

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 23

Artikel: Der Komponist im Medienzeitalter = Le compositeur à l'époque des médias

Autor: Spohr, Mathias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928102>

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: 17.02.2025

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

Der Komponist im Medienzeitalter – von der «Berufung» zurück zum Beruf

Der Anspruch der avantgardistischen Musik, die einzige ernstzunehmende Fortführung der abendländischen Musikgeschichte zu sein, lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Die avantgardistische Musik ist in Ideologien des 19. Jahrhunderts wie Geniekult, Originalitätsstreben und Fortschrittsglauben befangen und insofern dem Medienzeitalter, in dem der ganze Vorrat an Musik zu Versatzstücken funktionalisiert worden ist, nicht mehr angemessen. Der Autor plädiert für Komponieren als Dienstleistung, bei der Aufwand und Ertrag in einem sinnvollen Verhältnis stehen. War es noch im 18. Jahrhundert selbstverständlich, dass ein Komponist sowohl für Kenner wie für Liebhaber schreibt, so wird die «Musik für die Masse» heute vorwiegend den Nichtkönnern überlassen, während die, welche sich für Könner halten, sich prestigieöseren Genres widmen und geringe Beachtung in Kauf nehmen. Gerade angesichts der sich ausweitenden Massenkultur wäre es indessen notwendig, dass die Komponisten ihre soziale Funktion neu überdenken.

Le compositeur à l'époque des médias –
de la «vocation» au métier retrouvé
La prétention de la musique d'avant-garde d'être la seule continuation sérieuse de l'histoire de la musique occidentale ne peut se justifier plus longtemps. La musique d'avant-garde est empêtrée dans les idéologies du 19ème siècle – culte du génie, recherche de l'originalité à tout prix, croyance au progrès –, ce qui n'a plus de sens à l'époque des médias, où l'ensemble du répertoire musical est utilisé comme coulisse sonore. L'auteur plaide pour que la composition soit envisagée comme un service dans lequel les investissements et le rendement s'équilibrent. Alors qu'au 18ème siècle il allait de soi qu'un compositeur écrive pour les amateurs aussi bien que pour les connaisseurs, la musique destinée aux masses d'aujourd'hui est laissée le plus souvent aux mains des incapables, tandis que ceux qui se prétendent capables se vouent à des genres plus prestigieux et acceptent d'être moins joués. Or, face au développement de la culture de masse, il faudrait justement que les compositeurs repensent leur fonction sociale.

Von Mathias Spohr

Die musikalische Avantgarde, verstanden als diejenige Ausrichtung der Musik, die auf Überwindung romantischen Wohlklangs und überlieferter Darbietungsformen abzielte, ist mehr und mehr zurückgedrängt worden. Ein Anspruch, der besonders in der Blütezeit der seriellen Musik zu hören war, dass nämlich diejenige Musik, die sich den falschen Gefühlen verweigere, die einzig ernstzunehmende Fortführung der abendländischen Musikgeschichte sei, ist mittlerweile kaum mehr aufrechtzuerhalten. Viele Kulturbewusste, die den Anliegen der Avantgarde an sich verständnisvoll gegenüberstehen, halten heute den «Wohlklang» für nicht überwindungsbedürftig und sehen jene Musik nur noch als kleinen Teil eines sehr weit gefächerten Angebots vorwiegend «wohlklingender» Musik – vergleichbar etwa mit der «manierierten Musik» gegen Ende des 16. Jahrhunderts –, nicht mehr und nicht weniger berechtigt, «die» Musik der Gegenwart zu sein, als etwas anderes. Verschärft wird das durch die Tatsache, dass von dem, was seit dem Zweiten Weltkrieg an «ernster» Musik entstanden ist, sich nach wie vor kaum etwas im «klassischen» Musikleben auf breiterer Basis gehalten hat. Die oft genannte Verzöge-

