



2014/38 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2014/38/die-wahre-weltsprache-der-musik>

Die österreichische Musikgeschichte

Die wahre Weltsprache der Musik

Von **Clemens Nachtmann**

Österreich und die musikalische Aufklärung.

Der Widerspruch zwischen Staatsfanatikern und Staatsfeinden ist, namentlich im deutschen Sprachraum, nur ein scheinbarer, ein bloß empirischer Gegensatz, der auf einer gemeinsamen Prämisse beruht: dem Glauben an die Fähigkeit des Staats, gesellschaftliche Verläufe im Ganzen und im Einzelnen bewusst steuern zu können, mit dem Effekt, dass alles, was der Staat zu bewirken oder zu verhindern unternimmt, auch die beabsichtigten Resultate zeitige. Ob man das Märchen von der Omnipotenz des Staats nun mit wohligem Schaudern und warnendem Unterton oder im Brustton der Überzeugung und mit gruselnder Wonne erzählt, ist eine Frage des Meinens und des Geschmacks, also eine Frage der Auslegung nach den Maßgaben von Politik und Moral.

Dass die ganze Grundannahme eine Mär ist, dass der Staat immer schon mit dem gesellschaftlichen Ganzen verflochten ist, das er angeblich erst produziert, dass staatliche Aktionen in der Regel unabsehbare Folgen zeitigen und oft sogar das Gegenteil des Erwünschten bewirken, lässt sich gut an der österreichischen Musikgeschichte zeigen.

Wenn Österreich sowohl im Selbstverständnis der Eingeborenen wie in der Fremdwahrnehmung als das Land der Musik gilt und die Annahme tatsächlich ein reales Fundament hat, insofern hier die Musik – der Musiker schon weniger – durch alle Klassen und Schichten hindurch ein überdurchschnittliches Prestige genießt, dann führt dies zurück auf die Ende des 16. Jahrhunderts einsetzende österreichische Gegenreformation. Wie der Wiener Politikwissenschaftler Johann Dvořák in seiner Studie »Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne« darlegt, war die Förderung der Musik im Österreich der Gegenreformation herrschaftsstrategischen Erwägungen geschuldet: Aufklärerische Gedanken sollten von den Leuten ferngehalten werden, und weil man staatlicherseits Aufklärung mit dem verschriftlichten Wort identifizierte, sollte den Leuten das Bibellesen und das Lesen generell ausgetrieben werden. Deshalb wurden die literarischen Kunstformen verfehmt, unterdrückt und zensiert, während die Musik als die denkbar begriffsfernste, vermeintlich nur das Fühlen ansprechende und deshalb unpolitische Kunstform erwünscht war und gefördert wurde.

Womit die seinerzeit Herrschenden freilich nicht gerechnet hatten, ist die Eigenbestimmtheit des musikalischen Materials und der Kunstform Musik, die zwar keine

fassbaren Bedeutungen mitteilt, aber dennoch eine genuine Gestalt des Denkens, nämlich des Denkens in Klängen darstellt, die selbstverständlich teilhat an der historischen Bewegung der Aufklärung. Da sollte also staatlicherseits eine nicht- oder sogar gegenaufklärerische Kunst gefördert werden – und herauskam ein echter »Pallawatsch«, weil das Gegenteil des Intendierten: die Aufklärung und in deren Gefolge die Revolution in der Musik, jeweils repräsentiert durch die sogenannte erste und zweite »Wiener Schule«. Wobei diese Begriffe sowohl für sich genommen als auch in ihrer Konstellation und erst recht im Inhalt, der unter ihnen gefasst ist, problematisch sind und der Kritik bedürfen. Denn im populären Begriff der »Wiener Klassik« schwingt immer schon eine Mythologisierung mit, die sich sowohl in der Vorstellung eines musikalischen »Dreigestirns« niederschlägt, das diese Klassik repräsentieren soll – Haydn, Mozart, Beethoven, aber was ist mit Schubert? –, als auch in der Unterstellung, dass die Musik, die sie geschaffen, und die kompositorischen Verfahren, derer sie sich bedient haben, »klassisch« im Sinne von überzeitlich und natürlich gültig sein sollen – was ja durch die »Zweite Wiener Schule«, nun tatsächlich und ganz unmythologisch durch die drei Komponisten Schönberg, Berg und Webern repräsentiert, praktisch widerlegt wurde. Der Begriff der »Schule« wiederum zielt in eine ähnliche Richtung, suggeriert er doch, kompositorische Funde seien so etwas wie Rezepte und Vorlagen, die sich tradieren und anwenden ließen, was schon der tonalen Musik der »Wiener Klassiker« nicht gerecht wird, aber die von Schönberg und seinen Schülern inaugurierte atonale Musik komplett verfehlt. Und schließlich ist dem Abheben auf das »Wienerische« die Versuchung eingeschrieben, eine bestimmte Gestalt von Musik auf ihre partikularen Entstehungsbedingungen festzulegen.

