

Marcel Rubin

Die Komponisten ernster Gegenwartsmusik haben es zweifellos schwer, schwerer als ihre Vorgänger in zurückliegenden Jahrhunderten. Unleugbar ist aber ebenso, daß sie – zumindest ein wesentlicher Teil von ihnen – es auch ihren Hörern schwermachen, schwerer als die Komponisten in vergangenen Zeiten es taten.

Beide Phänomene sind nicht neu; sie stellen den Endpunkt einer Entwicklung dar, die sich bereits am Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnen begann und nun zu einer echten Krise zwischen den schaffenden Musikern und dem Publikum geführt hat. Um diese Krise zu verstehen und einen Weg zu ihrer Lösung zu finden, scheint mir eine Analyse der Lage sowohl der Komponisten als auch der Hörer notwendig zu sein.

Das Repertoire unseres Musikbetriebes ist in seiner erdrückenden, in jeder Hinsicht erdrückenden Mehrheit nicht zeitgemäß, sondern der Vergangenheit entnommen. Daher kommt es, daß einerseits das Publikum durch Gewöhnung nur die Musiksprache der Vergangenheit versteht, und daß andererseits die Komponisten der Gegenwart aus innerer Notwendigkeit heraus neue Ausdrucksmittel suchen.

Dieser Weg zur Eigenständigkeit aber entfernt die Komponisten in den meisten Fällen vom Publikum, dem, wie erwähnt, nur die alten Musiksprachen vertraut und lieb sind. Der innere Drang nach einer neuen Musiksprache allerdings hat auch, gerade bei den besten Komponisten unserer Zeit, einen weitaus tieferen Grund als den eines äußerlichen Strebens nach Originalität.

Schule des Hörens

Man bedenke, daß die musikalische Vergangenheit, mit der wir heute konfrontiert werden, einen Zeitraum von über drei Jahrhunderten umspannt, wenn wir nur bis zum Barock zurückgehen. In diesen drei Jahrhunderten ist die Musiksprache durch immerwäh-



renden Gebrauch zur Formelhaf-tigkeit erstarrt. Sie wurde abgegrif-fen wie eine alte Münze.

Ich nenne zur Erläuterung dieser Entwicklung ein einziges Bei-spiel: den strahlenden C-Dur-Dreiklang am Ende des Satzes „Und es ward Licht“ in Haydns „Schöpfung“. Harmonisch ist die Stelle nichts anderes als eine ein-fache Kadenz I-IV-V-I. Ihre Wir-kung beruht auf den Gegensätzen von Moll und Dur, piano und fort-tissimo.

Diese Wirkung war nicht nur zur Zeit Haydns von ungeheurer Ge-walt, sie ist es auch heute noch,

obgleich Kadenzen und Kontra-ste dieser Art seither zahllose Male eingesetzt wurden. Aber es ist ein Gesetz in der Kunst, daß die Neuheit und die Unmittelbar-keit einer ersten Aussage in der Zukunft auch dann noch weiter-wirken, wenn diese Aussage von Epigonen bis zum Überdruß wiederholt und abgeschwächt wurde.

Daß jedoch ein Komponist der Gegenwart die überwältigende Wirkung jenes C-Dur-Akkords nicht auf die Haydnsche Art her-beiführen kann, ist wohl uns al-len klar. Heißt dies nun, daß auch der C-Dur-Klang überholt ist?

Das trostlose Bild ist bekannt: Kaum stehen moderne Werke auf dem Konzert-Programm, versammeln sich auf dem Podium mehr Musiker als im Saal Zuhörer.



Ich verneine diese Frage entschie-den. Man muß den Dreiklang nur auf eine ganz andere Weise her-beiführen als Haydn es tat, um eine ebenso überraschende, neue Wirkung zu erzielen.

Wie das geschehen kann, dafür gibt es keine theoretische Anwei-sung, kein Rezept. Den Weg zu diesem Ziel zu finden, ist Auf-gabe jedes einzelnen. Oskar Ko-schka hat in seinen Salzburger Sommerkursen eine „Schule des Sehens“ begründet. Auch er hat seinen Schülern kein Rezept ver-ordnet. Er lehrte sie, daß man die alte Welt auf eine neue Weise se-hen und gestalten müsse.

