

musik

nachdenken

reinhold brinkmann
und wolfgang rihm
im gespräch

mit photographien
von charlotte oswald
und einem nachwort
von reinhard schulz

ConBrio Verlagsgesellschaft

Impressum

© 2001 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages

Printed in Germany

Lektorat: Juan Martin Koch

Fotos: Charlotte Oswald

Gestaltung, Satz: Martin Hufner

Titelgestaltung: Martin Hufner

Druck: Erhardi-Druck, Regensburg

ISBN 3-932581-47-4

CB 1147

Mit freundlicher Unterstützung der



**ernst von siemens
musikstiftung**

Inhaltsverzeichnis

Teil I 7

Die Wissenschaft von der Musik 7 – Schreiben für den Laien – hermeneutische Sprache 9 – Musik – hell und dunkel 11 – Kritik 12 – Hören und die Heiligung der Werke 13 – Konzerte und Konzertverhalten 15 – Neue Medien 17 – Werk – Aura – Kultwert 18 – Das Werk ist nicht das Werk 20 – Musikwissenschaftler 21 – Kunstwerk 24 – Adorno 26 – Musikwissenschaft und kompositorische Zukunftsprojektion 30 – Praxistest: Konzerteinführungen 32 – Natur, Bild, Naturbild 34 – Stirbt die klassische bürgerliche Musikkultur? 37 – Marktwert: Musik und bildende Kunst 41 – Hören versus Sehen 42 – Repertoire und zeitgenössische Musik 44 – Das kurze Stück 47 – Aufführen! 48 – Die großen Interpreten und die kleine Angst vor der Moderne 48 – Was kann die Musikwissenschaft tun? 49 – Schwerkraft des Werks 50

Teil II 53

Weltmusik und westliche Perspektiven 53 – Musikethnologie 54 – Das Andere, den Anderen verstehen 56 – Methoden I: Feldforschung 56 – Defizit oder Merkmal 57 – Methoden II: Sozialgeschichte der Musik 60 – Methoden III: Werkimmanente Interpretation und Analyse 61 – Selbsterforschung: Geschichte der Musikwissenschaft 63 – »Ein garstig Lied!« 63 – Methoden IV: Rezeptionsgeschichte 67 – Schenker Spezial 68 – Kompositorisches I: Wiederholung als Problem 73 – Kompositorisches II: Ostinato und atonale Form 75 – Kompositorisches III: Text als Garant der atonalen Form? 76 – Gravitationszentrum Richard Strauss 78 – »Metamorphosen« 78 – Strauss, Kontrapunkt und Schönbergs erstes Streichquartett 80 – Strauss und Mahler 82 – Mahler: Symphonie als Musikfest 83 – Frühe Moderne – später Musikstrom 84 – Pfitzner, der Komponist und Anti-Zeitgenosse 85 – »Daneben der andere lebt«: Zemlinsky, Schreker 88 – Symphonische Kampfansage: Gegenbild Sibelius 90 – Tschaikowskys Sechste: Kontroverse über die »Zurücknahme« 91 – Versuche über das Ende 93 – Das Spiel mit dem Defizit und die Perfektionierung der Musiker 96 – Debussy und die Musik, die Luftwurzeln treibt 98 – Der vernachlässigte Große: Maurice Ravel 99

Teil III 102

Der Komponist – Zeuge in eigener Sache? 102 – Der verdächtige Zug zum System 103 – »Musik ist Freiheit« 106 – Stichwort Verantwortung 107 – Komponist und Hörer 107 – »Reden an die Menschheit« 109 – Engagement und »Besonnenheit« 110 – Musikalische Logik 111 – Methoden V: New Musicology 113 – Antopodisches Intermezzo: Set Theory 113 – Meriten der Neuorientierung 115 – Ein neuer Kanon? 117 – Mehr Gutes zur New Musicology 117 – Chopins »weibliche« Musik. Ein Rezeptionsphänomen 119 – Die Hand des Komponisten 120 – Wissenschaft und kompositorischer Prozess 122 – Spuren vernichten – Spuren bewahren 123 – Schreibweisen 124 – Der unvermeidliche Computer und die Folgen 125 – Alte und neue Weisen (Schreibweisen) 126 – Skizzen 128 – Wissenschaft und Gegenwart 129 – Gegenstandswahl 131 – Nono, Feldman, Stockhausen, Boulez 131 – Der zugängliche und der verschlossene Autor 134 – Glücksfall »Intégrales« von Varèse 134 – Methoden VI: Oral History 135 – Theorielastigkeit? 135 – Konstruierte Komponisten 137 – Qualität – wissenschaftlich legitimiert 138 – Urteil, Fehlurteil, Urteilsrevision 142