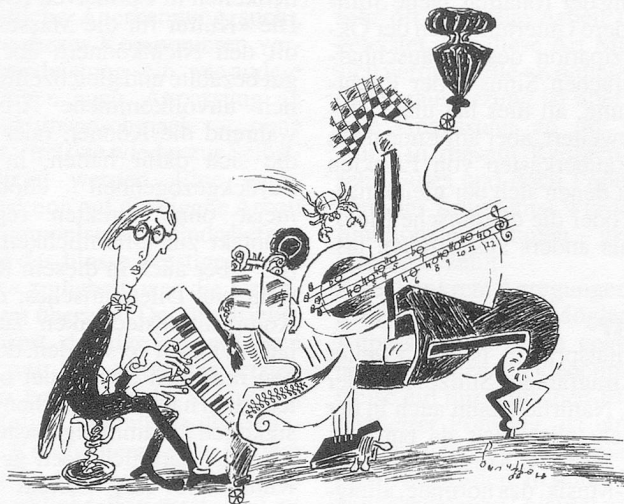
rung in der öffentlichen Anerkennung der Neuen Musik ist kein Argument mehr: wenn sie einmal dreissig Jahre gedauert haben soll, müsste sie heute vierzig oder fünfzig Jahre lang sein. Die historische Rückwärtsorientierung des Musikbetriebes hat sich eher verhärtet, und grössere Veränderungen sind nicht in Sicht.

So stellt sich grundsätzlich die Frage nach dem Rahmen für neu komponierte Musik. Ein moralisch und historisch legitimer Anspruch, dass «man» dem Abonnentenpublikum neben Beethoven und Schumann auch etwas «unbequemes» Neues vorsetzen «müsse», lässt sich nicht durchsetzen. Die Komponisten – ich setze voraus, dass sie gehört werden wollen – sollten sich deshalb nicht mehr einer diffusen «Öffentlichkeit» gegenüber sehen, die scheinbar nichts von ihnen wissen will, sondern möglichen Gruppen von Interessenten, um die man sich gezielt bemühen muss. Da gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten: man sucht sich ein Publikum, von dem man glaubt, dass es existieren könnte, oder man kommt den Bedürfnissen einer bestehenden Gruppierung entgegen. Geschickten Konzertveranstaltern gelingt es mitunter, recht zahlreiches Publikum für Urauf-

führungen «schwieriger» Musik zu versammeln. Dieses Publikum zu vermehren und zu pflegen, ist aber gerade auch eine Sache der Komponisten. Und ebenso kann eine Uraufführung Anklang beim gewöhnlichen Abonnentenpublikum finden, ohne deswegen gleich schlecht zu sein.

Herrschaft der «Versatzstücke»

In merkwürdigem Widerspruch zu den weitgehend festgefahrenen Strukturen im Konzert- und Opernbetrieb lässt sich beobachten, dass in der allgegenwärtigen funktionalen Musik des Medienzeitalters viele Errungenschaften der letzten Jahrzehnte, die den gewöhnlichen Konzertbesucher nach wie vor abschrecken, auf breitester Basis schon lange ohne weiteres akzeptiert werden: an den Clusters im Fernseh-Krimi, wenn die Spannung steigt, oder an den elektronischen Sphärenklängen, wenn es dort um Naturwissenschaft geht, stört



sich niemand. Fast alle «modernen Ausdrucksmittel», bis hin zu neuzeitlichen Spieltechniken, Klangverfremdungen oder Improvisationskonzepten, haben schon lange – genau wie etwa der Rhythmus eines Renaissance-Tanzes oder die Instrumentation à la Richard Strauss – ihren festen Platz im Katalog der musikalischen Versatzstücke, die bei passender Gelegenheit hervorgeholt werden. Im Fernsehporträt des berühmten Physikers wird im Hintergrund zum Beispiel Serielles abgespielt, während er seine Formeln auf die Wandtafel kritzelt. Das Medienzeitalter ist eine Welt der Versatzstücke.

Das kann man auch positiv sehen: Es ist eine grosse kulturelle Leistung, dass uns heute musikalische Formeln aus mindestens drei Jahrhunderten präsent sind, auch wenn nicht jeder sie historisch einordnen kann. Vielleicht ist die «postmoderne» Kultur der Versatzstücke nicht ein Zeichen des Niedergangs, sondern zeigt uns an, dass ein sehr grundsätzlicher, lange vorbereiteter Umbruch aller Werte nun immer schneller fortschreitet:

