

## Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks von Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister, Berlin

### *Vorbemerkung*

Der vorliegende Text ist die geringfügig überarbeitete Fassung eines Vortrags auf einem Forum beim Musikwissenschaftlichen Kongreß 1974 in Westberlin, das von einer studentischen Initiative beider Westberliner Institute getragen war. Eine gekürzte Fassung dieses Vortrags wurde in die Diskussion des offiziellen Symposiums „*Probleme der marxistischen Musikgeschichtsschreibung*“ eingebracht. Denn schon zu Beginn dieses Symposiums hatte sich herausgestellt, daß die Musikgeschichtsschreibung notwendig von bestimmten musikästhetischen, systematischen bzw. „logischen“ Voraussetzungen ausgeht. Über sie muß, so scheint es, vorab Klarheit herrschen – auch für eine Abgrenzung und Präzisierung kontroverser Ansätze –, bevor man über die eigentlichen historiographischen Verfahren spricht. (Der Text wurde, da nicht schon vor dem Symposium vorgelegt, nicht in den Kongreßbericht aufgenommen.) Wenn wir nun den Text veröffentlichen, so deshalb, weil uns trotz der thesenhaften Knappheit die darin formulierten Gedankengänge ausreichend erscheinen, um eine breitere, mehr Dimensionen einbeziehende Diskussion über musikalische Analyse- und Interpretationsverfahren voranzubringen, er mag auch die musikästhetische Debatte, die derzeit auffällig stagniert, wieder etwas beleben.

Wir haben der Versuchung widerstanden, den nun bereits älteren Text grundlegend zu überarbeiten, etwa ihn historisch zu präzisieren und mit Beispielen zu konkretisieren. Daß er ergänzungsbedürftig ist, ist augenfällig; ob, wo und inwieweit revisionsbedürftig, wird sich herausstellen – vorerst erscheint er uns vor allem ausbaufähig.

### *0. Einleitung*

Wer nur von Musik etwas versteht, der, so ließe sich ein Aphorismus Lichtenbergs abwandeln, versteht auch die nicht recht. Begreift man Musik (und damit auch die einzelne konkrete Ausprägung von Musik, die im ‚Werk‘ besonders prägnante Gestalt annimmt) als – wie immer relativ – geschlossene, kohärente, mehrschichtige und mehrdimensionale Einheit von Verschiedenem, so wird evident, daß alle musikalischen Dimensionen, und auch die das „rein Musikalische“ überschreitenden, immer zugleich da sind. Verstehbar werden dabei Werke, wenn die Welt, aus der heraus sie entstehen und auf die sie sich beziehen, verstanden wird. Leitfrage ist die nach Bedingungen, Vermittlungen, Brechungen des Verhältnisses von Musik und gesellschaftlich bestimmter Wirklichkeit (welche auch das Verhältnis zur außermenschlichen Natur prägt); statt diese als „Vermitteltheit“ nur zu behaupten, sei versucht, sie ansatzweise auszuführen.

Hier gilt es vor allem, jegliche Ausprägungen von ‚Inhaltlichkeit‘, also auch musikimmanente, und von Inhalten, die das Musikalische transzendieren, auf ihren Begriff zu bringen. Das Verstehen ist zwar selbst historisch, geprägt u. a. vom jeweils aktuellen Stand der wissenschaftlichen Möglichkeiten und der gesellschaftlichen Interessen. Auch ist der objektive – durch die Genesis ‚erzeugte‘ – Gehalt nicht starr objektiv, unwandelbar; doch er bleibt der feste historische Kern, jenes Absolute, dem sich die progressiv folgenden Analysen als Interpretationen zu nähern versuchen. Im subjektvermittelten Gehalt der Werke erscheint die objektive Wahrheit als spezifische, auch – historisch – relative Widerspiegelung, als epochales oder auch nur gruppen- oder gar personenspezifisches Selbstbewußtsein. Diese Bestimmtheit teilt Kunst mit Ideologie. Wie sie deren Schranken überschreiten kann, so kann sie auch hinter deren Entwicklungsstand zurückfallen. Der Kunst, im Gegensatz zur jeweils gleichzeitigen Ideologie oder Wissenschaft, prinzipiell eine tiefere und objektivere Wahrheit zuzuschreiben – so vor allem Adorno –, ist latente Theologie, nicht wissenschaftliche Ästhetik.

Musikalische ‚Widerspiegelung‘ ist hier, vereinfacht gesprochen, dreidimensional gefaßt: als Abbild und Ausdruck von Wirklichkeit, als Gestaltung in spezifischen Materialien und Zeichensystemen, und als in die zeitgenössische oder künftige Wirklichkeit Zurückwirkendes. Musik ist insofern Abbild von etwas (im übrigen auch von jemandem) und für jemanden. Diese unauflösbare, sich in umfassender Wechselbeziehung konstituierende Einheit umschreiben mit etwas anderer Akzentuierung auch die Kategorien Genese, Gehalt und Funktion.

Analysen von nur einzelnen Dimensionen der vielfältig bestimmten Einheit musikalischer Werke sind entweder partikular (was für Lern- und Lehrzwecke oder auch als Teil einer wirklichen Analyse legitim ist) und damit relativ, oder aber, wenn absolut gesetzt, falsch. Das gilt nicht nur, wenn man das Werk als „Rezeptionsvorgabe“ (M. Naumann) mit verschiedenen Ebenen von „Informationsquellen“ (Chr. Kaden) begreift, sondern genereller für Musik als spezifische künstlerische Sprache: sie umfaßt alle Zeichenfunktionen, zumal auch die gern unterschlagene Semantik und Pragmatik – es gibt keine Sprache, die nur aus Syntax besteht.

Die Analyse selbst verläuft, mechanisch formuliert, in umgekehrter Richtung wie die reale Konstituierung des Werks. Sie geht aus vom fertigen Resultat, dem Werk, und rekonstruiert dessen Genese – immer unter Berücksichtigung der dialektisch-deterministischen Widerspiegelungsbeziehung einzelner Momente wie des Ganzen zur Wirklichkeit – und gelangt so schließlich zum nun begriffenen Resultat. So kommt sie ihrem wesentlichen Ziel eines unverkürzten, „expliziten Musikverstehens“ (H. Goldschmidt) näher, das zwar als Erkenntnis von Wahrheit selber Zweck wissenschaftlicher Musikästhetik ist, aber nicht Selbstzweck, sondern zugleich der Praxis der Musikkultur nützt, indem es Musik verständlicher und verstehbarer macht. Analyse wird so – das ist ein „rationeller Kern“ auch in den Verfahren, die spezifischen Verkürzungen etwa durch Beschränkung auf Gefühlsgehalt, Form, Wirkung unterliegen – die oberste, kognitive Form der Musikanerkennung. (Sie ist weder die einzige noch die einzig legitime: auch „Gebrauch“, „Umgang“, „Genuß“ haben ihr eigenes, spezifisches Recht.)

Der folgende Abriß von Konstituierungsprinzipien des musikalischen Kunstwerks soll zugleich modellhaft andeuten, was und wie zu analysieren wäre. Wir versuchen, einige zentrale Zusammenhänge herauszuarbeiten, und behandeln dabei Bedingungsgefüge (als in sich hochkomplexe Teilsysteme) wie z. B. ‚Musikkultur‘ vorerst nur *en bloc*. Akzentuiert ist dabei das bedingte wie verfügbare Umgehen mit dem vorgegebenen Sprachsystem in den Momenten der kompositorischen Arbeit.

Die potentielle Reichweite und Gültigkeit dieses Ansatzes ist nicht gering. Obwohl sich die Totalität der hier skizzierten Bestimmungen erst mit der bürgerlichen Musikkultur voll entfaltet, lassen sich doch von hier aus auch historisch und musikkulturell entferntere Sachverhalte angehen. Für dieses methodologische Problem mag der Hinweis auf Gedankengänge von Marx zum Verhältnis von Logik und Historie genügen, den er in dem Bild faßt, die „Anatomie des Menschen“ sei ein „Schlüssel“ zur „Anatomie des Affen“: unentwickeltere Zustände lassen sich von entwickelteren her begreifen.

