

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1995)

**Heft:** 44

**Rubrik:** Discussion = Diskussion

### **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>**

Hansen Mittel zum Zweck, zur Lösung der künstlerischen Aufgabe, die nach den Vorstufen der Sinfonie-, Opern- und Oratorienpläne, welche alle in die *Jakobsleiter* münden, mit der Zwölftontechnik (welche nicht mehr referiert wird) gefunden wird.

Wohl taucht in den theoretischen Schriften ab 1910 der Begriff des «musikalischen Gedankens» in Verbindung mit «musikalischem Raum» auf, aber Hansen muss feststellen, dass Schönberg keine schlüssige Definition zu formulieren wusste. So versucht sich Hansen darin selber, wobei ihm indessen die Definition dermassen allgemein gerät, dass sie schlicht auf jede Musik anzuwenden ist:

«Der <Gedanke> erfährt eine Vergegenständlichung im <Einfall>, der wiederum ein ganzes Werk aus sich herauslässt, das ihn, den <Gedanken> zur <Darstellung> bringt.»

In Zusammenhang mit Schönberg wird Hansen jedoch anschaulicher und technisch konkreter, z.B. bei der Betrachtung der *Jakobsleiter*:

Das «Aufbrechen entwickelnder Variation in Höhe und Breite zeigt ein musikalisches Denken, in welchem <Musik> die gleichsam räumliche Verstrebung sämtlicher kompositorischer Elemente zu einem Werk-Ganzen bedeutet.»

Insgesamt liest man Hansens Buch mit Gewinn, insbesondere die Teilanalysen Schönbergischer Schlüsselwerke. Zwar

fehlen *Pierrot lunaire* und das *Buch der hängenden Gärten* gänzlich, dafür werden seltener besprochene Kompositionen wie *Jakobsleiter* und *Glückliche Hand* oder die Versuche der Jahre 1911–17 vorgestellt.

An den zentralen werkanalytischen Hauptteil sind hinten und vorne zwei weitere Kapitel mit eher dünnem Faden angebunden. Die historische Herleitung Schönbergischen Denkens aus der «Secession» und deren Secession aus der Geisteswelt von Klimt, Bahr, Freud, Loos, Kraus nimmt sich etwas langfädig aus. Das Schlusskapitel über Schönbergs Polemiken gegen Weill, Brecht, Hindemith oder Krenek in den zwanziger Jahren scheint deswegen entstanden zu sein, weil Hansen gemäss seiner eigenen Prämisse gezwungen ist, alle Ausserungen Schönbergs als Ausdruck des gleichen geistigen Ringens anzusehen.

Der Band verfügt über eine umfangreiche Lebens- und Werkchronik zu Schönberg und dessen Zeitgenossen, ein Personen- und ein Werkregister, dieses wiederum zu allen erwähnten literarischen oder musikalischen Werken. Wünschbar wäre es gewesen, wenn bei den vielen Zitaten die Verfasser jeweils gleich anschliessend und nicht hinten in den zudem kapitelweise nummerierten Anmerkungen angegeben wären.

Peter Bitterli

nisten am Ende des 20. Jahrhunderts», eine Art Index der Verbote, welche ein Komponist nach Meinung von Rezensenten einhalten soll. Die Anordnung der Liste ist zufällig, nach der Reihenfolge der Besprechungen aufgeführt, welche an verschiedenen Orten angesehen wurden. Der Verfasser dieses Textes bespricht seit Jahren Noten-Neuerscheinungen in der Zeitschrift für reformierte Kirchenmusik «Musik und Gottesdienst». In die Liste sind auch Sätze aus diesen Rezensionen aufgenommen. Nicht berücksichtigt wurden Besprechungen von konservativen Kritikern, welche gegenüber Strömungen der letzten vierzig Jahre weitgehend ablehnend eingestellt sind. Dabei geht es in diesem Zusammenhang oft nicht direkt um Verbote, sondern es werden auch bloss Wünsche an die Komponisten ausgesprochen. Die Übergänge dazwischen sind fließend. Damit gewisse Bemerkungen grammatikalisch in die Liste hineinpassen, mussten einige Texte angepasst und vor allem Verben umgestellt werden. Änderungen in Satzstellung und Konjugation werden im folgenden in runde, eigentliche Ergänzungen in eckige Klammern gesetzt. So soll denn ein Komponist oder eine Komponistin nicht<sup>1</sup>:

– «bei einem dreiminütigen Stück allzu vieles nur (anreissen) aber nicht weiter- und durchführen und in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch (bleiben)» (Diss. 38, S. 24, Ha)

ständig langen Kompositionen [...] auch eine Kategorie der zu kurzen Stücke» schreiben (Ebenda)