Literatur 144

Nachwort 149

Autoren 153

Teil I

Wolfgang Rihm Ich denke mir, allgemein wird ja wohl ein Bild davon bestehen, was ein Musiker macht. Aber was macht ein Musikwissenschaftler? Also der Komponist komponiert, der Pianist spielt Klavier – was macht der Musikwissenschaftler?

Reinhold Brinkmann Was macht der Musikwissenschaftler? Der Musikwissenschaftler denkt nach über Musik und ihren Kontext.

Rihm In wessen Interesse?

Brinkmann Wobei »denkt nach über« jetzt auch noch spezifiziert werden muss. Er denkt über Musik nach – er denkt der Musik nach, das ist mein »Prä«, mein Erstes: ein Musikwissenschaftler muss Musiker sein. Das heißt, dass er argumentiert aus engster Nähe zur Musik, einem fast körperhaften Kontakt mit Musik, und mit diesem Kontakt seine Interpretationen, seine Kontextstudien unternimmt. Und ich glaube, das macht den guten Musikwissenschaftler aus.

Rihm Das entspricht genau einer Erfahrung, die ich als Student machen durfte. Als ich ins musikwissenschaftliche Seminar von Interesse getrieben kam, stellte ich fest, dass der körperliche Kontakt, der körperhafte Kontakt mit Musik eigentlich kaum gesucht wurde. Es wurde der Kontakt vom Auge auf die Partitur gesucht und dann wurde das gleich ins Verbale rückgespiegelt. Aber diese körperhafte Beziehung, die fand ich skandalöserweise nicht vor. Bei einigen angelegt, aber verborgener.

Brinkmann Sie wird ja auch in der Ausbildung gar nicht akzentuiert. Was ein Manko ist vor allem auch der deutschen Ausbildung. Ich lebe ja jetzt in den USA, und wir haben dort gleichzeitig Graduate Studenten der Musikwissenschaft und Graduate Studenten in Komposition (daneben noch Theoretiker und Ethnomusikologen). Und diese Studenten studieren zusammen, sitzen gemeinsam in denselben Seminaren. Das ergibt eine ganz andere Qualität der Ausbildung. Die Komponisten, die in einem Mahler-Seminar eine Mahler-Partitur analysieren, bringen einen ganz anderen Zugang zur Musik ins Spiel, der beispielhaft sein kann, eine Herausforderung, bis aufs Mark bloßstellend für den Musikwissenschaftler. Und umgekehrt können die Komponisten durch ästhetische Fragestellungen wie durch Kontextstudien ihr Feld, ihr Begriffsfeld

Die Wissen-
schaft von der
Musik

Musik sehr erweitern. Die deutsche Trennung von praktischer Ausbildung an den Hochschulen und theoretischer Ausbildung an den Universitäten geht zu Lasten der Musikwissenschaftler.

Rihm Wird also ein Komponist besser, wenn er Musikwissenschaftler kennt oder betreibt? Oder wird ein Musikwissenschaftler besser, wenn er komponiert?

Brinkmann Weder noch. Dass ein Komponist besser komponiert, nein! ... jedenfalls nicht grundsätzlich, höchstens graduell, aber er – das weißt du selber – er wird natürlich einen weiteren Horizont haben, er wird sensibler reagieren.

Rihm Sein Haus bekommt Keller und Speicher.

Brinkmann Ja. Und umgekehrt braucht ein Musikwissenschaftler ja nicht zu komponieren. Aber dass er diesen anderen, genuin kompositorisch-schöpferischen Zugang zur Musik erfährt, diesen ganz direkten Bezug, das ist von großer Bedeutung. Ich versuche immer, meinen Studenten zu sagen, musiziert, vergesst nicht – vor allem wenn ihr stundenlang, zehn oder zwölf Stunden pro Tag an eurer Dissertation sitzt – vergesst nicht, zwischendurch ans Klavier zu gehen und zu spielen.