## 1. Vorgegebenes I: Musikalisches ‚Sprachgefüge‘

### 1.1 Selbstverständliches einer objektivierten musikalischen „zweiten Natur“

Wenn von der Wirklichkeit musikalisch gesprochen wird, geschieht das in und durch musikalische Sprache. Den jeweils konkret historischen kleinsten gemeinsamen Nenner von Komponieren wie Rezipieren soll dabei der Begriff ‚Sprachzustand‘ bezeichnen. Musiksprachen als Plural sind historisch-epochal, national (regional, lokal) und sozial zu differenzieren; das gilt also nicht nur für die allbekannte nationalsprachliche Differenzierung bei Vokalmusik. (Die Beziehung zwischen nationaler Wort- und Musiksprache, auf die u. a. der Begriff „Intonation“ zielt, muß als noch nicht hinreichend erforscht gelten.)

Musik als Sprache, als „kommunikativer Code“ (Hoke) ist ein Gefüge von materiellen, sinnlichen Zeichen mit emotiven wie kognitiven Komponenten. Bedeutungen werden auf allen

diesen Ebenen transportiert. Konnotatives scheint dabei zu prävalieren, ohne daß die Möglichkeit zu präziser Denotation auszuschließen wäre.

### 1.1.1

Musiksprache umfaßt die Totalität aller vier Zeichenfunktionen – Pragmatik, Sigmantik, Semantik, Syntaktik. Immanent-Musikalisches und Transzendierend-Gesellschaftliches (das immer zugleich auch als immanent erscheint) sind dabei verschränkt. Im unmittelbaren kompositorischen Zugriff werden diese Momente vor allem „operativ“ behandelt.

Der Begriff der ‚musikalischen Sprache‘ ist im semiotischen Sinn strikt zu nehmen, deckt sich aber nicht mit dem von den natürlichen (Wort)sprachen abgezogenen linguistischen Sprachbegriff. Sachlich läßt sich eine Art „Arbeitsteilung“ (G. Knepler) zwischen Wort- und Musiksprache dahingehend annehmen, daß jene dominant der begrifflichen Verständigung über die Welt und untereinander, diese dominant der emotiven Bewertung dient; der materiale Eigenwert ihrer Zeichen ist weit größer.

Musiksprache besteht aus folgenden, in sich wieder komplexen Teilsystemen, die aber auch in Sprachlichkeit nicht restlos aufzulösende technische und materiale Aspekte haben:

a) Material und Verfahrensweisen. Dazu gehören: Tonsystem; Melodik, Rhythmik–Metrik, Harmonik; „Tonsatz“ als Gefüge, ferner Satztechnik. Eine weitere Dimension ist die des klanglichen Erscheinenlassens (etwa Dynamik, Instrumentation, „Vortrag“). Daß diese Teilbereiche miteinander vielfach vermittelt sind, kann an dieser Stelle nur festgestellt, nicht ausgeführt werden; ebenso, daß einzelnen dieser Teilbereiche in unterschiedlichen historischen Phasen unterschiedliche Gewichtigkeit zukommt.

b) Formenvorrat und -kanon. Formen, als schematisierte Verhältnisse von Teilen und Ganzem, sind abstrakte Vorordnungen des Zeitverlaufs; sie haben eine mindestens latente Inhaltlichkeit, deren Bedeutungshorizont etwa durch historische oder funktionale Zuordnungen konkretisiert werden kann. Ob auf Reihung von Gleichem oder architektonisch-verräumlichte Anordnung von Verschiedenem hin angelegt, auf Dynamik oder Statik – als Organisationsprinzipien geben sie, selbst traditional-allgemein wie individuell-konkret geprägt, der Musik eine deutlicher konturierte, geprägte ‚Gestalt‘. – Zwischen Material/Technik und Formen herrscht ein wechselseitiges Implikationsverhältnis. (So ist Harmonik konstitutiv für bestimmte Formen wie z.B. die Sonatenhauptsatzform; umgekehrt erlaubt z.B. die funktionale Abfolge von Rondotypen relativ beliebige Ausfüllung der harmonischen Ebenen besonders von Couplets.)

c) Gattungen. Gattungen sind, in wechselnder historischer und systematischer Konstellation, bestimmt vor allem durch Funktion, Text, Besetzung, Satztechnik, Form, „Ton“ oder Gestus, Verhältnis zum Hörer (C. Dahlhaus). Sie haben spezifische, zumal auch instrumentale, Idiome, z.T. auch Stilimplikate. Obwohl sie selbst nicht primär musiksprachliche Gebilde sind, erhalten sie insgesamt Sprachcharakter in Gestalt der von ihnen abgezogenen und als Vorstellungen aufgehobenen Bedeutungen. (So sprechen bestimmte rhythmische und gestische Modelle vom Marsch, ohne daß konkret marschiert oder auch nur an solchen Umgang gedacht werden müßte.)

d) Notenschrift. Gegenüber den bisher genannten Elementen hat die Notenschrift einen relativ hohen Grad von Selbständigkeit. (Umstritten ist, inwieweit Komposition Notation voraussetzt, obwohl beides recht eng miteinander korrelieren dürfte. In jedem Fall zeigt die Existenz einer Notenschrift an, daß mindestens Ansätze zu Komposition gegeben sind.) Sie bildet, als Reflex und Fixierung von Praxis, rückwirkend eine Art objektive Gedankenform, die durch ihre Spezifik auch die Gedanken selbst mitprägt. (Eine historische Hauptlinie ist die wachsende schriftliche Fixierung ursprünglich der improvisatorischen Ausführung und Musizier-

praxis überlassener Momente – etwa bei den Verzierungen, was zugleich Ansatz zu wachsender kompositorischer, subjektiver Verfügung heißt.) Zu ihren Selbstverständlichkeiten gehören Raumvorstellungen wie hoch/tief, Bewegungen; Bildvorstellungen auch mit allegorischer Befrachtung (Kreise, Kreuze, schwarz/weiß); Tonbuchstaben als doppelte Kodierung von Sprachlaut und Tonhöhenbezeichnung (*A-F-F-E* usw.). Die Notenschrift ist mit der Begrifflichkeit der Fachterminologie verbunden. Ein weiteres Element dieses zusätzlichen Kodierungssystems sind schließlich verbale Anweisungen. Schon genetisch haben alle Elemente der Notation gewissermaßen „naturwüchsig“ semantische Implikationen.

e) **Musikdenken.** Musikdenken ist ein Denken in, mit und durch Musik. Quasi-logisch und -diskursiv entfaltet und verbindet es in vorgedachten wie neugedachten Bahnen die analytisch getrennten Elemente. Zu seiner Spezifik gehört wohl, daß es sich, weit mehr als die Logik der Wort- und Alltagssprache, innerhalb der Bahnen des musikalischen Zeichenrepertoires bewegen kann. Das Denken in Symmetrien und Entsprechungen, Reihungen und Antithesen gehört ebenso hierzu wie das in satztechnischen Strukturen oder harmonisch-metrischen Verläufen, das, vor allem innerhalb eines bestimmten Idioms, etwa im Zwang der Kadenz, eine geradezu automatische „Logizität“ erhalten mag.

Von dieser Ebene des Musikdenkens zu unterscheiden ist eine zweite. Praktisch alle vorgegebenen Elemente sind durch musikästhetische und -theoretische Traditionen hindurchgegangen und haben ein begriffliches Korrelat. Dadurch präsentieren sich dem Komponisten musikalisch selbstverständliche Sachverhalte immer als – bewußte oder unbewußte – Einheit von hier noch abstrakt-musikbezogenem Begrifflichem und Musikalischem. Das gilt auch dann, wenn das Bezeichnende das Bezeichnete historisch noch nicht vollständig erfaßt – so etwa, wenn Beethoven noch in Generalbaßbezeichnungen denkt, kompositorisch aber weit darüber hinausgeht. – Repräsentiert die zweite Ebene des Musikdenkens gewissermaßen die Tradition mit einem Hang, an gewohnten Denkformen festzuhalten (was allerdings nicht dahingehend zu verallgemeinern ist, daß die Musiktheorie stets der Praxis nachhinke), so die erste einerseits ein relativ abstrakteres, nicht nur in einem Sprachzustand oder gar Stil mögliches Denken, andererseits ein besonders stark, vorbegrifflich auf die jeweilige Idiomatik verpflichtetes Denken. – Weiterdenken wird sowohl durch Reflexion dieser Ebenen wie auch durch Konfrontation mit Musiktheorie und -ästhetik, dem Denken über Musik, möglich.