Andererseits wäre es töricht, weil schlechtestenfalls kleinkariert, abzustreiten, dass in der Musik der genannten Komponisten bei allem zeitlichen Abstand und aller Divergenz ein eminent »Wienerisches« oder auch Südlich-Österreichisches durchscheint; gerade in ihrer äußersten Individuation verweisen Kunstwerke unabdingbar auf ein Kollektives, aus dem sie hervorgehen und dem sie sich zugleich entziehen.

Vordergründig fällt einem dazu der Tonfall des »Ungarischen« oder »Zigeunerischen« ein, der in Haydns und Schuberts Musik, wo er oft anklingt, keine Züge nationaler oder regionaler Selbstanpreisung aufweist, sondern eine fremde Farbe, eine intentionslose Schicht ins Spiel bringt, die abseits des musikgeschichtlichen Hauptstroms gelegene Musizierungsweisen hereinlässt, wie sie im österreichischen Vielvölkerstaat koexistierten. Zu denken wäre auch an die von Mozart mit höchster Meisterschaft betriebene Technik der »ungenauen«, assoziativen Korrespondenz zwischen motivisch-thematischen Gestalten, mit der musikalischer Zusammenhang gestiftet wird, ohne dass dieser logisch-diskursiv begründet würde; und anzuführen wäre die Phrasenbildung bei Schubert, die die regelmäßig-periodische Quadratur des Tonsatzes unterläuft und Züge eines vegetabilischen Wucherns annimmt, was seiner Musik so oft den Charakter eines verschwenderischen Sich-Herschenkens verleiht. Der Grazer Musikforscher Harald Kaufmann hat, ähnlich wie Theodor W. Adorno, das spezifisch Österreichische solcher Musik in der Neigung zu einer unbekümmerten parataktischen Reihung musikalischer Verläufe ausgemacht, in einer Haltung gleichsam kultivierter Schlamperei, der alles »gleichgültig, aber eben deshalb auch gleich belangvoll« sei, was man in Anton Bruckners Musik besonders gut hören kann.

Das Gegengewicht dazu, das man an der »Wiener Klassik« und der »Zweiten Wiener

Schule« üblicherweise isoliert und deshalb verkürzt hervorhebt, ist die Fähigkeit zur konstruktiven und im Falle der Neuen Musik integral-konstruktiven Durchbildung des musikalischen Satzes, die freilich erst im Gegensatz zu dem, was durch sie integriert werden soll und ohne Konstruktion haltlos auseinanderlief, ihren spezifischen Sinn erhält. Das Klassische an der »Wiener Klassik« liegt darin beschlossen, dass sie die Bestimmungsmomente der harmonischen Tonalität im umfassenden Sinne mustergültig ausprägt – aber darin ist sie keine Natur, sondern ein historisch entsprungener, einmaliger und nicht wiederholbarer Moment, in dem für einen historischen Augenblick die tonalen Bestimmungsmomente zum Einstand zusammentreten, die schon kurze Zeit danach wieder auseinanderlaufen; darin erweist sich die Tonalität ebenso wie die bürgerliche Gesellschaft, der sie korrespondiert, als ein Krisenzusammenhang.

Tonale Klangbeziehungen und tonale Metrik konstituieren in der »Wiener Klassik« einen vermittelten funktionalen Zusammenhang, der als ein apriorischer, mit Allgemeinheit und Notwendigkeit geltender seinerseits in jedem einzelnen Werk durch die erstmals von Haydn entwickelte Kompositionstechnik des »obligaten Accompagnements« in »durchbrochener Arbeit« vermittelt wird, die zum Signum des »klassischen Stils« und Maßstab des Komponierens im Zeitalter der Tonalität avancierte. Diese »durchbrochene Arbeit« ist zum einen dadurch gekennzeichnet, dass sie die prinzipielle Hierarchie von Melodie und Begleitung zwar respektiert, aber beide Momente füreinander durchlässig macht, die melodische Linie in die Begleitung zurücksinken, Begleitfiguren die melodisch-thematische Führung übernehmen und an diesem kunstvollen Quidproquo alle Stimmen beteiligt sein lässt. Dadurch gerät das musikalische Material doppelsinnig, insofern es für beide Verwendungen disponiert ist und insgesamt zum Kleinteiligen und – bei Beethoven besonders deutlich – zum Amorphen tendiert.