Ich meine, daß es auf Ähnliches auch in der Musik ankommt: die Welt – die Welt im weitesten Sinn – auf eine neue Weise zu empfin-den und zu gestalten. Dazu führt nur die äußerste Intensität und Aufrichtigkeit des Hineinhörens in die Welt. Das kann, ich sage es noch einmal, gegenwärtig nur ein Werk des Individuums, der Per-sönlichkeit sein.

Vielleicht werden sich nach gerau-mer Zeit aus den Schöpfungen einzelner Persönlichkeiten ge-meinsame Gesetze einer neuen Musiksprache herausbilden, die dann kodifiziert werden können, so wie Rameau seinen „Traité

d'harmonie“ schrieb, nachdem es schon lange eine harmonische Musik gegeben hatte.

Das bedeutet aber nicht, daß die moderne Musik ein Sprachbabel sein müßte, in dem sich niemand auskennt, keiner den anderen ver-steht. Hier setzt ein, was ich die Verantwortung des Komponisten nennen möchte. Wobei, wie ich betone, der Künstler nicht der „Gesellschaft“ oder dem „Volk“ verantwortlich ist, auch nicht der Musikkritik, sondern ausschließ-lich seinem eigenen künstleri-schen Gewissen. Wofür aber ist er verantwortlich?

Keim der Verständlichkeit

Die Musiksprache war, wie jede andere Sprache, in den großen Zeiten der Musik ein Verständi-gungsmittel, so hochentwickelt die Strukturen der Kunstwerke auch waren. Denken wir daran, daß Bach fünf Jahre lang für je-den Sonn- und Feiertag eine Kan-tate für die Thomaskirche schrieb. Diese Kantaten wurden von der Gemeinde als eine Musik aufgenommen, die ihr etwas sagte.

Wären sie unverständlich gewe-sen, hätten sie Widerspruch er-regt, dann hätte die Kirchenbe-hörde, die ja ihre Gläubigen be-halten wollte, diese Musik gewiß nicht geduldet.

Auch betreffend die Wiener Klas-sik sollte mit der Legende von der Unverständlichkeit aller Großen unter den Zeitgenossen aufge-räumt werden. Ich erinnere daran, daß Stücke aus der „Hoch-zeit des Figaro“ Mozarts eigenen Berichten zufolge in Prager Bier-häusern gespielt und zu Tänzen bearbeitet wurden, und daß nach dem Zeugnis von Zeitgenossen die Uraufführung von Beetho-vens „Neunter“, also eines Wer-kes von bis dahin noch nicht dage-wesener Art, so erfolgreich war, daß man den tauben Komponi-sten, der neben dem Dirigenten stand, umdrehen mußte, damit er den Jubel der Zuhörer wenigstens sehen konnte.

VON DER VERANTWORTUNG DES KOMPONISTEN

Natürlich meine ich, wenn ich von Verständlichkeit spreche, nicht ein Verstandenwerden von allen beim ersten Hören. Es ist unvermeidlich, daß Neues oft seine Zeit braucht, um erfaßt zu werden. Dies gilt besonders in den Epochen einer dynamischen Entwicklung der Musik. Eine solche Epoche setzte zu Beginn des 19. Jahrhunderts schon mit Beethoven ein, und zwar mit seiner Kammermusik, die ja naturgemäß für einen kleinen Kreis bestimmt und daher für Vorstöße in Neuland besonders geeignet war.

Auf Unverständnis stießen bereits die Rasumowsky-Quartette und später in höchstem Ausmaß die letzten Klaviersonaten und Streichquartette. Aber den Keim der Verständlichkeit, das hat die Musikgeschichte bewiesen und darauf kommt es an, trugen all diese Werke in sich.

Den Keim der Verständlichkeit sollten, so glaube ich, auch die Komponisten der Gegenwart in ihre Musik legen. Das ist nicht als Warnung vor Experimenten gemeint, ganz im Gegenteil. Aber Experimente sollen in der Kunst nicht minder als in der Wissenschaft zu einem Ziel führen oder zumindest näher an ein Ziel heranzuführen.

