

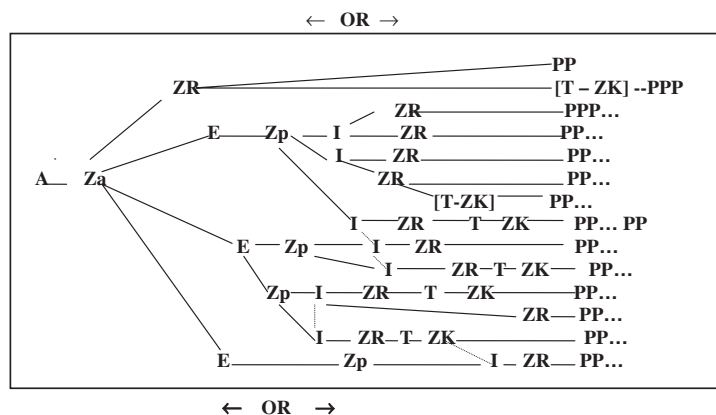
MIROSLAV K. ČERNÝ, PRAHA

DAS MUSIKWERK UND SEINE PROBLEME IN DER GESCHICHTE UND DER NEOAVANTGARDE

Was ist das Musikwerk¹? Trotz der scheinbaren Einfachheit – jeder Musiker glaubt die Antwort zu wissen – ist es für Musikwissenschaft bis jetzt eine offene komplizierte Frage. Von den tschechischen Musikwissenschaftlern versuchten sie zu beantworten unter anderen Jiří Fukač und auch ich. Aus der Etymologie und Wortwurzelverwandschaft „Werk – wirken (einen Einfluss ausüben)“ und in anderen Sprachen z. B. „opus – operare“ in Latein und „dílo – dělati“ im Tschechischen ausgehend, erklärte ich schon vor Jahren für das Musikwerk jedes Produkt der musikalischen Tätigkeit. Diese Definition betont natürlich auch die Wichtigkeit der menschlichen Aktivität – des „Musikmachens“, die das Objekt – das Werk produziert. Manche Etnomusikologen und zu diesem Fach tendierenden Musikwissenschaftler stellen eben diese Tätigkeit ins Zentrum der Definition der Musik, während die klassisch, westlich orientierten Musikwissenschaftler sahen die Musik als Summe der Werke, ja manchmal sogar als Summe der Partituren und Musikaufzeichnungen, die ihrer Analyse zugänglich waren. Meines Erachtens ist aber Gleichgewicht beider Pole notwendig. Mit dieser Intention habe ich auch ein ausgearbeitetes Schema aus der Triade Produktion, Reproduktion und Rezeption entwickelt, das mir alle Existenzformen des modernen Musikwerks abbilden zu können schien und ebenso aktive Momente mit den gegenseitlichenverknüpfte².

¹ Ich muss gleich aufmerksammachen, dass der Begriff das Musikwerk mit dem musikalischen Kunstwerk nicht identisch ist, denn jedes Musikwerk muss nicht den Kunstcharakter und Kunstwert haben. So ist er etwas breiter.

² Zuerst tschechisch in *Estetika* 1974, aber auch in Brno beim Colloquium „The Music Work“ im Jahre 1977 („Wann kann man vom Musikwerk sprechen? – Zum Problem der Substanz und Definition S.193–207, NB 198)



Erklärung der Symbole

OR – Objektive Realität. Dieses Symbol soll andeuten, dass sich das ganze im Felde der sich in der Zeit bewegender Realität befindet.

A – Autor; Komponist,

I – Interpret, ausübender Künstler,

P – Publikum, Hörer

E – Kopist, Editor des gedruckten Aufführungsmaterial

T – Techniker, Klangingenieur

Za – Manuskript, Aufzeichnung des Autors,

Zp – Aufführungsmaterial

ZR – konkrete klingende Realisation,

ZK – Tonaufnahme. „Klangkonserve“

Dies ist die komplexe Abbildung der Existenzformen des vollentwickelten modernen Musikwerks, die einige verschiedene Formen seiner Existenz in sich beinhaltet (z.B. Aufführung nach dem Manuskript eventuell mit der Tonaufnahme, Aufführung nach der Abschrift oder dem Druck und wieder eventuell mit Tonaufnahme, Beeinflussung des Interpreten mittels früherer Tonaufnahme usw.), Aus den Varianten, die einige Symbole auslassen, oder auch zusammen verknüpfen und verdoppeln, können aber auch weitere verschiedene, auch historische Formen der Existenz des Musikwerks oder Musikprodukts im breitesten Sinn des Wortes abgebildet werden, z. B. A=I=P kann den Komponisten, der sich sein Werk für sich improvisiert vor dessen Aufzeichnung, aber auch einen uraltertümlichen Hirten, der sich beim Weiden der Schafe, oder anderer Haustiere eine Pfeife spielte um die Zeit zu kürzen repräsentieren. Ein anderer Fall kann sein A=I-P, was Konzertimprovisation abbildet, aber auch alte Praxis vergegenwärtigt, als der Komponist (Schöpfer des Werks) von dem Ausübenden nicht abgesondert war und sein Werk eventuell auch ohne Aufzeichnung einer Hörerschaft vorführte. Es war die Praxis der antiken Dichtermusiker sowie der mittelalterlichen Troubadours u. dgl. Ich wählte absichtlich nur einfachste Beispiele – viele weitere verschiedene Varianten sind möglich – um an einen