– «eine bisweilen süssliche Tonsprache», die «zur Regression» neigt, verwenden (Ebenda)

– «nichts zu sagen [...] haben und es dennoch sagen [...] wollen» (Ebenda, S. 25)

– «mit zu offensichtlicher Zahlensymbolik komponieren (Ebenda)

– mit «zwanghaften Floskeln» komponieren (Ebenda)

– «Orchester- und [Solo-]abschnitte einander zu stereotyp (folgen)» lassen (Ebenda)

– «fassliche Konturen [...] selten deutlich (werden)» lassen (Ebenda)

– «monotoner» schreiben (Ebenda)

– «Hommages an Tonschöpfer von Gesualdo bis Strawinsky» schreiben (Ebenda)

– «etwas Ausserliches und Oberflächliches» komponieren (Ebenda)

– «Pro Komposition sich eine einfache Aufgabe [...] stellen» (Ebenda)

– «die Ansprüche auf Komplexität noch lange nicht (befriedigen)» (Ebenda)

– Kompositionen schreiben, bei denen «der versandende Schluss schon fast zu einer Formel geworden» ist (Diss. 34, S. 20, Ke)

– «Musikmachen [...] als Gestalten von Tönen betrachten» [diese Haltung ist «naiv» und führt zum Vorwurf der «Unverbindlichkeit» (Ebenda, S. 21)

– «in beinahe evangelisch-spröder Weise vertonen (Diss. 34, S. 21, Ke)

– Musik schreiben, in der «nichts [...] entwickelt (wird)» (Diss. 40, S. 29, Ha)

– «exhibitionistisches Suhlen in Frömmigkeit» pflegen und «Ausführenden und Publikum [...] Meditation (verordnen)» (Ebenda)

– «rhythmisch ziemlich <inventions>-los und arm» komponieren (MuG 1984/6, S. 255, Gl)

– «eine mitunter etwas didaktisch anmutende Dimension erreichen» (NZZ, 7.9.89, Ka)

– «in der Tonsprache zwischen unterschiedener Vermeidung tonaler Anklänge und unvermittelt auftauchenden konventionellen Wendungen (wechseln)» (Bund, 14.2.1994, Fa)

– «Jahrzehnte hinter den aktuellen Strömungen (nachhinken)» (MuG 1993/5, S. 245, Fr)

– «(abgegriffene musikalische) Mittel» verwenden: «Parallele Dreiklänge, [...] Bass-Ostinati, Motivwiederholungen, fortgesetzte punktierte Rhythmen» (MuG 1992/6, S. 277, Fr)

– «(eine neobarocke) Tonsprache mit ihrer altbekannten Polyphonie und Akkordik» verwenden (MuG 1990/6, S. 320, Fr)

– «melodisch und harmonisch recht triviale Floskeln» verwenden (MuG 1988/5, S. 260, Fr)

– «Gemeinplätze (aneinanderreihen)» (MuG 1988/3, S. 145, Fr)

– «sich vor der Auseinandersetzung (drücken), [...] worin mögliche Aussagen der zeitgenössischen Musik bestehen und sich in ein historisch-

## Discussion Diskussion

### Verbotsliste für Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts

*Die Artenvielfalt ist interessanter als die Monokultur*

Die Entwicklung der Musik stand im 20. Jahrhundert weitgehend im Zeichen der Expansion. Nach der Erschöpfung der Regeln der traditionellen europäischen Satzlehre traten Strömungen verschiedenster Art auf. Der Komponist befand sich zusehends in einem Freiraum und war an keine Regeln mehr gebunden, welche allgemeine Gültigkeit beanspruchten. Eine zunehmende Pluralisierung der Gesellschaft war eine Voraussetzung zur Schaffung dieser Freiräume. Der Komponist von heute kann grundsätzlich selbst entscheiden, sich einer bestehenden Strömung anzuschliessen oder mehr oder weniger eigene Wege zu gehen.

Verfolgt man Besprechungen in Zeitschriften für neue Musik und Zeitungen, so stösst man hingegen geradezu dutzendweise auf Vorgaben, was ein Komponist heute nicht tun darf. Es folgt nun eine Art «Verbotsliste für Kompo-