Wenn heutzutage oft Versuche, welche die italienischen Futuristen vor mehr als einem halben Jahrhundert machten und die damals schon im Sand verliefen, als kühne Experimente ausgegeben werden, so scheint mir ein Mißverständnis vorzuliegen. Es handelt sich hierbei weit eher um eine Art des Epigontums. Man vergißt nämlich allzu gern, daß es Epigonen nicht nur der Romantik gibt, sondern auch des sogenannten Fortschritts, der sogenannten Avantgarde. Was versteckt sich hinter diesen Schlagworten?

Was ist fortschrittlich?

Die Avantgarde ist ein militärischer Begriff; jeder weiß, was dar-

unter zu verstehen ist: ein kleiner Truppenteil, der dem Gros der Armee vorangeschickt wird. Der Begriff des Fortschritts ist aus der Technik abgeleitet; auch hier ist die Bedeutung des Wortes klar: Ein Mercedes, Baujahr 1978, ist natürlich besser als der Daimler-Benz-Wagen aus dem Jahr 1886.

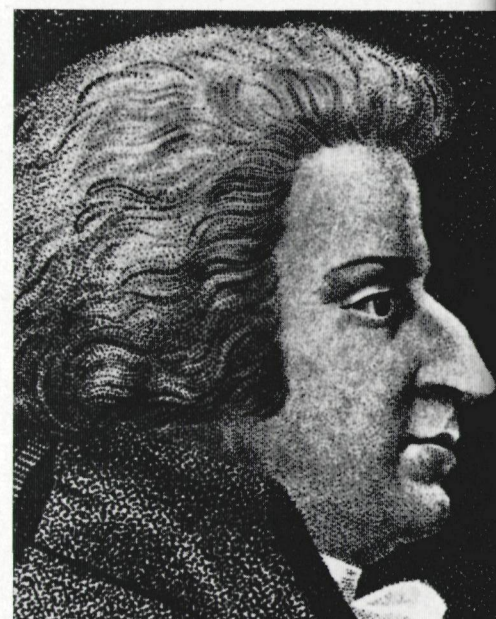
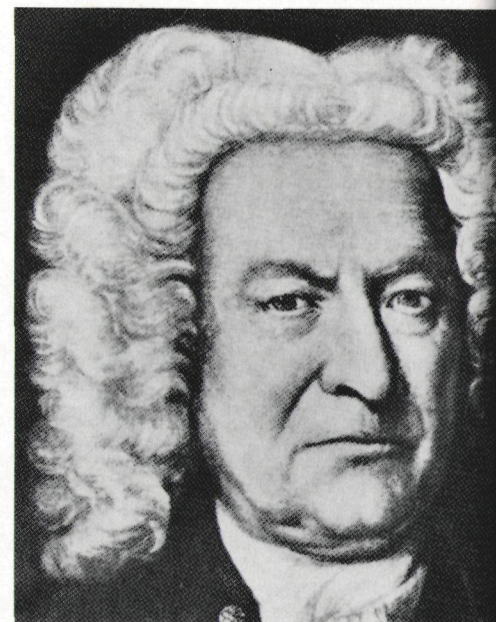
Aber lassen sich diese Begriffe wirklich, wie es gewöhnlich geschieht, auf die Kunst übertragen? Gibt es einen Fortschritt über Shakespeare, Rembrandt und Johann Sebastian Bach hinaus? War Bruckner ein Avantgardist gegenüber Brahms?

