Kontinuität besteht –, so wie heute auf Kleidermanieren der Twenties zurückgegriffen werden kann, die nach dem Zweiten Weltkrieg noch hoffnungslos lächerlich gewesen wären.

*

Aber Modisches zeigt Musik nicht nur an subkutanen Schichten, sondern auch an den äusserlichsten: die auffälligste – diejenige, welche dem Stück gewissermassen als Schild voransteht – ist der Titel. An ihnen hat sich in diesem Jahrhundert nun Modisches festgehakt wie früher nur an Formen – verständlich in einer Zeit, die Formen nicht mehr zu tradieren gewillt ist. Wenn der Musik vor allen Künsten seit je Internationalität nachgerühmt worden ist, dann zeigt sie sich heute an der Sprachenvielfalt der Überschriften: sie kreuzen durcheinander wie die Nationalflaggen bei Sportmeetings.

Die Welle des Französischen dürfte nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Nachimpressionismus und der Gruppe der «Jeune France» sich über Europa gespült haben: Anti-Wagnerianismus und Anti-Deutschtum liessen sich da bis unter die Titel nachweisen und sind nicht nur von Cocteau «Le coq et l'arlequin» belegt worden. Die «Pièces» und «Danses», die «Images» und «Rondes», die «Mouvements» und «Fantaisies» waren Legion und kamen oftmals auch am stämmig-germanischesten Material nicht vorüber. Zu deren Pendant nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die «Structures» und «Prismes», die «Figures» und «Polyphonies», die «Echanges» und «Mobiles», die «Fluctuances» und «Condensations», die «Tensions» und «Synchronisations». Nur eigenartig, dass Boulez – ob absichtlich oder ungewollt – als Promotor und Berufungsinstanz gerade in Frankreich verfemt ist und Arbeitsfeld und Karriere eben Deutschland verdankt.

Das Italienische ist – in diesem Jahrhundert, wo es nicht mehr wie noch bis zu Rossinis Zeit als eigentliche Musikersprache verstanden wurde – eben von Henze, dem Wahl-Italiener, wieder in Umlauf gesetzt worden. Zwar gilt Dallapiccola zu Recht als der erste moderne Musiker Italiens; Nono machte als Pionier das Land Puccinis in Darmstadt konkurrenzfähig. Doch Berio – dem aus seiner Generation Italiens nun einzig Avantgardismus zugestanden wird – kokettiert – mit «Nones» und «Circles» – gerne mit Amerikanischem – kein Wunder: gilt doch bei der High Society der Via

Veneto in den sechziger Jahren eben das Angelsächsisch-Germanische als «molto chic». Dabei sind Henzes «Poemi», «Canti», «Ariosi», «Divertimenti», «Cantata» und «Sonata» weder innerhalb noch ausserhalb Italiens imitiert worden, wie denn seine Musik seit einem Jahrzehnt um sich selber dreht und seltsamerweise keine Nachfolge gefunden hat, während seine Mediterranität bis jetzt nur von ihm selber ausgespielt worden ist und in seiner «Bassariden»-Oper und seiner Castelgandolfeser-Villa gipfelt. Somit ist – für einmal – Mode zum narzisstischen Spiegelbild geworden – und tatsächlich wäre mancher Kritiker verlegen, wenn er Henze nicht mehr auf seine Italianità festhaken könnte: seine Mode also zur Wertung seiner Produktion eichte.

Englisch-Amerikanisches ist in Europa durch Titel auffällig selten aufgenommen worden, obwohl die Umgangssprache der Besiegten sie wenigstens in Slogans imitiert hat. Es scheint, dass die Komponisten sich ihres kontinentalen Ursprungs erinnerten – wie sich etwa Varèses «Ionisation», «Hyperprisme» und «Deserts» sowohl nach dem französischen Ursprung als auch nach der amerikanischen Umlautung verstehen lassen – oder dass die Musiker des Kontinents wenigstens im Künstlerischen sich nicht als Besiegte etablieren wollten und – wenn von Cages Einfluss abgesehen wird – sich an einer europäischen Tradition festhielten.

Das Deutsche wurde nach dem Zweiten Weltkrieg selbst von Deutschen gerne gemieden. Hindemiths vordem supergermanische Titel – wie sie noch durchscheinen in «Konzert», «Musik», «Lied» – mögen an seinem vorzeitigen Künstler-Tod nicht unbeteiligt gewesen sein. Eine Ausnahme machten die in Legion seither geschriebenen «Orchesterstücke» und «Kammersymphonien»: doch als Imitationen des Schönberg-Kreises war eben schon in den Titeln im vornherein jeder halbfaschistische Beigeschmack getilgt. Aber eigenartig, wie mit dem Wiedererstarken des deutschen Nationalbewusstseins im Laufe der fünfziger Jahre auch wieder deutsche Titel auftauchten, doch nun seltsam abgeblendet-artentfremdet wie etwa «Noten», «Spiele», «Momente».