- musikalisches Museum (zurückziehen)» (MuG 1987/5, S. 232, Fr)
- «(abgedroschene) Imitationen» verwenden (MuG 1983/3, S. 119, Fr)
- «(leere kontrapunktische) Aneinanderreihungen» staffeln (MuG 1983/1 S. 29, Fr)
- «neoklassische Akkordfolgen und Clusters» nebeneinanderstellen, «welche sich [...] stilistisch nicht zu einer Synthese vereinigen können» (MuG 1982/6, S. 251, Fr)
- «unreflektiert (einen überholten) und (abgebrauchten) Stil (übernehmen)» (MuG 1982/1, S. 29, Fr)
- «Stilkopien (verfertigen)» (MuG 1981/2, S. 70, Fr)
- «die Konstruktion bisweilen allzusehr im Vordergrund (stehen)» lassen (BZ 27.1 91, Schä)
- «undialektisch, spannungslos die <einmaligen vergänglichen Klänge> [Zitat des Komponisten] hundertfach wiederholend» komponieren (Ebenda)
- Ausschnitte «aus dem kitschigen <Marienleben> Rilkes» vertonen (Ebenda, S. 30)
- «ob der dadaistisch-theatralischen Kunst [...] seine Begabung auf der <seriösen> Seite [...] vernachlässigen (Ebenda, S. 27, Br)
- «die aufgewärmten Romantizismen» verwenden (Diss. 30, S. 34, Ke)
- «Musik nach Buchhalterart» schreiben (Ebenda, S. 35)
- Werke komponieren, wo «das ausgedachte Konzept Vorrang vor den Triebkräften der Musik hat» (Ebenda)
- «die Streicher gegen eine Übermacht von Bläsern und Schlagzeug (sich abmühen)» lassen (Ebenda)
- Die Musik «in einen orchestralen Sumpf (versinken)» lassen, «in dem keine Konturen mehr auszumachen sind» (Ebenda)
- «eine Reihe von längeren Generalpausen (verordnen)» (Ebenda)
- eine «plakative Emotionalität [...] als Stimmungsmache, die die Dürftigkeit der Musik übertünchen soll», verwenden (Ebenda)
- «mit der konfektionierten Klangpalette des Computers den Kitschverdacht (bestätigen)» (Ebenda, S. 38, Br)
- «eine diatonisch-seriell verwendete Durskala» [Zitat des Komponisten] gebrauchen (Ebenda)
- «mit der Wahl von zwei Vibraphonen und zwei Glockenspielen» eine Uniformität geradezu (provizieren)» (Ebenda)
- «das Clowneske immer an der Grenze zum Virtuosen (bewegen)» lassen (Ebenda)
- «die Spannung, die mit Fragmentierung (angestrebt wird, einbrechen und) ins Aneinanderreihen (umschlagen)» lassen (Ebenda)
- «nicht den Text einfach illustrieren und verdoppeln» (Diss. 26, S. 28, Ha)
- «schön nach Sektionen und entsprechenden Strickmustern geordnet» komponieren (Diss. 30, S. 35, Ke)
- «Die Komposition [...] an einem

- Text, der in einzelne Silben und Laute zerlegt, vollkommen unverständlich wird, (schmarotzen)» lassen (Diss. 34, S. 27, Hi)
  - «ganz einfach so platt komponieren, dass man (die Musik) auch nicht zum schlechtesten Film hören möchte» (Ebenda)
  - «eine künstlich wirkende Geschäftigkeit» entstehen lassen (Diss. 35, S. 33, Schw)
  - «Klischees (verbreiten): schluchzende Oboe, sehnsuchtsvolles Cello, flirrende Fiebermusik, schräges Cabaret-Kolorit mit Cancan; ästhetische Simplifizität, Roheit und Primitivität [...] zugleich (als) Programm und Ausrede» benutzen (Diss. 41, S. 25f, Ga)
  - «das Übergiesen traditioneller Strukturen mit Elektronik für ein probates Mittel zur Herstellung neuer Musik (halten)» (Diss. 39, S. 25f, Ke)
  - «Die Grenze zum harmonischen New-Age-Kunstgewerbe [...] gänzlich (überschreiten)» (MuT 48, S. 50, Wi)
  - «Eine musikalische Rumpelkiste» präsentieren, «aus der es donnert und grölt» (MuT 44, S. 63, Ah)
  - «(Der neuen) Musik [...] das Totenglöcklein (läuten)» (MuT 52, S. 67, Hin)
  - «Pompöse Sakralschnulzen» komponieren (MuT 52, S. 67, Hin)
  - «Zu wenig Noten in seine Partituren (setzen)» («Evening Post», zitiert nach MuT 52, S. 67)
- (die Liste kann beliebig fortgesetzt werden)

Nach dem Lesen dieser Liste steht fest: von Freiheit für den Komponisten ist nicht mehr allzuviel zu verspüren. Die Befolgung all dessen, was auf der Liste bemängelt wurde, könnte ein recht enges Korsett ergeben. Haufenweise finden sich Tabus, und jedem Tabu liegen von der Gesellschaft gegebene Normen zugrunde. Eine geschlossene Gesellschaft, welche diese Normen als allgemein verbindlich erklären könnte, existiert heute nicht mehr. Unsere pluralistische Gesellschaft ist aufgesplittert in Gruppen und Grüppchen. So ziehen die Konzerte der schweizerischen IGNM-Gruppen (leider) ein recht kleines Publikum an; in mehr als einer Schweizer Stadt musste deren Betrieb mangels Zuhörer sogar aufgegeben werden.