Der Streit der Zeitgenossen bei der Komponisten ging genau um dieses Thema. Von den Anhängern Bruckners wurde dieser als der Fortschrittliche gerühmt, Brahms hingegen als der Konservative verdammt. Er lehnte sich an Beethoven an, lautete einer der Vorwürfe, die dem Sinfoniker Brahms von den Partisanen Bruckners gemacht wurden. Worauf Brahms sarkastisch antwortete: „Wissen Sie jemand Besseren zum Anlehnen?“

Der Scherz der Entgegnung verbirgt den Ernst der Wahrheit: daß nämlich die Weiterentwicklung einer Tradition durchaus fortschrittlich sein kann. Will man einen unverdächtigen Zeugen für diese Behauptung gerade im Falle Brahms? Schönberg, den gewiß niemand als rückschrittlich bezeichnet, schrieb einen Aufsatz mit dem Titel: „Brahms, der Fortschrittliche“.

Gehen wir nun ein Jahrhundert hinter die Zeit von Brahms und Bruckner zurück. Wenn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Bach die Rede war, dann war öfter Carl Philipp Emanuel als Johann Sebastian gemeint. Denn im Verhältnis zum Komponisten des Wohltemperierten Klaviers war sein Sohn Philipp Emanuel der „modernere“ Zeitgenosse, ein Bahnbrecher des neuen homophonen Stils, der Sonatenform und damit ein Vorläufer der Wiener klassischen Schule.

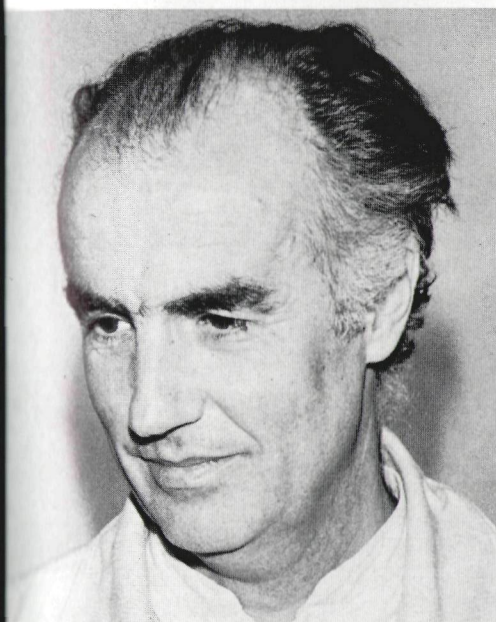
Aber schon für Mozart und Beethoven in ihren späten Schaffens-



Füllen die Konzertsäle noch immer: Johann Sebastian Bach (oben) und Wolfgang Amadeus Mozart

perioden wurde Johann Sebastian Bach das große Vorbild polyphoner Komposition. Und wer würde es heute noch wagen, einen der Söhne Bachs fortschrittlicher zu nennen als den Vater, den „Gottvater“ aller nach ihm geschriebenen großen Musik?

Aus diesen Überlegungen ergibt sich, daß die militärischen und technischen Begriffe von Avantgarde und Fortschritt sich nicht auf die Kunst anwenden lassen. Nicht immer ist, was sich von der Mehrheit unterscheidet, ihr voraus, also Avantgarde, nicht immer ist, was im Stil neu, Fortschritt.



Kaum Chancen auf breite Popularität: Avantgardisten Luigi Nono (oben) und Hans-Joachim Hespos

Konkret gesagt: Nicht der Stil entscheidet, was fortschrittlich ist, sondern der Geist. Einen neuen Stil kann man erlernen, Geist muß man besitzen. Es gibt Komponisten, die innerlich in den schwülstigsten Empfindungsarten der Spätromantik verwurzelt und äußerlich mit den Stilmerkmalen der Avantgarde ausgestattet sind.

Beim Anhören mancher – ich betone: nicht aller – Konzerte moderner Musik habe ich den Eindruck, einem Maskenfest beizuwohnen, das sich von den üblichen Veranstaltungen des Faschings durch Phantasiearmut

und Langeweile unvorteilhaft unterscheidet.

Wer Neues zu sagen hat und fähig ist, es zu sagen, wird von selbst zu neuen Ausdrucksformen gelangen. Aber er wird nicht darauf pochen, einen „Fortschritt“ gegenüber den alten Meistern herbeigeführt zu haben, deren Erbe er ist. Er wird organisch aufgrund innerer Notwendigkeit anders schreiben, als sie es taten.