Rihm Der Musik nachdenken und die Musik nachdenken, das sind ja genau diese haarfeinen Trennungslinien. Ich meine, das eine ist: wie ist die Musik gemacht, und das andere: wie steht sie in der Welt. Was aber ist jetzt Musikwissenschaft? Herauszufinden, wie Musik gemacht ist, und daraus Schlüsse zu ziehen, wie sie gemacht werden soll? Oder das Feststellen, wie sie in der Welt steht, wie sie als Objekt wirkt? Oder ist das überhaupt trennbar?

Brinkmann Wieso ist das trennbar? Du weißt, meine Arbeit über Schönbergs Opus 11 beginnt ganz programmatisch mit einem Zitat von Adorno: der Gehalt von Kunst liege in ihrer Technik. Und in der Tat, jeder Weg zum Gehalt führt über die Technik. Daran halte ich heute noch fest.

Rihm Also ist diese Trennung in Musiktheorie und Musikwissenschaft, wie wir sie in Deutschland betreiben, ja eigentlich für beide von Übel, nicht?

Brinkmann Ja, wie sie auch in Amerika sehr stark ist. In den USA gibt es ja ein eigenes Fach Musiktheorie, ein eigenes akademisches Fach, das also nicht nur Harmonielehre, Kontrapunkt betreibt, sondern Theorie der Musik in einem ganz generellen Sinn. Aber diese Trennung wird auch wieder aufgehoben werden, da bin ich ziemlich sicher. Sie ist nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden aus, ja, aus der Unangemes-

senheit der musikwissenschaftlichen Analysen, da haben sich die Musiktheoretiker abgespalten und haben ein eigenes Fach etabliert.

Rihm Ich denke jetzt gerade an den Moment, wo der Rezipient in Berührung mit musikalischer Analyse kommt: wenn er das Programmheft im Sinfoniekonzert liest. Wobei ein eigen tümliches Zweiverhalten geschieht. Meistens sagt er: Ach, das will ich gar nicht wissen. Im anderen Fall – wenn das ein lebender Komponist über seine Musik schreibt im Programmhefttext – sagt er: Aha, da steht wieder was drin, was dann mit dem, was ich höre, gar nicht übereinstimmt. Also dieses Nichtwissen-wollen und gleichzeitig auch Feststellen, dass es mit der eigenen Erfahrung gar nicht übereinstimmt – ich weiß nicht, wo man da eine Brücke finden könnte.

Brinkmann Davor steht schon die Frage, welchen Typ von Programmheftbeitrag man schreibt. Du kannst nicht einen detaillierten analytischen Befund in einem Programmheft wiedergeben. Erstens ist das für die meisten Leser zu speziell. Zweitens ist das Lesen en detail im Moment des Konzertbesuchs, fünf Minuten vor dem Beginn der Musik – und das ist noch die günstigste Situation – gar nicht möglich. Du musst also eine Metasprache finden, die analytische Ergebnisse verarbeitet, aber auf eine Ebene hebt, die man kommunizieren kann und die auch nachzuvollziehen ist von Laien. Und das ist etwas, was wir auch, glaube ich, noch lernen müssen. Ich habe das ja selber in meinen eigenen Arbeiten gespürt. Ich habe ja begonnen mit dieser Arbeit über Schönbergs Opus 11, die du kennst, die eine in jedem Moment analytische Arbeit ist. Da wird gebohrt um jeden Ton.

Rihm Eine Werkmonographie.

Brinkmann Ja, eine Werkmonographie und sehr spezialisiert. Spricht eine Sprache, die fast hermetisch ist. Und ich bin jetzt eigentlich auf einem ganz anderen Weg: Ich möchte Bücher schreiben, die auch von dem gebildeten Laien verstanden werden. Und da kann ich nicht die volle musikalisch-analytische Terminologie ausbreiten.

Rihm Gleichfalls ist sie aber notwendig, um die Ergebnisse vorzubringen.

Brinkmann Sie ist notwendig, ja, aber man muss wahrscheinlich eine Trennung machen. Ich kann meine analytischen Ergebnisse in einer Fachzeitschrift veröffentlichen und kann dann ein Buch schreiben, das darauf basiert, also bei dem Buch eine

Schreiben für
den Laien –
hermeneutische
Sprache