Von der Dekonstruktion der romantischen Sentimentalität haben wir mittlerweile schon ebensoviel Distanz, wie von dieser selbst. Wir können in kargen

und in üppigen Klängen, in Tschajkowsky oder Stockhausen gleichermaßen schwelgen, wenn wir damit vertraut sind. Was Jacob Burckhardt vor mehr als hundert Jahren verächtlich von der Kultur der «Amerikaner» sagte, gilt heute weitgehend für uns: Wir sind «ungeschichtliche Bildungsmenschen», denen die Kultur der «Alten Welt» – nicht aus räumlicher, sondern aus zeitlicher Distanz – als «Trödel» anhängt. Je mehr wir die Musik in ihren geschichtlichen Bedingtheiten «verstehen» und durch historische Aufführungspraxis versachlichen, desto wertfreier wird das alles – das «war eben einmal so», ob es uns «etwas sagt» oder nicht. Das kulturell bedingte emotionale Werturteil («schön») tritt in den Hintergrund zugunsten einer blossen, unparteiischen Verknüpfung von Information («interessant»). Das ist nicht nur eine Erscheinung des heutigen «Bildungsmenschen», sondern der Mediengesellschaft generell: Wer musikalisch

nicht speziell gebildet ist, aber den «Amadeus»-Film oder jene Fernsehwerbung, die ihn imitierte, gesehen hat, denkt bei Mozarts Musik nun vielleicht gezwungenermassen an Rokoko-Perücken, auch wenn er nicht unbedingt weiss, wo und wann es das gab, und unabhängig davon, ob und aus welchen Gründen ihm das gefällt. Die gedankliche Verbindung zwischen Mozart und Perücke hat sich dann etabliert, und damit lässt sich die Musik fürderhin einordnen. Dem musikalisch «Gebildeten» geht es auf seine Art kaum besser: Er erkennt das Gehörte, und es fällt ihm etwa auf, dass die Streicher hier für diese Epoche eigentlich zuviel Vibrato machen – was auch eine blosser Informationsverknüpfung ist. Vielleicht findet er im Augenblick trotz besseren Wissens sogar persönlichen Gefallen am «falschen» Vibrato, weil ihm das im Zusammenhang mit romantischer Musik sonst auch gefällt.

Diese von Wertungen unabhängige, assoziative Betrachtung jeder Art von Musik ist vielleicht die Grundlage für ein neues, historisch weniger belastetes Selbstverständnis unserer Kultur. Die «Versatzstücke» werden, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, Bausteine für etwas Neues.

Veränderung der Wertvorstellungen

Die Ausweitung der Massenkommunikation fördert diese Umschichtung der Wertvorstellungen. Der «freie Fluss der Information», der Europa in den neunziger Jahren plangemäss überschwemmen wird, wird Konsequenzen auf unser kulturelles Leben haben, die wir noch gar nicht recht abschätzen können. Gerade weil wir uns mit so viel Information konfrontiert sehen, brauchen wir die längst bekannten optischen und akustischen Formeln, um eine Botschaft – welcher Art auch immer – zu verstehen.

Gerade die «Versatzstücke», also das Vertraute, dem man gleich eine feste Bedeutung zuordnen kann – ob man das nun abgeschmakt findet oder nicht – fehlen in der noch wie im 19. Jahrhundert auf genialische Neuerung und persönlichsten Ausdruck ausgerichteten avantgardistischen Musikkultur. Das herrschende Musikleben steht dazu in einem Gegensatz, der immer extremer wird. Die vielgeschmähte, so oft für tot erklärte italienische Oper Verdis oder Puccinis, die sich immer neu aus einem Vorrat traditioneller Formeln zusammensetzt, ist heute beliebter denn je.

Viele neue «ernsthafte» Kompositionen kommen sogar wieder dem Bedürfnis nach «Versatzstücken», sprich eingefleischten Hörgewohnheiten, entgegen. Absichtlich macht man gerade das, was man vor zwanzig Jahren noch engagiert zu überwinden trachtete – und das ist wohl kaum ein beklagenswerter Abstieg in den Kitsch, sondern ein wichtiges, zukunftsweisendes Zeichen.