Lateinisches hat sich hauptsächlich in den Partituren von Klaus Huber sedimentiert mit «Litania instrumentalis», «Soliloquia», «Noctes intelligibilis lucis», wie denn ein Hauch des Ausschliessend-Zirkulären überhaupt mit der Introversion des Klanggestus in dieser Musik konvergiert. Von Penderecki gibt es ein frühes «De natura sonoris» und die verschnörkelt-lapidare «Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam». Doch schwer einzusehen, ob er nach dem aufwendigen «Violin-Capriccio» und der surrealistischen «Ubu»-Oper nochmals zu antik-mittelalterlichen Sprachgesten zurückfinden wird.

Seltsamerweise sind Griechisch und Hebräisch selten verwendet worden. Der Grund mag darin liegen, dass es bei einem durchschnittlichen Musiker-

Bildungsniveau oftmals noch zum Lateinischen reicht. Wie denn auch Aussereuropäisches – mit Ausnahme von Indischem bei Messiaen – durch die Sprachschwierigkeiten gehindert wird: denn fremdklingende Titel wollen – wenigstens in der Absicht der Komponisten – letztlich nicht nur apart, sondern auch verständlich sein.

*

Titel: sie stiften Aura. Die Funktion des Auratischen wäre zu untersuchen wie diejenige des Image in der bürgerlichen Musik seit Beethoven. Dazu gehören nicht nur dasjenige wie das des Süchtigen bei Wagner, des Weltmännischen bei Stravinsky, des Vitalen bei Prokofieff, sondern auch dasjenige wie das des Jüdischen bei Mahler, des Erdenfernen bei Webern, des Brutalen bei Varèse. Also: das so gestuft Positive wie das so gestuft Negative, Werte wie Gegenwerte tragen zur Aura bei. Dabei haftet sie aber nicht nur an Künstlern oder deren Werken, sondern kann sich auch auf Städte und Regionen legen – wie etwa bei Wien, das während mehr als eines Jahrhunderts als Mekka der Musik dominierte und noch heute von diesem Glanz zu zehren versucht, obwohl jeder unbefangene Beobachter feststellen muss, dass die heutigen Musikleistungen da – im Durchschnitt – von jeder deutschen Provinzstadt erreicht oder sogar übertroffen werden. Nicht anders verhält es sich mit der Aura etwa von Kritikern oder auch Mäzenen – oder etwa von Fachzeitschriften und Verbänden, die vor Jahrzehnten eine Funktion erfüllten, heute aber nur noch Institutionen und Museum sind, aber trotzdem noch mit einer Fama kokettieren, die eben nur noch Aura ist.

Kein Wunder, wenn vor so viel Glamour gerade die Instanz versagt, welche Aura eigentlich zu enthüllen hätte: die Kritik. Verständlich, dass sie sich dabei meistens gebärdet, als gäbe es noch heute Werte mit ihrer Verbindlichkeit. Damit hält sie an einem atavistischen Zustand fest, statt ihn zu liquidieren – im eigentlichen Sinn eben: zu verflüssigen.

Wenn man schon nicht mehr an überkommene Massstäbe glaubt, so meint man, neue könnten an-sich gefunden werden, so wie man den Stein der Weisen finde – ähnlich, wie es Jugendpsychologen gibt, die stets noch von der Ich-Findung unken. Zu simpel ist da die Annahme, dass Neuerungen – nach einer Phase der Eingewöhnung – aufgenommen und damit werthaft würden, dass es also nur am Publikum liege, schrittweise die Werte gewissermassen aufzudecken. Der Glaube, dass die jüngste Stufe der Evolution stets auch die momentan beste sein müsse, dürfte trotz der Darmstädter Entwicklung der letzten Jahre vollends erschüttert worden sein: die Musikgeschichte belegt – um nur Komponisten wie Bach, Beethoven, Mahler, Berg anzuführen –, dass die vielschichtigsten und epochalsten Künstler auffallend häufig rückwärtsgewandt-eklektische Züge aufweisen. So ver-

passen viele Kritiker – aus Furcht, beim Morgen zu spät zu kommen – das Heute.

