

Bühler · Willer (Hg.)
Futurologien

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Benjamin Bühler · Stefan Willer (Hg.)

Futurologien

Ordnungen des Zukunftswissens

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrunde liegenden Workshops und die Drucklegung dieses Bandes wurden vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Herausgebern.

Umschlagabbildung:

Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte.

Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart 14 (1863), S. 436
(hier nach Art. „Augur“, in: Wikipedia)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5901-5

Musik

Die Musik hat ein besonderes Verhältnis zur Zeit – so eng und unauflöslich, dass man sie immer wieder als die ‚Zeitkunst‘ schlechthin bezeichnet hat. Dabei könnte es so scheinen, als sei die Zeitlichkeit, die musikalischen Verläufen selbst inhärent ist, mit der des Produzierens und/oder Rezipierens von Musik *synchron*: Man spielt oder hört ein Musikstück, indem es sich in der Zeit vollzieht, und es vollzieht sich in der Zeit, indem es gespielt und gehört wird. So gesehen wäre die einzig mögliche Zeitform der Musik die unausgesetzt prozessierende Gegenwart.

Gegen eine solche vereinfachte Einschätzung spricht jedoch die Fülle komplexer zeitbezoglicher Reflexionen in Musiktheorie und -ästhetik. Diese Reflexionsgeschichte ist zwar erst ein Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, beruht aber auf temporalen Charakteristika, die die europäische Musik bereits über Jahrhunderte geprägt hatten. Grundlegend dafür ist die um 1600 einsetzende Einführung des gleichbleibenden Metrums und des durchlaufenden Takts, also der „Gruppierung gleich langer Zählzeiten“,¹ die ihrerseits vornehmlich in gleich langen, symmetrischen Strukturen gruppiert werden. Die so entstehende „hierarchische Periodenorganisation“² ermöglicht produktionsseitig die groß angelegten Werke neuzeitlicher Kunstmusik und begünstigt rezeptionsseitig ein zeitlich flexibles Mitvollziehen musikalischer Verläufe. Musikalische Zeitgestaltung und -wahrnehmung haftet daher nicht synchron am jeweiligen Moment, sondern funktioniert anhand basaler Form-Elemente (wie Wiederholung, Reprise, Variation) auch *diachron* – und zwar nicht nur retrospektiv, durch Wiedererkennen, sondern auch antizipatorisch, durch Erwartung und Vermutung noch anstehender musikalischer Verläufe.

Die im frühen 19. Jahrhundert einsetzende musikologische Reflexion über Zeit ist daher auch und gerade eine Reflexion über Zukunft. Die Musik hat somit teil an dem um 1800 historisch neuartigen Verhältnis zwischen Erfahrung und Erwartung, an der ins Unabsehbare geöffneten Zukunft und an der Notwendigkeit neuer prognostischer Techniken.³ Komponisten und Analytiker widmen sich mit steigender Aufmerksamkeit der internen Futurität einzelner musikalischer Werke und diskutieren dabei zugleich den Stellenwert der Musik als einer prophetisch-metaphysischen Kraft zur Erzeugung von Zukunft. Musik lässt sich also hinsichtlich ihrer spezifischen Zukünftigkeit untersuchen, erscheint aber auch als Inbegriff von

1 Simone Mahrenholz: „Zeit, B. Musikästhetische Aspekte“, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 9, Kassel u.a./Stuttgart u.a.: Bärenreiter/Metzler 1998, Sp. 2231-2251, hier Sp. 2234.

2 Ebd.

3 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, v.a. S. 17-66.

Zukünftigkeit als solcher. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf einen bestimmten Ausschnitt dieser Reflexionsgeschichte, ausgehend von der deutschen Romantik: von E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Analysen über Richard Wagners Konzept der Zukunftsmusik bis zu Arnold Schönbergs Programm des musikalischen Fortschritts, mit einer Schlussbetrachtung über John Cages Experimente mit einer in die ferne Zukunft projizierten Werk-Dauer.