Entwickelt haben sich in unserem Jahrhundert vor allem die Techniken – der Komposition, der Ausführung, der Aufzeichnung und der Verbreitung von Musik. Die Ideologie des schöpferischen Umgangs mit Musik, der Geniekult und das biedermeierliche Prestigedenken – der Wille, «Geschichte» zu machen oder zu schreiben – haben sich im allgemeinen Bewusstsein seit hundert Jahren nicht verändert. Hier müssen Hemmnisse aus dem Weg geräumt werden, um diese ideologische Situation nicht weiterhin zu konservieren. Wohlgermerkt: Als Avantgardist im «modernen» Sinne verstand sich eigentlich schon Wagner mit seiner Zukunftsmusik. Und nicht einmal das Phänomen der «Postmoderne» ist neu – die Kontroversen etwa um Mahlers Lieder, um Strauss' «Rosenkavalier» oder um Puccinis Opern zeigen, dass es schon eine Postmoderne gab, bevor die «Moderne» sich richtig ausbreiten konnte. Wo immer man in unserem Jahrhundert gemeint hat, etwas Neues zu schaffen, war man fast ohne Ausnahme in denselben Denkschablonen gefangen; gerade dann, wenn man versuchte, sie ins Gegenteil zu kehren. Als Cage letztlich in der Frankfurter Oper die Sänger ihre Lieblingsarien durcheinander singen liess, wurde der Anlass prompt wieder nach altbekannter Sprachregelung als Werk eines innovativen Genius gefeiert.

Fortschritt?

Das Fortschrittsprinzip in der Musik ist wie die Fortschrittseuphorie in Technik und Wirtschaft bereits zu Grabe getragen worden. Wer im Geiste Schönbergs die Entwicklung der Musikgeschichte selbst in die Hand zu nehmen glaubte, ist von der Einsicht eingeholt worden, dass Traditionen trotzdem hartnäckig weiterbestehen, so sehr man sie auch zu missachten versucht. Hörgewohnheiten lassen sich nur scheinbar durchbrechen: Ein Rhythmus im 5er- oder 7er-Takt, den ein hiesiger Komponist erfindet, um dem 4er- oder 3er-Zeitmass zu entgehen, wird kaum je so selbstverständlich und organisch sein wie die 5er- oder 7er-Rhythmen, die etwa osteuropäische Kinder nach tausendjähriger Tradition auf der Strasse trommeln. So komplex das auf dem Papier aussehen mag, es bleibt meist ein papierener Protest gegen die quadratische Metrik, die den Alltag von Kaufhaus bis Disco bestimmt. Und ganz ähnlich steht es mit der Auflösung der Tonalität. Neue Stimmungen, andere Unterteilungen der Oktave, Emanzipation des Geräuschhaften, der einfachen Sinus- oder Rechteckschwingung, all dies hat unser Bewusstsein erweitert, aber am Ende doch nur einen Zauberkasten von Effekten ergeben, mit denen sich der gleichmässige Schlag oder die diatonische Melodik nochmals anders ausgestalten lassen.

Genialität?

Das Genialitätsprinzip ist ein zweiter kaum mehr tragfähiger Stützfeiler der Avantgarde. Natürlich kann auch in der E-Musik nicht alles, was da entsteht, genial sein. In der E-Musik ist, genau wie in der U-Musik, das normale, alltägliche Schaffen wenig inspiriert, auch wenn es sich in das Gewand des Besonderen kleidet. Ein Massstab zur Beurteilung kann auf längere Sicht nur das Handwerkliche sein; Originalität lässt sich nicht zur Norm machen und oft auch schwer beurteilen, da der gewohnheitsmässige Blick vielleicht nicht gleich auf das Wesentliche fällt. Das ist ja das Dilemma aller Kulturbeurteilungs-Instanzen. In der E-Musik gibt es wie in der U-Musik durchschnittliche Kompositionen, die aber ihre Aufgabe in einem speziellen Aufführungsrahmen erfüllen; und das ist auch das Wichtigste.

