

Zeit der Musik

Zeitgemäße Betrachtungen zu einem zeitlosen Problem

Alfred Schreiber

Dass Musik in der Zeit verläuft, in ihr sich entfaltet und formt, scheint nicht nur keine neue Erkenntnis, sondern seit langem trivialer Gemeinplatz. Dennoch vermöchte erneutes Nachdenken darüber, vor allem mit Rücksicht auf jüngste Entwicklungen der Musik, vielleicht wieder einiges Interessante daran finden. Auf den ersten Blick hat der Gedanke, Musik mit der Zeit in Verbindung zu denken, nichts Aufregendes an sich, eher scheint er wohl ganz unspezifisch und unvollständig: Auch ein Atemzug, eine Explosion und der Gang der Gestirne, kurz, schlechthin jeder Vorgang verläuft in der Zeit. Was also ist besonderes daran, dass die Zeit das Medium der Musik ist? Hier stößt man auf ein doppeltes Verhältnis: Einmal ist Zeit dem musikalischen Werk zugeordnet, insofern es gehört und erlebt wird; dann aber auch, weil es seinen eigenen geschichtlichen Zeitpunkt hat. Nun ist es eine Erfahrung eben der Geschichte, dass die beiden Momente von Zeit sich wechselseitig beeinflussen. Im Jahre 1930 ließ sich Theodor W. Adorno einigermaßen genau über diese Beeinflussung aus: „Es ist im Bewußtsein aller Schwankungen und aller empirischen Widersprüche, doch gleichwohl mit einiger genereller Bestimmtheit zu vermuten, daß die Werke im Lauf der Zeit stets rascher gespielt werden müssen.“ Bei aller gewundenen Vorsicht in der Formulierung spricht dieser Satz etwas unerhört Seltsames aus. Nicht nur, dass im Wandel der Geschichte der musikalische Zeitbegriff im allgemeinen sich ändere; sondern ein und dasselbe Werk, scheinbar doch für immer durch ein Notenbild festgelegt, sei variabel in seinem eigenen Zeitmoment. Als Grund hierfür deutet Adorno einen historischen Schrumpfungsprozess an, der von der großräumigen Organisation der Werke, von deren Gestaltung am Maßstabe objektiven Sinnes, hinuntergeführt hat zur Gestaltung im Kleinen, im Detail als dem authentischen Träger nunmehr nur subjektiven Sinnes.

Die Verknappung und Askese des Ausdruckes, die mit einem solchen Prozess verbunden ist, zeigt sich wohl am deutlichsten in den Werken Anton Weberns. Sie sind selbst geradezu nur Details und verstärken durch ihre extrem kurzen Aufführungsdauern den für sie kennzeichnenden negativen Zug von Inwendigkeit und Stille. Um so mehr zwingen sie den Hörer, von allen

markanten Haltepunkten der äußeren Form abzulassen und seine Aufmerksamkeit sogleich auf die innersten Beziehungszusammenhänge zu richten. Der Gedanke von Entwicklung des Materials im herkömmlichen Verständnis liegt ihnen völlig fern. Im emphatischen Sinne des Wortes sind sie Aphorismen, denn ihr Zeitcharakter ist der des Augenblicks, eines Verschwindens im Moment ihres Erscheinens. Aber auch auf andere Werke der Wiener Schule, etwa von Arnold Schönberg und Alban Berg, trifft Adornos pointierte Bemerkung zu, Musik realisiere am aufrichtigsten ihren geschichtlichen Stand, wo sie sich in Zweiunddreißigsteln notieren lasse.

Die Gültigkeit dieser Interpretation scheint allerdings ziemlich eingeschränkt auf eben die erwähnte Wiener Schule, in deren Umkreis Adornos musikphilosophisches Denken mit besonderer Vorliebe und Kennerschaft angesiedelt war. In einem Punkt indessen trifft sie die Sache wohl vollends: Die Zeitstrukturierung nach objektiv verbindlichen Mustern ist heute außer Kraft. Zieht man hier die Redeweise vom Zerfall der Musik vor, so sollte man stets bedenken, dass es nicht allein die Musik ist, die zerfällt. Solange sie sich aber als Ausdruck versteht – und das tut sie, selbst da, wo sie Sinnleere artikuliert – gehört das Problem der Zeitstrukturierung in ihren innersten Bereich. Und gerade dies bringen die Werke, als Reprodukt der Geschichte, auch zum Ausdruck. Der zeigt sich, bei solchen neueren Datums, unter anderem in einem Phänomen, das unbefangene Laien als besonders unangenehm und störend empfinden: der Impulshemmung und Stockung im Zeitablauf. Oft ist das betreffende Werk, zum Beispiel das *Solo for sliding trombone* des Amerikaners John Cage, von lähmenden Pausen völlig zerstückt und zerrissen, und man wird den Eindruck nicht los, alles hörbare Geräusch entstehe nur noch zufällig oder aus ironischem Trotz. Hier zögert Musik und schreckt zurück vor ihrer eigenen ungehemmten Entfaltung, deren Sinn und Recht längst in Frage stehen angesichts einer alles einebnenden industriellen Massenkultur.