E.T.A. Hoffmann: Entelechie und Ahnung

Im Zentrum der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts steht die Beobachtung, dass in den richtungsweisenden zeitgenössischen Kompositionen die verschiedenen Themen stets „in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten“ seien – so die Formulierung E.T.A. Hoffmanns in seiner Rezension von Ludwig van Beethovens fünfter Sinfonie.⁴ Bekannt geworden ist diese 1810 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* publizierte Besprechung für ihre weitreichende Deutung der Instrumentalmusik, die, „jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht“ und daher als „romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch“ bezeichnet wird.⁵ Im Begriff des musikalischen ‚Aussprechens‘ greift Hoffmann auf die frühromantische Vorstellung zurück, dass die Musik „eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie, und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.“⁶

Die spezifische Sprache der Musik ist demnach Inbegriff ihrer Absolutheit,⁷ im doppelten Sinn: Musik verabsolutiert sich als Instrumentalmusik gegenüber der Wortsprache, und sie lässt eben deshalb das Absolute schlechthin ahnen, indem sie es dem Menschen erlaubt, „sich dem Unausprechlichen hinzugeben.“ Genau dieses Unausprechliche ist dann aber wiederum musikanalytisch „in Worte zu fassen“.⁸ Die Sprache der Musik lässt sich also, um nicht nur hörbar, sondern auch intelligibel zu werden, in die Wortsprache übertragen. Es ist naheliegend, dass

4 E.T.A. Hoffmann: „Beethoven: 5. Sinfonie“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Wulf Segebrecht/Hartmut Steinecke, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 532-552, hier S. 539.

5 Ebd., S. 532. Vgl. dazu Carl Dahlhaus: „Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 167-181; John Neubauer: „Die Sprache des Unausprechlichen. Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Sinfonie“, in: Alain Montandon (Hg.): *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Bern u.a.: Lang 1987, S. 25-34; Oliver Huck: „E.T.A. Hoffmann und ‚Beethovens Instrumental-Musik‘“, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 2 (1994), S. 88-99.

6 Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst* (1799), hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam 1983, S. 67. Vgl. Sabine Gruber: „Sprachkepsis und ihre Konsequenzen. Sprache der Musik und musikalische Sprache bei W. H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann“, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 17 (2005), S. 79-92.

7 Vgl. zu diesem Konzept grundlegend Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978.

8 Hoffmann: „Beethoven: 5. Sinfonie“ (Anm. 4), S. 532.

Hoffmann zu diesem Zweck mit Metaphern und Vergleichen arbeitet.⁹ Vor allem bemüht er sich aber um ein „sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethoven-scher Musik“,¹⁰ damit er den Kerngedanken der Verflochtenheit allen musikalischen Materials herausarbeiten kann. Dafür setzt er sich nicht mit einer bestimmten Aufführung auseinander, sondern bespricht – wie in all seinen Rezensionen für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* – einen Notentext, der sich zitieren lässt, der also mit philologischen Mitteln erschlossen und ‚angeschrieben‘ werden kann.

Es gibt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte



und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten.¹¹

Die ‚Anreihung‘ einzelner musikalischer Elemente vollzieht sich also im beständigen Rückverweis auf den Anfang. Umgekehrt wird so der einfache Grundgedanke, das berühmte Anfangsmotiv des ersten Satzes der fünften Sinfonie, als erste Andeutung einer Struktur erkennbar, die in der zeitlichen Syntagmatik des Stücks entfaltet wird. Das gilt nicht nur für den ersten, sondern für alle vier Sätze, deren Themen sich immer wieder als dem Hauptgedanken „innig verwandt“¹² erweisen. Die Sinfonie als ganze beruht demnach auf einer entelechischen Gesamtanlage, in der das im Keim bereits vorab Beschlossene nach und nach zur Entfaltung gebracht wird. Um diese Entelechie zu erkennen, bedarf es einer zeitlichen Orientierung innerhalb der gesamten Komposition, das durch die Möglichkeit des Vor- und Zurückblätterns im Notentext entscheidend erleichtert wird. Notwendig ist aber auch die geschärfte Aufmerksamkeit für die Linearität des musikalischen Geschehens. Hoffmanns Rezension ist gekennzeichnet durch das kleinteilige, mittels zahlreicher temporaler Adverbialbestimmungen emphatisch verzeitlichende Verfolgen musikalischer Abläufe:

Der erste Teil wird *nun* mit geringen Abweichungen wiederholt; das Thema, welches *dort* in Es dur begann, tritt *jetzt* in C dur ein [...]. *Indessen*, mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F moll [...] alle Blas-Instrumente schlagen *wie zuvor nach*:

9 Über Beethovens Sinfonie heißt es unter anderem, ein Thema trete ein „wie eine freundliche Gestalt“, eine rhythmische Verdichtung sei „ein schwellender Strom“, und die Reihe der Schlussakkorde wirke „wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt“ (ebd., S. 540, 542 und 550).

