

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BH MUSIK, MUSIKWISSENSCHAFT

20. - 21. Jahrhundert

EINFÜHRUNG

23-3 *Musikgeschichte Moderne und Postmoderne* / Stefan Weiss.
- Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 2023. - 238 S. : Ill., Notenbeisp. ;
21 cm. - (Bärenreiter Studienbücher Musik ; 23). - ISBN 978-3-
7618-2460-3 : EUR 27.50
[#8756]

Die *Vorbemerkungen* erklären, daß der Band die „Lager“ der U- und E-Musik (oder verwandter unzureichender Kennzeichnungen) überschreitet und Jazz und Rock etc. einbezieht.¹

Im ersten Kapitel geht es dann um die Epochenbegriffe „Moderne“ und „Postmoderne“. Nachvollziehbar ist die Betonung der „Pluralität, durch die sich diese Epoche von allen vorherigen musikalisch abhebt“ (S. 11), wodurch das Hauptproblem einer solchen Übersicht genannt ist. Schwierig wird es mit der begrifflichen Bezeichnung der Epoche, so wenn der Moderne-Begriff dann mit der cartesianischen *claritas* und *distinctio* und der Rückführung auf ein einheitliches Grundprinzip bestimmt wird, womit die Moderne dann doch im 17. Jh. beginnt (S. 13 nach W. Welsch). Fortschrittskonstruktion und Durchrationalisierung haben im Bereich der Musik ihren Zenit mit der seriellen Musik erreicht. Aber: „Die Postmoderne beginnt, wo das Ganze aufhört“, wird dann Welsch (S. 15) zitiert. Doch auch „Postmoderne“ ist natürlich ein Verlegenheitsbegriff und die vorausgesetzte „Einheitsmoderne“ (Welsch) im Bereich der Musik selbst eine unzutreffende elitäre Konstruktion,² Zwiespältig ist die Bezeichnung, insofern es um einen Zeitraum und andererseits auch um inhaltliche „Moderne“ geht. Der Begriff wird auch auf die Entwicklungen bei Jazz, Rock, Pop angewendet. Aber man muß das nicht „durchproblematisieren“. Es genügt wahrscheinlich zu wissen, was gemeint ist, und den Text als Problemskizze zu nehmen. Eine Epochenbe-

¹ Inhaltsverzeichnis: <https://d-nb.info/1290607451/04>

² Z.B. ist „unernste“ E-Musik wie etwa die Operette doch auch ein Phänomen des „modernen“ frühen 20. Jahrhunderts Das Musical fehlt im vorliegenden Band gänzlich. Namen wie Bernstein und Webber tauchen im Register nicht auf. Weitere Phänomene der U-Musik wie der Schlager werden zwar genannt, aber bewußt nicht behandelt. Und schließlich gibt es auch die nicht moderne Musik in der Moderne und so große Felder wie die Kirchenmusik, die hier nicht angesprochen werden. Das kann man rechtfertigen, denn auf gut 200 Textseiten ist das alles nicht abzuhandeln. Aber man muß sich dieser Einschränkungen bewußt sein.

zeichnung muß man späteren Zeiten überlassen. Schließlich hört nach dem „Post“³ die Geschichte nicht auf. Es wird andere *artes novae* geben.

Das zweite Kapitel *Grundfragen zur Musik seit 1900* setzt nun ein klares Datum. Es beginnt mit Überlegungen unter dem Stichwort „Relevanz“, die sozialpsychologische, politische, gesellschaftliche, ästhetische etc. Sichtweisen einbeziehen anhand der Stichwörter „Ich“ und „Welt“. Es stellt die Ästhetiken Cocteau und Pfitzners gegenüber und führte dann zum ersten ausführlicheren Musikbeispiel, Ernst Kreneks ***Jonny spielt auf*** – mit NSDAP-Hetzplakat als Bebilderung. Das Kapitel führt über das Phänomen der (auswärtigen) Kulturpolitik (Jazz kombiniert mit Demokratie und Freiheit in USA wie BRD⁴) zum Stichwort „Wertvorstellungen“, das ja auch bei Cocteau und Pfitzner zugrunde lag, hier an den Gegensätzen Schönberg und Hindemith und für die politische Dimension an Eisler festgemacht. Adornos Wertekanon und seine Folgen schließen an. Es folgen die Kritik daran (R. Taruskin) und weitere Überlegungen zu Hermetik und Popularität im politischen wie ästhetischen Umfeld. Als Werkbesprechung wird Schostakowitsch ***Lady Macbeth von Mzensk*** angeschlossen und in den zeitgenössischen Kontext (Formalismus-Vorwurf, Zensur etc.) gestellt. Die nächsten Unterabschnitte *Originalität und Standardisierung* sowie *Klang und Konzept* führen zum Musikbeispiel der ***Atmosphères*** von Ligeti und immer noch zur Wertefrage: „Klang gegen Struktur“ (E. Thomas) heißt hier das Kampffeld (S. 46). Es folgen *Komponieren und Interpretieren* – vom Status herausragender Interpreten oder Interpretationen bis zu aleatorischen Elementen – sowie *Text und Musik* mit einem breiten Spektrum von Sprachverfremdungen bis zu politischen Texten und Literatur- bzw. Komponistenlibretti. Das führt als Musikbeispiel zum Song ***Little Green*** von Joni Mitchell. *Ausdruck und Ordnung* geht von den Antipoden Schönberg und Strawinsky aus und gelangt über die serielle Komposition bis zu Rihm und dann zu einem Abgesang zur populären Musik.

