

duldig davon. Aber seine besten Arbeiten bleiben nicht nur Dokumente eines ungewöhnlich reichen und erfüllten Lebens, sondern auch Marksteine der musikwissenschaftlichen Forschung, die den Namen Moser lebendig erhalten werden.

## Über das Wesen des Musikwerkes

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Wir haben uns daran gewöhnt, die ganze Musikkultur, sowohl das musikalische Schaffen als auch die Ausführung, sowohl die Aufnahme der Musik als auch die Tätigkeit aller Art musikalischer Institutionen vom Gesichtspunkt einer einzigen gedanklichen Kategorie, eines einzigen festgesetzten Begriffs, des Begriffs des „musikalischen Werkes“ zu betrachten. Sogar John Cage, der Komponist und Theoretiker, der mit seiner ganzen Tätigkeit das Wesen dessen, was wir bisher als „musikalisches Werk“ ansahen, ins Wanken bringt, ist sich der Wichtigkeit dieser Kategorie bewußt, wenn er schreibt: „Ein formaler Aspekt der grundsätzlichen Konvention in der europäischen Musik ist die Darstellung des Werkes als einer Ganzheit, als eines sich in der Zeit entwickelnden Gegenstandes, der seinen Anfang, Mitte und Ende sowie einen Entwicklungs- (Ablaufs-), nicht aber statischen Charakter hat“<sup>1</sup>. Schon in dieser Formulierung ist die Supposition enthalten, daß in außereuropäischen Kulturen sich dies anders verhält. In unserem Kulturkreis hören wir, wenn wir Musik anhören, „musikalische Werke“, spielen wir, wenn wir Musik spielen, Musikstücke; jede kreative Handlung bezweckt die Schaffung eines Gegenstandes, der, beendet und vom Komponisten gebilligt, ein „Werk“ wird, ein Gebilde, ein Opus, und als solches wird es in der Ausführung konkretisiert und aufgenommen, wird es einen bestimmten Platz unter den Werken dieses oder anderer Komponisten einnehmen. Mehr noch, das, was wir über Musik im analytischen, historischen, ästhetischen und soziologischen Aspekt denken, geht von der These aus, daß gewisse Klanggebilde Musikwerke sind, zum Unterschied von anderen, die es nicht sind (z. B. Klangsignale, Klangformeln für psychologische Tests, harmonische Aufgaben usw.), daß sie ihre spezifische Daseinsform besitzen, d. h. ontologische Eigenheiten, daß wir sie als solche apperzipieren und wahre Urteile über sie fällen können. Und über Musik urteilen wir einzig und allein aufgrund unserer Urteile über einzelne Musikwerke, Urteile, die uns erst später zu gewissen Verallgemeinerungen führen<sup>2</sup>.

Das Modell der Kultur, in der wir seit Jahrhunderten leben, deren Traditionen uns geformt haben, setzt die Existenz von Kunstwerken als Produkte menschlicher Aktivität voraus, setzt ihre Eigenart, d. h. eine von anderen Objekten unserer Welt verschiedene Daseinsform und ihren spezifischen Wert voraus. Schon allein die

<sup>1</sup> J. Cage: *Silence* (Gesammelte Vorlesungen und Schriften), Middletown Connecticut 1959.

<sup>2</sup> Die Gesamtkonzeption der Musikkultur bezieht in ihren Forschungsbereich Musikerscheinungen ein, die nicht zu den Werken gerechnet werden können. Darauf werden wir in unseren weiteren Ausführungen zu sprechen kommen. Auch muß hinzugefügt werden, daß solche Disziplinen der Musikwissenschaft wie Akustik, Physiologie, Psychologie der Musik etwas über musikalische Erscheinungen aussagen, unabhängig davon, ob diese zur Kategorie der „Werke“ gehören.

Tatsache, daß ein Gegenstand zur Klasse der „Kunstwerke“ gezählt wird, weist auf deren besondere Daseinsform hin, auf ihren besonderen Platz im Weltbild des Menschen. Zwar ist ein gegebener Gegenstand für uns ein Kunstwerk oder nicht, je nach unserer intentionalen Einstellung. Das, was wir „Hörgewohnheiten“ des Musikabnehmers nennen, ist eben die Bereitschaft, eine für das betreffende Werk richtige Haltung, intentionale Einstellung einzunehmen. Den Typ dieser Intention bestimmen einerseits die Eigenschaften des Gegenstandes selbst, andererseits die Erfahrung des Hörers. Eine je größere Vielfalt der rezeptiven Einstellungen der Hörer in sich herausgebildet hat, um so richtiger, d. h. den Eigenschaften des Gegenstands, des Werkes adäquat wird seine intentionale Einstellung sein. Zwar werden wir in unseren rezeptiven Einstellungen in hohem Maße durch den Kulturkreis und die Zeit, in der wir leben<sup>3</sup>, bestimmt; so z. B. „fälschen“ wir unwillkürlich die Monodie des Gregorianischen Chorals und sogar die serielle Musik, da wir sie immer „harmonisch“ belastet hören. Obwohl die Fälschung unserer Einstellungen als Abnehmer unvermeidlich ist, haben sie doch eines gemeinsam — die auf das „musikalische Werk“ ausgerichtete Intention. Also auf ein Produkt des Menschen, auf die Übermittlung seiner eigenen Vorstellungen, Empfindungen, Intentionen — eine Übermittlung, die über die Klangstrukturen von den Hörern aufgenommen werden soll.

Welches sind also die Kriterien dessen, was wir als „musikalisches Werk“ bezeichnen?

Den ontologischen Eigenschaften der Musikwerke sind teilweise die Ausführungen des polnischen Phänomenologen Roman Ingarden gewidmet<sup>4</sup>. Nicht hier ist der Platz dafür, die Ansichten des Verfassers darzulegen, dessen Arbeiten übrigens auch in deutscher Sprache erschienen sind. Die Hauptthese sollte hier jedoch kurz rekapituliert werden, aus ihr fließen nämlich unsere weiteren Erwägungen, sowohl solche, die über die Ausführungen Ingardens hinausschreiten, als auch solche, die deren allgemeingültigen Charakter in Frage stellen. Nach Ingardens Anschauung ist das Musikwerk ein intentionaler Gegenstand, in der Notation als Schema, als Netz fixiert, welches jede Konkretisierung und Rezeption in allen seinen Merkmalen realisiert, mit der sich aus ihnen ergebenden notwendigen Modifikation mancher von ihnen. Der Spielraum dieser Veränderlichkeit der Merkmale ist unabkömmlich, liquidiert jedoch nicht die Identität des Werkes; verschiedene Ausführungsstile eines und desselben Werkes und seine verschiedene Aufnahme zu verschiedenen Zeiten — ein Ergebnis der Re-Interpretation des Werkes — werden zur Grundlage seiner historischen Beständigkeit. Diese Definition konnte jedoch nur gestützt auf jene Art Musik entstehen, in der die Kategorie des „Werkes“ evident war; sie betrifft jenen Ausschnitt der Musikkultur und jene geschichtliche Etappe, in denen die Musik tatsächlich eine Sammlung von „Opera“ war. Dagegen

<sup>3</sup> Die Tatsache, daß Guido Adler, als er an seine Forschungen über den Gregorianischen Choral ging, sich für einige Jahre vom tätigen Konzertleben zurückzog, um nicht Kategorien aus dem laufenden Repertoire auf die eigene Rezeption des Chorals zu übertragen, beweist, daß er sich dieser Sachlage bewußt war. Andererseits legte sich Hugo Riemann keine Rechenschaft über die Beschränktheit seiner eigenen Hörgewohnheiten ab, als er auf den Choral solche Grundsätze der metrisch-architektonischen Organisation übertrug, die seine von den Klassikern und Romantikern geformte Erfahrung beherrschten.

<sup>4</sup> R. Ingarden: *Vom literarischen Kunstwerk*, Halle 1931; *Studien zur Ästhetik*, Warschau 1958, Bd. II, Kap. *Über die Identität des Musikwerkes*; *Der Sireit um die Existenz der Welt*, Warschau 1964.

kann sie nicht all jene Erscheinungen der Musik umfassen, die, wenngleich Musik, doch keine Musikwerke sind, also die Musik der außereuropäischen Zivilisationen, die Folklore, manche Arten der improvisierten Musik in Anlehnung an Modelle, manche Typen der zeitgenössischen avantgardistischen Musik. Auf diese Unzulänglichkeit der Ansichten Ingardens habe ich schon bei anderer Gelegenheit hingewiesen<sup>5</sup>.

Aus den dort formulierten Zweifeln erwachsen meine Erwägungen über das Wesen des Musikwerkes, die wir jetzt einer eingehenden Analyse unterziehen wollen. Beim Versuch einer Definition dieses Wesens durch Aufzählung der wesentlichsten Eigenheiten des Musikwerkes stützen wir uns auf die Erfahrungen, die uns die neuzeitliche Musikkultur liefert, und zwar hauptsächlich der europäischen Kulturkreis. Diese Erfahrungen haben nämlich dem analysierten Terminus jenen Sinn verliehen, in dem wir uns seiner in analytischen, geschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen bedienen. Es ist dies also ein in einem bestimmten zeitlichen und kulturellen Rahmen herauskristallisierter Begriff. Zu Unrecht allzu breit angewandt auf alle Erscheinungen der Musik in Zeit und Raum, führte er zur Verwirrung in der Klassifikation musikalischer Phänomene und zu einer noch größeren Verwirrung in ihrer Bewertung.

Jedes musikalische Werk ist ein einmaliges, in seiner Struktur unwiederholbares Objekt, obschon es zugleich als Ganzes das Element einer Klasse von Dingen ist, also einer musikalischen Gattung, eines historischen Stils, zumindest aber ein Element des Schaffens eines gegebenen Komponisten. Jede Beethovensche Sinfonie ist eine bestimmte, von allen anderen Sinfonien dieses oder auch anderer Schöpfer verschiedene Sinfonie, zugleich aber gehört sie zur Klasse sinfonischer Werke einer bestimmten Gattung, Werke aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Also besitzt sie einerseits Merkmale, die nur der betreffenden Sinfonie eigen sind, die sie von allen anderen Werken des gegebenen Komponisten, der gegebenen Zeit und Gattung unterscheiden, zugleich aber weist sie Eigenschaften auf, die sie mit anderen Werken Beethovens, mit anderen klassischen Sinfonien oder Sinfonien überhaupt verbinden. Jedes Werk kann als individuelles Gebilde betrachtet werden oder auch als Repräsentation einer Gattung, eines Stils, eines Schaffens, einer Epoche. Doch können wir es auch vom Gesichtspunkt seines Wesens als Werk betrachten.

Das „Werk“ ist ein Ergebnis von „Wirken“, was schon die sprachliche Analyse beweist; das finden wir in fast allen Sprachen wieder: *opus* — *operare*, *Oeuvre* — *ouvrer*, *work* — *to work*, *proiswiedienije* — *proiswodit*, usw. usf. Zwar ist im Namen selbst nicht die Bestimmung enthalten, daß es sich um ein individuelles Wirken handelt, aber im gebräuchlichen Sinn, in der Umgangssprache, in der allgemeinen Auffassung steckt die Supposition, daß es eben so ist<sup>6</sup>. Sie setzt die beson-

<sup>5</sup> Z. Lissa: *Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des Musikwerkes*, *Studia z estetyki* III, Warschau 1966.

<sup>6</sup> Zwar finden wir in der Geschichte, und dies zu verschiedenen Zeiten, Werke, die kollektiv geschrieben wurden; wenn wir jedoch von einem „Werk“ sprechen, denken wir an das Werk eines Einzelnen, an ein individuelles Werk. Eine Gemeinschaftsproduktion waren z. B. *La Villanella rapita* von F. Bianchi, die von acht Komponisten geschrieben wurde, das Ballett *Le donne di bucu umore* von V. Tommasini, das aus Fragmenten von Tommasini und Scarlatti bestand — mit Einverständnis des letzteren — oder auch die bekannten Variationen *Hexameron*, bestehend aus Partien aus der Feder von Chopin, Liszt, Kalkbrenner, Moscheles und vielen anderen. Das sind jedoch Ausnahmeerscheinungen. Wir werden darauf bei der Erörterung analoger Arbeiten in der modernen Musik, die von vielen Autoren stammen, zurückkommen.

deren Prädispositionen des Komponisten zu jenem Wirken sowie erworbene Fähigkeiten voraus — und zwar die Kenntnis der in der betreffenden Zeit geltenden Konstruktionsnormen. Dieses Wirken ist die Vorbedingung für die Entstehung des Werkes, geht ihr voraus, bestimmt sie; vor einem gewissen Wirken hat es das betreffende Werk nicht gegeben, nach seiner Beendigung beginnt es zu existieren. Menschen, die zu so einem Wirken fähig sind, nennen wir Schöpfer, ihr Wirken Schaffen, denn dadurch wird etwas ins Leben gerufen, was es vorher nicht gab.

Das Werk und der Komponist sind miteinander durch den Schaffensvorgang verbunden; anonymen Werken fehlt dieses endgültige Band, das dem Produkt den Charakter einer Autorenaussage verleiht. Das Musikwerk ist somit jemandes persönliche Aussage und hat diesen seinen Sinn unabhängig davon, daß es zugleich ein Element eines großen anonymen Geistesgeschehens bildet. Durch sein Werk geht der Schöpfer über sich selbst hinaus, spricht zu anderen Menschen, bereichert die Wirklichkeit um etwas, was ohne ihn und vor ihm nicht existierte. Und in diesem Sinne ist der Komponist ein „Schöpfer“, sein Werk ist das Produkt eines sozialen Menschen, der durch sein Werk sein soziales Dasein bestätigt, da er in ihm nicht nur sein „Ich“, sondern auch sein „Wir“ ausdrückt<sup>7</sup>.