10 Ebd., S. 535.

11 Ebd., S. 542.

12 Ebd., S. 539, 545f. und 550.

und *nun* ergreifen die Bratschen, Violoncellen und Fagotte ein Thema, welches im zweiten Teile *früher* in G dur vorkam.¹³

Durch die Fülle von Details soll der Zusammenhang von drängend-fortschreitender Zeit und musikalischer Tiefenstruktur analytisch nachvollziehbar werden. Allerdings macht Hoffmann die zeitliche Durchdringung einer Komposition nicht exklusiv zur Angelegenheit des analytischen Verstandes, sondern verortet sie ganz entscheidend im „Gemüt“.¹⁴ Die Entelechie eines Werkes wird nicht nur klar und deutlich, sondern immer auch *ahnungsvoll* erkannt. „Ahnung des Unendlichen“, „Ahnungen des Ungeheuren“, „ahnungsvoll und schauerlich“,¹⁵ so lauten Hoffmanns wiederkehrende Formeln für die Wirkungsweise der nach seinen Maßgaben ‚romantischen‘ Musik. Diese Ahnung ist kein unspezifisches Mitfühlen einer durch Musik induzierten Atmosphäre, sondern das Sensorium einer auf die interne Futurität der Musik bezogenen Art und Weise der Wahrnehmung zukünftiger Entwicklungen. Dabei ist Hoffmann weniger daran gelegen, ein „dunkles Gefühl [...]“ wo möglich in *helle Gedanken* zu verwandeln“, wie Herder über das Ahnen schreibt,¹⁶ sondern eher daran, die Bedeutung einer futuristisch-ahnungsvollen Rezeptionsweise in der und durch die musikalische Analyse selbst zu belegen.

Richard Wagner: Zukunftsmusik und Leitmotivik

Die Umgewichtung von zukunfts haltiger Musik zur expliziten *Zukunftsmusik* ist mit dem Namen Richard Wagners verbunden. Unter jenem Titelwort publizierte er 1860 eine seiner theoretisch-selbsterklärenden Schriften, nachdem er bereits in früheren Abhandlungen *Kunst und Revolution* in einen engen Zusammenhang gerückt (1848) und *Das Kunstwerk der Zukunft* gefordert hatte (1850). Während Wagner in dieser Schrift ein positives Verständnis von Zukunftsmusik entwickelte, polemisierte er später in seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* (1869) gegen den Musikkritiker Ludwig Bischoff, der die „Idee eines ‚Kunstwerkes der Zukunft‘ in die lächerliche Tendenz einer ‚Zukunftsmusik‘“ verkehrt habe.¹⁷ Dazu hat der Wagner-Forscher Martin Gregor-Dellin festgestellt, dass die terminologische Verbindung von Musik und Zukünftigkeit, ob in positiver oder negativer Verwendung, um die Jahrhundertmitte publizistisch bereits recht gut etabliert war. Vor allem aber habe „niemand anderes [...]“ mehr zur Verbreitung des Begriffs beigetragen als Richard Wagner selbst durch seine Erwiderung *Zukunftsmusik*.¹⁸ Wie später im Fall des

13 Ebd., S. 542 (Hervorhebungen von St.W.).

14 Ebd., S. 532.

15 Ebd., S. 533, 540 und 541.

16 Johann Gottfried Herder: „Über Wissen, Ahnen, Wünschen, Hoffen und Glauben“ (1797), in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Günter Arnold u.a., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2000, Bd. 8, S. 297-301, hier S. 298.

17 Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik*, Leipzig: Weber 1869, S. 36.

18 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München: Piper 1980, S. 876.

‚Impressionismus‘ und der diversen ‚-ismen‘ in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts handelt es sich also um einen Kampfbegriff, der in manifestartigen Schriften mehrfach umgewertet und angeeignet werden konnte. So wurde der Ausdruck ‚Zukunftsmusik‘ auch gegen Wagner selbst kritisch-polemisch verwendet.