### 1.1.2 Selbstverständlich gewußte Bedeutungen

Die innere, noch abstrakte Gliederung dieser „zweiten Natur“ ist damit skizziert. Selbst wenn sie sich als syntaktisch und primär nur immanent bedeutendes Gefüge präsentiert, so stecken doch zugleich in jedem Element auch das abstrakt Musikalische transzendierende Bedeutungen. Selbstverständlich ist Musik als Sprache, die nicht nur aus Tonbedeutungen und -beziehungen und aus Noten besteht, sondern zugleich als tönende Kodierung von Abbildern der inneren wie äußeren Wirklichkeit gedacht und benützt wird. „*Automatisierte Assoziationen*“ (H. Eisler) rufen etwa bestimmte harmonische Wendungen hervor; so konnotiert der Gang I–III je nach Kontext mehr oder minder aufdringlich Religiöses und Kirchliches (in Chopins *Nocturnes* op. 15.3 und op. 37.1 heißt es denn auch an entsprechender Stelle „*quasi organo*“ oder „*religioso*“).

Zwei Ebenen lassen sich bei diesen selbstverständlichen Bedeutungen unterscheiden. Die erste ist die von sehr weitgefächerten Ausdruckskomplexen und Bedeutungsfeldern, die sich auf Grundschichten des Psychischen vom Biologisch-Physiologischen bis zum Affektiv-Emotiven beziehen. Laut und leise, Crescendieren und Decrescendieren, rasch und langsam, fließend und stockend, wuchtig und zart usw. sind jenes noch vage, nichtsdestoweniger wirksame Substrat. In einer zweiten Ebene werden darauf Intonationen, die vorwiegend konnotativ sind, aufgeprägt. Die Bedeutungen werden so stufenweise ‚differenter‘ und eindeutiger gemacht, bis das Selbstverständliche in bewußte, denotative Setzungen übergeht.

## 1.2 Durch Bewußtheit und aktive Aneignung Erkennbares

### 1.2.1 Konstituierung von Semantischem

Moment auch der abstrakteren musiksprachlichen Faktoren ist es, daß sie erst durch einen aktiven Aneignungsprozeß verfügbar werden – das Selbstverständliche muß lernend durchdrungen werden. Bewußtheit ist insbesondere notwendig für die Aneignung, Herstellung und Verwendung des Semantischen. Diese zielen auf Erkennbarkeit und Benutzbarkeit im gesellschaftlichen, auch politischen Rahmen; daher denn auch nicht zuletzt der bürgerliche Widerstand gegen Inhaltlichkeit von Musik und die Auffassung von Musik als Sprache. (Über die bürgerliche Wirklichkeit im Ernst musikalisch zu sprechen heißt immer auch schon, sie wenigstens ideell in Frage zu stellen.)

Die bewußte Anstrengung ist für Komponisten wie Hörer nötig. Analyse hat dabei das oft nur Implizite explizit zu machen – Wissen ist ein integraler Bestandteil von ästhetischer Erfahrung, die ohne dieses Wissen dürftig oder wenigstens unvollständig bleibt. (Ohne solches konkrete Wissen bleibt z. B. der Anfang von Beethovens *Egmont-Ouvertüre* im vagen Vorfeld des Ausdruckscharakters ‚starre Wucht‘; erst der Bezug auf die Kategorie ‚Sarabande‘ erschließt die semantische Funktion – Zeichen für spanische Besetzung – und die pragmatische, die Assoziation von Spanien/Habsburg und frühbürgerlichen Emanzipationsbestrebungen samt ihrem für Beethoven aktuellen österreichischen Korrelat.) Wie das Emotive denotativ gemacht wird, so das Denotierte durch die musikalische Sinnlichkeit eindringlich.

### 1.2.2 Verschüttung von Semantischem

„Ausdruck“ wird „Material“ (Th. W. Adorno), ursprünglich „eidetische“, ausdrucks- und sinnbeladene Zeichen werden zu „operativen“, zu syntaktischen Schaltelementen (G. Mayer) – bekanntestes Beispiel der verminderte Septakkord, bei Beethoven herausgehobenes Zeichen, nicht erst bei Reger abgegriffenes Modulationsmittel. Sich damit zu begnügen, das im Material „sedimentierte“ Gesellschaftliche zu konstatieren, bringt die inhaltserfüllte Semantik auf die weitgehend entleerte Dialektik von „mimetischem Impuls“ und Rationalisierung herunter.

So zwangsläufig dieser Prozeß zur Erweiterung der musikalischen Sprachmittel, so wenig ist er doch Bewegungsgesetz der Musikgeschichte. Denn dem naturwüchsigen Prozeß der Entsemantisierung arbeitet bewußte Anstrengung entgegen. Sinnentleerte Sprachmittel werden, in neue Zusammenhänge gestellt, zu Mitteln, um neu über eine veränderte Wirklichkeit zu sprechen; so z. B., wenn in Bergs *Wozzeck* der abgegriffene, altbekannte C-dur-Dreiklang zum Zeichen für Geld wird. – Ein Sonderfall ist die verselbständigte, technisch spielerisch, als Kunststück entwickelte Entfaltung etwa von klanglichen Finessen, instrumentalen Techniken, die dann in einem zweiten, tieferen Zugriff bedeutsam gemacht werden. (So wird z. B. das Spiel am Steg, etwa bei Paganini noch nur interessante Klangfarbe, in Schönbergs 1. Streichquartett zum Zeichen für Ausdruckscharaktere wie ‚Fahlheit‘ oder ‚Leere‘.)

## 2. Vorgegebenes II: Gesellschaftliche Situation

Die Gesamtheit der gesellschaftlichen Bedingungen, Gegenstand hauptsächlich der ‚Musiksoziologie‘ und ‚Sozialgeschichte der Musik‘, bildet einen der drei Ausgangspunkte für die Konstituierung des Werks – als genetische Vermittlung wie als Gegenstand und Ziel der musikspezifischen Widerspiegelung. – „Die künstlerische Praxis geht aus der gesellschaftlichen Praxis hervor und wieder in sie hinein“ (H. Goldschmidt, 1974).

Einmal ist die Musiksprache als kommunikativer Kode gesellschaftlich geprägt, bedeutsam und benützt. Zum andern ist das kompositorische Subjekt auch als Individuum „das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“, wie es in den Feuerbach-Thesen heißt. – Zu unterscheiden wäre hier – abgesehen von der Gliederung der Gesellschaft als „organischem System“ (K. Marx) selber – zwischen strukturellen, längerlebigen Sachverhalten (so z. B. C. Dahlhaus 1970) und punktuellen, ereignishaften, in denen jeweils aber das Strukturelle auch, aufgehoben, erscheint; ferner zwischen der Art und dem Grad, in dem Gesellschaftliches die Musik und ihre Elemente

bedingt. Methodologisches Grundprinzip ist, wie erwähnt, ein dialektischer Determinismus von prinzipieller Bedingtheit und relativer Autonomie, nicht, wie es „Marxologen“ ebenso penetrant wie unbelehrbar behaupten, nur ein einfaches Kausalverhältnis. Nicht überflüssig daher, eine vielzitierte Stelle aus Friedrich Engels' Altersbriefen hier nochmals zu zitieren: *„Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage Ursache, allein aktiv ist, und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf der Grundlage der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit.“*

### 2.1 „Materielle Verhältnisse“

Ausgangspunkt ist Marx' Satz, die *„Produktionsweise des materiellen Lebens“* bestimme den sozialen, politischen, geistigen Lebensprozeß überhaupt. Bestimmt durch den Zusammenhang von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, materiell-technischer und ökonomischer Basis, Art und Stand der Klassenausinandersetzungen, Distributions- und Konsumtionsverhältnisse als Lebensgrundlage sind auch Musikkultur, Komponist, Werk. Nicht nur müssen die Menschen arbeiten, essen und noch einiges andere tun, wie es in der *Deutschen Ideologie* heißt, bevor sie Musik machen oder hören können. Indem der Komponist in das System der gesellschaftlichen Arbeitsteilung einbezogen ist, muß er in seiner Produktion wie in seinen Produkten – ob er es will oder nicht – sich auf das gesellschaftliche Gefüge beziehen; er mag das bewußt oder gar aktiv eingreifend tun, kann sich aber auch mit der Rolle eines „Seismographen“, einer Art ‚automatischen Subjekts‘ begnügen.

