

Siegmund-Schultze, Walther

Musikhistorie und Musikästhetik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [53]-57

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112227>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE
(HALLE A. D. SAALE)

MUSIKHISTORIE UND MUSIKÄSTHETIK

Es ist für diejenige Musikwissenschaftler, die marxistisch zu arbeiten sich bemühen, eine Binsenweisheit, daß der historische und dialektische Materialismus auch für die Musikwissenschaft in seiner Gesamtheit gültig ist, daß man Musikgeschichte nicht ohne Musikästhetik, diese nicht ohne historischen Blickpunkt betreiben kann. Es gibt für den Marxisten nicht „absolute“ Musikgeschichte (ihre scharfe Trennung von Musikethnologie ist übrigens nicht anzuerkennen), keine ewig gültige Musikästhetik (wir lassen hier den Begriff gelten, obwohl in mancherlei Hinsicht das Wort „Musiktheorie“ — das freiliche anderweitig besetzt ist — geeigneter erschiene); bestimmte historische Perioden verlangen eine differenzierte ästhetische Betrachtung, und insofern ist diese immer abhängig von den ökonomischen, politischen und historischen Gegebenheiten. Wir müssen uns stets in die jeweiligen historischen oder geographischen Bedingungen versetzen; Forderungen, die wir hier und heute an Künste stellen, wurden oder werden anderwärts nicht gestellt. Ob der Aussagegehalt, den die Musik entfernter Zeiten oder Länder dort besessen hat, uns noch berührt, ist eine sehr ambivalente Frage, zumal auch die Tonkunst an die jeweiligen Produktionsverhältnisse und Produktivkräfte gebunden ist, die ihren technischen Stand bestimmen; andererseits hat die Musik durch ihre starken emotionalen Kräfte die Möglichkeit, über längere Zeiten und über Ländergrenzen verständlich und gegenwärtig zu bleiben.

Diese Überlegungen verpflichten uns in hohem Maße, Musik in ihrem historischen Kontext, aber auch in ihrer unmittelbaren Wirkungskraft zu sehen; letztere kann sehr verschiedene Gründe haben, die nicht in der Musik selbst zu liegen brauchen. Die historisch-politische Bedeutung des „Deutschlandliedes“ auf die Melodie Joseph Haydns ist in einigen europäischen Ländern recht heterogen, der unterschiedliche Text korrumpiert die schöne Melodie, politische und ästhetische Momente reiben sich; für religiöse und politische Hymnen gilt das überhaupt in dem einen oder anderen Sinne. Andererseits kann ästhetisch minderwertige Musik durch historisch-politische Anlässe aufgewertet werden, und das große Gebiet der Tanz- und Unterhaltungsmusik läßt seit ihrem „Entstehen“ vor anderthalb Jahrhunderten noch dazu die weite Schere zwischen „absolutem“ Wert und Gebrauchswert bzw. Beliebtheit deutlich

werden. Das Betrachten, Werten der Musik ist demnach nicht nur historisch, sondern auch sozial und soziologisch determiniert sowie von politischen Tagesfragen abhängig, natürlich auch subjektiv und durch die musikalische Bildung bedingt. Das überlegene Wissen eines „reinen“ Musikhistorikers wird man lediglich im philologischen Bereich voll akzeptieren müssen; eine „reine“ Ästhetik kann zwar theoretisch exakt einordnen, aber bei Wertungen — selbst bei Berücksichtigung der verschiedenen Rezipientenkreise — ohne genaue historische Kenntnisse leicht in die Brüche gehen, bei Musik der Vergangenheit wie der Gegenwart.