Wer aber neue Ausdrucksformen sucht, ohne daß er Neues zu sagen hat – und in vielen Fällen, ohne daß er irgend etwas zu sagen hat –, dessen Musik wird wohl von Snobs eine Zeitlang als „modern“ gepriesen werden, sie wird aber mit der Tagesmode, der sie ihre Existenz verdankt, wieder untergehen.

Für diese Leute gilt der Satz, den Karl Kraus, der Freund des künstlerisch Neuen und Echten, geprägt hat: „Die Herren Dichter brauchen eine andere Sprache? Ich werde ihnen was malen; besser dichten sollen sie, dann wird's schon gehen.“

Die Verantwortung der Veranstalter

Wie steht es aber um das Publikum der neuen Musik? Ist der Abgrund, der zwischen den meisten auch musikalisch gebildeten Hörern und der Moderne klafft, wirklich nur von den Komponisten aufgerissen worden? Ich habe vorhin gesagt, daß jede Sprache, auch die Musiksprache, wenn sie einen Sinn haben soll, ein Verständigungsmittel sein, also zumindest einen Keim der Verständlichkeit enthalten muß.

Dem will ich jedoch hinzufügen, daß auch eine verbale Sprache nur von denen verstanden wird, die sie kennen und sich an ihren Klang gewöhnt haben.

Ähnliches wie für die Sprache der Worte gilt auch für die Musiksprache. Wie soll der Hörer eine Musiksprache verstehen, die er noch gar nicht kennt? Die Sprache der Musik, genauer: ihre Sprachen, denn es gibt ihrer eine

ganze Reihe, haben sich seit Richard Strauss erheblich verändert. Unsere sogenannten repräsentativen Konzertprogramme reichen aber nur in Ausnahmen über Richard Strauss hinaus.

Und diese Ausnahmen sind so selten, daß sie auf das Publikum eine abschreckende Wirkung ausüben und damit die Veranstalter in ihrer Grundhaltung bestärken, die Ausnahmefälle noch seltener eintreten zu lassen oder womöglich ganz zu eliminieren.

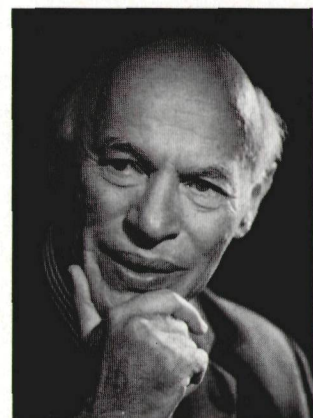
Die regelmäßige homöopathische Einbeziehung neuer Musik in die ansonsten traditionellen Programme scheint mir der einzig vernünftige Weg zur Entschärfung des Spannungsverhältnisses zwischen Komponisten und Publikum zu sein. Eine solche Entspannung ist freilich nur dann möglich, wenn keine der beiden Seiten auf ihren starren Positionen beharrt, sondern eine gegenseitige Annäherung erfolgt.

Von seiten des Publikums bedeutet das die allmähliche Gewöhnung an neue Tonsprachen. Zu diesem Zweck muß das Publikum eben dort erfaßt werden, wo es ist, nämlich in den sogenannten repräsentativen Konzerten. In den Konzerten rein zeitgenössischer Musik, zu denen sich im besten Fall Eingeweihte und Spezialisten der Moderne, im schlimmsten nur Bekannte und Verwandte der Komponisten einfänden, ist dies nicht möglich.

Die Hochschule der Komposition

Aber auch für die Entwicklung der Komponisten sind Aufführungen in gemischten Programmen vor einem breiten Publikum eminent wichtig. So wie man nicht auf einer stummen Klaviatur das Klavierspiel erlernen kann, weil nicht zu beurteilen ist, wie die Hämmer und Saiten auf den Anschlag der Finger reagieren, so kann auch der Komponist ohne die Resonanz im Publikum nicht mit Sicherheit wissen, ob er in seinen Ausdrucksmitteln noch

VON DER VERANTWORTUNG DES KOMPONISTEN



Professor Marcel Rubin, 1905 in Wien geboren, studierte in Wien bei Franz Schmidt Kontrapunkt und in Paris bei Darius Milhaud Komposition. Er schrieb unter anderem die Oper „Kleider machen Leute“, sieben Sinfonien, Orchesterstücke, Konzerte, Kammermusik und Lieder. 1972 erhielt er den Großen österreichischen Staatspreis.

weitergehen kann oder ob er schon zu weit gegangen ist.