Für die Analyse, die die Konstituierung des Werks nachvollzieht, ist *„es nicht so, daß musikalisch Faktisches bereits vorhanden ist, zu dem dann entsprechende, analoge Fakten in Basis und Überbau mühselig gesucht werden, um dieses bereits Feststehende als bedingtes, in seiner Genesis ableiten zu können (...). Erst der Blick auf bestimmende Momente aus Basis und Überbau enthüllt in den zu analysierenden Produkten Dimensionen, für die bei ausschließlich immanenter Betrachtungsweise keine Erkenntnismöglichkeit bestand“* (H. Fladt 1974).

### 2.2 „Ideologische Verhältnisse“

Musik, Teil des gesellschaftlichen Bewußtseins, hat Überbaufunktionen – ohne daß sie in diesen aufginge. „Gesellschaftliche Verhältnisse“ wie Nation oder Familie, Einrichtungen wie Staat oder Bildungswesen und Ideen stehen miteinander wie mit Musik in Wechselwirkung. Wie das Gesamt dieser Sachverhalte in Musik hineinwirkt, so greift sie selbst, als Teilmoment der ideologischen Auseinandersetzung zwischen Klassen und sozialen Gruppen, auch in diese ein; absichtlich oder unabsichtlich, fortschrittlich, indifferent oder reaktionär. So waren etwa lange Zeit und in weiten Bereichen Teile der Musik an religiöse Ideologie und Funktionen gefesselt. Indifferent akzeptiert wird solche Funktionalität durchweg in bürgerlicher Musikanalyse, die kaum je nach der – sehr verschiedenen – konkreten historischen und sozialen Position von Religion fragt. Demgegenüber wird weitgehend politisch progressive Musik vom Bauernkrieg über die Französische bis zur Oktober-Revolution subtil verdächtigt oder offen bekämpft.

Über die kompositorischen Subjekte wird die Musik durchdrungen nicht nur von kodifizierten Typen der verschiedenen Formen des gesellschaftlichen Bewußtseins, etwa der Ästhetik der eigenen wie anderen Künste und Produkten anderer Kunstgattungen – vor allem der Literatur –, sondern auch von „Alltagsbewußtsein“ oder „gesellschaftlicher Psychologie“. Sie wirken in Gestalt von Stoffen, Anregungen vom literarischen Text oder bildlichen Vorwurf bis hin zu jenen Bewußtseinsinhalten und -formen, die, epochal und/oder sozial selbstverständlich und kaum bewußt, filternd und prägend sind.

### 2.3 Musikkultur

Musikkultur gehört zu den „ideologischen Verhältnissen“, hat aber zugleich Basis-Aspekte. Die Gliederung der jeweiligen Gesellschaft wird von der der Musikkultur sowohl nach- als auch

umgebildet. Ihre „Produktivkräfte“ und Produktionsverhältnisse entsprechen dem allgemeinen Stand und modellieren ihn gemäß der Tatsache, daß die Musikkultur ein relativ eigenständiges Teilsystem ist, das selbst wieder sich weit in Subsysteme auffächert. Ihre technischen, ökonomischen, sozialen, psychologischen, ideologischen und ästhetischen Funktionskreise sind Teile der übergeordneten gesellschaftlichen, gleichzeitig aber auch von diesen abgehoben und / oder mit ihnen verflochten. (Die Gaststätte z. B. ist ein Ort, wo Musik, live oder technisch reproduziert, erklingen kann; weiter aber Realisierungsort für diverse Waren von Bier bis zum Beefsteak; sie dient als Konsumtionsort der Reproduktion wie Rekreation der Arbeitskraft usw.)

Zur Musikkultur gehören Institutionen wie Oper, Konzert einschließlich der jeweiligen Produktions- und Arbeitsverhältnisse wie Kantorat oder Agentur, Aufführungsapparate vom Streichquartett über die Schalmeykapelle bis zur Bigband, Instrumentenbau und Verlagswesen, Technik der Reproduktion und technische Reproduktion. Musikalisches Ausbildungswesen, Konservatorium wie Stadtpeferei, produzieren spezifische Arbeitskräfte – historisch, der allgemeinen Entwicklung der Arbeitsteilung folgend, der Tendenz nach immer mehr spezialisiert und spartiert. Deren technische Fertigkeiten wie Fähigkeiten wiederum sind vom musikalischen Alltagsbewußtsein, von Musiktheorie und -ästhetik zusätzlich ideologisch modelliert.

Die Struktur der musikkulturellen Teilsysteme wie die des Publikums widerspiegelt die Klassenverhältnisse der Gesellschaft, gebrochen durch ihre jeweils eigenen spezifischen Bedingungen und Traditionszusammenhänge. Herrschende wie beherrschte Klassen entwickeln jeweils unterschiedliche musikkulturelle Bedürfnisse, Formen und Funktionen – wiederum in einem komplizierten Verhältnis von Gleichzeitigem und Ungleichzeitigem, historischem Nacheinander und sozialem Nebeneinander. Dabei gibt der geschichtliche Stand in einem relativ abgegrenzten und kohärenten Kulturraum auch dem Gegensätzlichen eine gleiche Farbe. Obwohl sich mit Herausbildung von Weltmarkt, Kolonialsystem, Imperialismus bestimmte Errungenschaften des Fortschritts im Weltmaßstab zu verallgemeinern beginnen – universeller seit etwa der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts –, überlebt doch neben dem wenigstens technisch Höchstentwickelten auch das Primitive, Archaische. Und für die subjektive, rezeptive wie produktive Erfahrung weitet sich dadurch sogar noch die Vielfalt an sozialen „Musiziersphären“ und Materialien, regionalen Formen, Stilen usw. Wie am Anfang von ‚Komposition‘ das Durchlässigmachen bisher festgefügtter Schranken zwischen Musiziersphären stand (G. Knepler 1977), so dürften heute die Ansätze am entwicklungsreichsten sein, die Heterogenen (zual aus unterdrückten oder peripheren Musikkulturen und -traditionen) aufgreifen, ‚zusammensetzen‘ und durch solche Verarbeitung zu neuer Einheit fügen.

Dies alles ist unmittelbar auch Ausgangspunkt der Produktion von Musik wie vermittelndes Moment zwischen gesellschaftlicher Situation überhaupt und Musikkultur. Die Organisationsformen des Musiklebens werden von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen getragen – auch der Staat schwebt nicht über ihnen, sondern wird von einer oder wenigen dominiert. Rückwirkend schaffen sich dann auch die institutionalisierten Formen spezifische Rezipientenkreise bis hin zur Ausbildung spezialisierter Verhaltensweisen und Bedürfnisse. Für den Komponisten sind solche vorgegebenen Größen Bezugspunkte für die konkrete Gestalt von Werken (Gattung, Besetzung, Sujet, Inhalt, Komplexionsgrad), die so auf die Ansprüche wie Erwartungen von Institutionen und Rezipienten eingehen. Gleichzeitig aber werden, je nach politischer, ideologischer, ästhetischer Ausrichtung des Komponisten, eingeschlossene Erwartungshorizonte auch überschritten. Ebenso konnten Rezipientenkreise, die in bestimmten Bereichen der Musikkultur ausgeschlossen wurden, gezielt angesprochen werden. – Mittel und Inhalte der Musik knüpfen an Rezeptionsvermögen (musikalische Sprachbeherrschung, Bildung) an, formen es zielgerichtet um und entwickeln es damit. Für wen und gegen wen komponiert wird, bestimmt entscheidend die Frage des Wie. Opposition gegen das Publikum – als konkrete Negation, wie eben skizziert, oder als abstrakte, die irgend etwas schlechthin anders machen will – ist Ausdruck antagonistischer Verhältnisse. Der Widerspruch zwischen Kunst,

Künstler und Gesellschaft, von dem die bürgerliche Ideologie soviel Wesens macht oder ihn gar zum Wesen von Kunst erhebt (so exemplarisch Adorno) ist weder normal noch normativ; unmittelbar sind daraus weder kunstontologische noch wertästhetische Kriterien abzuleiten.