Der Inhalt des Begriffs „Musikwerk“ birgt auch das Bewußtsein dessen, daß ein Musikgebilde eine bestimmte Gestaltung des zeitlichen Ablaufs ist, ein Klanggebilde, das einen Abschnitt des zeitlichen Kontinuums ausfüllt, mit einem bestimmten Nacheinander und Charakter seiner zeitlichen Phasen. Sie sind immer auf die kommenden Phasen ausgerichtet und haben gleichzeitig ihr bestimmtes Verhältnis zu den vorangegangenen Phasen. Die Wiederholungen der Phasen, ihre Varianten und sogar Kontrastbeziehungen zu anderen beweisen dieses Verhältnis. Der Plan der Reihenfolge der Phasen und ihrer Wechselbeziehungen ist eben die „Gattungsform“ des musikalischen Werkes. Das Wesen jedes Einzelwerkes ist ein bestimmter Typ der Struktur seiner einzelnen Phasen und ihre bestimmte Reihenfolge. Diese ist nicht zufällig, sondern unterliegt den Gattungsnormen, gleichzeitig aber sind Abweichungen von der Norm für die individuelle Gestalt jedes Werkes entscheidend.

Ferner enthält der Begriff des Werkes die Überzeugung, daß dieses ein geschlossenes Ganzes ist, d. h. seinen Anfang, Mitte und Ende, seinen Ablauf hat; daß es in seiner Konkretisierung in einem gewissen Moment der objektiven Zeit beginnt und in einem anderen endet. Es spielt sich in der Zeit ab, im Medium der Stille, die seiner ersten Phase vorausgeht und der letzten folgt. Somit ist das Werk ein geschlossener Ablauf, innerlich gegliedert, mit einem bestimmten zeitlichen Ausmaß, das in einzelnen Aufführungen leicht modifiziert wird<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Das „*twórcza*“ (Schöpfer im Sinne von Autor) hatte bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts in Polen die Bedeutung und wurde im Sinne von „*stwórcza*“ (Schöpfer der Welt, Gott) gebraucht. Im polnischen Schrifttum bediente sich der Bezeichnung „*twórcza*“ in der heutigen Bedeutung als erster Karol Libelt. Das beweist die wachsende Rolle des Individuums in Schaffensprozessen, die Befreiung von der Konzeption der Eingebung durch höhere Kräfte, sowie die Lockerung der unmittelbaren Abhängigkeit des Komponisten vom Mäzen, von der „Fürbeziehung“, die der künstlerischen Produktion in einem gewissen Grade ihren autonomen Sinn raubte, dagegen den dienenden unterstrich.

<sup>8</sup> Nach Ingarden (*Über die Identität des Musikwerkes*) stehen zeitliche Ausmaße nur der Ausführung des Werkes zu, das Werk selbst hat einen quasi-zeitlichen Charakter, denn jede seiner Phasen koexistiert potentiell mit allen anderen gleichzeitig, und nur in der reproduktiven Konkretisierung erreicht das Werk seine zeitliche Ausdehnung in einer bestimmten Reihenfolge der Phasen. Mit dem Problem des Zeitaufbaus des Musikwerkes befaßt sich Ingarden in zwei Arbeiten: *Die erkenntnistheoretische Analyse der Zeitstruktur der musi-*

Es ist auch eine integrierte Ganzheit. Dafür ist der Charakter der Strukturen entscheidend, die sich zu seinen einzelnen Phasen zusammenfügen. Die Methoden dieser Integrierung sind geschichtlich veränderlich und in verschiedenen Musikgattungen verschieden: der ganzheitliche Charakter der Fuge wird anders realisiert als derjenige der Etüde, der Sonate oder des Oratoriums. Ihr integraler Charakter ist nicht nur die Folge der Anwendung von bestimmten Konstruktionsnormen, sondern auch der individuellen Konzeption in der Art der Realisierung dieser Normen. Die kreative Tätigkeit, die zur Entstehung eines Werkes führt, ist vom ersten Augenblick an auf dieses Ganze gerichtet, dies hingegen ist das Ergebnis der schöpferischen Idee. Ein wesentlicher Zug des Schaffenden ist eben das Bedürfnis, sich in kreativer Tätigkeit auszudrücken. Darin steckt ein anderes Merkmal des Werkes: es ist eine für Hörer bestimmte Aussage, eine zur Aufnahme bestimmte Information.

Der Inhalt des Begriffes „Musikwerk“ birgt auch die Möglichkeit, ja, sogar die Notwendigkeit der Fixierung in der Notenschrift, aus der das Werk immer wieder aufs neue abgelesen und in der Aufführung konkretisiert, d. h. Hörern verschiedener Zeiten und verschiedener Milieus zugänglich gemacht werden kann. Das musikalische Werk ist eines, Ausführungen kann es unendlich viele geben. Darauf beruht die spezifische „Beständigkeit“ des musikalischen Werkes.

Andererseits können die Idee der Komposition, ihre Vorstellung im Kopf des Schöpfers und ihre Fixierung in der Notenschrift nicht völlig adäquat sein: die Notation erfaßt und fixiert nicht alle Qualitäten des Werkes. Der Komplex der Zeichen, die sich zur Notenschrift zusammenfügen, ermöglicht ihre Ablesung und Aufführung mit unbedeutenden Varianten. Daher die verschiedenen Interpretationen in der Ausführung eines und desselben Werkes. Die Notenzeichen geben den Anreiz zu bestimmten Handlungen des oder der Ausführenden. Dieser Anreiz kann zu verschiedenen Arten der Ablesung des Werkes führen, daher seine verschiedene Reproduktion. Denn auch die Notation, ihre Ablesung, die Ausführung und die Rezeption des Werkes können nicht völlig adäquat sein. Zu viele Koeffizienten wirken auf diese Operationen ein, als daß ihre Ergebnisse die Realisierung eines volllauf identischen Werkes geben könnten.

Darüber hinaus besteht zwischen verschiedenen Notationen und den auf sie gestützten Ausführungen ein sehr verschiedener Grad der Angemessenheit, von der Realisierungsfreiheit der verallgemeinerten Ziffern im Generalbaß bis zur peinlichen Genauigkeit der wörtlichen Bezeichnungen in der Neoromantik. Heute ist die Tendenz, daß die Zeichen der Notenschrift genau die Eigenschaften des Werkes präsentieren, im Schwinden begriffen, zugleich ändert sich die Funktion der Notation, der Aufführung und des Werkes selbst. Davon wird noch ausführlicher die Rede sein.

In der zeitgenössischen Musik haben sich durchgreifende Wandlungen im Charakter und in der Funktion des Schaffens, der Aufführung, der Musikaufnahme vollzogen. Sie haben die oben formulierten Kriterien des „Musikwerkes“ erschüttert. Daher stellt sich die Frage, ob die Kategorie des „Musikwerkes“ für alle Musik-

---

*kaltischen Gattungen in Skizzen aus der Musikästhetik, Krakau 1965, sowie Über den prozessualen Charakter des Musikwerkes, ibid.*

kulturen grundsätzlich und notwendig ist und ob sie immer die Achse allen musikalischen Geschehens war, oder ob sie nur der europäischen Kultur, dem neuzeitlichen Europa und auch hier nur der Berufsmusik eigen ist. Mit anderen Worten: hat es Zeiten und Zivilisationen gegeben, die ihre Musik besaßen, welche sich nicht auf die Kategorie von „Werken“ zurückführen ließ? Und können die Musikerscheinungen, die heute von verschiedenen Trends der Avantgarde repräsentiert werden, immer dieser Kategorie zugerechnet werden? Ist das „Werk“ eine in jedem Kulturmodell unerläßliche Kategorie? Welche Typen musikalischer Gebilde, die zweifellos Musik sind, passen nicht in den Rahmen der „Opera“ hinein und warum? Was für Folgen ergeben sich daraus für die musikalische und ästhetische Analyse, die bisher doch eine Analyse von Musikwerken war? Führen die mannigfaltigen Arten des modernen Musikschaffens nicht zu einer Revision der Begriffe, in denen wir bisher über die Musik dachten? Und konsequenterweise auch zu einer Änderung der Kriterien, mit denen wir die Musik beurteilen, d. h. zu einer Änderung der musikalischen Axiologie?

Beispiele einer Musik, deren Zugehörigkeit zu Musikwerken nicht offen zu Tage liegt, liefern uns die Geschichte, die Ethnologie der Musik und auch das zeitgenössische Schaffen. Beginnen wir mit einer Analyse von musikalischen Ganzheiten, von Gebilden<sup>9</sup>, die sich zur Folklore sowohl der europäischen als auch der außereuropäischen Zivilisation zusammensetzen. Man kann in Frage stellen, ob Volkslieder und -tänze sowie kultische Gesänge Werke mit den oben erwähnten ontologischen und sozio-psychologischen Qualitäten sind. Nicht zufällig kam unter den Ethnomusikwissenschaftlern die Bezeichnung „musikalische Objektivation“ bezüglich einzelner Gebilde der Volksmusik auf.

Erstens sind die Erscheinungen der Folklore in ihrer Struktur nicht stabil, sondern variabel, poly-versional, und zwar in einem viel weiteren Umfang als bei Musikwerken *sensu stricto*<sup>10</sup>. Dasselbe Lied kann mit so weitgehenden strukturellen Änderungen auftreten, daß schwerlich von einer Wesenseinheit die Rede sein kann, obwohl wir eine Wesensgleichheit feststellen; mit der territorialen Ausbreitung und mit der Zeit unterliegt es so starken Änderungen, daß man es überhaupt schwerlich mit den Modifikationen verschiedener Konkretisierungen desselben Gebildes vergleichen kann. Diese Modifikationen — die nicht selten von der Auf-führung herrühren — betreffen in der Folklore die grundlegenden Elemente, wie Intervallstruktur und Metrorhythmik, wobei nur der dem gegebenen Kulturkreis eigentümliche Archetyp unverändert bleibt. Jede Volksweise tritt dabei mit demselben Text in einer riesigen Anzahl von Varianten auf, was man nie von irgend-

<sup>9</sup> Um Mißverständnissen vorzubeugen, wollen wir bemerken, daß wir uns in unseren Ausführungen bewußt solcher Termini bedienen wie „Musikwerk“, „Musikgebilde“, „Klanggebilde“ und „akustisches Gebilde“. Die Bereiche dieser Begriffe überschneiden sich teilweise oder sind einander untergeordnet: das Musikwerk ist ein musikalisches und klangliches Gebilde, nicht aber umgekehrt — d. h. nicht jedes musikalische, klangliche Gebilde ist ein Musikwerk. Das „musikalische Gebilde“ betrifft solche Formen der Klangproduktion, deren Ergebnis Musik, wenn auch nicht ein Musikwerk ist. Ein „klangliches“ oder „akustisches“ Gebilde operiert mit Klangmaterial, ist aber keine musikalische Aussage (z. B. das Signal). In dieser Bedeutung werden wir uns der aufgezählten Termini in der vorliegenden Arbeit bedienen.

<sup>10</sup> Wir verwenden hier „Variabilität“ für die Bezeichnung nicht festgesetzter Varianten eines Musikgebildes, die in der Folklore auftreten, jedoch dem in der gegebenen ethnisch-sozialen Gruppe gültigen Modell treu bleiben, und „Polyversionalität“ musikalischer Gebilde und Werke für die Bezeichnung festgesetzter Abarten. Als Beispiel der Polyversionalität kann der altrömische, Mailänder und mozarabische Choral gelten. Eine Polyversionalität des Werkes beobachten wir in der Trienter Überlieferung von Dunstables *O rosa bella*; sie existiert in einigen Varianten, die gesondert oder alle zusammen aufgeführt werden können.

einem Werk der Kunstmusik sagen kann. Auf Gebilde der Volksmusik kann nie das Kriterium der Identität angewandt werden, wie im Fall von Musikwerken: die seit 150 Jahren gespielte Beethovensche Neunte Symphonie und die seit 250 Jahren aufgeführte Bachsche *Matthäuspassion* sind immer wieder Konkretisierungen derselben Werke trotz sogar bedeutender Unterschiede im Stil der Aufführung. Dagegen kann man nicht sagen, ob ein Volkslied wirklich vor 100 oder 200 Jahren entstand, ob es immer noch dasselbe Lied ist, ob unter seinen verschiedenen Varianten sich noch eine aus jenen Zeiten befindet. Eine andere Sache ist, daß diese Varianten immer dem für das betreffende Milieu grundsätzlichen Modell entsprechen werden, d. h. sie werden Mutationen der grundlegenden Invariante des gegebenen musikalischen Modells sein, die von den Varianten der Realisierung nicht angetastet wird. Das ist jedoch keine solche strukturelle Stabilität wie in den individuellen Kompositionen. Hier verpflichtet einfach nur Treue gegenüber dem Modell, nicht aber Treue gegenüber der individuellen Struktur des Werkes.