Zudem ist die Persönlichkeit eines Komponisten kaum je so sehr von öffentlichem Interesse, dass es sinnvoll wäre, jedes Werk unbegrenzt dieser Persönlichkeit unterworfen zu sehen. Der normale, für alle befriedigendere Weg ist die Anpassung des Werks an den Aufführungsrahmen. Dies ist bei neuen Kompositionen im Grunde eine Chance, da sie, eben anders als das Werk des verstorbenen Klassikers, gezielt im Hinblick auf Erwartungshaltungen, auf produktive «Sachzwänge», auf ein ganz bestimmtes, gegenwärtiges Publikum entstehen können. Sich in diesen Rahmen einzubringen, ist eine handwerkliche Leistung des Komponisten und

zugleich die Daseinsberechtigung seines Werks. Handwerkliches Können entspringt immer einem intakten Verhältnisdanken, bei dem Aufwand und Ertrag gegeneinander abgewogen werden: Welche Mittel können hier angewandt werden? Lohnt sich die aufgewendete Zeit? Was ist zumutbar und was dankbar für die Interpreten, was nachvollziehbar für die jeweilige Hörrschaft? Das Genialische (das im Grunde niemand für sich beanspruchen kann) sollte hier hinter das Professionelle zurücktreten.

Überwindung des Dilettantismus

Die unguete Polarisierung zwischen E- und U-Musik birgt auf beiden Seiten die Gefahr des Dilettantismus: Wer glaubt, etwas mehr zu können, schlägt sich auf die Seite der E-Musik (dies ist im Jazz- und sogar im Rockmusik-Bereich leider ähnlich), die mehr Prestige verheisst, aber nur beschränkte Aufführungsmöglichkeiten in exklusiven Kreisen bietet. Die «Kultur für die Masse» wird dann oft den Nichtkönnern überlassen, die gut bezahlte und gleichzeitig handwerklich unvollkommene Arbeit leisten, während die Könner, oder diejenigen, die sich dafür halten, in vornehmer Zurückgezogenheit «hobbymässig», meist ohne direkten regelmässigen Kontakt zur Öffentlichkeit komponieren. Aber auch in diesem Rahmen entsteht viel Dilettantisches; die seriellen Kompositionstechniken zum Beispiel haben, falsch verstanden, dem Musikleben manchen Scharlatan beschert: ein lediglich nach numerischen Gesetzmässigkeiten zusammengebasteltes Musikstück ist natürlich noch genauso wenig Kunst wie eine korrekt ausgeführte Harmonielehre-Übung. So etwas dürfte bei den Interessierten keinesfalls aus generellem Wohlwollen der neuen, nicht-populären Musik gegenüber toleriert werden, wie das nicht selten geschehen ist. Vielmehr müsste man das sofort streng verurteilen, um nicht der unsachlichen Frontenbildung zwischen einem Publikum, das «prinzipiell dafür», und einem das «prinzipiell dagegen» ist, Vorschub zu leisten. Das wäre ein Beispiel einer funktionierenden Wechselwirkung zwischen Komponist und Publikum. – Aber oft kann es gar nicht dazu kommen: Gerade bei Orchesterwerken fehlt für die meisten E-Musik-Komponisten überhaupt die Möglichkeit, sich den Teil der handwerklichen Fertigkeit zu erwerben, der sich nur aus regelmässigen Aufführungen eigener Werke ergibt. Nicht zuletzt fehlt hier auch fast immer die der Arbeit angemessene Bezahlung, der ökonomische Rahmen. Darüber zu lamentieren hat keinen Zweck, denn das eiserne Gesetz von Angebot und Nachfrage lässt sich durch keine noch so aufwendigen Förderungsmaßnahmen ausser Kraft setzen. Das Verhältnis des E-Musik-Komponisten zum Publikum ist in der Regel gestört, und das ist das Hauptproblem. Wer gehört werden will, muss etwas Gefälliges schreiben, «ge-