Ich unternehme im folgenden den Versuch, die Ideologien, welche hinter einigen Verboten der Liste stehen, zu hinterfragen. Die Kritikpunkte können meines Erachtens in vier Gruppen aufgeteilt werden, wobei deren Grenzen fliessend sind. Als Stichworte möchte ich nennen: Allgemeines – Stilkopie – Engstirnigkeit – Wischi-Waschi-Begriffe.

1. Gewisse Kritikpunkte sind stilistisch eher ungebunden und betreffen allgemeine künstlerische Ansprüche. Beanstandet werden Eigenschaften wie Banalität, Plattitüden, Süßlichkeiten, Kitsch, Monotonie, Spannungslosigkeit, Infantilismen oder unanständige Längen. Damit sind wir in einem

Bereich, welcher jedoch zu einem Teil im subjektiven Empfinden liegt. Jeder Kunstschaffende und jeder Zuhörer, welcher an Musik gewisse Ansprüche stellt, wird bei bestimmten Werken feststellen, dass die Grenzen des für ihn Tolerierbaren in der einen oder der andern Richtung überschritten werden. In dieser Beziehung spielt die persönliche Einschätzung eine entscheidende Rolle. Was für den einen monoton ist, strahlt für den andern eine angenehme Ruhe aus.

2. Viele Komponisten möchten Neuland ergründen und sich von Stilen der Vergangenheit absetzen. In dieser Richtung geht auch die Kritik an konservative Komponisten, mit Bemerkungen wie «sich vor der Auseinandersetzung drücken, worin mögliche Aussagen der zeitgenössischen Musik bestehen und sich in ein historisch-musikalisches Museum zurückziehen» oder «eine neobarocke Tonsprache mit ihrer altbekannten Polyphonie und Akkordik verwenden» (die beiden Sätze stammen vom Verfasser dieses Artikels). Ein Verharren in den Mitteln, welche etwa in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts oder gar in der Jahrhundertwende gebraucht wurden, führt zu einer Stilkopie, deren künstlerischer Wert ohne Zweifel fragwürdig ist. Gerade bei Neuerscheinungen im Bereich der Orgel- und geistlichen Chormusik dominieren diese Stilkopien geradezu, weil offensichtlich Musik für eine konservative Zuhörerschaft sich besser verkaufen lässt. Eine zahlenmässige Dominanz der Stilkopien – vom 18. Jahrhundert (!) bis ca. 1940 – ist auch in einem kürzlich erschienenen Heft «Aus der Werkstatt von Schweizer Organisten»<sup>2</sup> festzustellen. Eine unglückliche Vermischung der Stile stellt etwa der Satz «sprunghaft zwischen Vermeidung tonaler Anklänge und unmittelbar auftauchenden konventionellen Wendungen wechseln» in Frage.

3. Ein grosser Teil der Kritikpunkte könnte innerhalb des Begriffes «Streit der Richtungen» untergebracht werden. In dieser Beziehung möchte ich zwei grundsätzliche Haltungen unterscheiden. Die eine ist diejenige der Toleranz. Bei allen Vorlieben, die man als Komponist, als Interpret oder Zuhörer haben kann, dominiert hier die Auffassung, dass man anders geartete Kompositionen als Möglichkeiten zeitgenössischer Musik durchaus gelten lassen muss. Zu vergleichen ist diese Einstellung mit der konfessionellen Ökumene: andere Konfessionen werden nicht verdammt oder womöglich bekriegt, sondern in einer toleranten Einstellung geachtet. Eine andere Haltung ist dem religiösen Fundamentalismus vergleichbar. Der eigene Verhaltenskodex gilt als sakrosankt, während Abweichungen mit heftigsten Worten kritisiert und verteufelt werden. Vielfach resultiert aus einer solchen Haltung eine rigorose Trennung von «gut» und «schlecht»; es existieren kaum Zwischenzonen. Personen, welche glauben, sie hätten die einzig wahre und richtige Art neuer Musik erfasst,

könnten dabei sehr gut mit dem Attribut «Gartenzaun-Modernisten» gekennzeichnet werden. Sie anerkennen Phänomene innerhalb des Zauns und lehnen Kompositionsverfahren ausserhalb desselben ab. Ein gewisses Desinteresse, über den eigenen Zaun zu schauen, zeigte sich auch beim letztjährigen Tonkünstlerfest mit dem Thema «Improvisation» in La Chaux-de-Fonds; der grosse Teil der Komponisten blieb den Veranstaltungen fern.