Damit ist ein genetischer Unterschied verbunden: das Werk ist meistens (mit sehr geringen Ausnahmen) ein Produkt individueller schöpferischer Tätigkeit, wir schreiben es einem bestimmten Autor zu, und im Falle anonymer Werke verwenden wir viel Mühe darauf, es aufgrund indirekter Quellen oder struktureller Merkmale irgendeinem Komponisten beizuordnen. Nicht nur wegen unseres Bedürfnisses der Klassifizierung, sondern auch deshalb, weil die genetische Verbindung des Werkes mit seinem Autor auch über das Werk selbst etwas aussagt, etwas erklärt, auf seinen Zusammenhang mit anderen Werken, also auch auf seine Eigenheiten ein Licht wirft. Gebilde der Volksmusik jedoch, die in ihrer ursprünglichen Gestalt einem individuellen Impuls entspringen, kristallisieren sich durch Aufschichtung ihrer Merkmale schon in einem kollektiven Prozeß heraus, durch häufige Ausführung und Schliff ihrer Eigenschaften seitens verschiedener Individuen. Sie sind also ein Gemeinschaftsgebilde, die Aussage einer Gruppe. Sie besitzen keinen einmaligen individuellen, unveränderlichen Charakter wie die Werke. Daher eben ihre Variabilität, daher die Unmöglichkeit, ihre Identität festzustellen.

Und unter noch einem Gesichtspunkt mehr unterscheiden sich die Gebilde der Volksmusik von musikalischen Werken. Ein Werk reift in der Vorstellung des Komponisten allmählich heran, erfordert vielfältige Akte des Intellekts, worauf schon Mattheson aufmerksam macht, der im Schaffensprozeß „ars inveniendi“ ferner „elaboratio“, „ornamentatio“ usw. aussondert<sup>11</sup>. Bei aller Primitivität dieser im 18. Jahrhundert formulierten „Psychologie des Schaffens“ kann man nicht umhin, ihr darin beizustimmen, daß sie die Kompliziertheit des Schaffensprozesses und den großen Beitrag des intellektuellen Faktors feststellt. Skizzen zu Musikwerken beweisen am schlagendsten, wie kompliziert dieser Prozeß ist<sup>12</sup>. Das Werk ist endgültig beendet, es ist fertig, geschlossen, wenn es in der Notation fixiert wird. Seit diesem Augenblick erst kann seine historische Existenz beginnen, seine soziale Verbreitung, seine Konkretisierung, durch die es die Abnehmer erreicht.

<sup>11</sup> J. Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* . . . , Leipzig 1739.

<sup>12</sup> Skizzen zu Musikwerken, die letzters immer häufiger untersucht werden (z. B. die Skizzen Beethovens, Chopins usw.) beweisen am besten, welch komplizierte intellektuelle Prozesse dem Musikschaffen zugrunde liegen — und welch große Wandlungen in diesen Prozessen selbst sich in der modernen Musik vollziehen.

Indes verläuft das „Leben“ der Volksmusik auf einem anderen Weg: die Gebilde der Volksmusik wandern zunächst jahrhundertlang von Mund zu Mund, von Ort zu Ort, werden von ganzen Generationen variiert, und erst ziemlich spät, an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert werden sie aufgezeichnet, und zwar in bloß einer bestimmten Aufführungsvariante. Damit beginnen sie ein ganz anderes „Leben“ als bisher, ein „Leben“ in der Aufzeichnung oder im Druck, das nicht selten parallel zu ihrem mündlichen Dasein verläuft. Der Unterschied zwischen einem notierten und einem in mündlicher Überlieferung lebenden Volkslied beruht darauf, daß es in der Notation schon die festgesetzte Repräsentanz eines Einzelgebildes ist — was es in der mündlichen Überlieferung mitnichten ist, da es weiteren Modifikationen und Mutationen unterliegt. Ihre Quelle und Ursache ist nicht so sehr die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses, als vielmehr die Aktivität der musikalischen Vorstellungskraft des Volkes, die durch solche musikalische Mittel, welche im Gedächtnis haften bleiben, beschränkt wird. Interessant ist, daß das Volkslied erst in einer tonsetzerischen Bearbeitung die Eigenschaften eines „Werkes“ annimmt, indem es seine Opusnummer im betreffenden individuellen Schaffen erhält und auf der Affiche unter dem Namen des Komponisten erscheint; in diesem Fall ist es jedoch kein individuelles Produkt, es erfüllt nur die Rolle einer Art Stoff für das kompositorische Werk; dem kollektiven Gebilde, wie es das Volkslied ist, drückt das individuelle Schaffen seinen Stempel auf.

Letztere Erscheinung trifft immer in bezug auf das Musikwerk zu: es ist das Zeugnis eines bestimmten Talents, eines bestimmten musikalischen Wissens, der kompositorischen Werkstatt, eines Menschen aus einer bestimmten Epoche, Milieu, Zivilisation, Kulturkreis. Das Gebilde der Volksmusik trägt Spuren sehr vieler Ingerenzen, und es wehrt sich gar nicht gegen weitere Modifikationen, natürlich in den Grenzen eines für die betreffende soziale Gruppe typischen Modells, eines Archetyps. Im Gegenteil, eben das beweist das spezifische „Leben“ dieses Gebildes. In bezug auf das Werk sind — wie bereits unterstrichen — Abweichungen nur in den Grenzen mancher seiner Qualitäten möglich<sup>13</sup>. Auf die Gebilde der Volksmusik üben intersubjektive Faktoren einen grundsätzlichen Einfluß aus, sie sind für seine

<sup>13</sup> Ein Problem für sich, das wir hier nicht eingehender erörtern können, ist, ob das Musikwerk — Ergebnis der individuellen Tätigkeit des Komponisten, das seine unwiederholbaren strukturellen Eigenheiten besitzt, bewußt oder unbewußt die Überweisung bestimmter Vorstellungen des Komponisten ist, in der Notation fixiert und als „Opus“ ausgeführt — mit absoluter Richtigkeit als in vollem Sinne dieses Wortes individuelles Gebilde bezeichnet werden kann. Sind doch alle individuellen Arten, die Welt zu empfinden und über sie zu denken, sowie die Formen, in denen sich der Schöpfer ausspricht, immer wieder intersubjektive Vorstellungen Begriffe, Kategorien des Empfindens und der Wertung sowie auf Mittel der klanglichen Gestaltung gestützt, die typisch sind für die Zeit und den Kulturkreis, denen der Schöpfer angehört. Sowohl der Typus des Klangmaterials und die Gattungsnormen, die er vorgefunden hat, als auch das Verhältnis der musikalischen zu den nicht musikalischen und den bei-musikalischen Koeffizienten, die in jedem individuellen Schaffen am endgültigen Resultat der kreativen Prozesse mitwirken — das alles sind intersubjektive Faktoren, und nur in einer bestimmten Art ihrer Anwendung drückt sich der individuelle Beitrag aus. Somit wäre auch das Musikwerk eine Verflechtung individueller und „Modellmomente“. In dieser Beziehung treten bei verschiedenen Komponisten bedeutende quantitative Unterschiede auf: die Abweichungen von den intersubjektiven Normen können größer oder kleiner sein, können nur ihre Mutationen bilden oder auch Oppositionen. Schließlich gibt das einen individuellen Beitrag des Talents zu allgemeinen Prozessen des Aufkommens oder Vergehens von Stilen. Nichtsdestoweniger sollte man wohl nicht von einer vollkommenen Unabhängigkeit der schöpferischen Tätigkeit sprechen. Die Wechselbeziehung zwischen dem subjektiven und dem intersubjektiven Moment in Schaffensprozessen ist bisher noch nicht restlos geklärt. Hinzugefügt sei, daß in verschiedenen Perioden ihr wechselseitiges Verhältnis verschieden ist: es gibt Epochen, in denen die maximale Annäherung an den Kanon im Schaffen Gebot ist (z. B. das Barock), es gibt andere (die Romantik), in denen die Abweichung von der Norm zu einem Wert wird oder (wie heute) das Durchbrechen der Norm in gänzlicher Opposition. Aus der historischen Perspektive kann es sich jedoch erweisen, daß die Opposition nur irgendeine entlegene Mutation der vorgefundenen Norm bildet.

wichtigsten Merkmale entscheidend; aber auch die musikalischen Werke stellen bis zu einem gewissen Grade Kreuzungen subjektiver und intersubjektiver Faktoren dar. Trotz der Ingerenz intersubjektiver Faktoren in jedes individuelle Schaffen kann man aber die Unterschiede zwischen den Gebilden der Volksmusik und der Kunst nicht nur auf quantitative Unterschiede dieser beiden Faktoren reduzieren. In der Folklore ist der intersubjektive Faktor entscheidend, beim Werk dagegen vielmehr das Element des individuellen Schaffens. Im Lichte der bisherigen Ausführungen scheint es unbestreitbar, daß in bezug auf die Volksmusik die Kategorie „musikalisches Werk“ nicht in Frage kommt.

Andere Beispiele von Musikgebilden, die man nicht als Werke anerkennen kann, sind Resultate all jener Aktivitäten, die sich zum improvisierten Umsingen eines Modells in manchen Kulturen des Orients zusammenfügen. Alle *Maqam*-formen in den Kulturen der arabischen Länder, das Umsingen der *Raga* und *Tala* in Indien, der antike *Nomos* und sogar die altslawischen *popiewki* sind Beispiele von Improvisationen, gestützt auf die im gegebenen Milieu eingebürgerten melodischen Archetypen, Modelle, die das Skelett der jeweilig entwickelten Aufführungsimprovisation bildeten. Diese Art „musikalischer Objektivation“ ist bis heute besonders in Indien aktuell und lebendig geblieben. Das Merkmal dieser Gesänge ist vor allem ein ganz anderes Verhältnis zum zeitlichen Ablauf als in Europa. Schon allein die ungewöhnliche Länge solcher musikalischen Produktionen weist auf dieses Moment hin. Für den Europäer ist ein Werk etwas in der Zeit Abgeschlossenes, mehr noch, das zeitliche Ausmaß bildet sogar eine für verschiedene Musikgattungen spezifische Qualität (z. B. Präludium, Sonate). Im Orient hört man variierte Improvisationen des Modells vier bis zehn Stunden lang und mehr an, unterbricht sie an einer beliebigen Stelle und kehrt dazu nach einer beliebig langen Pause zurück. Die Bedingung für das Ganze ist keineswegs die ununterbrochene Kontinuität des musikalischen Verlaufs, noch sein geschlossener Charakter und auch nicht die Möglichkeit, das Ganze in der Vorstellung zu erfassen. Mehr noch, diese Musik besitzt weder einen Anfang noch ein Ende, keine eigene „Form“<sup>14</sup>. Und es geht auch gar nicht darum, sie zu erfassen, im Gegenteil, wie Pierre Boulez formuliert<sup>15</sup>, es geht um das „*vivre à l'intérieur de la musique*“. Diese Musik ist eine Art Medium, in das der Hörer versinkt und aus dem er emporsteigt. Daher auch ihre Anonymität, ihre ganz andere Valorisierung als in Europa. Schwerlich kann man auf sie das Kriterium des „Musikwerkes“ anwenden, obwohl sie zweifellos Musik ist.

Die real in einer konkreten Aufführung ertönenden Varianten des Modells sind nicht stabil: sie bilden auch nicht die Ausführung des Modells selbst, noch die Wiedergabe schon feststehender Mutationen, sondern ein Produkt des Augenblicks, hängen jedes Mal vom Interpreten ab, von seinen stimmlichen Möglichkeiten, der ornamentalen Invention, der aktuellen Disponiertheit. Stabil sind nur die Modellstruktur, der intersubjektive Faktor in der gegebenen ethnisch-sozialen Gruppe

<sup>14</sup> Erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes las ich einen interessanten Artikel von B. Schäffer: *Probleme der neuen Form in der modernen Musik* (Współczesność XII, Nr. 21/248/1967), in dem der Autor Betrachtungen über die völlig geänderte Bedeutung des Begriffes „Form“ in der heutigen Musik anstellt. Die vieldeutige (aleatorische), die offene Form und Momentformen besprechend, unterbaut er jedoch seine Ausführungen weder mit historischem Material noch mit der Musik der orientalischen Zivilisation und zieht aus seinen Erwägungen keine Schlüsse über das Wesen des Werkes. Nichtsdestoweniger ist die Richtung dieser Erwägungen eine ähnliche wie bei uns.

<sup>15</sup> P. Boulez: *Musique traditionnelle, un paradis perdu*. Informations UNESCO, Nr. 511, 1967.

(in Indien sind die Modelle für jede Kaste verschieden) sowie die Methoden der Entwicklung der Varianten (z. B. die anschwellende Agogik, Dynamik, Bereicherung der Ornamentik und ihr allmähliches Erlöschen gegen Ende der Improvisation hin). Aber das, was jedes Mal ertönt, das Resultat der Improvisation, ist in einem gewissen Grad ein Werk des Zufalls, ist unwiederholbar, fast wie in den zeitgenössischen Gebilden der totalen Aleatorik (von der noch ausführlicher die Rede sein wird).