Solche Komplexität des Herangehens verlangt z. B. eine Gestalt wie Telemann. Man kann noch so viel historische Verdienste und ästhetische Reize seiner Musik aufzählen und erkennen; dennoch hat es vielleicht seinen Grund, daß seine Werke sofort nach seinem Tode nicht mehr gespielt wurden. Sein heutiges Come-back hat seine Begründung in dem neuerwachten Historismus, der konform geht mit ästhetischen Gegenwartsenttäuschungen neuer Musik; hat ihn nun seine unmittelbare Nachwelt verkannt und ist seine Musik echte ästhetische Gegenwart? Bei so herausragenden Fällen wie Händel und Bach wird das noch schwieriger; auch ihre Musik war und ist bis in die Gegenwart hinein vielen historischen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, die nicht zuletzt dem Pauschalbegriff „Barock“ geschuldet werden. Was Bachs Musik in seiner Zeit betrifft, so sind von der Masse der Hörer vor allem und fast ausschließlich die kirchenmusikalische Funktion und die religiöse Botschaft vernommen worden, in all ihrer Eindringlichkeit, Schönheit und konstruktiven Ausbreitung und Verdichtung, die zugleich den ästhetischen Sinn fördern mußten und im weiteren Verlauf der klassischen Musikrezeption größte Bedeutung gewannen. Heute wird Bachs Musik noch immer von vielen seiner Hörer mit religiösen Sinnen aufgenommen; diese gleiche ästhetische Haltung ist aber querständig, da das historische Gewand jener Musik zwar beibehalten wird, aber nicht mehr dieselbe Funktion hat, wenigstens für viele Bach-Verehrer, denen es möglich ist, ohne religiöses Einverständnis den ästhetischen Reiz dieser Musiä aus sich selbst heraus zu genießen. Zumindest der Musikwissenschaftler muß das tun, dabei feststellend, inwieweit sich religiöse Vorstellungen und ästhetische Betrachtungen und Empfindungen decken, widersprechen oder ergänzen, inwieweit sich beides auf das „Menschliche“, auf den schöpferischen Aspekt bezieht, so daß das damalige geistliche Gewand abgestreift werden kann, nicht mehr als das Wesentliche angesehen wird. Das gilt, in anderer, aber ähnlicher Weise, auch für die Aufführungspraxis, die Instrumente, die Ornamentik, die Räume. Wie das sich damals anhörte, wissen wir ungefähr — es war freilich in jedem Lande, an jeder Musizierstätte, bei jedem Komponisten verschieden. Aber was war Beiwerk, was Substanz, was Klischee, was gelegentlicher Gebrauch? Und vor allem: welchen Stellenwert kann es für uns haben, müssen wir unser ästhetisches Bewußtsein zurückschreiben, es vielleicht gar überdrehen? Diese Fragen sind bei Händel wohl noch schwieriger, da Stoffwelt, szenische Aufführung, Kastratenpartien zusätzliche Probleme schaffen und Entscheidungen verlangen, die man nicht unter dem weiten Deckmantel der „Barockmusik“ verbergen kann.

Wir könnten ähnliche Überlegungen bei jedem Komponisten der Vergangenheit anstellen. Wohl am schwierigsten, zumindest am differenziertesten ist es bei einer Persönlichkeit wie Wolfgang Amadeus Mozart, der gewiß aus seiner Zeit begriffen werden muß, der er mit allen Fasern verbunden war; auf der anderen Seite wird gerade bei ihm die zeitlose Größe und Genialität herausgestellt, das Unvergleichbare, „Ewige“. Schon fast zwei Jahrhunderte hindurch wird er so eingeschätzt; es gab seitdem wenig Augenblicke, in denen er etwas weniger zu bedeuten schien, während es bei Händel, Wagner und Brahms recht verschiedene Wertungen gegeben hat. Bei Mozart ist ein entscheidendes Faktum, daß seine Musik, insbesondere die Opern (seit „Entführung aus dem Serail“) und vordergründige Stücke wie „Eine kleine Nachtmusik“, ohne größere Schwierigkeiten rezipierbar erscheint, weil sich Mozart bemühte, wie er mehrfach zum Ausdruck brachte, Musik „für aller Arten Leute“ zu schreiben, im allgemeinen einen Weg der „Mitte“ ging, der ihm Beifall versprach, aber auch seinem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht wurde. Das ist ihm gar nicht leicht gefallen, aber er hat diesen Weg mit einzigartiger Konsequenz weiterverfolgt, ihn sogar am Ende seines kurzen Lebens noch geebnet. Das Verwurzelte sein seines Stils im Stil-Idiom seiner Zeit einerseits, die ungeheure Aufnahmebreite seiner Kunst bei seiner unmittelbaren Nachfolgern andererseits bewirkte, daß der „Mozart-Stil“ zum Mutter-Boden verschiedenster Stilarten, auch der leichteren Genres wurde, die spezifische Aussage der Mozartschen Kunst bei den Rezipienten aber immer mehr verloren ging, ihr eigentlicher, oft sehr schwierig formulierter Gestus nicht mehr zur Kenntnis genommen wurde. Gerade dieser aber war — in höchstem Maße individualisierter — Ausdruck seiner Zeit: das Liebesehnen eines Belmonte, der Schmerz der Constanze, das Schwärmen des Cherubino, die dämonische Gestalt des Don Giovanni, die reich charakterisierte „clemenza“ des Tito, die mediokren, ambivalenten Charaktere in „Cosi fan tutte“, das Geheimnis der Geharnischten-Szene, vor allem die wundersame Verschlungenheit und Lucidität der Streichquartette und Streichquintette, die Hintergründigkeit vieler Sätze der Klavierkonzerte und Violonsonaten, auch mancher Solo-Klaviersonaten. All das wird eigentlich nicht mehr gehört, während es viele Zeitgenossen Mozarts verwunderte und erschreckte, ihn als einen „romantischen“ Künstler, sogar als exzentrisch erscheinen ließ. Zum Kern seiner Musik wieder vorzudringen bedeutet nicht nur, gleichsam „historisch“ zu hören, sonder ihn auch „ästhetisch“ neu zu entdecken, das bequeme Hören in ein bemühtes umzuwandeln. Hier muß historisches und ästhetisches Bewußtsein zusammenwirken. Es muß zu entscheiden sein, ob die Historizität der Mozartschen Kunst ihrer heutigen Rezeption schadet oder nützt; wenn letzteres der Fall ist (was so zu sein scheint): ob man dann die historische Bewußtheit beim Hörer stärken oder unberücksichtigt lassen sollte. Das wird sich natürlich nach dem Hörerkreis richten; Musikschaffende sollten sich um die widerspruchsvolle Einheit bemühen, und der Musikwissenschaftler sollte erkennen, daß Mozart wie jeder große Künstler als eine historisch gebundene Persönlichkeit, sein über die eigene Zeit hinausweisendes Werk nur in historischer Verankerung zu verstehen ist, aus der für die eigene Zeit geltende Wesentlichkeit