Mit diesem satztechnischen Prinzip verschränkt ist eine formale Strategie, die den musikalischen Verlauf und das ihr immanente Medium der Zeit durch die Zergliederung und Abspaltung thematischer Verläufe und die Verdichtung der abgespaltenen Momente strukturiert. Daraus resultiert die charakteristische Dynamik der Sonatenform. Die gesellschaftlich notwendige Arbeit, aus der die aufstrebenden Bürger Selbstbewusstsein und Legitimation für ihre Herrschaft beziehen, erscheint bei Haydn sublimiert zur geschäftigen, turbulenten und durchweg ein Moment des geistvoll Komischen nicht entbehrenden »thematischen Arbeit«. Mit diesem Verfahren gelang Haydn erstmals der Ausgleich des »Galanten« und »Gelehrten«, der ebenfalls als Inbegriff der »Wiener Klassik« gilt.

Als Gestalt ästhetischer Aufklärung fungiert die Musik der »Wiener Klassik« darin, dass in ihr die Autonomie der Musik zum negativen, kritischen Programm erhoben wird. Autonom ist Musik, die sich emanzipiert hat: im Verhältnis zur Gesellschaft von ihrer Funktionalisierung durch Herrschaft zu kultischen, repräsentativen oder unterhaltenden Zwecken, im Verhältnis zu anderen Künsten von jenen Momenten, mit denen sie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts untrennbar verbunden war: Sprache, Tanz und Szenerie – E.T.A. Hoffmann war der erste begeisterte Apologet »absoluter« Musik –, vor allem aber im Verhältnis zu sich selbst.

Beethovens Komponieren markiert dafür den endgültigen Wendepunkt. Bei ihm wird aus dem bei Haydn noch spielerischen Prinzip thematischer Arbeit Ernst, in dem das Pathos des sich zum Citoyen emanzipierenden Bürgers aufscheint; sein Formprinzip ist die Steigerung thematischer Arbeit zur universalen Vermittlung alles Einzelnen zum Ganzen

der Form. Beethoven rekonstruiert, wie Adorno es ausdrückt, Tonalität aus subjektiver Freiheit. Bei Beethoven hat kein thematisch Festes und Erstes Bestand – alles ist ins Werden verlagert, Form ist der Produktionsprozess selbst.

Dadurch wird Musik zu einer Entfaltung von Kritik in Klängen; und damit wird ein unabsehbarer Prozess eröffnet, nämlich die fortschreitende Emanzipation von eingeschliffenen und bewusstlos mitgeschleppten musikalischen Konventionen, von jeglichem gesellschaftlich-objektiven, dem Subjekt vorgeordneten »Stand des Materials« zugunsten einer durchgängigen reflexiven und selbstreflexiven Vermittlung des musikalischen Stoffs durchs einzelmenschliche Subjekt – ein Vorgang, dem am Ende, zu Beginn der 20. Jahrhunderts, auch die alles überwölbende Konvention par excellence, die Tonalität, zum Opfer fällt.

Nun ist dieses einschneidende Ereignis mit unabsehbaren und bis auf den heutigen Tag weiterwirkenden Folgen dem Wesen der Sache nach das Zugrundegehen des tonalen Systems an sich selbst, seiner krisenhaften Natur – aber in der »Zweiten Wiener Schule« wurde dieser Vorgang auch als solcher begriffen mit der Konsequenz, dass besonders Schönberg sich nicht als »Umstürzler«, sondern nur als »Vollstrecker« einer großen österreichischen Tradition begriff. Und obwohl die Aufkündigung der Tonalität zur gleichen Zeit in verschiedenen Ländern vonstatten ging und mit einem generellen Aufbruch der Künste in die Moderne zusammenhing, hat dieses Ereignis bei Schönberg, Berg und Webern wiederum eine spezifisch »wienerische« Färbung insofern, als die musikalische Moderne, eines Sinnes mit den ästhetischen Bestrebungen etwa von Karl Kraus und Adolf Loos, sich in polemischer Gegnerschaft zur bloß modischen Moderne eines Hermann Bahr oder Hugo von Hofmannsthal konstituierte, jenes wienerischen Ästhetizismus, der gerade in seiner ostentativen Weltabgewandtheit und seinem penetranten Kultus der schönen Seele sich als kunstgewerbliches Ornament einer zerfallenden Welt andiente. Darauf zielt Schönbergs Ausspruch, Kunst solle nicht schmücken, sondern wahr sein. Aber auch diese Wendung ist eine eminent kritische, da sie den Ästhetizismus von innen her sprengt, indem sie seine Forderung nach feinsten Bestimmung noch der unscheinbarsten Ausdrucksvaleurs unbekümmert um musikalische Konventionen so »wissenschaftlich« genau nimmt, dass die exakt beobachtete und unbarmherzig fixierte Nuance den Charakter protokollarischer Sachlichkeit annimmt und gerade darin sich als ein Allgemeines zu erkennen gibt.

