

Albrecht Riethmüller

## Zum Ausdruck „szenische Musik“

Die Verbindung von Gehör und Gesicht hat im Laufe der Geschichte viele verschiedene Formen angenommen und künstlerische Lösungen gefunden, denen es – musikalisch angesehen – meistens gemeinsam ist, daß die Verbindung wenn nicht ausschließlich, so doch wesentlich Sache der Aufführungssituation war. Die Verbindung geschah weit mehr im Bereich dessen, was in allerallgemeinster Form Regie bzw. Inszenierung heißt, und viel weniger in der Komposition, im Musikwerk selbst. Deutlicher als zuvor zeichnete sich nun in der Neuen Musik während der 1970er Jahre eine Tendenz ab, die visuelle Komponente nicht nur im Blick auf die Aufführungssituation zu stärken, sondern sie auch nach kompositorischen Maßgaben in das Musikwerk selbst einzubeziehen. Für diese Tendenz in der Neuen Musik, die mit ähnlich gerichteten Tendenzen im Bereich des aktuellen Musiktheaters (bzw. der Oper) in Beziehung steht, aber anders motiviert zu sein scheint, läßt sich der Ausdruck ‚szenische Musik‘ verwenden. Obwohl dem Worte nach eine ‚bühnenmäßige‘ Musik vorliegt, wird hier dem Ideale nach nicht von einem dramatischen (theatralischen oder an Aktionen orientierten) Vorwurf ausgegangen, der dann seine musikalische Einkleidung erfährt, sondern es wird gerade umgekehrt von der Musik aus und durch sie hindurch zum Szenischen vorgedrungen. Die Musik ist nicht wie sonst in der Bühnen-Musik eine Funktion der Bühne, sondern die Bühne eine Funktion der Musik selbst. Man kann gleichsam von einer Geburt der Szene aus dem Geiste der Musik sprechen; denn die Umkehr der Sichtweise ist ähnlich radikal wie diejenige, die Nietzsche dazu führte, vor dem Hintergrund der Wagnerschen Musikdramen *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zu formulieren, – eine Formulierung im späteren 19. Jahrhundert, die impliziert, daß die Musik – seiner Zeit als ‚absolute Musik‘ begriffen – Konstituens und organisierende Mitte der mit ihr verbundenen sonstigen Bühnen-Vorgänge ist.

Dort, wo früher von der Zusammensetzung der Künste bzw. von Reinheit und Mischung der Kunstarten die Rede war und wo heute von multimedialen und polyästhetischen Veranstaltungen gesprochen wird, herrschte und herrscht auch heute eine beträchtliche Sprachverwirrung. Dort, wo gleichermaßen Gesicht und Gehör mit ein und demselben Kunstwerk angesprochen sein sollen<sup>1</sup>, wo es um die Frage ‚szenisch‘, ‚halbszenisch‘ oder ‚konzertant‘ und um einen Vergleich von Opernbühne und Konzertpodium (also um neuzeitliche Modifikationen der antiken Begriffe *Skēnē* und *Orchéstra*) zu tun ist, dort stößt man auf verwunderliche Ausdrücke sowohl in den Untertiteln, die Komponisten zur Präzisierung beifügen, als auch in der Benennungsfreude der Musikforscher. Boris Blacher strebe, sagt Adam Adrio<sup>2</sup>, nicht nach einem ‚symphonischen Musikdrama‘, sondern nach einer ‚konzertanten Musikoper‘. Igor Strawinsky nennt seinen *Oedipus Rex* (1926/27) ein ‚Opern-Oratorium‘ und Carl Orff seinen *Trionfo d'Afrodite* (1953) einen ‚Concerto scenico‘. Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, das Akustische und das Visuelle zu verbinden, mag die Fülle der Ausdrücke weniger verwundern, zumal in einer Zeit, in der die festen Grenzen aller Kunstgattungen und Kunstarten liquidiert und aufgehoben erscheinen.

Ist es aber überhaupt erforderlich, mit ‚szenischer Musik‘ einen weiteren Ausdruck ins Spiel zu bringen, – einen Ausdruck, der bisher nicht einmal etabliert ist? Reicht es nicht aus, daß schon von ‚gestischer Musik‘, ‚sichtbarer Musik‘ und dergleichen gesprochen wird? Nun kann hier eine Analyse dieser teils sich überschneidenden, teils voneinander abweichenden, zumeist jedoch auf einen einzelnen Komponisten und seinen Umkreis einzünzten Ausdrücke – ‚gestische Musik‘ zielt auf Brecht/Weill/Eisler, ‚sichtbare Musik‘ auf Dieter Schnebel und umgekehrt ‚instrumentales Theater‘ auf Mauricio Kagel – in Kürze nicht gegeben werden. Will man für das, was im angegebenen Sinne als ‚szenische Musik‘ umrissen werden kann und was im Verlauf der 1970er Jahre als Idee schärfer zum Vorschein gekommen ist<sup>3</sup>, ebenfalls einen Komponistennamen anführen, so ist es Karlheinz

<sup>1</sup> Die anderen, traditionell ‚niederer‘ Sinne bleiben im folgenden der Übersichtlichkeit halber ebenso außer Betracht wie das spezielle Verhältnis von Musik und Sprache bzw. Ton und Wort, hinter dem das Verhältnis Musik und Szene in der Musikbetrachtung weit zurückgeblieben ist.