Von den beurteilenden Wertevorstellungen geht es dann zum Musikleben mit der Frage nach den Orten, zunächst der Ausbildung und Beschäftigung, dann vor allem den Aufführungsmöglichkeiten neuer Musik. Es folgt ein Überblick zur ‚nichtakademischen‘⁵ Musik. Der nächste Abschnitt behandelt die *Trägermedien: Label und Verlage*, darauf folgen die *Elektronische[n] Medien: Rundfunk, Fernsehen, Internet*. Musikbeispiel ist Madonnas Song und Musikvideo ***Material Girl***. Der Abschnitt *Im Netzwerk der Gattungen*

³ Zur „Post-Problematik“ auch S. 162.

⁴ Ergänzen könnte man zur französischen Nachkriegskulturarbeit ***Musik als politischer Faktor*** : Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949/50 / Andreas Linsenmann. - Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag, 2010. - 286 S. : Ill., Diagramme, Notenbeispiele. - (Edition lendemains ; 19). - Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2012. - ISBN 978-3-8233-6545-7. - Aus Beständen der Universitätsbibliothek Freiburg, die aus dem dortigen Institut Français 2005 übernommen worden sind, könnte man die Musikalia namhaft machen – von Milhaud bis Messiaen etc.

⁵ Die häufige Qualifikation „akademische Komposition“, „akademische Musik“ im Gegensatz zu „populären Genres“ scheint mir problematisch (vgl. hier S. 64).

behandelt ausgehend vom Musikvideo hybride Formen, allerdings zunächst solche, die – seit dem 19. Jahrhundert – konventionelle Gattungen sprengen. Über persönliche Adaptionen und Abwandlungen traditioneller Gattungen (**Requiem** mit Beispielen in den 60er Jahren; ältere wären möglich) kommt es zu einer Aufweichung mit dem Extrem Gattung=Aufführungsbedingungen (wie etwa „Chormusik“ als Gattung) und führt dann wieder über neue Gattungen der populären Musik (Schlager, Chanson etc. werden genannt) zum Musikvideo... Filmmusik – hier der „Ernsten Musik“ zugeordnet – und elektronische Musik wie *Musique concrète* etc. beschließen das Kapitel.

Das dritte Kapitel behandelt *Stile im Anbruch der Moderne: bis 1945*. Hier werden recht knapp Impressionismus (Beispiel: Debussy: **Nocturnes**), Expressionismus (Schönberg: **2. Streichquartett**; Webern: **Für Sätze für Streichquartett**), die „ethnographisch informierte Moderne“ mit Hinweisen auf Bartók und als Beispiel Strawinskys **Le Sacre du printemps** dargestellt.⁶ Die Begriffe bzw. Zuordnungen werden m.E. zum Teil sehr eng vorgenommen. Man vergleiche etwa die Darstellungen zum Expressionismus in **MGG**¹ und **MGG**^{2,7}.

Es folgen *Ragtime und Blues* mit W. C. Handys **St. Louis Blues** als Beispiel und im Verhältnis zu den ersten Abschnitten recht ausführlich *Der frühe Jazz* (LaRocca: **Tiger Rag**). Danach geht es um *Objektivierungen: Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit*. Hier wird vor allem auf den französischen Raum (**Les Six**, Strawinsky) abgehoben, für den deutschen sind nur Krenek und sehr knapp Hindemith, noch knapper Weil genannt. Auf ein eigenes ausführliches Beispiel wird verzichtet. Daß Krenek und Hindemith zu „teils auch weltanschaulich aufgeladenen Werken zurückgekehrt“ (S. 125) sind, ist nicht nur sprachlich zu „aufgeladen“, sondern zeigt die letztlich doch am avantgardistischen *main-stream*-orientierte Sicht des Verfassers, die hier der Differenziertheit der Entwicklung nicht gerecht wird,⁸ etwa den Querverbindungen zu einem weiter verstandenen Expressionismus u.a.m. *Zwölftontechnik* enthält eine schöne Analyse von Bergs **Violinkonzert**, die auch Außenmusikalisches einbezieht, vor allem aber auch die „Techniken zur Vermittlung von Zwölftönigkeit und Diatonik“ (S. 131) verdeutlicht⁹ und eine weitere, streng formal gehaltene zu Weberns **Konzert für neun Instrumente**. *Stile im Zenit der Moderne: 1945 bis 1975* beginnt mit *Serielle und experimentelle Musik*. Hier findet sich mit Nonos **Il canto sospeso** das mit fast acht