Jede Einzelheit dieser Art Musik besitzt dabei ihre magische, symbolische Bedeutung — etwas, was der europäischen Musik vollkommen fremd ist: gewisse Modelle sind bekanntlich mit der Jahreszeit, einem bestimmten Tag des Monats, sogar einer bestimmten Stunde des Tages verbunden. In der Überzeugung der Hörer und Ausführenden können sie, richtig oder falsch angewandt, positive oder negative Folgen nach sich ziehen. Also nicht die musikalische Vorstellungskraft selbst, nicht ästhetische, sondern magische Ziele entscheiden über die klangliche Gestalt des aktuell umgesungenen Modells. Sein Wert ist nicht das Ergebnis struktureller und expressiver Eigenschaften, sondern ihre richtige oder falsche Anwendung in Zeit, Ort usw. Zur Grundlage der Bewertung werden hier also Dinge, die mit Musik selbst nichts gemein haben. Der Aspekt der technischen Vollkommenheit ist hier sekundär, trotz der Feinheit der Intervallstruktur (nur in der horizontalen Dimension) und der strikten Gebote der rhythmischen Organisation. Der Europäer, der die Konventionen des Milieus nicht kennt, nimmt die gehörten Klangfolgen sozusagen „einschichtig“ auf, und ihre oben beschriebenen ontologischen Merkmale erlauben nicht, sie im Sinne der „Musikwerke“ aufzufassen.

Musikalische Gebilde dieses Typs wurden nie in der Notation fixiert. Die Aufzeichnung auf dem Tonband oder der Schallplatte durch Ethnomusikwissenschaftler soll hauptsächlich Forschungszwecken dienen, obwohl sie auch die Quelle ästhetischen Erlebens sein kann. Das Abspielen so einer Art mechanisch aufgezeichneter Improvisationen wird nur eine Kopie einmaliger improvisatorischer Handlungen sein (analog zu lithographischen Gemäldereproduktionen), nicht aber die bestimmte Ausführung eines Werkes. Das, was fixiert wurde, ist nur eine von vielen möglichen und anderen, nicht aufgezeichneten gleichrangigen Aufführungen, sozusagen „in flagranti“ ertappt, die einmalige Form improvisatorischer Handlungen, die eine von Tausenden möglicher Varianten desselben Vorgangs repräsentiert. Die Aufzeichnung liquidiert und verändert somit das ontologische Wesen der Improvisation, die auf der Einmaligkeit der Erscheinung, auf Unwiederholbarkeit beruht; die Möglichkeit der Wiederholung liquidiert ihre Daseinsform, ohne ihr den Charakter eines Werkes zu verleihen.

Von diesem Gesichtspunkt besitzen auch die im 18. und 19. Jahrhundert modernen Improvisationen der Komponisten oder Virtuosen nicht den Charakter von Werken. Die romantischen Improvisationen beruhten auf dem freien Spiel der musikalischen Vorstellung, das sofort auf ein bestimmtes Soloinstrument (Orgel, Klavier) übertragen wurde<sup>16</sup>. Diese Improvisationen stützten sich auf die Normen

<sup>16</sup> Diese Improvisationen waren naturgemäß solistisch, individuell; kollektive Improvisationen kannte man nicht. Von einer kollektiven Improvisation kann nur beim javanischen Gamelan die Rede sein. Aber die vom Bau der Instrumente und den geltenden Modellen des Musizierens auferlegten Beschränkungen engen hier den Spielraum der zufälligen Klangkomplexe ein, die als Endresultat dieser Sammelimprovisationen entstehen.

des jeweilig geltenden Stils, mit dem Nachdruck auf dem virtuoson Element. Von den als solche anerkannten Kompositionen, die aufgezeichnet waren und sich zur vielmaligen Reproduktion eigneten, unterschieden sie sich nur durch: a) die Einmaligkeit ihrer Realisierung, b) einen besonders aktuell bedingten Programm- oder Expressionscharakter, c) größere Freiheit der Form (obwohl die zur Zeit der Romantik modernen Formen der Fantasie, der Rhapsodie u. a. m. auch in „komponierten“ Werken einen weiten Spielraum für die Freiheit der Konstruktion gewährten). Mit den Kompositionen hatten sie gemeinsame Gestaltungsprinzipien (Tonalität, Harmonik, Satz des gegebenen Instruments usw.). Sofort auf dem Instrument realisiert, unterlagen sie stärker dem Einfluß des Ausführenden. Nicht selten waren pianistische Gewohnheiten die wichtigste Grundlage der Improvisation; bildete sie doch im 19. Jahrhundert einen obligatorischen Punkt des Konzertprogramms, manchmal wurde sogar zu einem von den Hörern vorgeschlagenen Thema improvisiert. Die Grenzen zwischen den Improvisationen der großen Schöpfer wie Bach, Beethoven, Chopin, Liszt und den auf Effekt berechneten Improvisationen der Virtuosen waren nicht scharf umrissen.

Die zeitgenössischen Jazzimprovisationen unterscheiden sich von den früheren noch dadurch, daß hier ein Ensemble improvisiert, wodurch die Möglichkeit entsteht, daß sich verschiedene zufällige Improvisationen übereinanderlegen, also in einem gewissen Grade das Spiel des Zufalls hineinragen, und daß sie zwischen stabilen Partien, manchmal auch vor dem Klanghintergrund eines stabilen, nicht improvisierten Ablaufs auftreten. Auch in älteren Werken finden wir so eine Vermischung von komponierten und improvisierten Partien: die berühmten Kolorierungen („Gorgien“), die von Sängern beigegeben wurden, oder sogar improvisierte Solokadenzen in Konzerten waren solche „Spielräume der improvisatorischen Freiheit“. Doch liquidierten sie nicht die Daseinsform des Werkes, traten an ganz bestimmten Stellen auf, als ein spezifisches Merkmal der Form, in einem bestimmten Rahmen, zwischen kompositorisch gänzlich stabilisierten Abschnitten.

Zu ganz anderen Resultaten führt jedoch die Improvisation in modernen, total aleatorischen Werken. In ihnen stammt nur die allgemeinste stoffliche und formale Disposition vom Komponisten, dagegen ist die Organisation des ganzen klanglichen Resultats eine Folge ziemlich willkürlicher, vom Zufall abhängiger Operationen der Interpreten. Diese Werke sind ein Ergebnis der „chance operations“, des Zufalls, und angesichts der beinahe unerschöpflichen Möglichkeiten der Kombinationen findet man in ihnen kaum eine Gesetzmäßigkeit analog den Normen der Werke in den einzelnen traditionellen Stilen. Trotzdem können wir in ihnen irgendwelche gemeinsame Züge finden, irgendeinen — bisher schwer zu rationalisierenden — Stil.

Auch kann man Zweifel hegen, ob musikalische Fragmente in den Dramen der Antike zu den Musikwerken gehören. Die Chor- und Tanzpartien des *parodos* oder auch die *emmeleiai* in den griechischen Tragödien und Komödien waren keine in sich abgeschlossenen Formen, noch Fragmente eines größeren musikalischen Ganzen. Sie erfüllten die Rolle eines Ausdrucks der öffentlichen Meinung, der Meinung des Volkes über bestimmte Gestalten oder Momente der Handlung, sollten ein musikalisch-emotioneller Kommentar zu verschiedenen Situationen sein, wie

es heute musikalische Partien in Theaterstücken sind oder auch die nach anderen Prinzipien funktionierenden Musikfragmente im Tonfilm<sup>17</sup>. Musikalische Fragmente im antiken Drama können wir nicht so behandeln wie Vokalwerke (z. B. die vokalistische Lyrik der Romantiker usw.), die zweifellos ein abgeschlossenes Ganzes bilden. Zwar kommt es vor, daß ausgesonderte Fragmente größerer nichtmusikalischer Ganzheit selbständig funktionieren: die *airs de cour* in den altfranzösischen *ballets de cour* oder heute z. B. die *vier erotischen Sonette zu Shakespeares Worten* von Tadeusz Baird, die erst als Einlage zu einem Theaterstück geschrieben, später zu einem eigenständigen Zyklus ausgesondert wurden. Daraus folgt der Schluß, daß manchmal die Art der Anwendung des gegebenen Musikgebildes es in die Reihe der Musikwerke einstuft oder aus ihr aussondert. Als Beispiel für das letztere können z. B. Musikstücke gelten, die in eine Filmillustration eingeschaltet wurden. Das heißt, daß nicht nur objektive Merkmale des gegebenen Gebildes, sondern auch Relationsmerkmale, die sich aus dem Verhältnis der betreffenden Musik zu ihrer Umgebung ergeben, ihre Autonomie, Selbstgenügsamkeit oder deren Mangel entscheiden, ob die betreffende Musik ein „Werk“ ist oder auch nicht.

Besonders interessant ist es, aus dieser Sicht den Gregorianischen Choral zu analysieren. Der Choral, der noch jahrhundertlang für die Homogenität der europäischen Klangsprache entscheidend war, der als „ein musikalischer Lehrmeister Europas“<sup>18</sup> wirkte, kann kaum als Musikwerk anerkannt werden. Schon allein seine Definition, die wir in MGG finden, zeugt davon, daß die Kategorie „Werk“ auf diese Musikform kaum angewendet werden kann: „Der Choral ist ein *Sammelbegriff für die . . . diatonisierte und . . . modal ausgerichtete musikalische Einkleidung der lateinsprachigen liturgischen Texte der abendländischen katholischen Liturgie*“. In seinen weiteren Ausführungen gebraucht Bruno Stäblein vielmehr den Ausdruck „die Musikübung“, nie „das Musikwerk“, „eine auf höchster Stufe stehende Musik“, aber kein Werk und keine Sammlung von Werken. Dazu tragen verschiedene Ursachen bei.

Vor allem waren noch bis ins 11.—12. Jahrhundert hinein manche Partien des Chorals, die die Liturgie begleiteten, „offene“, d. h. in ihrem Ablauf und ihrer Dauer nicht abgeschlossene Formen; sie konnten beliebig verlängert werden, je nach Dauer mancher liturgischer Verrichtungen. Z. B. hingen die Ausmaße des Introitus, der Communion, des Offertorius von den Ausmaßen der Kirche ab, die der Priester am Wege zum Altar durchschritt. Der Kantor verlängerte oder verkürzte seinen Gesang je nach Bedarf. Erst im 12. Jahrhundert trat eine volle Stabilisierung der Ausmaße dieser Choralpartien ein. Dagegen besaßen die Form von entschieden abgeschlossenen Abschnitten alle para-liturgischen Partien, wie Sequenzen oder Hymnen, die sich oft durch einen hohen Grad der formalen Organisation auszeichneten. Davon, daß Sequenzen eine geschlossene Form waren und im Sinne von selbständigen Gebilden behandelt wurden, zeugt die Tatsache, daß mit ihnen die Namen ihrer Schöpfer verbunden werden (Notker Balbulus, Tuotilo u. a. m.). Lektionsgesänge, wie Alleluja und Graduale, hatten immer geschlossene Formen.

<sup>17</sup> Vgl. Z. Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, Kap. V.

<sup>18</sup> Eine ähnliche Art des Funktionierens der frühmittelalterlichen Motetten — trotz ihrer geschlossenen Form und Mehrstimmigkeit — sieht H. Bessler, der ihre Unselbständigkeit als „Gebilde“ unterstreicht. Vgl. *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, AfMw 1926.

Die Anonymität der einzelnen Choralpartien war nicht so sehr Ausdruck davon, daß sie von keinem individuellen Schöpfer stammten (solche waren doch die einzelnen Bischöfe und Kantoren), als vielmehr der mit der Zeit herauskristallisierten geistigen Einstellung: dieses Schaffen stand im Dienste Gottes, man schrieb „ad maiorem Dei gloriam“; die Anonymität war ein Beweis der Unterwerfung unter dieses Prinzip. Die Kodifizierung des Chorals durch Papst Gregor VII. war die Reglementierung der Liturgie selbst, also auch der Art, wie der Choral innerhalb der Liturgie funktionierte. Die Stabilisierung der Ausführungsmethoden des Chorals vollzog sich auch in der *schola cantorum*.

Ebenfalls auf diesem Gebiet stoßen wir auf eine gewisse Variabilität, wenn auch anders als in der Volksmusik. Vielleicht sollte man sie eher Polyversionalität nennen. Im altrömischen, mozarabischen und Mailänder Choral besitzen dieselben liturgischen Texte verschiedene Melodien, dagegen beschränken sich im gallikanischen und beneventinischen Choral die Unterschiede nur auf manche Motive.

Darüber hinaus sollte man im Auge behalten, daß einzelne Abschnitte des Chorals verschiedener Abstammung waren, also auch verschieden in Stil und Form. Außerhalb schob man dazwischen aufgrund der Tropierung ergänzende Fragmente ein, was wiederum die Integrität des Chorals als eines Ganzen aufhob und ihm den Charakter einer Sammlung verlieh. Diese Sammlung war noch dazu nicht autonom, nicht selbstgenügsam — was die Vorbedingung eines jeden Musikwerkes ist. „*Ohne Liturgie ist der Choral nicht verständlich*“, lesen wir bei Stäblein; er ist nur „*eine musikalische Einkleidung gottesdienstlicher Worte*“<sup>19</sup>. Auch dieses Moment bringt seine Bedeutung als Sammlung von Musikstücken ins Wanken. Vielmehr ist er als jährliches Repertoire anzusehen, das einer höheren, nicht musikalischen Organisation unterworfen ist, und zwar restlos. Als Sammlung stellt er kein integrales Ganzes dar, obwohl er im Laufe der Jahrhunderte in unserem Empfinden eine gewisse stilistische Einheitlichkeit erworben hat, sowohl seines monodischen Satzes als auch seiner einheitlichen Funktion wegen; er wurde zu einer bestimmten Musikgattung, was ihm jedoch weder den Charakter eines geschlossenen noch eines zyklischen Ganzen verleiht<sup>20</sup>.