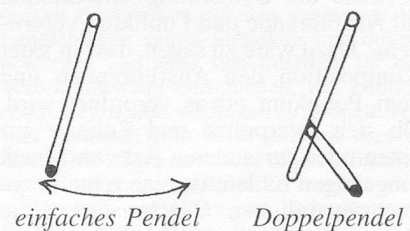
Eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Musik seit 1945 haben ohne Zweifel die Ferienkurse in Darmstadt gespielt. In der Blütezeit der Ferienkurse erfolgte ein Vorstoss in Unbekanntes, in Neuland. In den siebziger Jahren war die Rede von einem «unaufhaltsamen Abstieg». Verbunden war damit eine mehr oder weniger grosse Etablierung des Erreichten. Sicher war gegenüber der streng seriellen Phase eine gewisse Lockerung zu spüren, doch hielt sich diese in Grenzen. Jüngere Komponisten, welche das Wort «ausdruckschaft» einbrachten, wurden ausgelacht. An verschiedenen Orten wurden bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein neue Horizonte aufgesucht. Um die neugefundenen Gebiete errichteten deren Entdecker später aber häufig dermassen hohe Mauern, dass der neue Horizont zum Abgrenzungswall verkam. Bei allen künstlerischen Phänomenen findet in Europa seit Jahrhunderten ein ähnlicher Prozess statt: Neue Mittel strahlen für eine gewisse Zeit eine frische künstlerische Potenz aus. Bei den Nachahmern dieser Mittel ist ein Hang zur Sterilität, zum reinen Handwerk zu spüren. Die Schüler von J.S. Bach, welche am Stil ihres Meisters zum grossen Teil festgehalten haben (ich denke etwa an Krebs oder Homilius) waren nicht zukunftsfruchtig. Vielmehr entwickelte sich die Musik in der Richtung des jüngsten Bach-Sohnes, welcher sich vom Stil des Vaters im Vergleich zu seinen Brüdern am weitesten entfernt hatte. In diesem Sinne ist auch heute der Rat, sich an ältere Komponisten anzulehnen, fragwürdig. Genau wie in früheren Zeiten haben auch die heutigen Generationen einen Hang zur Versteifung. Das neu Gewonnene wird zur Norm; dabei wird vergessen, dass schon bei den alten Griechen das Wort galt, dass Veränderung die einzige Konstante im Leben der Menschen sei.

In diesem Zusammenhang sollen die Begriffe «Regression» oder «Retro» genauer untersucht werden. Neben ihrem durch ihren Umfang begrenzten Inhalt schleicht sich bei vielen Begriffen ein emotionaler Gehalt ein, welcher positiv oder negativ sein kann. «Regression» oder «Retro» sind emotional negativ besetzte Begriffe. «Regression» bedeutet ein Zurückgehen, ein Verzicht auf den Fortschritt. Nun gehört dieser Verzicht allgemein zum stilistischen Bild der Musik seit den sechziger Jahren. Als Beispiel soll eine Serie von 12 Stücken für ein Blasinstrument mit dem Titel «Inbrunst» von Urs Peter

Schneider genommen werden; deren Komposition erstreckte sich über einen längeren Zeitraum. Die Nr. 6 dieses Zyklus, komponiert 1966, basiert auf einem zwölftönigen Verfahren. Die Nr. 12, komponiert 1982, beschränkt sich auf einen Tonvorrat, welcher in einer pentatonischen Tonleiter Platz findet. Wurde in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die Entwicklung von der funktionalen Harmonik bis zur Zwölftontechnik als Fortschritt angesehen, ist diese Rückentwicklung zur Pentatonik ohne Zweifel eine Regression, eine Retrobewegung. Ich wählte dieses Beispiel desselben zyklischen Werkes, weil die Entstehungszeiten der verschiedenen Stücke um Jahre auseinanderliegen. Zu Dutzenden sind jedoch Komponisten vorhanden (mich unbegriffen), welche nach einer Phase der konsequenten Vollchromatik in einem späteren Zeitpunkt wieder traditionellere klangliche Elemente in ihre Kompositionen aufgenommen haben. Deswegen könnte für die Komponisten beinahe der Satz geprägt werden: «Wer von euch ohne Retro ist, werfe den ersten Stein». Aus diesem Zusammenhang ist zu ersehen, dass der Gebrauch des Begriffes «Regression» als Vorwurf naiv ist. Die Aufnahme traditionellerer Elemente geschah aus der Erkenntnis einer Sterilität, welche ein reines Wiederholen avantgardistischer Mittel mit sich brachte; ein Verharren in diesen Mitteln würde die neueste Musikgeschichte um einiges uninteressanter gemacht haben. Auch Urs Peter Schneider hat dies empfunden, als er den Schritt von der Zwölftönigkeit zur Pentatonik wagte. Ein entscheidender Punkt ist allerdings das Mass der Regression. Es gibt eine Grenze, wo kompositorische Verfahren in die Stilkopie umschlagen. Diese ist dann erreicht, wenn sämtliche in einem Werk verwendete Mittel eine gewisse musikhistorische Position nicht überschreiten. Die künstlerische Fragwürdigkeit einer Stilkopie habe ich jedoch bereits oben erläutert.