⁶ Das ist europäisch gedacht. Villa-Lobos ist nicht viel jünger als Strawinsky und Späteres aus Lateinamerika – etwa Piazzolla – könnte in der Folge auch untergebracht werden.

⁷ Strawinskys **Sacre du printemps**, Beispiel der ethnographisch informierten Moderne, wird auch hier S. 57 mit der „lieb gewordenen Rubrizierung“ des Expressionistischen benannt, was ja den weiteren Begriffsgebrauch zeigt.

⁸ Das betrifft z.B. auch Pfitzner, der nur negativ mit seiner problematischen ästhetischen Polemik eine Rolle spielt. Sein **Palestrina** wäre neben anderen Literatur- und Künstleroperen auch eine Bemerkung wert.

⁹ Interessant – und ohne Annahme der zugrundeliegenden Ideologie schwer nachvollziehbar – ist die Kritik am Werk von Boulez S. 135 - 136.

Seiten am ausführlichsten analysierte Beispiel. *Modern Jazz* zieht Miles Davis Album **Kind of Blue** heran.

Schließlich kommen am Ende die *Stile nach der Moderne: seit 1975* zum Zuge. Das darzustellen, ist m.E. besonders gewagt. Der Autor bewältigt das Problem mit Ausführungen zu Schnittkes „Polystilistik“, dem ausführlichen Beispiel des 3. Streichquartetts von Rihm, *Retromanien* in der Rockmusik und dem Schlußabschnitt *Im digitalen Zeitalter*. Dieser beginnt beim Einsatz des PC beim Notensatz etc. und skizziert dann unter den komplexeren Anwendungen Simon Steen-Andersens **Piano Concerto** (2014) mit der spektakulären Flügelzerstörung. Bei allem technischen Aufwand ist die Originalität solcher Aktionen doch gering.¹⁰ Wichtiger sind die Ausführungen über die digitalen Möglichkeiten von Klanganalysen, die Möglichkeiten, mit Mikrointervallen zu arbeiten und anderes mehr. Auf die Beispiele soll hier nicht mehr eingegangen werden: „Zahllose weitere Beispiele für wieder andere Positionen wären möglich, und neue kommen jeden Tag hinzu“, schreibt der Autor am Ende (S. 217).

Ein großer Vorzug dieser Musikgeschichte ist die Ausweitung des Blickfelds über die hier so genannte „akademische“ Musik hinaus. Quantitativ bedeutet dies, daß etwa ein Viertel des Buches der Darstellung letzterer entzogen wird, und positiv, daß dem Leser auf nun doch wieder sehr engem Raum stark konzentrierte Informationen angeboten werden. Die erstaunliche Breite – vielfach nur durch Titelnennungen dokumentiert – verlangt viel vom Leser. Wer das wirklich nachvollziehen will, muß sich umfassend bei **Youtube** und Verwandten umsehen. Dabei gibt es manches Erstaunliche zu entdecken – bis zu Folgen des Tristan-Akkords im Rock/Pop-Bereich (S. 207 - 208). Das Problem der Nachverfolgbarkeit gilt natürlich auch für die neueren Entwicklungen der „E-Musik“, wo das Internet zwar oft Realisierungen klanglich zugänglich macht, aber das Notenmaterial und damit die Voraussetzung für ein intensiveres Verständnis nicht so leicht zu bekommen ist, wobei das Interesse dafür beim Flügelzerstörungsvideo¹¹ vermutlich nicht so groß sein dürfte. Der Rezensent findet solche Aktionen eher erschreckend.