Zudem lassen neue technische Möglichkeiten den Komponisten geradezu alles als realisierbar erscheinen, was nur irgend konzipierbar ist. Besonders die Zeitstrukturierung steht hier im Vordergrund des Interesses. Es ist ein wesentliches Kennzeichen der sogenannten seriellen Technik, dass sie über Zeitabläufe, Dynamik und Dauern grundsätzlich frei verfügt und auf diesem Feld ebenso abgestufte Proportionen herstellen will wie dies bei älterer Musik auf dem Felde der Tonhöhen und Harmonik gang und gebe war. Ergänzend hierzu sagt Herbert Eimert, ein Komponist elektronisch-serieller Musik: „Daß die Zeit... den Vorrang hat, bestätigt sich darin, daß Ton, Dauer und Bewegung fast Tautologien sind. In den Schichten der Höhe und Lautstärke stellt sich der Ton dem formenden Druck der Zeit – das ist, wenn man will, die Tonalität der elektronischen Musik.“

Hier stellt sich aber sogleich die Frage, in welchem Grade eine Tonalität

solchen Schrages überhaupt den im Hörbaren beabsichtigten Sinn selbst als hörbar zu garantieren vermöchte. Zum Beispiel erlaubt, im Rahmen elektronischer Musik, die hochentwickelte Praxis des Bandschnittes außergewöhnlich komplizierte zeitliche Proportionierungen des musikalischen Ablaufs. Sind diese am Ende nicht gar so kompliziert, bietet die hierdurch konstruierbare „rhythmische Mikrowelt“ dem Hören nicht so enorme Schwierigkeiten, dass die vom Komponisten beabsichtigten Zusammenhänge jenseits aller verstehenden Wahrnehmung liegen; dass man einfach nichts Sinnvolles mehr hört? Pierre Boulez, Frankreichs vielseitiger Komponist und Dirigent, hat sich diesem Problem gestellt. Er hält es für „nicht erwiesen, daß das Ohr keine Feinheiten zu hören vermag, die die Hand nicht ausführen kann; vor allem wenn es sie nicht physikalisch exakt wahrzunehmen braucht, registriert es sie dennoch: das würde uns fast schon genügen“. Aber eben nur fast. Es bleibt, auch für Boulez, die Forderung, „nicht einfach die unrealisierbaren Zeitwerte auf das Band“ zu übertragen, sondern „die musikalische Zeit und ihre Organisation von Grund auf noch einmal zu durchdenken“. Hier bieten sich zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen dar: Einmal geschieht die Strukturierung der Zeit durch eine theoretisch unbegrenzte Zweiteilung der Zeiteinheit, wie in beinahe aller europäischer Musik bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts. Zum andern geschieht sie durch Vervielfachung einer als unteilbar angenommenen Zeiteinheit, wie etwa im gregorianischen Choral und in vielen orientalischen Musikkulturen. Ein zeitgenössisches Beispiel für die zweite Konzeption ist die Musik Boris Blachers. In ihr verwendet Blacher die von ihm sogenannten variablen Metren, Perioden von Takten als ganzzahlige Vielfache einer relativ festen Dauer. Die gerade als so problematisch empfundene Willkür in der rhythmischen Gestaltung sieht er nun dadurch gebannt, dass die metrische Reihenbildung „nach mathematischen Gesichtspunkten“ erfolgt. Dass der Musik diese Organisation nur äußerlich anzukleben Gefahr läuft, hält Blacher eher für einen Vorteil seines Verfahrens, da es, bei seinem formalen Charakter, nicht an einen bestimmten musikalischen Stil gebunden zu sein scheint.

Auf leicht abgeänderten Grundlagen, prinzipiell aber der synthetischen Strukturierung von Zeit verschrieben, steht das Verfahren des aus Avignon stammenden Olivier Messiaen, dem auch Boulez und Stockhausen entscheidende Anregungen verdanken. „Das Wesentliche meines rhythmischen Systems“ heißt es bei Messiaen „liegt darin, daß es weder das Maß des Taktes noch der Zeit kennt.“ Das soll natürlich nicht heißen, in Messiaens Musik gäbe es überhaupt keine Gestaltung der Zeit mehr. Diese geschieht vielmehr durch das Wechselspiel „rhythmischer Individuen“, von denen Messiaen als Akteuren des musikalischen Geschehens spricht. Es sind ihm die kleinsten, aber noch wandelbaren, Einheiten, die den Sinn des Ganzen zu stiften be-

stimmt sind. Diesen Sinn jedoch sucht Messiaen nicht mehr in den Grenzen des geschichtlichen Augenblicks, sondern betreibt statt dessen eine schrankenlose Verschmelzung entferntester Elemente: uralte Rhythmen und Modi der Hindumusik, folkloristisches Kolorit aus Mexiko und Japan, Klangornamente aus den Gesängen der Vögel, Geräuschkuster wie von Wasserfällen, alles ineinandergewoben vor dem Hintergrund einer mystisch-katholischen Religiosität. Aufsprengen der Geschichte soll gewaltsam zu einer Wahrheit führen, die umfassender zu sein vorgibt als die des Augenblicks und die gerade dadurch so unverbindlich wird. Damit ist der äußerste Gegensatz etwa zur Webernschen Musik erreicht, der sich, nicht zufällig, auch in der extremen Länge vieler Werke Messiaens kundtut.

Dieser kurze Ausblick auf einige Felder der gegenwärtigen Situation zeigt deutlich den völligen Schwund verbindlicher Kriterien: ein universaler Zeitbegriff, der für mehr als nur das Werk eines einzelnen Komponisten Gültigkeit hätte, ist nicht zur Hand. Es ist nicht mehr – aber auch nicht weniger – möglich als die von Boulez geforderte Bereitschaft, in jedem einzelnen Werk die Organisation von Zeit erneut und grundsätzlich zu durchdenken. Der geschichtliche Augenblick der Werke selbst ist zusammengeschrumpft auf den ihrer Entstehung; unter diesem Zeichen vergeht heute die Zeit der Musik.