

Gegenwartsmusik in der Bewährung

Ausklang der „Woche für Neue Musik Frankfurt-Darmstadt“

Das großzügigste Unternehmen, das nach dem Kriege in Deutschland dem Hinweis auf das zeitgenössische Musikschaffen der Welt galt, ist beendet. Acht Tage lang waren, bei alternierendem Wechsel der Konzertprogramme, in Darmstadt die Stadthalle und in Frankfurt der Palmengarten bzw. der Sendesaal von Radio Frankfurt Schauplätze der Darbietung von Gegenwartsmusik durch künstlerische Kräfte ersten Ranges. Die Veranstaltung des Frankfurter Rundfunksenders, der die Ehre für sich beanspruchen kann, seit 1946 alljährlich eine solche, in der Geschichte des Funks bis jetzt einzigartige öffentliche Initiative zugunsten jener Sache gewagt zu haben, hatte diesmal infolge der Beteiligung des Nordwestdeutschen Rundfunks und des Südwestfunks (mit den hochqualifizierten Orchestern der beiden Gesellschaften) eine außerordentlich repräsentative Note. Eines mußte jedoch, noch mehr als der erweiterte Wirkungsbereich hierzulande, an dieser Woche besonders hoch veranschlagt werden: daß zum ersten Male die musikalische Außenwelt wieder in stärkerem Maße von einer deutschen künstlerischen Manifestation Notiz nahm, daß durch den hier zustande gekommenen Kontakt mit zahlreichen produktiven und reproduktiven Musikern und Kritikern des Auslandes Deutschland sich wieder dem „Weltkonzert“ eingereiht fühlen konnte. An dem fruchtbringenden internationalen musikalischen Gespräch dieser Tage waren namhafte Persönlichkeiten des westeuropäischen Musiklebens beteiligt. Aus Frankreich kamen der viel diskutierte Komponist Olivier Messiaen, der Kritiker Henri Saguer, die Pianistin Monique Haas; aus England der Komponist Michael Tippett, der Pianist Peter Stadlen, aus der Schweiz Conrad Beck, Rolf Liebermann und Walter Frey; aus Deutschland u. a. die Komponisten Egk, Fortner und Blacher. Die Veranstaltung war dieses Jahr sinnvollerweise mit den „Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik“ gekoppelt — für die jungen deutschen Musiker, die sich hier weiterbilden, also eine ungewöhnlich reiche Anregung in Verbindung

mit den theoretisch klärenden Vorträgen dieser Kurse. (U. a. sprachen Hans Heinz Stuckenschmidt, Prof. Dr. Hans Mayer, Dr. Heinrich Strobel, Dr. Fred Hamel, Josef Rufer.) Für die Gestaltung des Programmes, das gegenüber dem Vorjahr ungemein an Attraktivkraft gewonnen hatte, und für die glückliche Gesamtorganisation zeichnete Heinz Schröter. Seine Leistung ist nicht genug zu würdigen.

„Musikmesse“ für Fachleute?

Es kann gefragt werden, ob einer derartigen Ueberschau über die Gegenwartsmusik nicht vornehmlich der Charakter einer „Musikmesse“ zuzubilligen ist, die allein die Fachleute angeht. Gewiß ist — nach den langjährigen künstlerischen Autarkie-Tendenzen in Deutschland — in erster Linie für den deutschen Musiker die Auseinandersetzung mit den schöpferischen Kräften der übrigen Welt aktuell und von Wert.

In diesem Lande war eine Verengung der Optik eingetreten, eine Wertung der Dinge, und vor allem eine solche der eigenen Leistung war gang und gäbe geworden, die sich (diese Erfahrung mußte vielfach in den letzten Jahren gemacht werden) in der erweiterten, internationalen Sicht als nicht stichhaltig erwies. Insofern kommt nunmehr der deutschen Bewährung im kosmopolitisch gespannten Rahmen höchste Bedeutung zu. Das Nebeneinander der verschiedensten musikschöpferischen Dokumentationen aus aller Welt kann erst die Maßstäbe liefern für den Rang des einzelnen Werkes. So manches, was, für sich betrachtet, die ansprechendsten Merkmale zeigt, verblaßt womöglich in der Nachbarschaft einer anderen Komposition. Wo wirklich originale schöpferische Potenz ist, das bekundet sich dann etwa so evident, wie es diesmal bei Bartoks zweiklavieriger Sonate neben einer Arbeit des heutigen Prokofeff geschah.

Geht es somit zunächst um die Bewährung und Einordnung der Werke im Bewußtsein des Musikers, so will eine solche Musikwoche aber natürlich auch eine Werbung für die Gegenwartskunst in der Öffentlichkeit sein und dazu beitragen, dort im gleichen Sinne der Er-

kenntnis zu dienen, Mißverständnisse abzubauen, von der schöpferischen Kraft unserer Zeit zu zeugen. Dem Publikum will sie dartun, daß die „neue Musik“ ein Komplex von außerordentlichem Reichtum der Erscheinungsformen ist; daß derjenige, der mit einem Stück von Schönberg absolut nichts anzufangen weiß, nicht kurzerhand die ganze Sache abzulehnen braucht. Die Voreingenommenheit weiter Kreise ist bekanntermaßen noch groß. Daß in sie eine Bresche geschlagen werden kann, und zwar nicht zuletzt durch das wirksame Mittel einer wahrhaft bezwingenden, stilistisch mustergültigen Wiedergabe, das hat die spontane Resonanz des einen oder anderen Konzertes eindrucksvoll bewiesen.