In Wagners Abhandlung *Zukunftsmusik* findet sich dieselbe doppelte Betonung von Zukünftigkeit, die schon bei Hoffmann kennzeichnend war:¹⁹ die des Prophetisch-Metaphysischen einerseits, der musikalisch-technischen Zukunftserzeugung andererseits. Was das erste betrifft, so betont Wagner den „träumerischen Zustand“, in den der musikalische Geist versetzt werde und in dem er „bald bis zu dem vollkommenen Hellsehen gelangen“ könne, „wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte“.²⁰ Was das zweite betrifft, also die Frage, auf welche Weise und mit welchen Mitteln „diesen hellsehend machenden Zauber [...] die Musik vollständig ausführen soll“,²¹ hatte Wagner schon zehn Jahre zuvor in seiner Schrift *Oper und Drama* für das „Drama der Zukunft“²² ein bestimmtes Element musikdramatischer Gestaltung als den „lebendgebende[n] Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks“ bezeichnet: die „*Versmelodie* des Darstellers“.²³

Skizziert wird an dieser Stelle das, was man später Wagners Leitmotivtechnik genannt hat: die Struktur kleiner instrumentaler Elemente, die sich vor allem in der Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* über großangelegte musikalisch-dramatische Verläufe ausbreitet.²⁴ Sie sind, wie Wagner in *Oper und Drama* schreibt, ‚Erinnerungen‘, die in bestimmten dramatischen Situationen immer neu aktualisiert werden können, zugleich aber auch ‚Ahnungen‘ möglicher zukünftiger Aktualisierungen: „melodische[] Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen“.²⁵ Die „absolute Orchestermelodie“ – der von Wagner als sinfonisch verstandene Anteil der Opernkomposition – erhält dabei die „vorbereitende“ Funktion der *Ahnung* möglicher, im selben Werk noch kommender dramatischer Aktualisierungen. Wenn eine solche Aktualisierung stattfindet, stellt der auf den jeweiligen singenden Darsteller bezogene „Gedanke“ des Instrumentalmotives“ folglich eine *Erinnerung* an jene vor-

19 Vgl. Jörg Krämer: Die Bedeutung von E.T.A. Hoffmanns Musikästhetik für Richard Wagner, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 22 (2014), S. 98-113.

20 Richard Wagner: *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund* (1860), in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 16 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel o.J. (1911), Bd. 7, S. 121.

21 Ebd.

22 Richard Wagner: *Oper und Drama* (1851), Teil 3: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“, in: ebd., Bd. 4, S. 103-229.

23 Ebd., S. 190.

24 Der Ausdruck ‚Leitmotiv‘ stammt nicht von Wagner selbst, sondern von dem zeitgenössischen Musikhistoriker August Wilhelm Ambros. Vgl. Thomas S. Grey: „...wie ein rother Faden“. On the Origins of ‚Leitmotiv‘ as Critical Construct and Musical Practice“, in: Ian Bent (Hg.): *Musical Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1996, S. 187-210; Melanie Wald/Wolfgang Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel: Bärenreiter 2013, S. 33-35.

25 Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 22), S. 201.

gängige Ahnung dar. „Das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine Erinnerung knüpft.“²⁶

Eine besondere Rolle spielt bei dieser Konzeption das Verhältnis zwischen Komposition und Dichtung. In *Oper und Drama* heißt es, der Komponist habe „diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive [...] im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht“ anzuordnen und sei der „Verwirklicher der Absicht des Dichters“.²⁷ Auch wenn für Wagners eigene Praxis entscheidend war, dass er beides in Personalunion vertrat, nimmt er auch in *Zukunftsmusik* erneut eine analytische Trennung beider Funktionsbereiche vor und betont auch darin eine besondere Art der Futurität. Die eigentliche Zukunftsexpertise fällt dem Dichter zu, der „den feinsten und innigsten Nüancen“ der Musik „von seinem Gebiete aus entgegenzukommen“ habe. So werde er „dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimnis ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist“, und seinerseits, „diese Entwicklung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen“.²⁸ Es geht also um eine Entfesselung der Sprache als Vorlage oder Vorgabe zu einer entwickelteren Musik.