### 3. Die Konstituierung des kompositorischen Subjekts

#### 3.1 Herausbildung eines relativ stabilen Subjekts

Was der Komponist ist, wird er durch Lernen: das Subjekt ist aktive, praktisch und theoretisch, geistig und sinnlich tätige Resultante aus sozialer und musikalisch-ästhetischer Erfahrung. Gesellschaftliche und musiksprachliche Situation konvergieren hier. Musiksprachliche Erfahrung ist zugleich Bestandteil von Welterfahrung; beide beeinflussen sich wechselseitig. Über Weite und Vielfalt der Weltaneignung als notwendiger Voraussetzung musikalischer Aneignung der Wirklichkeit sagt Beethoven: „Ohne auch im mindesten Anspruch auf *eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn des Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für den Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens soweit zu bringen.*“ So weit bringen sollte es auch die Analyse.

Wann der – prinzipiell un abgeschlossene, zu einem bestimmten Zeitpunkt aber kristallisierte – Prozeß (resp. das Subjekt) ‚fertig‘ ist, hängt auch von spezifischen historischen Umständen ab. Allgemein läßt sich, im Rahmen gesetzmäßig anwachsender Arbeitsteilung – das wiederum ein Ausdruck der Entfaltung der Produktivkräfte –, eine Tendenz zu längerer Ausbildung beobachten, so, wie auch der Grad der Verwissenschaftlichung (bis hin zur Technisierung) anwächst. Technische und ideologische, handwerkliche und ästhetische Qualifikation können dabei ungleichmäßig, widersprüchlich entwickelt sein.

Für die Beziehung von allgemeinem – etwa epochalem – und individuellem Bewußtsein scheint uns der Begriff „Weltbild“ wichtig. Er umfaßt die habituell gewordene Art und Weise, die Wirklichkeit theoretisch-philosophisch wie künstlerisch zu ordnen. Im Weltbild durchdringen sich Rationales und Nicht-Rationales, Reflektiertes und Selbstverständliches, Kognitives und Emotives; Lektüre und Diskussionen, Kindheitserfahrungen und Liebesbeziehungen gehen darin ein. Diese Vorgänge vollziehen sich in den Sozialisationsinstanzen wie Familie und Schule und in sozialen Gruppen von Künstlerzirkeln bis zu politischen Organisationen.

Den Rahmen für die Subjektwerdung bildet die Dialektik von individuellem, auch spontanem Verhalten und objektiven Verhältnissen (L. Sève), von Weltlauf und Lebenslauf. Die gesellschaftliche Situation, auch somit im kompositorischen Subjekt individualisiert und konkretisiert, bestimmt den Komponisten als Subjekt ebenso, wie sie zugleich Objekt seiner Produktion ist. Künstlerische Erfahrung kann dabei an die Stelle von Welterfahrung treten oder sich doch vor sie schieben: man nimmt von der Wirklichkeit nur Lebensumstände oder Musikkultur wahr, oder sieht die Welt durch die Optik von Kunstideologien. Resultat des Bildungsprozesses sind bestimmte Haltungen, Einstellungen, eine Persönlichkeit wie ein persönliches musikalisches Idiom, an denen sich die jeweils neuen Erfahrungen brechen.

#### 3.2 Veränderung der vorgegebenen Musiksprache im Prozeß der subjektiven Aneignung

Die Aneignung vollzieht sich in ständigem Bezug auf Musik wie Gesellschaft, auf Kode, Kodiertes und zu Kodierendes gemäß der ‚allseitigen Gegenwartsorientierung‘ des Subjekts. Diese bestimmt sowohl das Verhältnis zu Geschichte und Musikgeschichte als auch das Verhältnis zur Zukunft sowie die Art und Weise, wie diese in Werke umgesetzt werden. Aus dem jeweils gegenwärtigen Horizont resultieren konkrete Formen des Reagierens: sei es planende Verfügung über material-musiksprachliche, ästhetisch-ideologische und politische Momente im umfassenden Sinn wie etwa bei Bartók um 1907/08, sei es eine partikulärere und, besonders in der politischen Dimension, borniertere Reaktion wie bei Schönberg um dieselbe Zeit.

Das Weltbild bestimmt, was aus dem Vorgegebenen in Musiksprache und Wirklichkeit zur musikalischen Widerspiegelung ausgewählt wird. (Umgekehrt erschließt es sich, wenn biographische Quellen fehlen oder zu dürftig sind, oft nur aus den Werken selbst.) Neues, Erfinden vollzieht sich dabei immer nur auf der Ebene anknüpfenden Veränderns. Auch hier gibt es keine *creatio ex nihilo*. Wie die musikalischen Sprachmittel, so werden auch Inhalte und Zwecke aufgenommen, erfüllt, erweitert.

### 3.3 Veränderungen des Subjekts

Der Erfahrungshorizont des jeweils Gleichzeitigen, die Musiksprache der Gegenwart mit neuen Elementen wird ständig adaptiert und gemäß subjektspezifischer Ideologie und Personalstil umgeformt. Im neuerfahrenen Musikalischen aufgehoben sind wiederum gefilterte Elemente der Widerspiegelung von Gegenwart. Musiksprachliche Idiome und Werke bringen das Wirkliche, was sie bedeuten und sind, mit ein. (Jazz im Europa der 20er Jahre war nicht nur Idiom, sondern auch Ausdruck und Instrument etwa von „Amerikanisierung“.)

Der Komponist ist immer auch etwas sich selbst ‚Vorgegebenes‘, etwa, indem er an das zuvor in eigenen Werken Entwickelte anknüpft. Das bewirkt einmal Objektivierung und Distanz zu sich selber, aber auch die Herausbildung einer individuellen ‚Tradition‘. Versondlichungstendenzen, wie sie auch in anderen Dimensionen des hier skizzierten Systems möglich sind, liegen an dieser Stelle besonders nahe – man denke an das recht monadische Komponieren Webers in den 30er Jahren.

Verändert wird nicht nur die Sprache des Komponisten, sondern auch er selbst. ‚Schaltstellen‘, Umschläge, Zäsuren der Biographie indizieren neue Einwirkungen gesellschaftlich-ideologischer Art. Auseinandersetzungen mit solchen Wendepunkten schlagen sich in den Werken nieder. Umgekehrt können exponierte Werke, als konzentrierte Bündelung und Lösung von – allerdings nicht nur kompositorischen – Problemen, Wendepunkte mit stimulieren. (Schönbergs op. 10, in dem sich autobiographische, zeit- und kompositionsgeschichtliche Momente zum „Durchbruch“ zur Atonalität verzahnen, wäre ein Beispiel dafür.) – Für die Analyse ist möglichst genaue Kenntnis und Einbeziehung des geschichtlichen Zustands im umfassenden Sinn – der auch die „biographische Situation“ einschließt – nötig. Ohne Bezug auf Restauration und Wendung gegen den „falschen Zeitgeist“, gegen Rossini und Romantik, auf Liebes- und Neffentragödie, aber auch auf die Rückbesinnung auf Idealisierungen der bürgerlichen Gesellschaft im Verständnis von Französischer Revolution wie Englischem Parlamentarismus, ist Beethovens Übergang zum „Spätstil“ nur fragmentarisch verstehbar.

## 4. Konstituierung des Einzelwerks

### 4.1 ‚Kompositorische Situation‘

Alles Vorgegebene kristallisiert sich in einem konkreten Punkt, in dem angesetzt wird; das Wie und Warum dieses Ansetzens steht mit dem selektiven Verhältnis des Komponisten zum Vorgegebenen in Wechselwirkung. Die Unterscheidung zwischen ‚strukturellen‘ und ‚punktuellen‘ Sachverhalten dient auch der Analytik der kompositorischen Situation. Neben dem – musiksprachlich wie gesellschaftlich – Vorgegebenen ist hier das kompositorische Subjekt als etwas relativ Stabiles selbst ein struktureller Faktor. Welche punktuellen Sachverhalte, etwa ‚Ereignisse‘, als umsetzenswert erscheinen, hängt u. a. von Weltbild, Ideologie, Klassenlage, politischer Orientierung ab; von der Vielfalt der musikalischen Sprachmöglichkeiten hängt es ab, wie sie gestaltet werden. Jede Realitätsbewältigung wird verkürzt oder sogar verfälscht, wenn guter Wille zwar da ist, sich aber nur in Stammeln oder in Phrasen artikuliert: Kunst kommt nicht nur von subjektivem „Müssen“ oder Wollen, sondern doch auch von Können.