Schönberg und die Zwölftönenmusik

Das Abschlußkonzert war dem Schaffen Arnold Schönbergs gewidmet, als Vorfeier zum 75. Geburtstag des in Los Angeles lebenden österreichischen Altmeisters und Wegbereiters der „neuen Musik“. An die Zuhörer stellte dieser Abend sicherlich die schwierigsten Forderungen der Woche. Der Entwicklungsgang des Komponisten von seinen Anfängen im Bannkreis Wagner—Mahler bis zu seiner heftig umstrittenen Kompositionsweise „mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ wurde an dem „Lied der Waldtaube“ aus den „Gurreliedern“ (1901), an den fünf Orchesterstücken op. 16 (1909), dem Violinkonzert op. 36 (1936) und den Orchestervariationen op. 31 (1929) veranschaulicht.

Vielleicht war für den einen oder anderen Konzertbesucher der klingende Beweis nicht unwesentlich, daß Schönberg, in dem Frühwerk, auch „normal“ komponieren konnte. (Welche Meisterschaft schon, welche Ausdruckssubstanz in dem von Tilla Briehm groß nachgestalteten Gesang!). An den Orchesterstücken erlebte der Hörer die Phase des Komponisten, in der er, sich völlig aus den Bindungen der tonsetzerischen Konvention lösend, das Postulat der Freiheit des schöpferischen Menschen auf extrem-individualistische Weise in die künstlerische Tat umsetzte: mit einer subtil pointillistischen Tonsprache der „Klangfarbenmelodien“, deren Zusammenhang sich rationaler Deutung entzieht. Man genießt die farblichen Reize dieser unerhört kunstvoll instrumentierten Partitur, mag in ihr aber heute mehr ein musikhistorisches Dokument sehen als eine künstlerische Leistung von bleibender Verbindlichkeit. Daß Schönberg selbst (wie auch viele andere Musiker) die Notwendigkeit empfunden hat, das „atonale“ musikalische Schaffen wieder aus der anarchischen Sphäre der strukturellen Auflösung herauszuführen, es einem Ordnungsgesetz zu unterwerfen, daß er erkannt hat, daß ein fundamentales

Kunstprinzip die Freiheit in der Bindung ist — dies beweist er für seine Person mit der Entwicklung der späteren Zwölftöneteknik.

Dieses Kompositionsverfahren (es wird in unseren Spalten gelegentlich einmal ausführlicher darüber zu sprechen sein), das Schönbergs späteren Schöpfungen die innere Logik und Organik gibt, leitet seine musikhistorische Legitimation von dem zunehmenden Chromatisierungsprozeß ab, der die Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts kennzeichnet. Das Prinzip ist die Gleichberechtigung aller zwölf chromatischen Töne, an Stelle der Vorherrschaft eines Grundtones im *Dur*- und *Moll*-System. In der Praxis hat sich allerdings gezeigt, daß die „zwölftönige“ motivische Durchorganisation (bewundernswert oft in der synthetischen Leistung auf dem Papier!) mit der Preisgabe der formbildenden „tonalen“ Stützen eine Atomisierung des Klangbildes entstehen läßt, der gegenüber der nur Hörende zunächst einfach ratlos ist. Dieser in kleinste Partikel aufgespaltenen Musik fehlen die großen baulichen Verstreungen, an die das Ohr sich anfänglich halten muß, um von da aus die Details zu erkennen. Wenn demnach weithin die Zwölftöneteknik als ein sehr esoterisches und künstliches Verfahren angesehen wird, so hat das gute Gründe. Denn der spontane Zeugungsprozeß erscheint dabei allzusehr abgelöst von der bewußten Konstruktion.

Das war auch bei den zwölftönigen Werken Schönbergs an diesem Abend der vorherrschende Eindruck. Namentlich bei dem (vom Solisten Tibor

Varga technisch verblüffend beherrschten) Violinkonzert, dessen verkrampfte, mühsame, gequälte Gebärde fesselnde klangliche Phänomene bald im Bewußtsein des Hörers zurücktreten ließ und nur noch bedrückend wirkte. Der kahl-rationale, sterile Zug des Retortenproduktes haftete auch — bei aller Wertschätzung der motivisch beziehungsreichen konstruktiven Meisterleistung — den Orchestervariationen an. Hier blieb immerhin durch die formale Einteilung ein dem Molluskenhaften entgegenwirkendes, sinnfällig gliederndes Gerüst kenntlich. Und im Finale konnte der Hörer sich an das in kunstvoller Stimmigkeit abgewandelte Motiv B-A-C-H halten.

Wenn uns auch scheinen will, daß die Musik als sinnlich wahrnehmbares Kunstgebilde sich auf diesem Wege selbst ad absurdum führt — der strenge Ernst, die Kompromißlosigkeit, mit der der große Könnner Schönberg — der den Erfolg leichter hätte haben können — seinen Dornenpfad geht, nötigt höchste Achtung ab. Es steht heute schon fest, daß dieser Musiker zumindest als anregerische Kraft von bedeutendster Art in die Musikgeschichte eingehen wird.

Mit der minutiös durchgearbeiteten Wiedergabe der ganz außergewöhnlich heiklen Werke vollbrachten Winfried Zillig, der stilvertraute ehemalige Schüler Schönbergs, und das Frankfurter Rundfunksymphonieorchester in seltener Einsatzintensität eine große künstlerische Tat. (Schluß folgt)

Hugo Puetter