Mangel aufmerksam zu machen. Schon aus dem gesagten geht nämlich hervor, dass diesem Konzept eine Zeitdimension fehlt. Diesen Mangels war ich mich vom Anfang bewusst und außer der breitesten Bestimmung im ihrem Rahmen setzte ich eine historische Subkategorie voraus, nämlich eine engere für Europa seit der Renaissance und Humanismus geltende Definition, die die allmähliche Absonderung des Komponisten vom Interpreten und schriftliche Fixierung, aber auch die Differenzierung zwischen der funktional gebundenen und „absoluten“ – also freien, autonomen, allein zum Hören bestimmten – Musik beinhaltet. Diese Attribute bilden auch den Werkcharakter, den W. Wiora für sein drittes Weltalter der Musik³, welches die europäische Musik vom Mittelalter bis zum XX. Jahrhundert umfassen sollte, postuliert. Dies musste zur wenigstens dreistufigen Definition des Musikwerks führen. Das ist aber ungenau, denn wenigstens die ersten Attribute gelten potentiell für alle eine Musikschrift besitzenden Kulturen – also auch für das Altertum. Es handelt sich nicht nur um die Antike, von der auf uns rund 60 mehr oder weniger vollständige Musikaufzeichnungen gekommen sind, aber sogar ins XII. oder XIII. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung datierte Musikaufzeichnungen aus Ugarit, deren Kolophonen (Beischriften hinter dem eigentlichen Text) neben dem Namen der Schreiber auch die Namen der Autoren, oder wenigstens Garanten der Richtigkeit enthielten, wobei die nachträgliche kultische Benutzung selbstverständlich war. So musste die Praxis des „vom Blatt Singens und Spielens“ viel älter sein, als man bisher geglaubt hatte, sowie auch die Existenz eines Autors, der für das bestimmte Musikwerk verantwortlich ist und den Z. Lissa für das Musikwerk⁴ als die notwendige Bedingung hielt, auch wenn er für uns anonym blieb.

Über die Unvollkommenheit dieses Schemas hat mich die Auseinandersetzung mit den neoavantgardistischen musikalischen Produkten der zweiten Hälfte der 60er Jahre vom vorigen Jahrhundert und der Versuch sie auch theoretisch zu begreifen.. Übrigens schon Z. Lissa hat festgestellt, dass die klassische Definition des Musikwerks nicht auf die „Werke“ der Avantgarde und Neoavantgarde taugt. Auch die Differenzierung J. Voleks vom Musikwerk als aus den Händen des Komponisten ausgegangener Erscheinung (Form, Aufzeichnung, Idee) und dem Artefakt, das auf die Konsumenten unmittelbar wirkt⁵, reicht nicht aus, denn sie ist zu allgemein und beschreibt nicht, was zwischen diesen zwei Erscheinungen verläuft. So versuchte ich eine bessere Lösung, die ich mittels der Benutzung der auch in unserer Musikästhetik zur Beschreibung des Musikwerks und sei-

³ W Wiora, Die vier Weltalter der Musik, (1. Fassung) Stuttgart 1961 S. 108nn. In der zweiten Ausgabe 1988, die auch neue Fassung des Texts enthält verzichtet Wiora auf diese Charakteristik und betont nur die ausschließliche Existenz des musikalischen Kunstwerks, schriftliche Form bei bunten Stilen und Charakter der Musik nicht nur in Europa, aber auch im Orient

⁴ Lissa Z. Über das Wesen des Musikwerks, Musikforschung 21/1968, str. 157–82; hier zitiert nach Aufsätze zur Musikästhetik, Berlin-Henschel 1969, s. 7–36 NB 11ff.