Nichtsdestoweniger wollen wir betonen, daß auch beim Choral eine Änderung seiner ontologischen Eigenheiten eintreten kann: von einer Plattenaufnahme angehört, von der Liturgie und ihrem symbolischen Sinn losgelöst, funktioniert er heute als Musik, und zwar Musik mit einer eigenartigen Schönheit; im Falle von geschlossenen Fragmenten eines Chorals sogar als Werk, das dem heutigen Empfinden und der Auffassung dieses Terminus entspricht. Wir gelangen also wieder zum Schluß, daß die Grenzen zwischen „Werk“ und „Nicht-Werk“ in unserer heutigen, neuzeitlichen Auffassung dieser Termini nicht scharf sind, und die Art,

<sup>19</sup> B. Stäblein: Artikel *Choral* in MGG II, Sp. 1263—1303.

<sup>20</sup> Das Gefühl der Integrität des Zyklus unterliegt in der Geschichte ziemlich starken Änderungen. Im 19. Jahrhundert, zu Chopins Zeiten, führte man noch zyklische Werke auf, indem man zwischen ihren einzelnen Teilen andere, Vokal- oder Orchesterwerke, Opernarien usw. einschob. Zugleich — was die damaligen Konzertaaffichen beweisen — spielten sogar Liszt und Anton Rubinstein in Klavierkonzerten einzelne Sätze der Beethovenischen Sonaten (z. B. langsame Sätze). Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wächst das Gefühl der Integrität der Zyklen beträchtlich: zwischen den Sätzen der Sonate oder Symphonie wird nicht applaudiert, letzters tauchte sogar die Tendenz auf, auch lockere Zyklen, z. B. Chopins Präludien, als Ganzes zu spielen. Versuche, die substantielle Einheit von Zyklen zu entdecken (L. Misch in den Quartetten Beethovens, W. Wiora in den Präludien Chopins) beweisen, daß dieses Empfinden sich sogar auf das Gebiet analytischer Arbeiten übertrug.

wie das Werk funktioniert und wie es aufgenommen wird, kann über den Wandel unserer intentionalen Einstellung entscheiden.

Andererseits gewinnt der Choral, seitdem er notationsmäßig fixiert wird, Merkmale der Stabilität, wie sie die aufgezeichneten neuzeitlichen Gebilde besitzen. Aus der Notation konnte er viele Male reproduziert werden, trotz der Vieldeutigkeit der cheironomischen neumatischen Notation, in der er ursprünglich festgehalten wurde. Diese Vieldeutigkeit wurde dadurch rekompensiert, daß die Notation nur eine „Erinnerungsschrift“ war: die Sänger des Chorals kannten die ausgeführten Melodien auswendig, und die Notenschrift hatte nur die Aufgabe einer Gedächtnisstütze. Sie bestand nicht aus eindeutigen Zeichen, aus denen man ein völlig unbekanntes Werk hätte genau ablesen können.

Gänzlich verlieren den Charakter von Werken sogar geschlossene Fragmente des Chorals in vielstimmigen Kompositionen, wo als *cantus firmus* der Choral als Material, als Rohstoff funktioniert: nicht so sehr als erkennbares melodisches Material, als vielmehr als genetisch mit der religiösen Symbolik verbundene Unterbettung.

Daß die Musik über die Etappe der „Werke“ hinausging, daß jene Art des Funktionierens der Musik und jenes musikalische Denken, deren Ausdruck die Einstellung auf „Opera“ war, dahinschwand, brachten besonders radikal die letzten Jahre unseres Jahrhunderts zum Vorschein. Verschiedene Kriterien dessen, was in unserem neuzeitlichen Empfinden notwendige und allgemeine Eigenschaften des Musikwerkes bildete, unterliegen gegenwärtig — und zwar auf verschiedenen Wegen — einer Änderung.

Schon allein der Kurationsprozeß eines Musikwerkes unterscheidet sich in manchen Strömungen der modernen Avantgarde wesentlich von dem früheren. In Werken wie *Metastasis*, *Phithoprakta* oder *St 10—1. 080262* und *St — 48* von Jannis Xenakis z. B. ist nur das grundlegende Klangmodell ein Produkt der Phantasie des Komponisten. Alle anderen Faktoren des Klangablaufs wurden hier von einer mathematischen Maschine aufgrund der Wahrscheinlichkeitsrechnung berechnet, und nur die Auswahl unter den von der Maschine vorgeschlagenen Möglichkeiten ist dem Komponisten überlassen<sup>21</sup>. Wenn wir in unserem bisherigen Empfinden, unserer Auffassung ein Musikwerk als Übermittlung eines bestimmten Typs der Information durch den Komponisten an den Hörer verstanden — so schaltet sich jetzt in den Ablauf dieses Vorgangs aktiv die „Maschine“ ein, also auch ein von Menschen geschaffener Faktor, der aber nach anderen Grundsätzen wirkt als die menschliche klangliche Vorstellung<sup>22</sup>. Können wir von so einem Werk noch behaupten, daß es die Übermittlung von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen, Erlebnissen ist? Ist eine derartige Konstruktion noch eine „Aussage“, kann sie gefühlsmäßige Reaktionen des Hörers hervorrufen? Zweifellos weckt sie Neugier, also Erlebnisse, die den erkenntnistmäßigen zugrunde liegen. Von diesem Standpunkt führen wir vorder-

<sup>21</sup> Bekanntlich führte Xenakis in die Musiktheorie den Begriff „stochastische Musik“ ein, der aus der Theorie der Wahrscheinlichkeitsrechnung geschöpft ist; daher die symbolischen Namen der Musikstücke („St“, „Stochos“ — Ziel, „stochastisch“ — auf ein Ziel gerichtet). Es geht hier um zufällige Erscheinungen, die jedoch asymptotisch festgesetzten Zuständen zustreben. Vgl. J. Xenakis: *Musique formelle*, Paris 1963.

<sup>22</sup> Mit dem Wort „Maschine“ bezeichnen wir hier die verschiedensten technischen Einrichtungen für elektronische Aufzeichnung, Fixierung und sogar Schaffung von neuem Klangmaterial in der Musik; auch für die Permutation der Klangstrukturen.

hand eine Bewertung derartiger musikalischer Gebilde durch, viel weniger aber von jenem Standpunkt, den wir bisher als den ästhetischen ansahen.

Von anderen neuen Formen des Schaffensprozesses wird noch die Rede sein. Vorläufig begnügen wir uns damit festzustellen, daß eine Konsequenz des Wandels des Kompositionsvorgangs selbst auch ein Wandel der ontologischen Eigenschaften des Resultats dieses Zusammenwirkens ist — des Zusammenwirkens von Mensch und Maschine.

Wir leben zwar in Zeiten, da sich die Grenze zwischen der Tätigkeit des Menschen selbst und der Tätigkeit der von ihm geschaffenen technischen Einrichtungen immer mehr verwischt. Der Prozeß der Verschmelzung des Menschen, des Schöpfers der Maschine, mit dem, was er selbst geschaffen hat, verläuft heute viel ungestümmer als einst, obwohl er sich seit langem abzeichnet, seit dem Augenblick, als der Ur-mensch sein erstes Gerät zur Hand nahm. Dieser Prozeß greift jetzt, wie wir sehen, auch auf das musikalische Schaffen über. Zwar konnte der Einfluß der Technik und ihrer Entwicklung auf das Musikschaffen schon seit langem beobachtet werden; es war dies jedoch ein sehr indirekter Einfluß: vom Stand der Technik hing der Bau der Instrumente, der Konzertsäle ab, letztens der Rundfunk- und Fernsehübertragung, der elektronischen Aufzeichnung. Diese boten nicht nur die Möglichkeit einer größeren Verbreitung der Musik, sondern auch neue Möglichkeiten der schöpferischen Arbeit, übten also ihren Einfluß auf die Produktion der Komponisten aus. Mehr noch, sie stellten ihr sogar ihre Anforderungen. Aber noch nie war die Ingerenz der „Maschine“<sup>23</sup> so unmittelbar wie in letzter Zeit, nie reichte sie bis in den Kern des Schaffensprozesses, was wir schon an den angeführten Beispielen sehen. Energie strömt nicht nur vom Menschen zur Maschine, sondern auch umgekehrt — von der Maschine zum Menschen<sup>24</sup>. Die Maschine ingeriert in Prozesse, die bisher als die allerintimsten, als „mysteriös“ galten, die je nach dem Stand der Wissenschaft als eine „Eingebung höherer Kräfte“, das Ergebnis angeborener physiologisch determinierter Dispositionen angesehen wurden, die aber weder was die Schaffenspsychologie noch was die Physiologie geistigen Wirkens betrifft, erforscht wurden. Aber die Maschine ingeriert in gewisse Prozesse doch mit Einwilligung des Menschen, auf seine eigene Initiative!

Jedoch noch ein Moment unterhöhlt unsere bisherigen Vorstellungen von der Genese eines Musikwerks. Die Tätigkeit der Maschine stützt sich doch auf die

<sup>23</sup> Schon allein die Tatsache, daß die Kybernetiker von einer Analogie zwischen manchen Problemen der Programmierung für den Computer und der Notation eines Musikwerks sprechen, zwischen der „Steuerung“ der mathematischen Maschine und der Tätigkeit des Dirigenten, daß sie direkt formulieren, die Partitur sei das „Programm“ für den Musiker, beweist, daß sie hier gewisse Analogien sehen. Nicht zufällig wurde letzthin die Frage nach dem Urheberrecht der „algorithmischen Gebilde“ gestellt, nach dem „Plagiat“ des erarbeiteten Programms, usw. (R. Kameter in der Warschauer Zeitung *Zycie Warszawy: Ist das Programm ein Werk?*). Die beobachteten (geringen) Analogien zwischen Computerprogrammen und Musikgebilden weisen darauf hin, daß diese zwei Betätigungsformen — Programmierung und Musikschaffen — auch in der Art ihres Funktionalisierens einander berühren können, wie wir das in den beschriebenen Formen der „stochastischen“ Tätigkeit sehen.

<sup>24</sup> Für die technischen Wissenschaften ist die Feststellung dieses zweiseitigen Fließens nichts Neues. Seit Jahren bemüht sich die Informationstheorie, die Gesetze, die diesen zweiseitigen Fluß beherrschen, zu formulieren. In den Geisteswissenschaften äußert sich dies in Versuchen, die Gesetzmäßigkeiten, die in ihren verschiedenen Disziplinen walten, zu formalisieren. Die Sprachwissenschaft hat in dieser Beziehung bedeutende Leistungen aufzuweisen. In der Musikwissenschaft stehen solche Versuche erst am Anfang. Dabei zeigte sich, daß noch früher die „Maschine“ in den Schaffensprozeß selbst eindrang. Das aber erfordert eine Änderung in unserem bisherigen Denken über die Musik, seine Loslösung von Kategorien, die aufgrund von historisch und räumlich traditionellem Material entstanden.

Ergebnisse einer wissenschaftlichen Aktivität. Nicht die Klangphantasie, sondern abstraktes, mathematisches Denken bildet die Grundlage der Prozesse, die von der Maschine realisiert werden. Hier haben wir es also mit einer Annäherung des erkenntnismäßigen und des künstlerischen Denkens zu tun. Oben haben wir von einer analogen Verschiebung in der Bewertung der Werke gesprochen. Haben frühere Denkprozesse nicht in das Schaffen ingeriert? Zweifellos ja, in Form der Planung des Ablaufs des Werkes, der Auswahl der Gattung, der Auswahl von Material (musikalischen Strukturen), der Kontrolle ihrer Umformung usw. Jetzt jedoch sind rein gedankliche Vorgänge Determinanten der Klangstrukturen selbst anstatt der sogenannten schöpferischen Vorstellung oder Phantasie. In die Musik sind also die Methoden des wissenschaftlichen Vorgehens, Kategorien des abstrakten Denkens eingedrungen.

Schon allein die Tatsache, daß in der heutigen Musik der Begriff „Experiment“ so große Karriere gemacht hat, beweist, daß diese Verschiebung wahrgenommen wurde. Im Experiment geht es doch nicht um seinen Verlauf als solchen, sondern um seine Ergebnisse, während im schöpferischen, musikalischen Wirken der Ablauf selbst die Leistung ist. Nicht das Werk wird bei so einer Einstellung Selbstzweck, sondern die in ihm angewandten Methoden. Die Plattform des Schaffensprozesses verlagert sich in der Richtung wissenschaftlicher Operationen. Wichtig und wertvoll wird die Suche nach der neuen Konstruktion oder neuem Material, nicht aber ihr künstlerischer Effekt.