Arnold Schönberg: Vision und Planung

In dem 1910 von Arthur Brehmer herausgegebenen Sammelband *Die Welt in 100 Jahren*, der auf populär-multidisziplinäre Weise Prognosen über künftige Entwicklungen in Gesellschaft, Wissenschaft und Technik zusammentrug, findet sich auch ein Kapitel über *Die Musik in 100 Jahren*, verfasst von dem österreichischen Opernkomponisten und bekennenden Wagnerianer Wilhelm Kienzl. Der Beitrag ist als humoristisches Kneipengespräch zwischen Musikern angelegt. Während die traditionalistisch gesonnenen Teilnehmer wie der Organist Zunftmaier und der Komponist Schusterfleck bedenkenräuberisch fragen: „Wenn das so weitergeht, wohin kommen wir da?“, behauptet der Musikdirektor Futurius, „aus dem heutigen Entwicklungsstadium und seinen Triebkräften sichere Syllogismen bilden zu können, die den Zustand unserer Kunst zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts mit photographischer Treue darstellen.“ In seiner Einschätzung verbinden sich Fortschrittsbegehren und Zukunftsgewissheit: Futurius hofft auf einen „Messias“, der die Musik „aus den unwürdigen Fesseln des durchgeführten Rhythmus und der Melodie“ befreien werde, ist sich aber schon aufgrund aktueller Veränderungen ganz sicher, dass in hundert Jahren „*unser Tonsystem auf eine völlig veränderte Grundlage gestellt sein wird*“.²⁹

26 Ebd., S. 190 und 221. Vgl. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (1971), München/Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter 1990, S. 125-128; Wald/Fuhrmann: *Ahnung und Erinnerung* (Anm. 24), S. 28-32, 76-80.

27 Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 22), S. 201.

28 Wagner: *Zukunftsmusik* (Anm. 20), S. 129.

29 Wilhelm Kienzl: „Die Musik in 100 Jahren. Eine überflüssige Betrachtung“, in: Arthur Brehmer (Hg.): *Die Welt in 100 Jahren* (1910), Hildesheim: Olms 2010, S. 225-241, hier S. 229f.

Indem sich Futurius an die Darstellung zukunftssträchtiger kompositorischer Trends macht, wird er zugleich für seinen Enthusiasmus vom Verfasser bloßgestellt. Denn Kienzl präsentiert die als innovativ ausgewiesenen Komponisten ausschließlich unter ver- und entstellten, aber für den musikinteressierten zeitgenössischen Leser offenkundigen Namen wie „Delirius“ (Sibelius), „Rebusy“ (Debussy) und „Butzemann“ (Busoni). Die parallele Verwendung mehrerer Tonarten, mit der Richard Strauss in seinen frühen Opern experimentierte, werden einem „Richard Laufvogel“ zugeschrieben; Max Reger, dessen reichhaltig modulierende Chromatik als Herausforderung des tonalen Systems gedeutet werden konnte, erscheint als „jüngerer [...] Meister mit dem kabbalistischen Namen, der von vorn ausgesprochen ebenso klingt wie von rückwärts“; und Arnold Schönberg mit seinen in jener Zeit tonal kaum noch gebundenen Kompositionen trägt den invertierten Namen „Schiechthaler“ (‚schiech‘ = österreichisch für ‚hässlich‘).³⁰ Kienzl belässt es nicht bei solchen impliziten Zurückweisungen des Avantgardismus, sondern beschließt seinen Text mit dem Glaubensbekenntnis des Ich-Erzählers zum „temperierten Tonsystem“, „gesteigerter Sittlichkeit“ und „echter Kunst“.³¹