Der Band versucht das Unmögliche möglich zu machen: Auf engem Raum ein außerordentlich vielfältiges Phänomen darzustellen und die üblichen Abgrenzungen noch zu überwinden. Vielleicht wäre es besser gewesen, das Jahrhundert nochmals zu teilen. Für die erste Jahrhunderthälfte kann man dabei inzwischen auf Klassifizierungen zurückgreifen – wie hier geschehen –, die allgemein als einigermaßen zutreffend angesehen werden können. Je näher man zur Gegenwart kommt, desto weniger ist es möglich, solche Klassifizierungen vorzunehmen. Solches zu versuchen ist freilich aller Mühe wert. Der Leser des Bandes erhält ein großes Spektrum an Informationen. Das Arbeitsbuch bietet so reichhaltige Informationen und Anre-

¹⁰ Vgl. **Kavierzerstörungen in Kunst und Popkultur** / Gunnar Schmidt. - Berlin : Reimer, 2013. - ISBN 978-3-496-01475-1.

¹¹ <https://multimedia.swr.de/steen-andersen-piano-concerto#345> [2023-09-09].

gungen, die auch eine kritische Betrachtung des Dargestellten ermöglichen.¹²

Albert Raffelt

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=12215>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=12215>

¹² Über einige Doppelpunkte ist noch zu reden resp. zu schreiben: Was die „Leser:innen“ S. 8, 29, für einen Erkenntniswert haben – außer den Text für Fremdsprachler schwerer verständlich zu machen –, erschließt sich nicht. Wenn Letzterer in den derzeitigen **Duden** <https://www.duden.de/> schaut, findet er bei „Leser“ unter b) „männliche [sic! A.R.] Person, die sich mit Lesen [in Bezug auf bestimmte Lektüre] befasst“ und als erstes Beispiel „jugendliche, weibliche [sic! A.R.], westliche Leser“; – „:innen“ findet er dort nicht. Das gilt ähnlich für die „Komponist:innen“ S. 15, 16, 23 (mit der pluralisierten Germaine Tailleferre), 35, 44, 49, 52f., 61, 67, 78, die noch das Problem beinhalten, daß anscheinend ein Komponist mit vielen „:innen“ gemeint ist; so auch „Interpret:innen“, S. 49-51, 61, 67, 79 oder „Jazz-Interpret:innen“, S. 50; „Solist:innen“, S. 67; „Hauskomponist:innen“, S. 67; „Gattungshistoriker:innen“, S. 75; dieses Problem entfällt zumindest teilweise bei „Musiker:innen“, S. 16, 21, 30, 32f., 50f., 61, 64-66, 68, 70f., 81; „Sänger:innen“, S. 51; „Spieler:innen“, S. 81; „Künstler:innen“, S. 16, 41, 72; „Pianist:innen“, S. 76; „Hörer:innen“, S. 18, 20f., 34, 49, 60, „Musikhörer:innen“, S. 68; „Arbeiter:innen“, S. 35; „Schüler:innen“, S. 79; „Rockmusiker:innen“, S. 44, 53; „Individualist:innen“, S. 41; „Sprecher:innen“, S. 52; „Zuhörer:innen“, S. 65; „Konzertgänger:innen“, S. 49 (was aber zu Mißverständnissen hinsichtlich Open-Air-Konzerten führen könnte); anders wiederum S. 37 „Kolleg:innen“ (was ist ein „Kolleg“? **Duden**: „1, akademische Vorlesung [...] 2. Einrichtung, über die im Rahmen des zweiten Bildungsweges die Hochschulreife erworben werden kann 3. kirchliche Studienanstalt für katholische Theologen; Gymnasium besonders der Jesuiten [mit Internat]“ und schließlich noch österreichisch: „4. Lehrgang, Kurzstudium nach der Reifeprüfung“). Besonders schön ist „Interpret:innencharakteristika“, S. 49, was schon bedenklich den bekannten „Steuer:innenzahlern“ einer bekannten Politikerin nahekommt. Besser sind auch „Komponist:innenpersönlichkeit“, S. 67, und „Komponist:innenbiographien“, S. 68, nicht. Und übrigens: Sind dann S. 29 mit „Hörerkreise“, S. 69 „Musiker des populären Genres“, S. 115 „Enthusiasten“, S. 149 „Musikerpersönlichkeiten“, S. 155 „Musiker“ etc. nur Männer gemeint? Als besondere Skurrilität sei noch auf S. 177 hingewiesen: „ein:e bekannte:r Rockmusiker:in“. Schließlich überfordert die Schreibweise auch das Trenn-Programm mit Lösungen wie „Musike-r:innen“ S. 176. Die etwas ausführliche Dokumentation – (fast) nur bis zum Ende des 2. Kapitels –, um zu zeigen, daß solches „nervt“, und als Bitte an Lektoren, allgemeine Sprech- und Schreibkonventionen doch zu beachten oder beachten zu lassen.