Andererseits werden die Kriterien des „Musikwerkes“ in Kompositionen vom Typ einer Collage, wie z. B. den *Monologen* von Bernd Alois Zimmermann oder *Collage sur Bach* von Arvo Piart u. a. m. erschüttert. Die Komponisten verzichten in solchen Gebieten auf das individuelle Autoreneigentum aller Abschnitte des Ablaufs, mehr noch, sie verzichten auf ihre stilistische Homogenität, was bisher doch eines der Kriterien des „Werkes“ bildete. Wenn auch nicht alle Werke in ihren stilistischen Eigenschaften originell waren, waren sie doch strukturell mehr oder weniger einheitlich und geschlossen, und fremde „Einschiebsel“ waren nicht offensichtlich, sondern eher verborgen. Jetzt geht es eben darum, daß, wie in der Pop-Art, diese Einschiebsel als „Fremdkörper“ funktionieren, ihr stilistischer, qualitativer Gegensatz zum Autorentext ist ein beabsichtigter Effekt. Zwar trafen wir schon „Musik über Musik“<sup>25</sup> in mannigfacher Gestalt früher, zuweilen ebenfalls bewußt unterstrichen<sup>26</sup>, in Collagen aber liquidieren diese fremden Parteien, quantitativ verstärkt, stilistisch differenziert (Bach, Mozart, Chopin nebeneinander in einem Musikstück) die Integrität, die strukturelle Einheit des Werkes, ändern sein Wesen. Die Fragmente des musikalischen Textes, die das Produkt eines modernen Komponisten sind, nehmen in solchen Gebilden den Charakter eines Kommentars zu den zitierten Fragmenten an; letztere, umgeben von in moderner Technik geschriebenen Partien, erhalten einen neuen Charakter. Das Schillern der tonalen und atonalen Partien, die verschiedenen Komponisten und geschichtlichen Stilen angehören, ist beabsichtigt, aber diese Nachbarschaft des „Alten“ und „Neuen“ (nebeneinander, manchmal sogar übereinander, in der Gleichzeitigkeit) erfordert

<sup>25</sup> Vgl. Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958.

<sup>26</sup> Näheres in meinem Artikel *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, Mf XIX, 1966.

vom Hörer eine neue rezeptive Einstellung, weit entfernt von der, mit welcher wir traditionelle Musik anhören: es ist eine rekognoszierende, analytische Einstellung, und erst in zweiter Reihe eine ästhetische. Es bleibt eine offene Frage, ob der Zuhörer, der von diesen „Zitaten“ nichts weiß, die Uneinheitlichkeit dieser Art Gebilde spürt, ob er das Gefühl ihrer Andersartigkeit im Vergleich mit homogenen Werken hat. Höchstwahrscheinlich ist das nicht der Fall. Erst das Bewußtsein der genetischen Mannigfaltigkeit der einzelnen Ablaufphasen verleiht den Konstruktionen vom Typ der Collage ihren spezifischen Charakter. Ohne ihnen den Sinn eines „Werkes“ zu nehmen, unterhöhlt es jedoch stark das Kriterium der stilistischen Einheit, welches in der traditionellen Musik für ein „Opus“ wesentlich war.

Auch der Schaffensprozeß unterliegt in so einem Fall einer Wandlung. In wissenschaftlichen Texten ist die Rolle des Zitats darauf reduziert, daß der Autor entweder mit der im Zitat enthaltenen Behauptung polemisiert oder in ihr eine Stütze für die eigenen Ausführungen sucht. In beiden Fällen drückt er sein eigenes Verhältnis zu der fremden These aus. In musikalischen Collagen beruht die Rolle des Autorentextes auch darauf, daß er einen Kommentar zum „Zitat“ bildet; letzteres, wenn es erkannt wird, zwingt zu einer erkenntnismäßigen Einstellung. Sie umfaßt nämlich nicht nur die genetische Verbindung eines Fragmentes mit einem bestimmten Komponisten und Werk, sondern auch den Versuch, die Inkrustation, d. h. den Zusammenhang zwischen den fremden Partien und denjenigen des Autors zu begründen.

Auf eine andere Art wird die Einheit des kompositorischen Prozesses und die Integrität seines Resultats angetastet in den heute modernen Versuchen eines von zwei Komponisten geschriebenen Werkes. Zum Beispiel wurde *Bolos*, ein Orchesterstück der zwei schwedischen Komponisten Jan Bark und Filge Rabe, von beiden je gesondert geschrieben, als sie gerade an zwei entgegengesetzten Enden Europas weilten. Erst später wurde es montiert, teilweise durch Aneinanderreihen einzelner Fragmente, teilweise durch ihr Aufeinanderschichten. Haben wir Grund, von der organischen Einheit, der Integrität eines so entstandenen Ganzen zu sprechen? Wohl kaum, obschon beide Komponisten Vertreter derselben Generation sind, analoger stilistischer Tendenzen, ähnlicher Schaffenseinstellungen. Die schon früher erwähnten Produkte einiger Autoren in der alten Musik waren sporadische Experimente oder sogar, wie im Falle des *Hexameron*, einfach musikalische Scherze.

Die erörterten Typen der Doppelautorschaft treten noch stärker in Gebilden auf, die eine Zwiespältigkeit des Klangmaterials und seines Strukturierens in einem und demselben Werk aufweisen; z. B. ist *Violostries* eine Komposition, deren Violinpartie Dave Erlih komponierte, die Folie aus dem Tonband dagegen der Ingenieur-Akustiker B. Parmegiani. Letztere besteht aus akustisch vervielfältigten und permutierten Motiven der Violinpartie, also einer vielstimmigen Klangfläche, die zu den Hörern aus einem Tonband fließt als Begleitung der lebendigen Solopartie. Beide Klangschichten sind hier bezüglich a) des Klangmaterials, b) seiner Entstehung, c) seiner ontologischen Eigenheiten verschieden. Die Geigenpartie nämlich, traditionell notiert, erfordert und erlaubt eine vielfache Konkretisierung, dagegen hat die elektronisch eingespielte Tonbandpartie ihr beständiges „Dasein“ in der Aufzeichnung auf dem Tonband, des keiner Reproduktion bedarf. Solcher

Beispiele von „Gebilden“ mit heterogenen ontologischen Merkmalen könnte man mehr anführen. Obwohl es zweifellos Musikgebilde sind, entsprechen sie wohl kaum dem Kriterium eines „Werkes“.

Die in Rede stehende Komposition ist auch genetisch ein „Zwei-Mann-Produkt“, und jede ihrer zwei Klangschichten entstand in ganz anderen kreativen Prozessen (die eine auf herkömmliche Art, gestützt ausschließlich auf das Wirken der Vorstellungskraft, die zweite gestützt auf Operationen mittels der technischen Apparatur, in der die Klangphantasie mit der exakten Wissenschaft und der Maschine zusammenwirkte).

Wir können jedoch eine ganze Reihe Kompositionen mit einer „Ein-Mann-Genese“ aufzählen, die in ihrem klanglichen Schichtenaufbau auch heterogen sind. Dazu gehören alle Kompositionen für traditionelle Instrumentenensembles und Tonband oder ein traditionelles Soloinstrument und einige Spuren im Tonband. Hier ist die Lage jedoch ein wenig anders. Karl Heinz Stockhausens *Kontakte* stellen eines der frühen Beispiele derartiger in ihrem klanglichen und genetischen Aufbau heterogener Gebilde dar; Penderekis *Каион* für Orchester und Tonband nutzt diese Heterogenität aus, um eine neue Form der traditionellen Gestaltungstechnik zu gewinnen: das Tonband wiederholt nämlich mechanisch (in doppeltem Sinne dieses Wortes) die ganze Partie, die zunächst der lebendige Organismus des Orchesters brachte. Hier haben wir jedoch eine volle strukturelle und kompositorische Einheit, und der grundlegende Schaffensprozeß ist ein Resultat der Vorstellungskraft des Komponisten, um neue klangliche Errungenschaften dank der Technik erweitert: hören wir hier doch gleichzeitig zwei volle Orchester, das lebende und das mechanische. Die traditionellen Kriterien eines Werkes blieben voll und ganz erhalten. In den vorigen Beispielen „lebt“ das Magnettonband in einer anderen Klangsphäre; die spezifischen Effekte dieser Werke beruhen gerade auf der Verbindung zweier Klangwelten in einem Gebilde; die Unheimlichkeit der Wirkung, die eine solche Verbindung weckt, ist beabsichtigt, oft noch durch Effekte der Stereophonie verstärkt.

Völlig ändert sich das ontologische Wesen der Gebilde, in denen totale Aleatorik angewandt wurde: ein Klanggebilde dieser Art hat nicht den Charakter einer integralen Einheit noch einer Autorenaussage, noch ein solches Verhältnis zum zeitlichen Ablauf einer Komposition, wie es für die Tradition der europäischen Musik typisch ist. Wir wollen uns der Reihe nach diesen Problemen zuwenden. Nehmen wir zum Beispiel *Per Orchestra* von F. Donatoni für Instrumentenensemble, das ganz ungezwungen nicht einen bestimmten musikalischen Ablauf ausführt, sondern vom Komponisten angegebene Klangmodelle; die Freiheit der Aufführung betrifft alle Koeffizienten des klanglichen Verlaufs, sowohl die Zahl der Wiederholungen des Modells, als auch die Tempi ihrer Ausführungen, die Dynamik, Artikulation, Inversion des Modells, seinen Krebsgang usw. Diese Willkür betrifft jeden einzelnen der Ausführenden, die jedoch zusammenspielen. Somit hört der musikalische Ablauf auf, eine einzige, stabile Struktur zu sein; jede erneute Aufführung gibt im Effekt ein Produkt mit ganz verschiedenen strukturellen Eigenschaften, ist also unwiederholbar. Es ist nämlich höchst unwahrscheinlich, daß bei der riesigen Zahl der Möglichkeiten, die die volle Handlungsfreiheit aller Aus-

führenden gewährt, sich jemals eine Ausführung mit denselben klanglichen Eigenheiten wiederholen könnte. Lutoslawski gebraucht bei der Erörterung verschiedener Typen der Aleatorik<sup>27</sup> stets den Terminus „Klangprodukte“ oder „Klangproduktion“, obwohl er dieser Klasse der Musikformen ihren eigenen Stil zuschreibt. Andererseits aber stellt er fest, daß „die Komponisten den Zufall zum eigentlichen Autor des Werkes machen, sie selbst organisieren nur die Umstände, in denen dieser Zufall in Form eines klanglichen Ergebnisses zum Vorschein gelangen kann“, als Ergebnis von „chance operations“. Andere Autoren sprechen in solchen Fällen von Klangereignissen und vermeiden ebenfalls die Bezeichnungen „Werk“ und „Komposition“.

Die ontologischen Eigenschaften eines kollektiven, total aleatorischen Gebildes nähern sich einer Improvisation, die gemeinschaftlich realisiert wird: nicht der Komponist bestimmt den Klangablauf, sondern die Ausführenden selbst. Ihnen bleibt nämlich der Koeffizient der Auswahl in der Realisierungsart des vorgeschlagenen Klangmodells überlassen, und der Zufall entscheidet sowohl über diese Auswahl wie auch über das Ergebnis der Kreuzung vieler verschiedener Auswahlen. Das, was vom Komponisten stammt, ist nur die Struktur des „Modells“, auf die sich mannigfaltige und freie reproduktive Operationen konzentrieren. Wie viele Ausführungen es gibt, so viele ganz verschiedene, wenn auch auf dasselbe Modell gestützte Klanggebilde entstehen. Von einer Identität der Komposition und somit auch von einer „Komposition“ überhaupt kann hier nicht die Rede sein. Während wir im Fall von traditionellen Gebilden Abweichungen in der Ausführung als etwas Natürliches ansahen, die jedoch die Identität des Werkes nicht aufhoben (Beethovens 9. Sinfonie blieb die gleiche trotz großer Unterschiede in ihrer Wiedergabe durch verschiedene Dirigenten), so betrifft in Produkten der totalen Aleatorik der Spielraum dieser Abweichungen die grundlegenden Klangqualitäten, die Struktur der Fragmente und des Ganzen, und ist so weit, daß eigentlich hier eine Komposition überhaupt nicht existiert. Auch kein geschlossenes Werk, denn die Dimensionen des Werkes, sein Ablauf, seine einzelnen Phasen sind auch nur ein Resultat von „chance operations“. Die Planung der Komposition ist nur auf die allgemeinsten theoretisch formulierten Richtlinien für die Ausführung reduziert. Wenn — und das betrifft jedes Werk der neuzeitlichen europäischen Musik — alle Werke mit einer bestimmten Form sich auf die Selektion von musikalischen Strukturen stützen und auf ihre bestimmte Reihenfolge (was in jedem Werk unwiederholbar ist und über seine Identität entscheidet), so besitzt eine total aleatorische Musik weder das eine noch das andere — sie besitzt keine Form, ist also kein Musikwerk im bisherigen Sinne dieses Wortes.

Eine andere Form der Aleatorik bilden die sogenannten „Momentformen“ (ein Terminus Stockhausens), die sowohl eine von einem Ensemble ausgeführte als auch Solomusik betreffen können. Der klangliche Ablauf besteht hier aus einer größeren oder kleineren Anzahl Mikro-Strukturen, die nicht nur in beliebiger Reihenfolge ausgeführt, sondern auch überhaupt weggelassen werden können (vide Klavierkonzert von Cage), was alle Phasen auf ein gleiches Gewicht reduziert. Hier gibt

<sup>27</sup> W. Lutoslawski: *Über die Rolle des Zufallselements in der Kompositionstechnik*, Res Facta I, Krakau 1967.

es schon überhaupt keine „thematischen“ und „nichtthematischen“ Partien; die Absichten des Komponisten schreiten nicht über gewisse sich auf das Material beziehende Vorschläge hinaus. Bei der Apperzeption solcher Musik erübrigt sich jedwede Aktivität des Hörers: seine Einstellung muß nicht darauf gerichtet sein, die Intentionen des Komponisten zu erfassen, denn auch sie fehlen in dieser Musik in einer bestimmten Gestalt, jedenfalls geht es dem Komponisten nicht um ihre Enthüllung. Die Ingerenz des Ausführenden ist in diesem Fall ebenfalls so groß, daß die Grenze zwischen „Produzenten“ und „Reproduzenten“ verwischt wird.