In seiner zwar humoristischen, aber doch polemischen Anti-Prognose – explizit als *überflüssige Betrachtung* betitelt – übersieht ausgerechnet der Wagnerianer Kienzl nicht nur die starke Zukunftsorientierung Wagners, sondern auch dessen fortgesetzte Wirksamkeit in den Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zwar forderte der italienische Futurismus mit seiner Idee einer geräuschorientierten Maschinenmusik den radikalen Traditionsbruch,³² doch für den Fortschrittsbegriff der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg war die Anknüpfung an das 19. Jahrhundert von zentraler Bedeutung. Schönberg, der zeit seines Lebens ein organologisches Kunstverständnis vertrat,³³ verstand die von ihm ins Werk gesetzte Überschreitung harmonischer Grenzen, die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ bis hin zur Gleichberechtigung aller Töne im Kompositionsprinzip der Zwölftonmusik, als konsequente Fortentwicklung der europäischen Musikgeschichte in ihrem charakteristischen Setzen auf Innovation.³⁴ Dabei schloss er wiederholt an Wagners Theorie und Praxis der Zukunftsmusik an, machte den Fortschritt aber auch bei einem vermeintlich Konservativen wie Johannes Brahms aus, wie der 1933 entworfene und 1947 publizierte Aufsatz *Brahms, der Fortschrittliche* demonstriert.

Auch hier findet sich eine Doppelung von stark programmatischer Zukunftsbeschwörung einerseits und musikalisch-technischer Beschreibung von Zukunftserzeugung andererseits. Schönberg hebt hervor, dass sowohl Wagner als auch Brahms

30 Ebd., S. 231f.

31 Ebd., S. 240.

32 Vgl. Luigi Russolo: *Die Kunst der Geräusche* (1913), übers. von Owig DasGupta, hg. von Johannes Ullmaier, Mainz: Schott 2000.

33 Vgl. Golan Gur: *Orakelnde Musik. Schönberg, der Fortschritt und die Avantgarde*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013, S. 106-119 („Organismus als Modell der Kompositionslehre“).

34 Vgl. dazu den instruktiven Überblick ebd., S. 55-77 („Der Fortschrittsbegriff im musikalischen Denken“) sowie Thomas Macho: „Neue Musik oder: Was bedeuten Fortschritte in der Musik?“, in: *Klangforum Wien: Agenda* (2009/2010), S. 14f.

ihre Werke „durchorganisiert“ hätten und dass sich diese Qualität einer bestimmten „Voraussicht bei der Organisation“ verdanke. Diese Voraussicht ist sowohl Vision als auch Planung: Ergebnis eines singulären und nicht genauer zu analysierenden kreativen Moments, der aber kompositionelle, formale Auswirkungen hat. Nach Schönberg entstammt die Voraussicht einem „geistigen Zustand [...], der ein ganzes Werk in einem einzigen schöpferischen Augenblick erfaßt und dementsprechend handelt“.³⁵ Um diese besonders Art der Konsequenz zu demonstrieren, liefert er eine Fülle minutiöser Hinweise zur kompositorischen Arbeit von Brahms (aber auch von Haydn, Mozart und Beethoven), etwa in der folgenden Weise:

Wenn Brahms gegen Ende des letzten Satzes seiner *Vierten Symphonie* einige Variationen durch nacheinanderfolgende Terzen ausführt,



enthüllt er die Verwandtschaft des Passacaglia-Themas mit dem ersten Satz. Eine Quinte aufwärts transportiert,



ist es mit den ersten acht Tönen des Hauptthemas identisch [...].³⁶



Schönberg macht also darauf aufmerksam, dass ein relativ unmerkliches Motiv aus dem finalen Variationssatz (der „Passacaglia“) mit dem bekannten Hauptthema des ersten Satzes nicht nur zusammenhänge, sondern „identisch“ sei. Dafür benötigt er zwei analytische Eingriffe: zunächst die einfache Transposition um eine Quinte aufwärts, dann die komplexe Einblendung des so gewonnenen Notentexts (in verkleinerten Stichnoten) in den des Hauptthemas. Was somit erkennbar wird, ist der Umstand, dass dieses Hauptthema die weiteren Entwicklungen bereits antizipatorisch vorwegnimmt. In erneuter produktionsästhetischer Wendung formuliert Schönberg, die „wichtigste Fähigkeit eines Komponisten“ sei es, „einen Blick auf die entfernteste Zukunft seiner Themen und Motive zu werfen. Er muß imstande

35 Arnold Schönberg: „Brahms, der Fortschrittliche“ (dt. Erstfassung 1933, engl. Erstpublikation 1947 unter dem Titel „Brahms the Progressive“), übers. von Gudrun Budde, in: ders.: *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 54-104, hier S. 63.