der Aussage, selbst wenn sie nicht sofort verstanden wurde. Heute ist — aus den angedeuteten Gründen — Mozart, wie Beethoven, Schubert, Brahms und Wagner selbstverständlicher Besitz der europäischen Musikwelt (und auch anderer Kontinente); aber eine aktive Musikästhetik, die immer soziologische, kommunikationswissenschaftliche Energien in sich tragen muß, sollte das Hörbewußtsein zu schärfen suchen, auf dialektische Weise die historische Beziehung und das „Zeitlose“ als Einheit begreifen lehren.

Bei Komponisten und Werken der Gegenwart ist es grundsätzlich nicht anders, nur daß hier historische Bindung und ästhetischer Standort ideell zusammenwirken, letzterer freilich das bestimmende Element darstellt. Eine historische Einordnung von Strawinski einerseits und Schostakowitsch andererseits ist nicht schwierig, und auch ihre subjektive Haltung zur eigenen Gegenwart ist — bei allen Widersprüchen — verhältnismäßig leicht zu beleuchten. Entscheidend sind die ästhetische Definition und Beurteilung ihrer historischen Leistung als Komponisten insgesamt und im einzelnen Werk. Vielleicht muß man Schostakowitschs „Lenigrader“ mehr als historisches Phänomen beurteilen denn als ästhetisches; aber zugleich ist es reizvoll, zu sehen, wie sich allgemeine Wertkriterien dennoch im Kunstwerk durchsetzen, die historische Bindung, zumindest den konkreten Anlaß, fast unwichtig werden lassen. Freilich wird es in diesem Falle schwerfallen, ein ästhetisches Wertesystem von dem historischen Bezugspunkt zu trennen. Die Aktualität der Gegenwartsmusik läßt den „Reiz“ einer Musik der Vergangenheit vermissen; die Nähe ist zu groß (auch wenn sie — etwa durch Stilisierung — in dem betreffenden Kunstwerk gelehrt wird), als daß die ästhetisch gewürdigt werden kann. Gerade in der Musik sind die technischen Mittel, das kompositorische Handwerk, die virtuose Mache oft so aufdringlich, daß sie zwar Bewunderung hervorrufen, aber wenig ästhetische Befriedigung, so daß, was die wissenschaftliche Analyse betrifft, mehr Beschreibung als Wertung herauskommt. Daraus resultiert auch die Tatsache, daß die Standortbestimmung vieler Komponisten seit der Wagner-Zeit so wechselnd gewesen ist. Im allgemeinen haben sich zwar in der Koordinierung historischer und ästhetischer Betrachtung feste Maßstäbe herausgebildet; aber eine gerechte Beurteilung ist nur möglich, wenn auf der Grundlage des historischen und dialektischen Materialismus die Gesamtheit der Persönlichkeitsmerkmale, der gesellschaftlichen Bedingungen und der schöpferischen Leistungen erkannt, in ihrer Widersprüchlichkeit analysiert und in ihren Lösungstendenzen aufgezeigt wird. Ist das bei Gestalten wie Debussy, Bartók und Strawinski einigermaßen gelungen, so steht das bei so widersprüchlichen Persönlichkeiten wie Mahler, Schönberg und Webern noch weitgehend aus, und auch ein Dmitri Schostakowitsch wird im Weltmaßstab noch sehr unterschiedlich eingeschätzt.