Das heißt nicht, daß ein lauter oder gar feindseliger Widerhall seitens einer doch immer zufällig zusammengesetzten Hörschaft gegen ein Werk spräche. Auch in diesem Fall ist der Komponist einzig und allein seinem künstlerischen Gewissen verantwortlich, hat er selbst zu entscheiden, ob und inwieweit es ihm gelungen ist, seine künstlerische Vision zum Kunstwerk zu gestalten, ob und inwiefern sein Werk oder gar sein Weg einer Korrektur bedarf.

Doch ohne die Wirkung seiner Aussage zu erproben, wird ihm eine Entscheidung, sei sie nun auf Bestätigung oder Verbesserung ausgerichtet, schwerfallen. Und vor allem: Ohne Aufführungen gemeinsam mit Meistern der Vergangenheit wird der Komponist nicht beurteilen können, ob und inwieweit sein Werk neben dem dieser Meister zu bestehen fähig ist.

Darauf nämlich kommt es an, nicht darauf, wie sich die Musik des Komponisten A neben der seiner Kollegen B bis Z ausnimmt. Deswegen nenne ich die anzustrebenden Aufführungen neuer Mu-

sik in Konzerten mit gemischten Programmen die wahre hohe Schule der Komposition, die Erkenntnisse vermittelt, welche die bestehenden Hochschulen für Musik naturgemäß schuldig bleiben müssen.

So scheint mir das Wiederzueinanderfinden von Komponisten und Publikum von Bedeutung für die künftige Entwicklung der Musik zu sein.

E- und U-Musik

Es ist überdies denkbar und meiner Meinung nach wünschenswert, daß durch eine solche Annäherung, die, wie gesagt, von beiden Seiten her erfolgen muß, noch ein anderer Gegensatz wenn schon nicht beseitigt, so doch gemildert werden könnte: der Gegensatz zwischen E- und U-Musik.

Blicken wir 200 Jahre zurück auf Haydn und Mozart, so finden wir keine wesentlichen Verschiedenheiten zwischen diesen beiden Arten der Musik. Die Divertimenti, Serenaden, Kassationen der beiden Meister, dem Anlaß der Entstehung und dem Verwendungszweck nach Unterhaltungsmusik, tragen trotz mancher kompositionstechnischer Unterschiede die gleiche Handschrift wie ihre Streichquartette und ihre Symphonien.

Ein prägnantes Beispiel möge dies illustrieren: 1782 schrieb Mozart für die Erhebung des Salzburger Bürgermeisters Siegmund Haffner in den Adelsstand eine sechssätzige Serenade. Später ließ er den Einleitungsmarsch und ein Menuett weg, vertauschte die Mittelsätze, erweiterte das Orchester um Flöten und Klarinetten – und die „Haffner-Sinfonie“, eine der letzten sechs Sinfonien Mozarts, war fertig.

Im 19. Jahrhundert bildete sich allmählich eine Schere zwischen E- und U-Musik heraus. Doch von einer Kluft zwischen den beiden Sparten war noch nicht die Rede. Dafür sorgten schon große Komponisten, die in Personalunion gelegentlich auch Unterhal-

tungsmusik schrieben, wie Schubert mit seinen zahlreichen Tänzen, Brahms mit den vierhändigen Klavierwalzern und den ungarischen Tänzen, Dvořák mit den Slawischen Tänzen.

Auch die Zuhörer beider Kunstgattungen hatten sich nicht so auseinander entwickelt, wie dies heute der Fall ist. Nur so konnte es geschehen, daß die erste Wiener Aufführung von Fragmenten aus „Tristan und Isolde“ niemand anderer als Johann Strauss in einem seiner Volksgartenkonzerte veranstaltete.