36 Ebd., S. 63f.

sein, die Folgen der in seinem Material existierenden Probleme im Voraus zu kennen und alles entsprechend zu organisieren.“ Schönberg gibt sich hier immer wieder betont nüchtern: „Ob er dies bewußt oder unbewußt tut, ist Nebensache. Es genügt, wenn das Resultat es beweist.“³⁷ Und er verpflichtet diese Zukünftigkeit ganz auf musikalische Technik, etwa auf die der Improvisation: „Schließlich muß auch ein Improvisator vorausdenken, bevor er spielt, und Komponieren ist eine verlangsamte Improvisation“.³⁸

Schönbergs kleinteilige Analysen implizieren, wie bereits die von E.T.A. Hoffmann, eine Forderung an die Musikwissenschaft und, allgemeiner, an die Rezeption von Musik. Deren Aufgabe besteht darin, die Wahrnehmungsfähigkeit für die zeitliche Tiefe der Werke zu maximieren, damit sie es mit dem prognostischen Vermögen der Komponisten aufnehmen kann.³⁹ Daran hat wenig später Theodor W. Adorno angeschlossen, für den die Schönberg-Schule mit musikalischem Fortschritt geradezu koextensiv war.⁴⁰ In seiner Typologie musikalischen Verhaltens (aus der *Einleitung in die Musiksoziologie* von 1962) ist der „Experte“ derjenige Typus, der, „während er dem Verlauf auch verwickelter Musik spontan folgt, [...] das Aufeinanderfolgende: vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke so zusammen [hört], daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert.“⁴¹ Es ist wichtig zu betonen, dass hier die Fähigkeit, das Zukünftige zu hören, schon für die erste, spontane Konfrontation mit einem komplexen Musikstück postuliert wird.

In dieser maximalen Forderung liegt allerdings wieder ein ganzes Stück Metaphysik – die sich auch bei Schönberg nicht selten zeigt. In seinen musikologischen Schriften lässt er immer wieder durchblicken, dass sich die kompositorische Fähigkeit zum Vorausplanen wohl doch einer gewissen höheren Vorsehung verdanke. So heißt es im Brahms-Aufsatz direkt im Anschluss an die oben zitierte Bemerkung zur „Voraussicht“, es sei die „Inspiration“, die „Kombinationen hervorzubringen vermag, die niemand voraussehen kann“.⁴² Gerade im Aspekt des Futurischen verbindet sich daher die Produktion von Kunstwerken mit göttlicher Schöpfung. Zu Beginn der Schrift *Komposition mit zwölf Tönen* heißt es, wer etwas schaffe, müsse Visionär sein; das gelte für die kompositorische Konzeption eines Musikstücks ebenso wie für den göttlichen Sprechakt „Es werde Licht“. Künstler wie

37 Ebd., S. 82f.

38 Ebd., S. 101.

39 Zur publizistisch-musikwissenschaftlichen Programmatik der Zweiten Wiener Schule vgl. auch Werner Grünzweig: *Ahnung und Wissen, Geist und Form. Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker der Musik*, Wien: Universal Edition 2000.

40 Vgl. etwa die Kapiteleinteilung „Schönberg und der Fortschritt“, „Strawinsky und die Reaktion“. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (1958), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, Bd. 12, S. 36 und 127.

41 Adorno: „Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen“ (1962), in: ebd., Bd. 14, S. 169–433, hier S. 181f.

42 Schönberg: „Brahms, der Fortschrittliche“ (Anm. 35), S. 64f.

Schöpfergott benötigen demnach eine „Vision von etwas, das vor dieser Vision nicht existiert hat“ und das erst durch schöpferische Tätigkeit verwirklicht wird.⁴³

John Cage: Lange Dauer und Nachhaltigkeit

Der Anschluss an das Fortschrittskonzept der Zweiten Wiener Schule hat sich in der Musikgeschichte als problematisch erwiesen. Für die Zeit um 1960 konstatierte Adorno eine Tendenz der „jüngsten“ Musik zum Kollektiven, Allgemeinen und damit zugleich eine Erosion seiner eigenen musikalischen Verhaltenslehre: „Die Zeitdimension, deren Gestaltung die überkommene musikalische Aufgabe war und in der richtiges Hören sich bewegte, wird aus der Zeitkunst virtuell eliminiert.“⁴⁴ In der seriellen Musik der Nachkriegszeit sorgt das Prinzip der Aleatorik, also das gezielte Einsetzen von Zufälligkeit, dafür, dass die Musikstücke zunehmend „unantizipierbar“ werden.⁴⁵ Hinzu kommt das Phänomen extremer Kürze als „Ausdruck strengster formaler Kondensierung“ und der Suche nach Gegenwärtigkeit, bei der man nach Karlheinz Stockhausen „nicht des Voraufgegangenen oder Folgenden“ bedarf, „um das einzelne Anwesende (den einzelnen Ton) wahrzunehmen“.⁴⁶