Bekanntlich ist der Grad der Aleatorik in der modernen Musik verschieden. In der „Aleatorik der Form“ wird nur die Abfolge der einzelnen Teile oder ihrer Fragmente der Freiheit „des Zufalls der Aufführung“ anheimgestellt. Hier wird das zweite Kriterium der Form — eine bestimmte Aufeinanderfolge der Phasen — nur teilweise ins Wanken gebracht. In der III. Sonate von Boulez ist dem Ausführenden die Wahl der Folge der Sätze des Sonatenzyklus überlassen, wobei ihre innere Gestaltung unangetastet bleibt. In *A piacere* von Kazimierz Serocki ist die Anordnung der 12 Teile, aus denen die Komposition besteht, beliebig, aber ihr innerer Aufbau bildet das Ergebnis der Invention des Komponisten. Die einzige Bedingung, die der Komponist dem Ausführenden stellt, ist das mittlere Tempo: das Ganze muß in 6–8 Minuten fertig sein. Einen anderen Typ der teilweisen Aleatorik stellt die Komposition *Paintings* von L. Andriessen dar, die ausgeführt werden kann a) auf der Flöte, b) auf dem Klavier, c) auf beiden zusammen. Der Zufall betrifft hier die Wahl der Besetzung, also Satz und koloristische Eigenschaften.

In der „organisierten Aleatorik“ entscheidet der Zufall über die klangliche Gestalt nur mancher kurzer Fragmente des Werkes. Die strukturelle Unbestimmtheit tritt hier a) zeitlich beschränkt, b) in im voraus bestimmten Phasen des Ablaufs, c) abwechselnd mit Abschnitten, die in der Notation zur Gänze fixiert sind, d) integriert vom Modell auf, an dem in der Ausführung die „chance operations“ vollzogen werden. Der Zufall wirkt sich hier nur in der freien Ausführung aus in Anlehnung an ein vorbestimmtes Klangmodell, und zwar einer kollektiven Ausführung. Diese Art der Aleatorik zerstört weder die Ausmaße des Werkes noch seine Form, weder den planmäßigen Ablauf seiner Phasen, ihre Struktur, noch die Integrität des Ganzen. Aleatorische Abschnitte bilden ein ad libitum der Ausführung, haben eher die Funktion eines bestimmten satzmäßigen Effekts und im Rahmen des Ganzen die Aufgabe, Klangkontraste hineinzutragen. Ebenso bedient sich dieser Art der Aleatorik Witold Lutosławski in den *Jeux Venitiens*<sup>28</sup>.

Zu diesen musikalischen Erscheinungen unserer Zeit, die über die Grenzen des „Werkes“ hinausschreiten, ohne auch nur Anspruch auf diese Bezeichnung zu erheben, gehören alle Arten eines Musizierens, das man „ludistisch“ nennen könnte. Eine solche klangliche Aktivität der Komponisten und Ausführenden beruht darauf, daß man stundenlang die Klaviersaiten zupft, die Posaune bläst, sie allmählich in ihre Bestandteile zerlegend, was zuweilen mit einer Art tänzerisch-

<sup>28</sup> P. Boulez (op. cit.) sieht die Keime der „Aufführungsaleatorik“ schon bei Debussy. In Werken wie z. B. *Et la lune descend sur le temple qui fut*, in denen die agogischen, dynamischen u. a. Eigenschaften kaum angedeutet sind, ist der Spielraum der Freiheit für den Interpreten so groß, daß er manchmal sogar die strukturellen Eigenheiten des Werkes bzw. seiner Fragmente einschließt.

gymnastischer Bewegungen verbunden wird, usw. Schon die Dauer dieser Darbietungen (5–12 Stunden), die nicht einmal in den Absichten der Spielenden feststeht, weist darauf hin, daß wir es hier weder mit irgendeiner Ganzheit, noch mit einer geplanten Form des klanglichen Ablaufs, noch mit einer strukturellen Integrität eines Ganzen, noch überhaupt mit einem Ganzen zu tun haben. Analoge Erscheinungen der kollektiven Improvisation finden wir heute auch im Theater in Form der „Happenings“, d. h. einer ad hoc geschaffenen Handlung, szenischer Situationen, des Textes, den einzelne handelnde Personen sprechen usw. Ein Gebiet hochinteressanter derartiger Experimente ist heute das französische Theater, und hier kann von einer Stabilisierung in der Aufzeichnung überhaupt nicht die Rede sein. Die Analogie solcher „Happenings“ in den verschiedenen Künsten dürfte auf eine allgemeinere Gesetzmäßigkeit der Schaffensprozesse in der modernen Kunst hinweisen.

Ein extremer Fall so eines „Ludismus“ und zugleich der Aleatorik ist der Typ der Darbietung, den seinerzeit John Cage und seine Anhänger lancierten. Sie beruht voll und ganz auf der Präsentation — der Stille. Als Beispiel mag 4.33 — *tacet* von Cage gelten, für ein „schweigendes Instrument oder Instrumentensemble“, wo der Ausführende oder eine (beliebige) Gruppe von Ausführenden das Podium betreten und mehr als vier Minuten schweigen. Die Hörer, wenn sie diese Art „Musik“ nicht aus dem Gleichgewicht und durch ihren paradoxen Charakter nicht zum Lachen bringt, füllen diese „Minuten des Schweigens“ mit beliebigen Inhalten: sie nehmen teil an der „Aleatorik der Aufnahme“. Das Experiment kann nur einmal gelingen, beweist jedoch eine gewisse Konsequenz: es umfaßt — wie die Aleatorik den Verlauf des Gebildes, den Verlauf der Ausführung — den Wirkungsverlauf der Einbildungskraft der Zuhörer. Natürlich kann dieses extreme Beispiel der Aleatorik mit dem Musikwerk nichts mehr gemein haben.

Um auf die totale Aleatorik des klanglichen Ablaufs zurückzukommen, sei noch festgestellt, daß einer gänzlichen Veränderung — verglichen mit einem Musikgebilde in der herkömmlichen Bedeutung dieses Wortes — hier das Verhältnis zum Zeitkontinuum unterliegt, zum Medium der Zeit, in dem sich jede Musik abspielt. Wie ich ausführlicher in einer anderen Arbeit erläutert habe<sup>29</sup>, drückt sich die Integrität eines Werkes nicht nur in der Füllung einer bestimmten Zeitspanne auf kontinuierliche Art aus, sondern auch in bestimmten Verhältnissen zwischen jeder der laufenden Phasen, die das *praesens* der Ausführung und der Rezeption bilden, und vergangenen Phasen (*imperfectum* der Ausführung und Rezeption), die im Gedächtnis des Hörers gegeben sind, schließlich zwischen ihnen und den erwarteten Phasen als dem *futurum* des Klangablaufs, die wir uns unklar vorstellen, die uns aber dennoch auf diese unklare Art „gegeben“ sind. Wir „verstehen“ ein Werk, wenn wir in jedem Moment des Zuhörens diese Verhältnisse zwischen der aktuell aufgenommenen Phase und allen früheren erfassen können und wenn unsere Vorstellung den erwarteten Phasen zuvorkommen kann. Die Bestätigung dieser Erwartung, wie auch die Feststellung der Verbundenheit zwischen den vorangegan-

<sup>29</sup> Z. Lissa: *Erkenntnistheoretische Analyse der Zeitstruktur der Musikgattungen*, in *Skizzen aus der Ästhetik der Musik*, Krakau 1965.

genen Phasen ist die Grundlage des Gefühls eines Ganzen, einer Integrität der Komposition. Es ist subjektiv realisiert, stützt sich aber auf objektiv gegebene Merkmale des Ablaufs.

Im Falle der totalen Aleatorik unterliegen diese Verhältnisse einer vollen Desintegrierung: wenn man sich auf den Zufall der Ausführung verläßt, der über die Struktur des klanglichen Prozesses entscheidet, so schließt das eine Rückkehr vergangener Phasen aus, überflüssig wird die Einstellung des Hörers auf ihre Erkennung, auf die Feststellung der Identität (die unmöglich ist) bzw. Wesensähnlichkeit oder Mutation der laufenden Phasen gegenüber den früheren (was auch unmöglich ist). Überflüssig wird auch die Erwartung, die Antizipierung der kommenden Phasen in der Vorstellung, denn auch diese sind einzig und allein dem Zufall unterworfen. Hier liegt ein ähnliches Verhältnis zur Zeit vor, wie in den erwähnten magischen Gesängen des Morgenlandes. Eine bewußte Behandlung des Koeffizienten der Zeit eben in diesem Sinne finden wir in Kompositionen von Boulez wie *Pli selon pli* und *Eclat*, über die der Autor selbst sagt, daß es ihm nur um eine „Verlagerung im klanglichen Plasma in verschiedene Richtungen“ gegangen ist<sup>30</sup>. Er sieht darin Einflüsse jener Konzeption der musikalischen Zeit, die dem Orient eigen ist. Eine derartige Ganzheit ist ein Aggregat, eine Aneinanderreihung lockerer Klänge, die miteinander in keinerlei Beziehung stehen. Die Rezeption solcher Klangerscheinungen beruht nur auf der Aufnahme einer Reihe von Momenten der Gegenwart, die in einem beliebigen Punkt aufgehalten, beliebig fortgesetzt werden kann, die überhaupt keinen Anspruch darauf erhebt, ein Ganzes zu sein. Es ist ganz klar, daß wir es hier nicht mit einem musikalischen Werk in dem Sinn zu tun haben, wie er sich in der neuzeitlichen europäischen Kultur herausgebildet hat.

In unseren bisherigen Ausführungen haben wir uns bemüht, jene Erscheinungen der Musikkultur zu erfassen, die in ihren objektiven Eigenheiten nicht jenem Empfinden und jenen Kriterien eines Musikwerkes entsprechen, welche sich in den Grenzen der neuzeitlichen Kultur unseres Kontinents herausgebildet haben. Aber die Erörterung des Gregorianischen Chorals legte das Problem nahe, daß musikalische Gebilde, die im Prinzip diesem Kriterium nicht entsprechen, in gewissen Situationen als Musikwerke aufgefaßt werden können. Somit entscheiden nicht nur objektive, der Erscheinung selbst immanente Eigenheiten darüber, ob ein musikalisches Produkt ein Werk ist oder ob es anders wirkt, sondern auch seine Relationsmerkmale, d. h. solche, die sich aus der Art des Funktionierens des gegebenen Produkts innerhalb unserer Gesellschaft ergeben. Dieser Aspekt wird besonders aktuell angesichts mancher Musikerscheinungen in unserer heutigen musikalischen Praxis.

Die Form, in der die Musik heute in unserem Alltagsleben funktioniert, indem sie uns mittels der Massenmedien erreicht, besonders in Großstädten, bewirkt manchmal, daß unzweifelhafte Musikwerke aufhören, als solche aufgenommen zu werden, und zu etwas werden, was wir „musikalische Folie“, „Background-sounds“ nennen. In den Großstadtlärm eingeschmolzen, werden sie zu Kulissen unseres Lebens, wir nehmen sie nicht mehr aus einer ästhetischen Einstellung auf, zum

<sup>30</sup> P. Boulez, op. cit.

Unterschied von Musikwerken. Die Quellen dieser Erscheinung sehen wir im allgemeinen in der Ingerenz der „Maschine“, die die gesellschaftliche Art, wie die Musik funktioniert, ändert. Eben sie, die Maschine (Radio, TV, Tonband, Schallplatte) hat es ermöglicht, daß die Musik unser Alltagsdasein durchtränkt, daß sie meistens in der Form der leichten „musiquette“, „um uns herumgeht, uns umzingelt“ (Jean Cocteau), daß sie die Arbeit im Haushalt begleitet, aus Lautsprechern auf den Straßen ertönt, in Parks, Restaurants usw. als Bestandteil des Großstadtlärms, als eine Folge unzusammenhängender, zufällig montierter musikalischer Fragmente. Eine ganz andere Sache ist es, daß es sich meist um Musik nicht der besten Qualität handelt; in unseren Erwägungen befassen wir uns jedoch nicht mit der ästhetischen Bewertung. Abgesehen davon, ob wir es hier mit „guter“ oder „schlechter“ Musik zu tun haben, verhalten wir uns ihr gegenüber anders als gegenüber den „Werken“, die wir im Konzertsaal oder zumindest von Schallplatte und Rundfunk aufgrund einer bewußten Wahl anhören. Wir suchen ihr zu enttrinnen, sehnen uns nach Stille. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das oben erwähnte Experiment von Cage eben dem Bewußtsein dieser besonderen Rolle der Stille unter großstädtischen Bedingungen entsprang. Schon die Tatsache, daß wir die „Geräuschkulisse“ unter ganz anderen Bedingungen hören als Konzert- oder Opernmusik, bewirkt, daß wir aufhören, sie im Sinne der Musikware aufzunehmen. Sogar eine Musik, die unter anderen Bedingungen als Werk aufgenommen wird, verliert für uns, wenn sie in dieser Form an unser Ohr dringt, ihre Bedeutung eines „Werkes“. Dasselbe Vivaldikonzert, im Konzertsaal angehört und — ein anderes Mal — als Begleitung zur Wochenschau im Kino, ändert für uns seine ontologischen Eigenheiten. Somit müssen wir die objektiven, strukturellen Eigenheiten des Werkes um seine Relations-, Funktionseigenheiten ergänzen. Das verwischt die scharfen Grenzen der Klassifizierung, führt einen Faktor ein, der die Einteilung der Musikerscheinungen selbst relativiert. Nichtsdestoweniger spielt diese Tatsache in der von uns behandelten Problematik eine gewisse Rolle und kann hier nicht übergangen werden<sup>31</sup>. Wir wollen nur darauf hinweisen, daß etwas, was zweifellos ein Werk ist, unter bestimmten Bedingungen ähnlich funktionieren kann wie ein Nicht-Werk. Schon die Terminologie, die sich zur Bezeichnung der beschriebenen Erscheinungen herausgebildet hat, ist eine Widerspiegelung unseres Verhältnisses zu dieser Frage, des geänderten Platzes der „musiquette“ in unserem Bewußtsein: „sound-sequences“, „non-compositions“ — das ist etwas anderes als Musikwerk.