Wenn Punktuelles – in Form von Gegenständen und zu Sujets konkretisiert – Ausgangspunkt für Inhalt und Gestaltung bildet, wird es immer auch verallgemeinert. Die Möglichkeiten dazu sind bedingt durch epochale und subjekt-spezifische Unterschiede, aber auch durch Gattungen und ihren Anspruch, durch die Zwecke, schließlich auch durch die darzustellenden Sachverhalte

überhaupt: „So wenig eine bestimmte Stoffwahl den Wert eines Werks verbürgt, so wenig lassen sich die geschichtlich wesentlichen Erfahrungen an beliebigen Gegenständen machen“ (B.J. Warneken 1972). Der Dirnenstoff in Bergs *Lulu* etwa, die Jack-the-Ripper-Story, Milieu und Fabel von Hintertreppenromanen werden erst durch Wedekinds Bündelung, Filterung und Gestaltung zum bedeutenden Stoff, in dem Aporien der Liebe in der letzten Phase des Kapitalismus, Unterdrückung der menschlichen Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, paradoxe Rettung von Humanität und Schönheit zu thematisieren sind.

Der bedeutende Gegenstand und Stoff aber wird erst durch höchstentfaltete musikalische Sprachmittel zum bedeutsamen Inhalt. Drastisch meint Eisler in den Notowicz-Gesprächen: Es „rührt mich oft die Naivität von Kollegen, wenn sie unsere Ideen, den Sozialismus, in einer Weise ausdrücken, wo man früher den Einzug des Königs nach einer gewonnenen Schlacht ausgedrückt hat.“ – Der Ausweg, auf bedeutsame Gegenstände oder Bedeutungen überhaupt zu verzichten – unter spätbürgerlichen Musikverhältnissen oft genug Norm wie Normalität – ist auch keiner, sondern nur eine Sackgasse. Auch er feht nicht gegen Stammeln oder gar Verstummen. (Ob man „Zungenreden“ für möglich hält, ist eine Sache des Glaubens, keine der Ästhetik.)

Kategorial zu unterscheiden sind weiter, wie schon eingeführt, die Gesellschaft als Gegenstand der Widerspiegelung und als Vermittlungsinstanz für die Erzeugung spezifischer Widerspiegelungen. Die Formen, in denen die Wirklichkeit zum Inhalt der kompositorisch-musikalischen Aneignung werden kann, sind so vielgestaltig, daß, vorerst jedenfalls, eine ausgeführte Typik verfrüht wäre. Ökonomische, soziale, politische, ideologische, musikkulturelle Bedingungen wirken auch hier – relativ isoliert wie im Ensemble – ein. Wichtige Formen sind etwa Auftrag, Wettbewerb, Anregungen und ‚Erlebnisse‘, musikalische – darin stets mit Transzendierendem vermittelte – Problemstellungen u. a. m. Eine zentrale Vermittlungsinstanz – etwa als „*Medialschicht*“ (H. Goldschmidt) – sind Texte, und zwar nicht nur für Vokalmusik. In J. Bahles ‚musikalischer Schaffenspsychologie‘ mit ihrer Unterscheidung „*werkfördernder*“ und „*werkbestimmender*“ Faktoren erscheinen Differenz und Einheit von ‚Vermittlung‘ und ‚Gegenstand‘ wieder. – Wichtige Vorbedingung für die Konstituierung des Werkes sind – wiederum möglich als strukturelle wie punktuelle – Ausprägungen von Zensur und Selbstzensur: direkte Eingriffe sozialer wie politischer Art von Bestechung bis hin zu Terror, Eingriffe von Marktmechanismen, aber auch verinnerlichte Formen gesellschaftlicher Einschränkungen und Tabus – das, bei dem sich von selber versteht, daß man nicht darüber spricht: im Haus des Gehenkten vom Strick, im bürgerlichen Konzertsaal vom Mehrwert usw.

#### 4.2 Einfall

Einfall ist bestimmt vom sprachlich Vorgegebenen und transzendiert es zugleich: *in nuce*, via Bedeutung, ist schon der Einfall Stellungnahme zur gesellschaftlichen Situation. Er zeigt sich als einbezogen in ein vielfaches Bestimmungsgeflecht, entwickelt sich an Vorgegebenem und Selbstgesetztem, das aber nie willkürlich ist.

Einfall hat erst einmal einen verschiedenen Grad von Ausdehnung und Komplexion, ist nicht nur auf den melodischen Einfall (Motiv, Thema, Figur) zu verengen – nicht einmal Pfitzner hat so komponiert; kaum auch Schlagerkomponisten. Er kann sich vielmehr auch auf Harmonisches, Satztypen, rhythmische Konstellationen oder Klangliches und Instrumentatorisches erstrecken. Komplexer noch sind dann musikalische Zustände und Situationen, etwa Gesten, Spielfiguren; größer angelegte Effekte oder ‚Tableaux‘ wie Wagners ‚Feuerzauber‘, ‚Waldweben‘ etc. Auf vorgegebene allgemeine Intonationstypen stützen sich intonatorische Einfälle, deren Spezifik von ihrer möglichen Funktion im späteren Werkganzen her bestimmt wird; man denke an ‚Alphorn‘ oder ‚Choral‘ in Brahms’ 1. Symphonie. – In der Zeit entfaltet bedeutet Einfall zunächst Entwicklungsprinzipien, Bewegungs-, Steigerungs- bzw. Abbau-Typen. Eine noch weiter- und tiefergreifende Kategorie von Einfall betrifft konzeptive, dramaturgisch-formale Ideen; dazu zählen auch geplante Brüche und Überraschungen, die die gewohnte Kontinuität aufsprengen. In Vokalmusik zumal kommt eine weitere Dimension hinzu (die in

Instrumentalmusik nicht zu fehlen braucht): nicht nur sind Einzelfälle „wortzeugt“ oder -orientiert; vom Text können die eben skizzierten Formen von Einfall sowohl ausgehen wie durch ihn gebündelt und konkretisiert werden.

Die höchste Stufe von Einfall ist die „Werkidee“, der eine „gedanklich übergreifende Idee zugrundeliegt“ (H. Goldschmidt). Sie bestimmt musikalischen Charakter und inhaltliche Richtung der Einzelfälle; rückwirkend können aber diese, soweit sie substantiell sind, auch die leitende Werkidee zumindest modifizieren; schließlich mag die Werkidee auch erst Resultat vorher eher diffuser Arbeit sein.

Alle Formen von Einfall können eher werkspezifisch oder ohne Bezug auf ein schon ideell antizipiertes Werk entstehen. Sie können eher immanent-logizistisch oder bewußt-transzendierend geprägt sein, bedeutungsgeladen oder, so eine wichtige Tendenz innerhalb der bürgerlichen Avantgarde, reduziert auf ein technologisches „Problem“.

#### 4.3 Arbeit

Erst durch Arbeit wird der Einfall zum konstitutiven Moment des Werks. Wie schon der Einfall, ist die kompositorische Arbeit auch gesellschaftlich geprägt und bestimmt. Sie ist, so Marx in den *Grundrissen*, ihrem Inhalt nach ein Modell der nichtentfremdeten freien Arbeit: „*travail attractif, Selbstverwirklichung des Individuums*“, was keineswegs meint, daß sie bloßer Spaß sei, bloßes „*amusement*“, sondern „*grade zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung*“. So attraktiv sie freilich als ästhetische Gebrauchswerte schaffende sein kann – auch dies ein Aspekt relativer Autonomie –, so sehr ist sie doch zugleich ihrer ökonomischen Formbestimmtheit nach im Kapitalismus durchweg unfrei.