Einen besonderen Umgang mit musikalischer Zeitlichkeit weisen die Arbeiten des Komponisten und Konzeptkünstlers John Cage auf, bei denen „u.a. durch die Verwendung akustischer Leerräume“ wie in dem berühmten Klavierstück *4'33*“ (das gänzlich aus einer eben so langen Pause besteht) „herausgehobene musikästhetische Zeitkategorien wie ‚Anfang‘ und ‚Ende‘ des Werks ad absurdum geführt“ werden.⁴⁷ Welche Art von Zukunftsmusik daraus entstehen kann, zeigt Cages Orgelkomposition *Organ²/ASLSP* (1987), deren akronymischer Titel die Spielanweisung „As Slow As Possible“ zusammenzieht. In Ausführung dieser Spielanweisung wird das Stück seit 2001 in der Burchardikirche in Halberstadt dargeboten. Ausgangspunkt dieser Langzeitperformance war der Befund, „dass man ‚As SLOW as Possible‘ potentiell unendlich denken und spielen kann – zumindest so lange, wie die Lebensdauer einer Orgel ist, und so lange, wie es Frieden und Kreativität in künftigen Generationen gibt.“⁴⁸

Man erkennt an dieser Formulierung, dass der 1992 gestorbene John Cage, vor allem aber seine Interpreten, mit der heute sehr zeitgemäßen Denkfigur des nachhaltigen, bewahrenden Wachstums für künftige Generationen arbeiten. Allerdings wird dieses Zukunftskonzept im Halberstädter Projekt auf hyperbolische Weise ausgedehnt: Die konkrete Dauer der Aufführung ist auf 639 Jahre berechnet;

43 Schönberg: „Komposition mit zwölf Tönen“ (1935, und öfter als Vortrag unter dem Titel „Composition with Twelve Tones“), übers. von Gudrun Budde, in: ders.: *Stil und Gedanke* (Anm. 35), S. 105-137, hier S. 105.

44 Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie* (Anm. 41), S. 212 und 214.

45 Mahrenholz: „Zeit“ (Anm. 1), Sp. 2242.

46 Zit. nach ebd., Sp. 2241.

47 Ebd., Sp. 2243.

48 <http://www.aslsp.org/de/das-projekt.html> (letzter Zugriff: 28.3.2015).

enden wird sie demnach im Jahr 2640. Alle paar Monate oder Jahre kommen zu den stehenden Orgeltönen durch Beschwerung der betreffenden Tasten neue Töne hinzu oder werden zuvor gedrückte Tasten abgelöst, wobei die Orgel selbst in fortwährender Konstruktion begriffen ist, also „während der Aufführung wächst“.⁴⁹ Die Klangwechsel werden medial begleitet und auf der Homepage archiviert, die außerdem den aktuellen Klang dokumentiert, die Sekunden bis zum Erreichen des Jahrs 2640 herunterzählt und auf der man für tausend Euro ein „Klangjahr“ reservieren und so das Projekt nachhaltig sponsern kann.

Durch das lang anhaltende Stehenbleiben der Orgeltöne in der Halberstädter Kirche berühren sich auf eigentümliche Weise Nachhaltigkeit, Endlosigkeit und Ewigkeit – Endlosigkeit im präzisen Sinn des Ziellosen, A-Teleologischen, und Ewigkeit, die (so nochmals Stockhausen) „nicht am Ende der Zeit beginnt, sondern in jedem Moment erreichbar ist“.⁵⁰ Damit entsteht ein klingliches Gegenbild zur ‚klassisch-modernen‘ Programmatik des immer vorangehenden Fortschritts.

49 Ebd.

50 Zit. nach Mahrenholz: „Zeit“ (Anm. 1), Sp. 2242.