Auf der anderen Seite steht ein Begriff, welcher in weiten Kreisen von vornherein positiv bewertet wird, nämlich derjenige der «Komplexität». Ein Werk hat «komplex» zu sein, sonst taugt es nichts. Ein Vorwurf der Verbotsliste richtet sich an einen Komponisten, er würde «die Ansprüche der Komplexität» nicht befriedigen. Zu hinterfragen ist: Wer stellt diesen Anspruch? Wann ist ein Werk genügend komplex? Eine Umfrage in der Zeitschrift «Musik-Texte» brachte zutage, dass jedermann etwas anderes unter diesem Begriff versteht. Solche Wörter ohne fassliche Konturen sind «Wischi-Waschi»-Begriffe, deren Tauglichkeit in höchstem Masse fragwürdig ist. Aus einem gegensätzlichen Standpunkt stammt die Bemerkung «eine künstlich wirkende Geschäftigkeit entwickeln». Wo liegt die Grenze zwischen «komplex» und «geschäftig»? Die Frage kann nur individuell beantwortet werden. Tausende von Werken neuer Musik sind in einer Technik der «Überlagerungspolypho-

nie» komponiert. Stimmen mit verschiedenen komplizierten Rhythmen überlagern sich in einer Masse, dass ein Grundschlag nicht mehr spürbar ist. Von einem Vertreter der bildenden Kunst erhielt ich eines Tages die Frage gestellt, warum eigentlich die zeitgenössische Musik oft so chaotisch klinge und doch so strukturiert sei. Für den Insider ist dies bestimmt eine naive Frage. Als eine mögliche Erläuterung sei ein Experiment aus der Chaos-Forschung mit einem Doppelpendel erläutert. Bei der Bewegung eines Pendels spielen mathematische Berechnungen mit; unser Auge vermag die Regelmässigkeit eines einzigen Pendels gut zu verfolgen. Wird an ein erstes Pendel ein zweites Pendel angehängt, so verläuft dessen Bewegung für unser Auge chaotisch, obwohl sich diese Bewegung aus dem Wirken der physikalischen Kräfte ebenso mathematisch berechnen lässt.



Das Auseinanderklaffen der linken und der rechten Hirnhälfte kann auf diese Weise anschaulich dargestellt werden. Die rechte Hirnhälfte, welche den Eindruck über das Auge herstellt, registriert: Chaos. Die linke Hirnhälfte weiss, dass nichts anderes als physikalische Kräfte im Spiel sind, welche mit Formeln analysiert werden können. Sicher ist die wohlstrukturierte, «chaotisch» klingende Überlagerungspolyphonie eine Möglichkeit zeitgenössischen Komponierens (welche den Ansprüchen der Komplexität ohne Zweifel genügt), doch bedeutet es eine Verarmung der Szene, wenn nur diese eine Richtung Gültigkeit haben soll.

Bei der Entwicklung der modernen Skulptur dominiert eine Richtung, welche dem seriell-postseriellen Komplexismus geradezu entgegengesetzt ist. Wurde einem Komponist in der Verbotsliste der Vorwurf gemacht, er stelle sich pro Komposition nur eine einfache Aufgabe, so stellte in der jüngsten Vergangenheit in Skulpturausstellungen dieses «pro Werk sich eine einfache Aufgabe stellen» geradezu die Regel dar. Als Beispiele möchte ich die Skulpturausstellungen der letzten Jahre auf einem Hügel bei Bex oder in der Stadt Biel erwähnen. In der abstrakten Malerei stehen sich Bilder, welche von einer Vielfalt von Ereignissen geprägt sind, solchen mit ausgesparten Mitteln gegenüber. Für die erste Art wären Pollock oder Tobey (ersterer nur während einiger Jahre) zu erwähnen, für die zweite Mondrian oder Arp. Wie bereits erwähnt, finden sich in der postseriellen Musik Tausende von Werken mit komplizierter Faktur. Werke mit wenigen Tönen müssen eher gesucht werden. Als Beispiel dafür könnten gewisse späte

Werke von John Cage erwähnt werden. In «Four<sup>2</sup>» kommen während 7 Minuten gerade 19 Töne ins Spiel, aufgegliedert in 4 Stimmen (um hier eine musikalische Buchhaltung zu machen). Vielleicht könnte ein Dreh gefunden werden, damit ein solches Werk doch den Ansprüchen der Komplexität genügt, doch was soll's: «Komplexität» bleibt ein «Wischi-Waschi»-Begriff, dessen Gebrauch heute wegen seiner Unklarheit und wegen seines einseitigen emotionalen Gehaltes sehr fragwürdig ist. Vielleicht wäre es das beste, den Begriff in der Versenkung verschwinden zu lassen und andere, geeignetere Worte zu finden.