Vielleicht sollte hier noch hinzugefügt werden, daß die Revision des Begriffs „Musikwerk“ in dem Sinne, in dem ihn die neuzeitliche europäische Kultur schafft, uns auch gebietet, anders auf die Funktion der Notenschrift zu blicken, die jahrhundertlang das einzige Mittel der Fixierung und Reproduktion des Werkes war, obwohl sie es heute nicht mehr ist. Die Fixierung in der Notation war nie der Idee des Komponisten völlig adäquat, in verschiedenen Notationen war der Grad dieses Äquivalents verschieden, ebenso verschieden war die Ingerenz des Ausführenden in die endgültige klangliche Gestalt des Werkes. Noch im Barock gewährte die

<sup>31</sup> Einen ähnlichen Doppelcharakter besitzen z. B. Plakate: sie funktionieren anders auf der Straße als Element ihres Lebens, indem sie die Aufmerksamkeit der Passanten hauptsächlich auf die übermittelte Information konzentrieren, anders aber auf einer Plakatausstellung, wo sie unzweifelhaft als Kunstwerk betrachtet werden.

Generalbaßnotation ein ziemlich breites Feld für den Satz des basso continuo, der von der eigenen Invention und dem Metier des Interpreten abhing. In dieser Zeit existierten übrigens keine scharfen Grenzen zwischen dem Schöpfer und dem Ausführenden. Das Bedürfnis, alle Qualitäten des Werkes bis ins einzelne zu präzisieren, wächst mit der Erweiterung des Repertoires und der Spezialisierung der Interpreten sowie mit den steigenden Anforderungen der Treue gegenüber dem Text des Werkes. Die Möglichkeit, die Aufführung in einer elektronischen Einspielung zu fixieren, hebt den Wert dieser Treue gegenüber Stil und Text, obwohl weiterhin ein gewisser Spielraum für individuelle Interpretation bestehen bleibt. Erst ein Schaffen, das unmittelbar in elektronischer Aufzeichnung realisiert wird, auf dem Tonband oder der Schallplatte das Werk selbst fixiert<sup>32</sup>, führt dazu, daß a) die Vorstellung des Schöpfers und die Aufzeichnung in der Einspielung voll adäquat sind, b) das visuelle vermittelnde Kettenglied, wie es die Notenschrift ist, überflüssig wird.

Die heutige Notation der Avantgardemusik ändert nicht nur ihr individuelles Zeichensystem, sondern auch ihre Funktion sowohl dem Werk wie auch den Ausführenden gegenüber. Aus einem System von in gewissen Grenzen eindeutigen Zeichen wird es zu einem System von Zeichnungen — Symbolen, die nur darauf hinweisen, daß sie irgendwie interpretiert werden sollten. Die Richtlinien dieser Interpretation schafft jeder Komponist für sich, wobei er sein Produkt mit einer Reihe von Wortkommentaren zu den angewandten Zeichen versieht. Eine allgemein verpflichtende Konvention gibt es in diesem Bereich nicht. Zwar erforderten auch die traditionellen Notenschriften die Kenntnis der Konvention und unterlagen einige Male Änderungen, wobei sie eine angenäherte Eindeutigkeit anstrebten. Die zeitgenössischen Musikzeichen aber sind nicht eindeutig und stellen sich nicht einmal das Ziel, eindeutig zu sein. In der Folge können sie — von zwei Dirigenten abgelesen — zu so grundverschiedenen Konkretisierungen führen, daß die Identität der betreffenden Komposition fraglich wird. Diese Vieldeutigkeit ist von den Komponisten beabsichtigt, ergibt sich doch aus ihr die vom Autor des Werkes eingeplante Aufführungsaleatorik. Einen Teil der Verantwortung für die endgültige Gestalt der Konkretisierung bürdet der Komponist bewußt den Ausführenden auf. Die Notations-Zeichnung suggeriert nur ein ziemlich freies Entschlüsseln der Symbol-Zeichnungen. Während früher die Notenschrift für den Interpreten ein Ansporn zu einem ganz bestimmten Handeln war, ist sie jetzt ein Ansporn zu Operationen in einem viel weiteren Bereich: erst zum Kommentieren der Zeichen in Anlehnung an die nicht scharfen, nicht eindeutigen Richtlinien zu diesen Kommentaren, also zu individuell differenzierten Kommentaren, und erst dann zu einem Wirken, das diesen individuellen Interpretationen entspricht. Die aktive Ingerenz des Ausführenden in die Klanggestalt des Werkes ist hier viel weitgehender. Die Interpretation betrifft nicht nur Nuancen in der Realisierung der vom Komponisten geplanten Strukturen, sondern die Strukturen selbst. Die Grenze zwischen dem Schöpfer und dem Ausführenden verwischt sich deutlich. Wie

<sup>32</sup> Mit Problemen der spezifischen ontologischen Eigenheiten der elektronischen, aleatorischen usw. Werke befaße ich mich in der Diskussion mit Ingarden. Vgl. *Bemerkungen über R. Ingardens Theorie des Musikwerkes* in *Studien aus der Ästhetik*, Bd. III, Warschau 1966.

daraus hervorgeht, müssen auch die Kriterien der Identität des Werkes einer Revision unterzogen und geschichtlich relativiert werden; in einem Kulturkreis und einer Epoche ist zur Feststellung dieser Identität die Wesensgleichheit der grundlegenden Klangstrukturen unbedingt notwendig, ihre stetige Reihenfolge, ihre Integrität — für andere genügen jedoch andere Bedingungen, unter denen die Polyversionalität mancher Koeffizienten oder die dem Zufall unterliegenden Veränderlichkeiten der Klangfolgen das Empfinden der Identität des Klanggebildes nicht zerstören<sup>33</sup>.

Wie wir also sehen, zwingen uns die ihrem Wesen nach ziemlich unterschiedlichen Erscheinungen der modernen Musikkultur zum Überlegen, ob die Begriffskategorie „Musikwerk“, die die neuzeitliche europäische Kultur hervorbrachte, wobei sie zugleich entsprechende intentionale Einstellungen und Formen des gesellschaftlichen Funktionierens der Musik schuf, nicht einer prinzipiellen Revision unterzogen werden sollte. Diese Revision müßte beruhen auf 1. der Beschränkung der historischen und territorialen Anwendung dieses Begriffs; 2. der richtigen Klassifizierung musikalischer Erscheinungen, von denen nur manche unter diesen Begriff fallen, andere jedoch nicht; 3. der Änderung der analytischen Methoden und überhaupt der Untersuchung verschiedener musikalischer Erscheinungen aus diesem Blickwinkel; 4. geänderten Wertkriterien von verschiedenen Musikerscheinungen, die nicht unter diesen Begriff fallen, bisher aber fälschlich aus einer Einstellung valorisiert wurden, die vom Empfinden und Begriff des Werkes als zentraler, abschließlicher Erscheinungsform der europäischen Musik ausgingen. Mit anderen Worten: in dem sich seit langem vollziehenden Prozeß der historischen Relativierung vieler Begriffe, in denen wir über Musik denken, muß eine Relativierung auch dieses grundsätzlichen Begriffs erfolgen. Eine jede Zeit stellt den bisherigen Begriff des Musikwerkes unter ein Fragezeichen und modifiziert seinen Inhalt. Es gibt also keine absolute, unveränderliche Definition dieses Terminus. Er verändert seinen Sinn unter verschiedenen Gesichtspunkten: 1. dem ontologischen, 2. dem technologischen, 3. dem normativen, der aus dem vorigen hervorgeht, und 4. dem historischen. Die erste Perspektive führt uns zur Formulierung der Wesenseigenschaften, die zweite zu der der Werkmerkmale, die dem gegebenen Stil eigen sind, die dritte zu der der Gattungsnormen, die auch in den Stilmerkmalen hervortreten, die letzte zu der jener Merkmale, die für eine bestimmte Zivilisation, Kultur charakteristisch sind. Alle diese Aspekte, in unseren Erörterungen angewandt, zeugen von der Veränderlichkeit des Werkbegriffs. Konsequenterweise stellt sich uns die Frage über das Wesen verschiedener Formen der musikalischen Objektivierung, über die Formen, in denen sie in der Gesellschaft funktionieren usw. Ein anderer Ausweg aus den entstehenden Schwierigkeiten, und zwar eine beträchtliche Modifikation der Kriterien dessen, was wir bisher als Wesen des Werkes ansahen, und die Ausdehnung des Bereichs dieses Terminus auf alle oben beschriebenen Erscheinungen der Musik würde zu einer übermäßigen Erweiterung dieses Bereichs, also zu einer Mehrdeutigkeit des Begriffs „Werk“ führen. Der Schluß, der uns am treffendsten erscheint, würde lauten: die Kategorie des Musikwerks ist eine

<sup>33</sup> Auf diese Frage gehe ich hier nicht ein und verweise die Leser auf die oben zitierte Arbeit von R. Ingarden, *Über die Identität des Musikwerkes*.

historische Kategorie, d. h. historisch relativ in der Ästhetik und Theorie der Musik, analog zum geschichtlichen Charakter von Begriffen aus der Harmonik, wie Funktion und Kadenz, oder aus der musikalischen Formenlehre und Geschichte, wie Sonate oder Fuge. Das heißt, daß in gewissen Zeiten der Entwicklung der Musikkultur die Aktivität der klanglichen Aussage des Menschen sich in Werken äußert, in anderen dagegen in Klanggebilden mit anderen ontologischen Eigenheiten; diese Gebilde gehören zweifellos zur Musik, jedoch nicht zur Klasse der Musikwerke. Die Musik war in verschiedenen Epochen und Zivilisationen des Erdballs verschieden, und das Denken in Begriffen nur einer Zivilisation und einer historischen Epoche erfordert eine grundsätzliche Revision.

Selbstverständlich muß die von uns vorgeschlagene Revision der Begriffe und die terminologische Bereinigung, die vor uns steht, zu schwerwiegenden Konsequenzen im Bereich der Musiktheorie führen. So wie man die Gesetzmäßigkeit der traditionellen Harmonik nicht in den Kompositionen von Schönberg und Webern suchen kann, so wäre es sinnlos, die traditionelle „Form“ in den Gebilden der totalen Aleatorik sehen zu wollen, in den magischen Gesängen des Orients, oder jene gar von diesem Gesichtspunkt aus zu bewerten. Die Konsequenzen einer solchen Revision umfassen auch die Psychologie der Aufnahme, des Schaffens und der sozialen Formen des Funktionierens der Musik, des „Musiklebens“. Deshalb ist es wohl nicht angebracht, im Rahmen eines traditionellen Konzerts Gebilde vom „ludistischen“ Typ aufzuführen und sie Menschengruppen vorzustellen, aus denen das sogenannte Publikum besteht. Ebenso zwecklos wäre z. B. die schriftliche Fixierung eines solchen Musizierens. Das Bewußtsein der Wesensunterschiede sollte zum Prinzip der strengen terminologischen Unterscheidung führen — *sum cuique*.

Vielleicht könnten die vorliegenden Betrachtungen zu einer präzisen Klassifizierung der historischen Musikerscheinungen führen. Das Bewußtsein der historischen Relativität mancher Begriffe, sogar scheinbar so unerschütterlicher wie „das Musikwerk“, das Gefühl ihrer Brauchbarkeit in manchen Perioden der Kultur und ihrer Unbrauchbarkeit in anderen kann die Perspektive auf viele neue Probleme eröffnen, z. B. die Vielfalt der Daseinsformen der Musik. Die Analyse des Begriffs „musikalisches Werk“ kann sogar gewisse praktische Folgen nach sich ziehen. Darauf weist heute nicht nur das Leben selbst hin, sondern auch das Sprachgefühl. Es lohnt aber immer, sich die Quellen dieser Änderungen zu Bewußtsein zu bringen, indem man die Grundkategorien, in denen wir über Musik denken, zur Diskussion stellt.

## *Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrages*

VON WALTHER DÜRR, TÜBINGEN

Im vierzehnten Band der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ wird der musikalische Vortrag in zwölf Punkten als integrierender „Bestandteil wie der Rede so der Musik“ beschrieben, als klingende, hörbare Realisierung von