Obwohl heute die Soziologie, die Gattungsspezifika und die Pop- und Rockmusik im Mittelpunkt marxistischer Musikästhetik stehen, so mißt sich der musikalische Fortschritt doch stets an herausragenden Gestalten; ihre historische und ästhetische Stellung gilt es zu erkennen und zu popularisieren, was bedeutet, daß beim Forschen musikästhetische und musikhistorische Betrachtung eine Einheit bilden, der Mut zur Wertung

einer Epoche, einer Gattung, einer Persönlichkeit vorhanden sein muß. Möglich, daß solch ein Urteil nicht ewig in allen Einzelheiten gültig bleibt; aber die progressiven Musikdenker der Vergangenheit — etwa Charles Burney hinsichtlich Händels, Johann Nikolaus Forkel hinsichtlich Bachs, Adolf Bernhard Marx hinsichtlich Beethovens — haben in den wesentlichen Zügen ihrer Einschätzung Recht behalten, gerade aus der bemerkenswerten Komplexität ihrer Betrachtungsweise. Es kommt heute für die Musikwissenschaft darauf an, auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus die Widersprüche, Lösungstendenzen und gültigen Leistungen der jeweiligen Musikepoche und Musikpersönlichkeiten zu kennzeichnen und für die Musikpraxis nutzbar zu machen, dadurch die Genußfähigkeit großer Musik zu erhöhen.

DĚJINY HUDBY A HUDEBNÍ ESTETIKA

Úvaha čelného hudebního historika a estetika NDR Walthera Siegmunda-Schultzeho staví jednu ze základních teoretických otázek moderní historiografie hudby, nakořlík jsou dějiny hudby svými dosavadními metodami soběstačné, tzn. nakořlík jsou schopny vysvětlit současný smysl a význam hudebních děl. Noeticky se autor ve svých vývodech opírá o základní teze marxisticko-leninské filozofie, v empirii o svá rozsáhlá studia německé hudby zejména z okruhu tzv. baroku a klasicismu. Siegmund-Schultze dochází k názoru, že dějiny hudby jsou schopny objasnit historicko společenskou podmíněnost hudebního díla, jeho přímé a zprostředkované vazby s místem vzniku případně i vazby jeho významových složek na dobovou a třídní ideologii. Tak např. v Bachově době bylo jeho dílo chápáno mnohými jako umělecky oduševnělý výraz víry a v druhé řadě jako esteticky jedinečná hodnota. Pro současníka není dobová liturgická funkce Bachova díla závazná, nemůže jí sice zcela popírat, hudební estetika je však zároveň schopna tvůrčí hodnotovou podstatu Bachova díla, jeho subjektivitu, jež se dotýká obecných lidských emocí. Výklad tzv. baroku v pojetí Siegmunda-Schultzeho nápadně připomíná starší stanoviska Z. Nejedlého (*Svatojánská estetika* 1920), na němž východoněmecký badatel není přirozeně závislý. Siegmund-Schultze si je vědom toho, že různá hudební díla různých skladatelů podléhají různě motivovanému estetickému výkladu. Na zralém hudebním díle Mozartově demonstruje, jak historická interpretace v jeho případě do značné míry splývá s dnešní estetickou interpretací, a to vzhledem k věčnému humánní, ideově neproblematické a jednoznačné a přístupné hudbě Mozartově. V řadě jiných případů Siegmund-Schultze problém esteticko historického výkladu hudebních děl a skladatelských osobností pouze naznačuje. Za velmi zajímavou lze považovat autorovu poznámku o tom, že např. v povědomí německého posluchače budou při interpretaci Šostakovičovy „Leningradské“ symfonie převažovat momenty historické nad estetickými. Je to dáno určitými historickými zkušenostmi německého konzumenta, pro něhož bude celkové ideové a historické klima hudební výpovědi sovětského mistra výmluvnější než jeho hudební hodnotová stránka. Úvaha Siegmunda-Schultzeho je nesmírně podnětná nejenom svými konkrétními esteticko historickými vývody, nýbrž i použitou metodologií.

J. V.