Arbeit entwickelt und verändert Einfälle; musikalisch Einzelnes, Spontanes und Vorgeplantes modifizieren sich wechselseitig. Diese Stufe der Arbeit objektiviert sich in Skizzen. Wie dabei musikalische Gedanken in Form von verbalen Beschreibungen, so können umgekehrt transzendierende Gedanken in Form von Noten kodiert werden. Skizzen werden damit zu einem wichtigen Instrument und zum Gegenstand der Analyse. Denn mit der Aufdeckung genetisch-kausaler Zusammenhänge wird auch die ‚Finalität‘ des Werks verstehbarer.

Im Arbeitsprozeß selbst ist Zwangs- und fast Triebhaftes (wie besonders z. B. bei Schönberg) mit disponierender Rationalität verschränkt. Der genetische Prozeß des Herstellens kann Formen der Prozessualität nach gesetzten Anfängen innerhalb des Werks selbst bestimmen: scheinbar treibt das Gesetzte Konsequenzen nur aus sich selbst heraus. In falscher Verallgemeinerung ist dieser Typus Modell für Adorno. Der Vorstellung von einer „Selbstbewegung des Materials“, deren Vollzugsorgan der Komponist sei, ist für die Präzisierung der Analyse die Eislersche Differenzierung von ‚Material‘ und ‚Materialbehandlung‘ entgegenzusetzen, die auch bei Adorno erscheint, dort aber nicht auf bewußtes, planendes Verfügen zielt, sondern auch als Resultat der „Tendenz des Materials“ begriffen wird. Musiksprachliche Selbstverständlichkeiten und ‚automatische Diskursivität‘ können bewußt benützt und gehandhabt, damit auch durchbrochen werden; eine Bewußtheit, die vor allem mit Bartók und Eisler eine musikhistorisch neue Qualität erreicht hat.

Die kompositorische Arbeit am und im einzelnen Werk läßt sich, weil und insofern sie Arbeit in „*geistfähigem Material*“ (E. Hanslick), also auch sprachgebunden ist – Wort wie musikalisches Material sind die materielle Erscheinungsform des Gedankens –, nicht bloß als formelle Entwicklung, Variation usw. begreifen. Ineins damit ist sie zugleich ein Prozeß der Aufstellung oder Verlagerung von Bedeutung und, besonders auch in komplexen Gattungen, der Führung auf ein bestimmtes Ziel hin. Von ‚musikalischer Dramaturgie‘ läßt sich fast unmetaphorisch sprechen: nicht nur als ‚Gedanken‘, sondern fast auch als dramatische Personen können Motti, Themen, Motive behandelt werden. In der Denkform von „energetisch“ bestimmten, abstrakten musikalischen ‚Gestalten‘ etwa bei Kurth oder Halm, die von sich aus, als mit eigenem Willen ausgestattet agieren, haben solche Vorstellungen dann für Komponieren wie Analysieren eine fetischistische Tendenz erhalten.

Die allgemeine Linie der Konzeption wird durch Arbeit konkretisiert und kann dabei gebrochen, differenziert, bereichert, verändert werden. Den Primat hat die inhaltsbestimmte und inhaltsbestimmende Gesamtkonzeption; sie ist die übergreifende Kategorie für die Zeichendimensionen des Werks als konkret gestaltetem Zeichensystem. Allein schon insofern, als die Arbeit Zeit braucht, gibt es – oft auch durchaus erwünschte – ‚Eingriffe‘ von außen. „Mitautoren“ (M. Naumann 1973) sind u. a. Librettisten, Kollegen, Lehrer, Schüler, aber auch Nicht-Fachleute. Am geläufigsten wohl die Zusammenarbeit mit Ausführenden; in der Form des „sozialistischen Auftragswesens“ – ein Komponist diskutiert sein Werk schon während der Entstehungszeit etwa mit interessierten Industriebrigaden – nimmt diese Mitautorschaft eine neue Qualität an.

Auch Arbeit ist bestimmt durch Vorgegebenes. So können Gattungs-Traditionen und -Normen übernommen oder überschritten werden. Der Beeinflussung des Komponisten durch die Gattung entspricht die Einflußnahme auf die Hörer mit Hilfe der Gattungswahl. Nicht nur Sprachmittel aller Art, sondern auch Gattungsbezüge können „umfunktioniert“ werden – so etwa Bachsche Passionstradition in der „Grabrede“ für einen erschossenen Arbeiter aus Eislers Bühnenmusik zu *Die Mutter*.

Als antizipierte Zweckbestimmung wirkt das Ensemble von Funktionen schon in die musikalische Gestaltung und die Mittel hinein. Je konkreter der Zweck, desto konkreter die Prägung – wie etwa Analysen von politischen Massenliedern oder Tanzmusik zeigen. Aber auch relativ abstrakte Zwecke wie ‚Bildung‘, ‚Unterhaltung‘ wirken als Determinanten etwa von Ton, Haltung, technischer oder ideeller Komplexion. Der Grad und die Art der angestrebten Kommunikation bestimmt mit, inwieweit sich der Komponist auf Vertrautes stützt oder Unvertrautes bevorzugt. Strikte Selbstzweckhaftigkeit, reiner Solipsismus sind dabei real- wie formallogisch absurd: Musik, die einen Produzenten hat, der zugleich der erste (und unter Umständen einzige) Rezipient ist, ist als Musik, als Zeichensystem notwendig auch ein kommunikativer Kode. Der Komponist, der produziert wie der Seidenwurm in Goethes *Tasso* oder „der Hirt . . . ganz allein in einem ausgedehnten Landstrich“ – so „das alte, einfältige Beispiel“ T. Kneifs (1971) –, macht nicht „Musik ohne die Gesellschaft“. Indem er Musik macht, bedient er sich immer einer gesellschaftlich geprägten und verwendeten Sprache wie entsprechender musikalischer Produktionsmittel. Daß der Hirt „ganz allein“ ist, ist Resultat der Arbeitsteilung. Und auch für die Dachkammer, in der der Komponist wie Spitzwegs „Armer Poet“ einsam sitzt und schreibt – ein allmählich recht obsoletes Bild –, muß er Miete zahlen. Und wenn er für niemanden schriebe, wäre ihm das in der Regel nicht recht.

#### 4.4 Zur Inhaltlichkeit von Formalem

Im Werk als Resultat der Dialektik von Einfall und Arbeitsprozeß sind Mittel der Bedeutung und die Bedeutung selbst ‚geronnen‘, konkret. Arbeit wie Arbeitsprodukt sind Aneignung und Umformulierung der vorgegebenen Sprache und der Wirklichkeit, mit der Intention, auf die Wirklichkeit auch einzuwirken – mag diese Wirkungsabsicht sich auch auf die ästhetische Werkwahrnehmung beschränken. Das Werk als Gesamtes stellt sich dar als durchgestaltete und durchkonzipierte Vielfalt, als Einheit der vier Zeichendimensionen. Es bedeutet etwas, d. h. es deutet auf die Wirklichkeit hin, und es „verweist“ auch auf sich selber zurück. Je tiefer es sich mit der Realität einläßt, desto bedeutender – im doppelten Sinn – wird es. Auch das herausfordernd Bedeutungslose, abstrakt Artificielle braucht darum noch nicht belanglos zu werden. Zu unterscheiden ist das Kunstwerk vom Kunststück und Machwerk, wenn auch im Kunstwerk Kunststückhaftes integriert sein kann. Zudem können im Rückzug auf Bedeutungslosigkeit subjektive Intention und Objektivierung auseinanderweisen; schwer tilgbar schon die Spuren von Tradition und Sprachlichkeit – und das heißt auch Realitätsbezüge.