Indem die Neue Musik auf vordergründig-subjektivistische Ausdrucksclichés verzichtet, während sie Subjektivität als immanente Bestimmung des musikalischen Materials, als dessen durchgängig reflektierte Vermittlung, wirken lässt, vollendet sie die musikalische Aufklärung und schärft sich zur begriffslosen Erkenntnis. Durch solche universelle Vermittlung wird freilich der Begriff des musikalischen Materials selbst hinfällig: Wenn die Musik keine Bestimmungen mehr selbstverständlich gelten lässt, die sie selbst als Kunstform einmal ausgemacht haben, dann ist der historische »Stand« des Materials seit etwa 1910 gerade die Absenz eines solchen a priori benenn- und entscheidbaren Stands, auf dem sich Produktion, Rezeption und Reflexion von Musik selbstverständlich bewegen. Mit der Konsequenz, dass der Hiatus zwischen avancierter Musik und dem Publikum, der bereits bei Beethoven wetterleuchtet, nun unabweisbar geworden ist. Im Wiener Musikleben war die Neue Musik jedenfalls lange Zeit kaum präsent, bis auf Initiative von Claudio Abbado 1985 das Festival »Wien Modern« gegründet wurde. In der zweitgrößten Stadt Österreichs verhielt sich das etwas anders. War Graz früher der

Altersruhesitz der kaiserlichen Beamtenschaft und dominierte deshalb politisch dort eine deutschnationale und bald nazifaschistische Gesinnung, so gab es in Fragen der Kunst seit dem 19. Jahrhundert im Kontrast dazu einen Hang zum Experiment: die Zweitaußführung eines der kühnsten Werke von Richard Strauss, »Salome«, fand 1906 in Graz, nicht in Wien statt. Und nach 1945 machte sich der bereits erwähnte Harald Kaufmann, ein Musikforscher und Philosoph von größter Sachkenntnis und äußerstem Scharfsinn, im Rahmen sozialdemokratischer Volksbildung besonders um die Verbreitung der Neuen Musik verdient; Kaufmann lud György Ligeti ein, der in Graz seine ersten österreichischen Aufführungen hatte, und im Rahmen des von ihm 1967 gegründeten Instituts für Wertungsforschung auch Adorno, der in Graz mehrere Vorträge hielt. Das »musikprotokoll« in dem vom damaligen ÖVP-Kulturlandesrat Hanns Koren gegründeten Avantgardefestival »Steirischer Herbst« existiert seit 1968, auch wenn es mittlerweile nur noch ein blasses Abziehbild seiner selbst ist, vom »Herbst« selber ganz zu schweigen. Von Adorno stammt die auf die »Wiener Klassik« gemünzte Bemerkung, dass »das Wienerische, als Dialekt, die wahre Weltsprache der Musik« gewesen sei. Ähnliches gilt für die einst von Wien ausgegangene Neue Musik. Gerade weil ihr Fluchtpunkt der irreversible Zerfall der ästhetischen Subjektivität und der ihr zugeordneten ästhetischen Konventionen ist, sie sich bewusst als im umfassenden Sinne a-tonale, a-metrische, a-motivische Kunst konstituiert hat und deshalb auf jeglichen a priori gesetzten Sprachcharakter verzichtet, zielt sie darauf, Modelle zu schaffen, wie ein Ganzes sein kann, ohne dass dem Einzelnen Gewalt angetan wird: nach Adorno die »Grundfrage aller Musik« und darin der Konvergenzpunkt von ästhetischer und gesellschaftlicher Utopie. Schließlich ist Neue Musik – worauf der Komponist Mathias Spahlinger immer wieder hinweist – kosmopolitisch par excellence: Als Bewegung bestimmter Negation überkommener Ordnungen ist sie fähig, in alle musikalischen Traditionen destruierend und dekomponierend einzugreifen und darin steht sie polemisch gegen den postmodern moderierten Angriff auf die nicht nur ästhetische Moderne im Namen irgendwelcher Kulturen.