Ein weiterer Begriff, woran sich die Geister scheiden, ist derjenige der Meditation. Einerseits gelangte vor kürzerer Zeit «meditative» neue Musik in die Hitparaden der klassischen Schallplatten, andererseits findet sich in der Verbotsliste die Bemerkung «Meditation für Ausführende und Publikum verordnen». Dazu wäre zu sagen, dass in jeder Komposition den Ausführenden und dem Publikum etwas verordnet wird. Ob sich Interpreten und Zuhörer zu einen oder zur anderen Art von Musik hingezogen fühlen, ist eine reine Frage des persönlichen Geschmacks. Eine Besprechung in einer öffentlich zugänglichen Zeitschrift erhebt meistens den Anspruch einer objektiven Gültigkeit, und aus dieser Sicht stellt die Bemerkung «Meditation für Ausführende und Publikum verordnen» nichts anderes als eine Bevormundung im Geschmack dar. Der Rezensent verordnet hier dem Leser eine bestimmte Sicht auf ein musikalisches Werk, d.h. er tut gerade das, was er dem Komponisten vorwirft.

Mit den heutigen gesetzlichen Grundlagen ist jede Person, welche in einem Druckerzeugnis erwähnt wird, zu einer Gegendarstellung berechtigt. Nur selten wird bei Musikkritiken allerdings davon Gebrauch gemacht. Zu gross ist die Angst, bei einer Replik erst recht in Ungnade eines Kritikers zu fallen. In den letzten Jahren hat bei den Tonkünstlerfesten nur Esther Roth-Aeschlimann diesen Schritt getan. Sie betitelt die gesamte Besprechung eines Tonkünstlerfestes als «Fragwürdiges Unterfangen» und wirft dem Rezensenten Christoph Keller einen schnoddrigen Ton und eine arrogante Art vor (*Dissonanz* 35, S. 35). Bei der Aufstellung der Verbotsliste hat sich ergeben, dass unter den Zeitschriften die *Dissonanz* weit aus der ergiebigste Materiallieferant war. An anderen Orten wird eher auf die Eigenart und Charakteristik eines Werkes eingegangen, ohne deswegen auf Kritik grundsätzlich zu verzichten. War das Jahr 1968 verbunden mit dem Abbau von unnützen Autoritäten, so ist dieses Jahr an der Musikkritik spurlos vorbeigegangen. Gelegentlich verwechselt ein Kritiker einen Komponisten geradezu mit einem Primarschüler, welcher noch unmündig ist und auf den rechten Weg gebracht werden muss. Eine grobe Taktlosigkeit und eine peinliche Geschmacklosigkeit ist Toni

Haefelis Bemerkung «exhibitives Sühnen in Frömmigkeit» in einer Besprechung eines Konzertes mit Werken von Daniel Glaus. Gerade die Religiosität ist eine Sache, welche in der persönlichen Entscheidung eines jeden einzelnen liegt. Waren früher Ungläubige als Ketzer verurteilt worden, läuft heute die (wenigstens moralische) Verurteilung oft in die umgekehrte Richtung. Kirchenmusikalische Kreise huldigen vielfach heute noch einem Konservatismus, welcher dem der Bläserorchester vergleichbar ist; der immer noch grassierende Neobarock wurde weiter oben erwähnt. Noch bedeutend schlimmer ist die Musik gewisser fundamentalistischer Gruppen: traditioneller Billig-Kitsch, welcher zur Konsumanheizung in jedem Warenhaus verwendet werden könnte. Der Komponist, welcher religiöse Inhalte in einer neueren Tonsprache zu gestalten versucht, befindet sich gewissermassen zwischen zwei Stühlen: auf der einen Seite die kirchlichen Traditionalisten, auf der anderen Seite die eher atheistisch-kirchenfeindlichen Kreise der neuen Musik.