⁵ Vgl. das Kapitel „Artefakt a umělecké dílo“ (Artefakt und Kunstwerk) im Buch Základy obecné teorie umění, (Grundlagen der allgemeinen Theorie der Kunst) Praha 1968 SS:106–122

nes Hintergrunds und Materials verwendeten Begriffspaare zu finden hoffte. Der eine wurde von der Philologie (Linguistik) übernommen und stammt von dem schweizerischen Strukturalisten F. de Saussure und den zweiten hat in unsere Praxis J. Volek eingeführt, Der Saussuresche lautet „langue“ und „parole“, der „Voleksche“ heißt „Paradigma“ und „Syntagma“. Die Bedeutung dieser Termini ist folgende:

„Langue“ bedeutete in der Linguistik allgemeines System der Sprachmittel und wir können sie in unserer musikwissenschaftlichen Praxis analog als allgemeines System der „Mittel“ der Musik verstehen, also als das Tonmaterial samt dessen „anthropologischen Konstanten“ hoch und tief, laut und still, schnell und langsam, einstimmig oder mehrstimmig, konsonant und dissonant, verschiedene Klangfarben und so ähnlich.

„Parole“ bedeutete in der Linguistik das Wort, oder eine konkrete Aussage. In unserem Bereich ist also als das Konkrete klingende Ergebnis des Musikmachens, beziehungsweise der künstlerischen Interpretation zu verstehen.

„Paradigma“ scheint mit „langue“ identisch zu sein und wurde manchmal so als Synonym benutzt. Doch das ist sehr ungenau, denn das Paradigma muss mehr konkret sein und manche historisch- und regionalbedingte Elemente, wie Stilmerkmale, Kompositionstechniken, konventionelle Wendungen und Idiome usw. mitbeinhalten. Es ist natürlich mehr beweglich und veränderlich nach der Zeit und Ort, indem die Langue ändert sich nur wenig. Weiter kann das Paradigma ein „Speicher“ oder Vorrat von Mitteln sein, der dem Komponisten zur freien Wahl zu Verfügung steht (das ist wichtig, wenn wir vom „zweiten Paradigma“ sprechen wollen).

Syntagma begreife ich etwas enger als üblich, als eine vom Komponisten gebildete und durch Aufzeichnung (möglicherweise auch durch Tradition) vorgeschriebene feste Struktur (also ohne der Interpretation).

So normale Abbildung des Musikwerks in dieser Form sieht folgenderweise aus:

Langue – Paradigma – Syntagma – Parole

In der Beziehung zu meinem früher angeführten Schema befinden sich die zwei ersten Glider von diesem Schema – und natürlich auch in der Realität – vor der Vorstellung des Komponisten und seiner Aufzeichnung (Manuskript – Za). Die „Parole“ – das Artefakt nach J. Volek – umfasst die Interpretation samt ihrem klingenden Ergebnis und auch die Rezeption des Hörers (eventuell auch die Tonaufnahme (Klangkonserve) mit ihrem Hersteller – also I – ZR- [T—ZK] –P Diese „Parole“-Artefakt kann natürlich bei verschiedenen Interpretationen von verschiedenen Interpreten verschieden sein und auch meistens tatsächlich ist. Das Syntagma – eigentliches Werk, Komposition – ist dagegen eine feste, vom Komponisten gegebene Totalstruktur, die zwar gewisse Freiheit – also auch Verschiedenheit der Ergebnisse – den Interpreten gibt, aber auch dieser Freiheit und Verschiedenheit bestimmte unüberschrittliche Grenzen legt.

Dieser normale Verlauf des Prozesses von der Existenz und Realität des neuzeitlichen Musikwerks wurde jedoch von Komponisten der „Neuen Musik“, der sogenannten Neoavantgarde seit 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts zerstört, und zwar zuerst durch die Aleatorik. Indem die sogenannte „kleine Aleatorik“, die nur auf bestimmten beschränkten Stellen der Komposition erscheint, als „Kurzschrift“ des Komponisten aufgefasst werden könnte, wo der Komponist eine schillernde Klanfläche ohne auffälliges melodisch-rhythmische Geschehen brauchte, ist die „große Aleatorik“ prinzipiell etwas anderes. Da fehlt nämlich das Syntagma, die feste Struktur des Ganzen, weil der Komponist nur einzelne Elemente oder Fragmente von Musik angibt, die erst der Interpret zu einem Ganzen zusammenstellen soll, indem er sie frei kombinieren oder mischen kann. Solche „Kompositionen“ präsentierten in der zweiten Hälfte der 60er Jahre vorigen Jahrhunderts P. Boulez, J. Cage, K.-H. Stockhausen und andere Neoavantgardisten, in unserer Republik z. B. Z. Vostřák. Auf diese Gebilde passen natürlich die obenerwähnten – ja alle – Definitionen des Musikwerks nicht. Wenn wir sie doch schematisch abbilden wollen, können wir das Konzept des Paradigma benutzen, das einen Angebot verschiedener Elemente – natürlich im mehr allgemeinen Form – dem Komponisten zum Schaffen repräsentiert, benutzen. So können wir in das Schema das „zweite Paradigma“ einführen. Ich habe es auch schon vor ein Paar Jahren in einem unpublizierten Referat in Bratislava getan. Das Schema lautete