Man stelle sich einen Augenblick lang vor, was passieren würde, wenn das Kurorchester von Bad Ischl ein Stück von Anton Webern seinem Publikum vorsetzte! Erst in der Gegenwart haben wir es so herrlich weit gebracht, daß man den Eindruck hat, E- und U-Musik kämen von zwei verschiedenen Planeten.

Ich glaube, wir sollten versuchen, uns wieder zusammenzufinden, Komponisten und Publikum, Schöpfer von ernster und unterhaltender Musik. Und wenn es wieder einmal soweit sein wird, daß man das Stück eines ersten Komponisten unterhaltsam finden wird wie die „Haffner-Serenade“ neben der tragischen g-Moll-Sinfonie oder wie das Vogelfängerlied des Papageno neben der hochorganisierten Choralvariation zum Gesang der beiden Geharnischten in der „Zauberflöte“, wenn wieder einmal eine neue, moderne Sinfonie mit dem Jubel einer breiten Zuhörerschaft bedankt werden wird, wie etwa Mahlers „Achte“ bei ihrer Münchner Uraufführung, dann werden wir einen Schritt nicht etwa zurück in die Vergangenheit, sondern vorwärts in die Zukunft der Musik gemacht haben.

Bis dahin aber sollten wir – nicht korruptiert durch Erfolge und nicht beirrt von Mißerfolgen – einen Weg gehen, den, wie ich glaube, unsere Verantwortung uns vorschreibt: Wer etwas zu sagen hat, wird sich nicht damit begnügen, es auszudrücken, er wird darüber hinaus bemüht sein, es mitzuteilen.

DER NAME FÜR KLASSIK:

EMI



Die Stimme seines Herrn

RICCARDO MUTI

Exklusivkünstler der EMI

I Pagliacci, Leoncavallo
Cavalleria rusticana, Mascagni
Caballé · Scotto · Carreras u. a.
1C 165-03 800/02 (3 LP)
1C 295-03 800/02 (3 MC)

Klavierkonzert Nr. 1,
Tschairowsky · Andrej Gawrilow
Philharmonia Orchestra London
1C 065-03 693 1C 265-03 693

TSCHAIKOWSKY
KLAVIERKONZERT NR. 1
ANDREJ GAWRILOW · RICCARDO MUTI
Philharmonia Orchestra London

LEONCAVALLO
I PAGLIACCI
MASCAGNI
CAVALLERIA RUSTICANA
MONTSERRAT CABALLÉ · JOSÉ CARRERAS
Matteo Manuguerra · Julia Hamari · Astrid Varnay
Ambrosian Opera Chorus · Philharmonia Orchestra
RICCARDO MUTI

Sinfonie Nr. 4 f-moll op. 36,
Tschairowsky · Philharmonia
Orchestra London
1C 063-03 763 Q

TSCHAIKOWSKY
SINFONIE NR. 4 F-MOLL
RICCARDO MUTI
Philharmonia Orchestra London

Beethoven Sinfonie Nr. 6
„PASTORALE“
Philharmonia Orchestra
RICCARDO MUTI

Pastorale, Beethoven
Philadelphia Orchestra
1C 063-03 501
Frühlingsinfonie,
Schumann
Reformationsinfonie,
Mendelssohn-Bartholdy
Philharmonia Orchestra
London
1C 063-03 640 Q

VERDI-REQUIEM
Riccardo Muti
Philharmonia Orchestra London

▲ Requiem, Verdi · Scotto · Baltas · Luchetti
Nesterenko · Ambrosian Chorus · Philharmonia
Orchestra London 1C 165-03 653/54 (2 LP)
1C 295-03 653/54 (2 MC)

Strawinsky
LE SACRE
DU PRINTEMPS
Philadelphia Orchestra
RICCARDO MUTI

Schumann
Frühlingsinfonie
Reformationsinfonie
RICCARDO MUTI
Philharmonia Orchestra London

▲ Le sacre du printemps, Strawinsky
Philadelphia Orchestra 1C 065-03 503

EMI ELECTROLA

TONANGEBEND