Wie die einzelnen musikalischen Mittel, so präsentiert sich auch die Form gleichermaßen auf zwei Ebenen, die wechselseitig miteinander vermittelt sind und ständig ineinander übergehen: musikimmanenteres Denken, abstraktere Logizität, Denken in Symmetrien und Relationen

durchdringen und werden durchdrungen von Typen transzendierender Inhaltlichkeit. Diese prägen nicht nur das musikalisch Einzelne, sondern auch seine dramaturgische Gestaltung in musikalischen Abläufen, die auf bestimmte Ziele und auf bestimmte Bedeutungen hin gerichtet sind. Musikalisch Einzelnes wirkt kaum als unmittelbar Gesetztes semantisch, sondern wird erst in der Entfaltung zu strukturell-formalen Komplexen mit Entwicklungen und Entgegensetzungen inhaltlich „different“ gemacht. Die „Freudenmelodie“ im Schlußsatz der Neunten Beethovens kommt erst durch längere instrumentale Entfaltung und auch Brechung gewissermaßen zu sich selbst und wird erst im Chor-Einsatz als Resultat endgültig erfahrbar. – Zum Träger und Objekt von Inhalt kann auch Form werden; ein Beispiel dafür etwa die Formen „absoluter Musik“ in Bergs *Wozzeck* oder auch in der *Lulu*.

Knotenpunkte, inhaltsbestimmte Naht- und Wendestellen der Dramaturgie sind eine Spezifizierung der Semantik von Formalem. Brüche oder Attraktionszentren, die, als erhöhte Anspannung der Form, auf erhöhte Spannung der Rezipienten hin angelegt sind, setzen dabei, um verständlich zu sein, das Besondere in Relation zum Vertrauten. (So hat in der Überleitung vom Scherzo zum Finale in Beethovens 5. Symphonie schon das Prozessuale des Formverlaufs – als wachsende Anspannung verschiedener Kräfte – emotionale, inhaltliche Qualitäten, die im triumphalen Finale-Eintritt kulminieren und durch dessen Revolutionsintonationen als nicht nur musikalisches Ereignis kognitiv präzisiert werden.) Solche Stellen sind der erhobene Ton des Rhetors, ein musikalisch-gestisches „Aufgemerkt!“ – Auch das direkte Aufeinandertreffen von Komplexität und Einfachheit kann zum inhaltlichen Moment eines formal-dramaturgischen Knotens werden; so als bedeutsame Grimasse im Schlußsatz von Bartóks 5. Streichquartett, wenn, aus einem komplexen Gefüge herausspringend, mechanisch leierndes Dur mit Alberti-Bässen erscheint.

Bedeutungen selbst können spontan verständlich wie analytisch erst zu erschließen sein. Wirklich verstanden ist erst das explizit Verstandene. – Gerade wissenschaftstheoretische Moden, die Reflexion und Rationalität unermüdlich postulieren, reduzieren das Kognitive der Musik auf ein schlecht Abstraktes oder überantworten sie der Unverständlichkeit und Unerkennbarkeit. Eine Menge leeren analytischen Scharfsinns wird angeboten, um agnostizistische oder skeptizistische Resultate – also Resultatlosigkeit – wissenschaftstheoretisch zu fundieren. (Die empiristische Variante des Positivismus, die Musik für eine bloße Anordnung von Reizmustern hält, hat über Musik selber sowieso kaum etwas zu sagen.)

In der Vorstellung von Musik als verselbständigter „Welt für sich selbst“, als Anordnung von Tönen, als Spiel oder „Struktur“, spiegeln sich Ideen einer abstrakten statt konkreten Freiheit, die nur in scheinbarer Ungebundenheit sich realisiert. Als Idealfall gilt ihr die Reinhaltung der Musik vor der Beschmutzung durch Berührung mit Praxis; als Modell die unbefleckte Empfängnis, die Jungferzeugung des Werks durch die „Inspiration“. Demgegenüber erscheint die Aufdeckung von Wirklichkeitsbezug und von Erkenntnisthaftern der Musik als „platt“, weil man da den Boden sieht, und nicht, auf dem Kopf stehend, den Himmel. In Wahrheit schadet eine ‚realistische‘, wirklichkeitsbezogene Analyse weder jener fiktiven „Würde“ der Musik noch ihrem ästhetischen Genuß. Sie ist im Gegenteil eine Voraussetzung für einen reicheren, weil verständigere, weit mehr Dimensionen einbegreifenden Genuß, der die Werke wirklich ernst nimmt. Auch dieses Ernstnehmen ist, wie nach Brecht das Denken, eines der größten Vergnügen der Menschen. Das explizit Verstandene kann, im Vollzug der ästhetischen Rezeption, wieder spontan, kann zweite, d.h. entfaltete Unmittelbarkeit werden. Materialistische Musikanalyse unterstützt solche lustvolle Anstrengung. Sie ist damit Ausdruck wie Instrument einer musikalischen Bildung, die allerdings, um breit, demokratisch wirksam zu werden, wiederum Veränderungen in gesellschaftlichem Maßstab voraussetzt: erst einmal den Abbau des Bildungsprivilegs.

#### 4.5 Das Werk als Rezeptionsvorgabe

Das Ende des Werks ist noch nicht sein Ziel. Ziel ist vielmehr eine Wirkung überhaupt, sei diese nun als Katharsis oder bewußt nicht-aristotelisch bestimmt, als Lust am Gebrauch oder an der bloßen Hörwahrnehmung. Ein Rezipientenbezug ist, wie immer auch nur rudimentär, aufgrund der Bestimmtheit von Musik als kommunikativem Kode notwendig impliziert. Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt, das gesellschaftlich Bedingtes in seine eigene Spezifik umsetzt, in sich austrägt und zu erkennbaren Zielen führt, und dabei die historische Errungenschaft der – nicht widerspruchsfreien, relativen – Einheit von Integralität, Logizität und Zwecksetzung bewahrt. Autonomie und Funktionalität sind dabei keine Gegensätze. Autonomie als Freiheit von unmittelbaren Zwecksetzungen, vom Gebrauch zu Tanz oder Theologie, und als Distanz zu einer historisch bestimmten, beschränkten gesellschaftlichen Praxis – Distanz heißt nicht Beziehungslosigkeit, Freiheit nicht Zwecklosigkeit – vergrößert die Chance, die Wirklichkeit universeller, tiefer, umfassender widerzuspiegeln; ob und wie sie wahrgenommen wird, hängt von subjektiven, aber auch objektiven Bedingungen ab, von denen einige angedeutet wurden. Je genauer dabei ein Werk die Wirklichkeit begreift, desto eindringlicher kann es auch den Eingriff in sie befördern, indem es dem rezipierenden Subjekt neue Seiten der Wirklichkeit, neue Dimensionen seiner Welterfahrung erschließt. Möglich ist das, auf verschiedene Weise der Umsetzung, Darstellung und Wirkung, im Streichtrio wie im Kamplfied.

Analyse, als besondere, dominant kognitive Form von Rezeption, erschließt, durch die Beziehung ihres Gegenstandes auf die Gesamtheit des ihm Vorgegebenen, im Werk Dimensionen, die über das vom Komponisten Gewußte und Intendierte in der Regel hinausgehen. (Dabei mag allerdings auch die Aufdeckung und Rekonstruktion von verschütteten, einst selbstverständlichen Traditionen nötig sein.) Die wirkliche Bedeutung kann durchaus verfehlt werden; solches Mißverstehen ist aber, als Teil der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, selber mit Gegenstand der Werkanalyse. (Kompositorisch umgesetzt, kann das Mißverstehen produktiv werden – so etwa in der Rezeption des späten Beethoven von Wagner bis zur Neuen Musik.) Durchaus denkbar ist es, daß, je weiter historisch und/oder kulturell ein Werk entfernt ist, desto eher zumindest Dimensionen der Bedeutung verlorengehen und möglicherweise sogar unwiederbringlich verloren sind. Wie aber das noch Unerkannte nicht schon gleich das Nichterkennbare ist, so sollte das Nicht-mehr-Erkennbare nicht zu bequemen agnostizistischen Schlußfolgerungen verleiten. Der mögliche und manchmal sogar wahrscheinliche Verlust von Einzelmomenten der Bedeutung – nicht zuletzt wegen des vergleichsweise raschen Sprachwandels in der Musik – wird aufgewogen durch die Chance eines umfassenderen und substantielleren Verständnisses, das spätere oder andere, den Erfahrungshorizont des produzierenden Subjekts überschreitende Dimensionen einbringen kann. Insofern Nichtwissen zwar Moment, aber nicht Basis wissenschaftlicher Methodologie ist, sind nicht schon vor der Eröffnung die Akten über den analytischen Erkenntnisprozeß zu schließen. Er ist vielmehr erst, jeweils neu, zu eröffnen.