Langue –Paradigma I.-A* – Paradigma II.=(Za)-I(=A₂)-ZR=Parole/Artefakt-P

*Ich kombiniere die Abkürzungen aus der ersten und zweiten Definition des Musikwerks

Dieses Schema taugt nicht nur auf die „große Aleatorik“, aber mit einer bestimmten Modifikation auch für Abbildung der „minimal music“, in derer Formen die Zeitdauer, beziehungsweise die Beendigung des Gebildes/Produkts den Interpreten zur Wahl überlassen ist, nur mit Vorbehalt, dass das „Paradigma II.“(=Za) mehr kontinuierlich und verbindlich für die Interpreten ist, was die Struktur betrifft. Da kann man aber auch von einem unbestimmten und nicht nur zeitlich unbegrenzten Syntagma sprechen anstatt des Paradigma II. Es kommt nämlich darauf an; wie konkrete „Werke“ dieser „minimal music“ verfasst wurden.

Noch komplizierter sieht die Lage aus, wenn wir auf diese Weise die Experimente von J. Cage (mit eingeschalteten Radio-Empfängern), oder K.-H. Stockhausen (mit improvisierenden Musikern [Komponisten]). Da handelt es sich um klingende Artefakte/Paroles – beziehungsweise derer Bruchstücke -, die der experimentierende Komponist nach Belieben – gleich ob zufällig (das war wahrscheinlicher sowie bei Stockhausen als bei Cage), oder gewissermaßen planmäßig (absichtlich und bewusst) – kombiniert hat. Es ist natürlich auch gleichgültig, ob es sich um tatsächliche Tonwerke (Cage's Rundfunkgeräte), oder Improvisierte Tongebilde (Stockhausen) handelte.

Wegen dieser Irrelevanz der Entstehung von benutzten Gebilde versuche ich nur die zweite Hälfte des Prozesses von solcher Experimente im Schema abzubilden:



Z_R=Parole_{1,2,3,...n} = Klangmaterial des Komponisten (Radiogeräte Cage, Improvisationen Stockhausen)

A_{exp} = Komponist (Cage, Stockhausen ...)

Z_R=Parole_Σ = Resultat der Kombination der Klangfragmente

Han kann nun aber fragen, warum ich diese Schematisierungen eigentlich unternommen habe, wenn die betreffenden Avantgardisten den Begriff „Musikwerk“ (oder nur „Werk“) verschmähten und ihre Schöpfungen als „Werke“ zu bezeichnen sich weigerten⁶? Ich kann den Leser versichern, dass ich nicht um meine erste am Anfang dieses Aufsatzes angeführten breiteren Definition des Musikwerkes als Produkt jedes Musikmachens zu bestätigen. Es handelt sich um eine tiefere Problematik, denn es ist ein Unterschied zwischen dem Entstehungsprozess eines musikalischen Gebildes und dem Standpunkt des Hörers, den dieser Entstehungsprozess nicht angeht. Darauf hat schon 1969 C. Dahlhaus hingewiesen⁷. Der Hörer vernimmt, begreift – eventuell auch analysiert – nach dem „prozessuellen“ Ausklingen jedes musikalischen Objekts denselben als ein abgeschlossenes Ganzes, also als Gebilde ja sogar Werk, besonders wenn er von dessen Ursprung und Schöpfer etwas weiß. Das gilt auch von den Produkten der musikalischen Neoavantgarde des vorigen Jahrhunderts, ebenso wie von klassischen Werken der europäischen Musik, aber auch von der Folklore oder außereuropäischen Musik. Nur tiefe rationale Analyse – und eher des Geschriebenen als des Gehörten – kann die Schaffensprozesse und Genre-Substanzen entdecken.

Und dies rechtfertigt auch meinen Standpunkt und allgemeine Definition und Auffassung des Musikwerkes.

⁶ Vgl u.a. C. Dahlhaus, Plädoyer für eine romantische Kategorie – Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. Neue Zeitschrift f. Musik 1969 S. 18n.

⁷ Vgl. IV. Kapitel seines Plädoyers für eine romantische Kategorie.... NZfM 1969 S. 21–2. Mit dem Hinweis auf den Unterschied zwischen dem Standpunkt des Komponisten und des Hörers versucht Dahlhaus den nach seiner Meinung und Meinung der Avantgarde veralteten und ausgeholten Begriff des Werkes zu rechtfertigen.