Zum Verhältnis Text-Musik möchte ich zwei Bemerkungen aus der Verbotsliste miteinander konfrontieren: «Einen Text illustrieren oder verdoppeln» und «die Komposition an einem Text schmarotzen lassen» (durch Zerlegung in Silben und Phoneme). Vielfach wurde in vergangenen Besprechungen geradezu pedantisch untersucht, ob eine Musik genügend distanziert zu einem Text verläuft. In der Musikgeschichte finden sich für alle erwähnten Text-Musik-Verhältnisse Vorbilder. Nur ein kurzes Beispiel dazu: In der Vertonung des Messetextes bei Machault ist kein musikalischer Unterschied zwischen «laudamus te» und «adoramus te» festzustellen; bei Messekomponisten des 19. Jahrhunderts ist dieser Unterschied meistens hörbar ausgeprägt. Die Zerlegung eines Textes in Silben und Phoneme ist stilistisch eng mit der Musik der Avantgarde der sechziger Jahre verbunden. Bei jedem Musik-Text-Verhältnis bestehen heute Vorbilder, so dass ein diesbezügliches Verbot nur eine Einengung bedeutet. Jeder Komponist muss diesen Entscheid persönlich treffen. Sicher ist dabei die Wahl des Textes entscheidend. Der nicaraguanische Dichter Ernesto Cardenal hat einmal den Ausspruch geprägt: «Wozu Metaphern, wenn der Tod keine Metapher ist?» Die Folge liegt darin, dass bei gewissen Texten intellektuelle Spielereien fehl am Platze sind.

Noch viele Bemerkungen könnten einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Wieso darf ein Komponist nicht eine zu offensichtliche Zahlensymbolik verwenden? Was bedeutet: Nichts zu sagen zu haben und es dennoch sagen? Warum soll ein Komponist nicht spezifisch kurze Stücke komponieren? Etc., etc...

Bei der Beurteilung von Kompositionen sind es nach meiner Ansicht vier Faktoren, welche eine Rolle spielen. Erstens: der persönliche Geschmack.

Zweitens: die Ideologie. Drittens: das Verhältnis zum Komponisten. Viertens: etwas, was sich aus längerer Sicht als Qualität herausstellen könnte. Selbstverständlich können die vier Faktoren nicht völlig voneinander getrennt werden. So hängen Ideologie und persönlicher Geschmack meistens eng zusammen. Beim Verhältnis zum Komponisten können Abhängigkeiten oder frühere Reibereien eine Rolle spielen. Ein Kritiker, welcher in einer Institution seinen Lebensunterhalt verdient, kann es sich womöglich nicht leisten, bei einer Komposition des Direktors dieser Institution einen Verriss zu schreiben. Qualitätsunterschiede sind heute wegen der verschiedenen Strömungen bei zwei völlig anders gearteten Werken oft schwierig auszumachen. Die Menschen sind heute wie früher vielfach «ranglistengeil», doch würde es selbst in Sportlerkreisen niemandem in den Sinn kommen, zwischen Hochspringern und Speerwerfern eine gemeinsame Rangliste herauszugeben. Zufällig und auch mit einer Lotterie vergleichbar sind deswegen auch Resultate von Kompositionswettbewerben und Juryauswahlen. Dass für ein IGNM-Fest mehrmals die Schweizer Jury Werke der internationalen Jury eingesandt hat, von denen keines ausgewählt wurde, spricht für diese Tatsache. Kürzlich war in einer deutschen Radiostation eine Sendung angezeigt: Musik der jungen Generation in Ost- und Westeuropa – jenseits von Systemen und Schulen. In der Wirtschaft versuchen immer wieder Machtkartelle, möglichst viel Einfluss zu gewinnen und dadurch ihren persönlichen Profit zu erhöhen. Machtkartelle in der Musik befriedigen gewisse Personen höchstens in einer sehr fragwürdigen Weise; zur künstlerischen Entwicklung irgendwelcher Art tragen sie nichts bei. Eine Devise könnte deshalb lauten: Ökumene statt Engstirnigkeit. Die Artenvielfalt ist alleweil interessanter als die Monokultur.

Hans Eugen Frischknecht

#### 1 Abkürzungen

##### - a: für Zeitschriften und Zeitungen:

BZ	Tageszeitung «Berner Zeitung»
Bund	Tageszeitung «Der Bund», Bern
Diss	«Dissonanz»
MuG	«Musik und Gottesdienst» (kirchenmusikalische Zeitschrift der deutschen Schweiz, Gotthelf-Verlag Zürich)
MuT	«MusikTexte» (MusikTexte GbR Köln)
NZZ	«Neue Zürcher Zeitung»

##### - b: für Rezensenten:

Ah	Sven Ahnert
Br	Roman Brotbeck
Fa	Max Favre
Fr	Hans Eugen Frischknecht
Ha	Toni Haefeli
Hi	Theo Hirsbrunner
Hin	Klaus-Michael Hinz
Ga	Thomas Gartmann
Gl	Daniel Glaus
Ka	René Karlen
Ke	Christoph Keller
Schä	Klaus Schädeli
Schw	Klaus Schweizer
Wi	Peter Niklas Wilson

2 Verlag der reformierten Kirchenmusikverbände der deutschsprachigen Schweiz, 1993