fällig» in dem positiven Sinne, wie das etwa in der «galanten» Musik des 18. Jahrhunderts verstanden wurde. Gerade diese Hinwendung zum Gefälligen hat ja die Entwicklung zu den Höhepunkten der Wiener Klassik entscheidend mitgeprägt. J.J. Quantz unterscheidet um 1750 zwischen der leichten Musik für «Liebhaber» und der anspruchsvollen für «Kenner», die er als führender Exponent des Musiklebens beide als gleichwertige Gattungen behandelt und mit gleichem Sachverstand pflegt. Die Komponisten oder improvisierenden Instrumentalisten weist er an, sich sorgfältig auf die musikalische Bildung und Erwartung der Hörer einzustellen. Wenn der Komponist nicht verstanden wurde, lag es an ihm. – Die Überwindung der avantgardistischen «Neuen Musik» könnte heute ähnliche Wege gehen wie die Überwindung des «Barocken» durch eine gesellschaftsfähige, leicht zugängliche Musik gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Wenn der Komponist oder die Komponistin öffentliche Anerkennung sucht, dann müsste dieses Komponieren vorerst eine Dienstleistung sein, wie andere Dienstleistungen auch. Anpassung an einen Publikumsgeschmack – ohne Selbstverrat – müsste wieder zur Selbstverständlichkeit werden. Eine angemessene Reaktion auf die eigene Arbeit ist für die Komponisten am Ende befriedigender als das blosse Prestige, etwas «geschaffen» zu haben, was die Uraufführung kaum überlebt. Der übertriebene Prestigewert, den das Komponieren von Musik seit der Mitte des letzten Jahrhunderts besitzt, ist der sinnvollen Arbeit abträglich und müsste überwunden werden. Komponieren jeder Art von Musik ist ja an sich eine gewöhnliche kunsthandwerkliche Tätigkeit, und es gelten hier die gleichen Regeln wie bei jeder anderen künstlerischen Beschäftigung; ungehemmte Selbstverwirklichung ist selten möglich, die Bedeutung des Talents wird oft überschätzt, entscheidender sind oft Fleiss und Durchsetzungsvermögen. Jeder, der Einblick hat in die Praxis, wird das bestätigen müssen. Eine nüchterne Betrachtung kann hier nur heilsam sein.

Effizienz

Die verdrängte Frage nach der Effizienz des schöpferischen Tuns rückt heute, etwa weil die personalintensive Arbeit im Musikverlagswesen oder an den Theatern und andern Kulturinstituten immer teurer wird, stärker in den Vordergrund: die praktische Überlegung, wieviel Zeit, wieviel Können, wieviel Geld (etwa für Stimmenkopien) in ein «Werk» investiert werden und in welchem Verhältnis dazu der Widerhall bei den Hörern steht, wie gross die Anzahl Leute ist, die effektiv damit erreicht werden, und wie hoch der Anteil, der das Gehörte auch in irgendeiner Weise schätzt. Gefährlich ist die Flucht in ein übersteigertes Prestigedenken, etwa in dem Sinne: je weniger etwas gehört wird, desto bedeutender ist es, und desto edler, weil «zweckfreier», ist der betrie-

bene Aufwand. Gewiss sollten auch weniger populäre Veranstaltungen ermöglicht werden – aber eine allzukleine Schar von Hörern setzt sich nicht unbedingt aus den «wichtigsten» oder «wertvollsten» Gliedern der Gesellschaft zusammen, ist vielleicht auch nur ein kleiner Teil der wirklich Interessierten, die man möglicherweise erreichen könnte. Latent besteht hier die Gefahr des Sektierertums; schon deshalb ist eine gewisse Breitenwirkung von Vorteil.

Heute, wo die Massenkultur sich immer mehr ausweitet, ist es zudem politisch besonders fragwürdig, wenn sich die «Köpfe» des kulturellen Lebens dem breiten Publikum entziehen. Die Leute sind nicht dumm, sondern meist unkritisch. Schlechtes Niveau der kommerziellen Kultur ist oft auf Nichtkönnen oder sogar auf eine verantwortungslose Haltung der «Macher» zurückzuführen. Dabei müssen sich Qualität und Erfolg nicht gegenseitig ausschliessen. In der kommerziellen Filmmusik etwa wird sehr oft schlechte Arbeit für viel Geld geleistet. Für diese Art Musik müssten sich vermehrt die «Könner» erwärmen – die Voraussetzung ist aber, wie gesagt, eine Anpassung an die Bedürfnisse. Auch in diesem Rahmen kann etwas sehr Gutes und doch Populäres entstehen; der Komponist würde – in einem funktionalen Rahmen – gehört und anständig bezahlt.