Eklatante Fehltritte reichen von Scheibes Bach-Kritik über die Geringschätzung von Strauss durch Stravinsky bis zu Boulezens Aburteilung durch den Darmstädter Zirkel. Was Wunder, wenn es jeweils im Schlagwort geschieht: im Klischee. So werden Neuerscheinungen lakonisch als «legitim», «wichtig», «authentisch», «wesentlich» oder gar «obersten Ranges» eingestuft, statt dass untersucht oder erklärt oder auch bloss vermutet würde, wodurch sich Rang denn überhaupt auskristallisiert. Aber wer sich überfordert oder gar herausgefordert fühlt, spricht von «unnötigen Veranstaltungen», womit man sich – nicht unähnlich dem jedenüberblickenden Romancier des 19. Jahrhundert – in die Stellung des allwissend-unumschränkten Kunstrichters mit der Entscheidung des erhobenen oder gesenkten Nero-Daumens hinaufmanövriert. Doch wer weder nach hinten noch nach vorn sich exponieren mag und deshalb mit der Mitte liebäugelt, bestätigt einer Nouveauté, dass sie «zwischen angestrengtem Avantgardismus und leerlaufender Konvention die klassische Mitte hält», wobei zu zwei Klischees noch das einer supponierten Klassik gefügt wird. Verständlich, wenn es da die verärgerten Komponisten mit dem kleinen Mann halten und – wie Artur Honegger in seinen «Incantations aux fossiles» – vom Kritiker die Aufgabe fordern, wenigstens «Propaganda für den Künstler zu machen».

Tatsächlich sagen da die meisten Kritiken weniger über das Kritisierte als über den Kritisierenden aus. Daran ändert auch die Meinung von – wie es zwar meistens nicht ausgesprochen, aber umschrieben ist – einer Wert-Immanenz nichts, wie es selbst noch im Schrifttum von Adorno durchschimmert. Aber heute wird man einem Werk, das nach Cage komponiert worden ist, nicht beikommen, wenn man Differenziertheit, Stimmigkeit, Verbindlichkeit als Werte an-sich ihm gegenüber supponiert. Doch was sollen eben Differenziertheit, Stimmigkeit, Verbindlichkeit in einem Musikwerk, das sich absichtsvoll im Chaotischen, Dispersiven, Ironischen extravertiert? Damit blieben nicht nur Komponisten wie Satie, aber auch Ives und Varèse im vornherein nicht erfasst und damit eigentlich entwertet, sondern auch Phänomene wie Zitat und Collage, die nicht erst mit Cage und Otte zum artistischen Prinzip erhoben worden sind, sondern sich auch in so traditionell eingestuften Werken nachweisen liessen wie Bachs Kantaten, Wagners erstem «Götterdämmerung»-Akt, Mahlers Symphonik, Bergs Opern und Henzes «Bassariden». Wer also heute mit Ganzheitlichkeit und Verpflichtung operiert, erinnert an die Kritiker, die weinerlich bejammern, dass man – wie sie schreiben – bei einem Oeuvre «die verschiedenen Merkmale nicht auf einen Nenner bringen könne», und macht sich – zumindest im Keim – verdächtig, dass er auch der neuesten Produktion

gegenüber am liebsten mit professoral-lächerlichen Monstrositäten aufkreuzt, die eigentlich nicht entfernt sind etwa von Riemanns Zweitaktigkeits-Fimmel und Schenkers Urlinien-Komplex.

*

Wert – Wertung – Bewerten: man wird kaum umhinkommen, sie nun einmal abzuleiten von Generation, Mode, Tabu, Wirkung, Image – und zwar gleichgültig, ob als deren Affirmation oder Negation. Damit bleibt die Relativität von Wertungen – eben: als Bezogenheiten – auf Bildung, Absicht, Geschmack, Anspruch, Vergleich, Engagement, Wirtschaftlichkeit. Der Zug führt dabei – absichtsvoll – vom Geistigen zum Materiellen. Aber alle Ideale – und zwar schon lange vor Goethens «Schönem, Wahrem und Gutem» – sind Konstruktionen, in deren Spiegelung selbst die epochalsten Kunstwerke – oder gerade diese am auffälligsten – versengen müssten. Indem diese aber als zeitgebundene mit den Zeiten sich verändern: darin liegt einzig die Chance ihres Überlebens und damit ein Hauch – wenn nicht ewiger, so doch – verlängerter Existenz.

Über mögliche Fehlhaltungen der aktuellen Kritik

ANTON KRÄTTLI

Ogleich es ebenso viele Abstufungen der kritischen wie der schöpferischen Begabung gibt, neigt die Öffentlichkeit im Hinblick auf die Kritik zu einem Pauschalurteil. Wer Romane, Gedichte oder Theaterstücke schreibt, er mag darin so mittelmässig oder schwach sein wie immer, genießt als ein gewissermassen schöpferischer Mensch stillschweigende Achtung. Der analytische Verstand, der Schwäche und Mittelmässigkeit in diesen Werken nachzuweisen sucht, wird niedriger eingeschätzt. Einige trachten ihm gar nach dem Leben und zitieren fleissig Goethe: «Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent», oder Rolf Dieter Brinkmann: «Ich müsste ein Maschinengewehr haben und sie alle über den Haufen schiessen.» Autoren und Künstler, denen Interpretation und Kommentar aus mancherlei und überdies