Zwei konkrete Anregungen, stellvertretend für weitere Möglichkeiten der Anpassung an einen gegebenen Rahmen: Für den «Videoclip», normalerweise ein mit optischen Effekten angereicherter Popsong, ist ein besonderes Format von Video-Compact-Discs geschaffen worden. In seiner hervorragenden technischen Qualität wäre dies etwa ein Verbreitungsmittel für eine neue Gattung musikalisch-optischer Experimente. Auch hier müsste man sich der Produktionskosten wegen auf einen nicht allzu kleinen Markt einstellen, von dessen Mechanismen man auch für anspruchsvolle Projekte profitieren könnte. Eine andere Möglichkeit für Komponisten, eher im Hinblick auf den konventionellen Konzertbetrieb, könnte die Bearbeitung bekannter Werke sein. Bearbeitung natürlich nicht im Sinne einer Verbesserung des Originals, sondern als Reaktion auf die gegenwärtigen Gewohnheiten und Möglichkeiten – wie in der heutigen Architektur, der es bei vielen Gelegenheiten unmöglich geworden ist, einen Neubau durchzusetzen, und die daher oft bestehende Bauten mit grösserem Aufwand umgestaltet, als für den Neubau erforderlich wären. Dabei ist in den letzten Jahren aus der Not eine eigentliche Kultur geworden.

«Absolute» Musik?

Die Hörgewohnheiten, die in der populären Musik bestehen, sollte man nicht aus einem falsch verstandenen Intellektualismus oder aus einer einseitigen Auslegung der Musikgeschichte herausgeringschätzen, sondern als Traditionen

ihrer Art respektieren. Die Formen der musikalischen Darbietung beispielsweise, bei denen die Musik eher sekundär ist, während die Ausstrahlung der Ausführenden oder der Rahmen der Veranstaltung den wichtigsten Raum einnehmen, haben in der populären Musik ihren festen Platz. In der E-Musik tut man nach wie vor so, als sei die Musik an sich immer im Zentrum. Die «absolute Musik» ist jedoch ein Ideal und keine Realität. Musik ist auch im Konzertrahmen immer in gewisser Weise funktional; auch ins Konzert geht «man» in erster Linie, um unter Gleichgesinnten zu sein, weil die Interpreten, der Raum, die Atmosphäre Gefallen finden. Dies galt schon für die Urform des bürgerlichen Konzerts im 17. und 18. Jahrhundert, in dem sich das bürgerliche Selbstbewusstsein beim Musizieren und Musikhören rituell bestätigte. So ist es heute noch, und das ist normal so: Jede Art von Musik kann nur fortbestehen, wenn sie sich in einem gesellschaftlichen Rahmen und damit in einem ökonomischen Gefüge halten kann. Wer zahlt, befiehlt: Das ist eine wesentliche, nicht unproduktive Triebkraft des Kulturschaffens. Wenn man geschickt mit ihr umgeht, kann sie insgesamt mehr ermöglichen als verhindern.

Abschied vom Uraufführungs-Prestige

Die Veranstalter, Kritiker, Institutionen, die sich mit Neuer Musik beschäftigen, sind heute oft in der Gefahr, sich im Kreis um einen Gegenstand zu drehen, der nicht mehr die Bedeutung hat, die man ihm zumisst. Am krassesten zeigt sich dies bei der aufwendigsten Gattung, der Oper. Neue Produktionen dieser Darbietungsform, die von Librettisten und Komponisten normalerweise eine so grosse fachspezifische, praxisbezogene Erfahrung voraussetzen würde, wie sie heute kaum mehr zu erlangen ist, sind im Grunde fast immer unbefriedigend für Publikum und Ausführende. Der Komponist tritt gewöhnlich, auch wenn er sonst sehr gewandt ist, mit recht naiven theatralistischen Vorstellungen an die Sache heran und erwartet dann, dass sich in der Realisation alles seinem Werk unterwerfe. Diese Art Oper hält sich nur noch durch den Prestigewert der «Uraufführung» am Leben. Doch welchen Wert kann die Uraufführung tatsächlich haben, wenn die dritte Vorstellung schon fast leer ist? So wenige Kulturbewusste, Musiktheaterbegeisterte kann es ja nicht geben. Wenn Kritiker nun international und seitenlang darüber berichten – vielleicht nicht begeistert, aber wohlwollend, wie es sich bei einem so aufwendigen und gutgemeinten Ereignis gehört –, wird dem Anlass eine Bedeutung gegeben, die er von seiner Wirkung her gar nicht hat. Der Komponist gewinnt dadurch vielleicht Ansehen, glaubt sogar an eine grössere Wirkung seines Werks, ohne jemals ein angemessenes Publikum zu haben. Das Kartenhaus der Neuen Musik wird so immer höher und einsturzgefährdeter. Mathias Spohr