<sup>2</sup> Art. Blacher, in: *MGG* I, Sp. 1889.

<sup>3</sup> Bei ‚szenischer Musik‘ handelt es sich (wie auch bei ‚absoluter Musik‘) eher um einen ästhetischen oder ideengeschichtlichen Begriff als um einen musikalischen Form-, Stil-, Gattungs- oder Funktionsbegriff.

Stockhausen in seiner Entwicklung etwa von dem bei den Donaueschinger Musiktagen 1971 uraufgeführten Orchesterstück *TRANS* an. Wichtiger als die Frage, wie weit diese Entwicklung (bei Stockhausen) zurückverfolgt werden kann, ist die Tatsache, daß von einer ‚szenischen Musik‘ bei dem ebenfalls in Donaueschingen, und zwar 1974 uraufgeführten Orchesterstück *INORI* die Rede sein kann und daß sich die Tendenz – um nur einige größere Werke zu nennen – in je etwas anderer Ausprägung über die „Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette, Baß“ *SIRIUS* (1975–1977) bis zu den schon fertiggestellten Teilen der Heptalogie *LICHT* fortsetzt.

Der Bedeutungskern von ‚szenischer Musik‘ liegt darin, daß das, was an einem Musikwerk fürs Auge bestimmt ist, komponiert, d. h. nach kompositorischen und mithin musikalischen Prinzipien verfertigt ist. Dahinter steht nicht nur der Wunsch, die Musikwerke über einen zweiten Sinnes-Kanal simultan besser wirken zu lassen, sondern auch – rigoros gesagt – die Absicht des Kunstschöpfers, die dazu sich anbietende Mittlerinstanz der Regie bzw. Inszenierung in ihrer vom Musikwerk relativ unabhängigen Freiheit radikal einzuschränken und dafür durch Hinweise und Anweisungen für die Aufführung (also durch die „Partitur“) festlegende Vorkehrungen zu treffen. Damit ist in besonderer Weise das Problem der Notation aufgeworfen; denn eine Einbeziehung festgelegter szenischer Verläufe in die Partituren und zudem die angestrebte Verschmelzung dieser Verläufe mit den musikalischen so, daß ein struktureller Zusammenhang zwischen szenischer und (rein-)musikalischer Konstruktion gewährleistet wird, stellt die Notation vor außerordentliche Schwierigkeiten<sup>4</sup>. Gerade aber um die szenisch-musikalische Einheit in der Komposition bzw. Partitur geht es z. B. in Stockhausens *INORI*, wo der Versuch unternommen ist, eine Anzahl von Betgesten denselben seriellen Praktiken zu unterwerfen, die auch das Orchesterstück als solches konstituieren.

In dem Sinne, daß das für das Auge Sichtbare „durchkomponiert“ sein müsse, spricht Stockhausen selbst 1977 bei Nennung verschiedener Punkte, die künftig weiter ausbaufähig und weiter zu verfolgen sind, von ‚szenischer Musik‘, ohne den Punkt allerdings breiter auszuführen<sup>5</sup>. Den Gedanken des Durchkomponierens (möglichst) alles Szenischen an die Spitze zu stellen, heißt aber paradoxerweise, daß ‚szenische Musik‘ durchaus als ‚absolute Musik‘ begriffen werden soll und daß sie fest auf dem Boden der ‚absoluten Musik‘ steht, die als Begriff von Musik schlechthin bis zur Seriellen Musik zwar Modifikationen unterworfen war, ihre allgemeine Verbindlichkeit jedoch keineswegs eingebüßt hat. Wird ‚szenische Musik‘ in diese Richtung verstanden, so ergibt sich ein äußerst scharfer Kontrast zu einer Begriffsverwendung, der Carl Dahlhaus 1975 gefolgt ist<sup>6</sup>. In einer Würdigung zum Achtzigsten Geburtstag von Carl Orff unter dem Titel „Szenische“ Musik<sup>7</sup> ordnet Dahlhaus die Werke Orffs bzw. dessen Gesamtwerk in die „musikalischen Zweckformen“ ein, deren Ästhetik nicht an einem Maß gemessen werden könne, „das von absoluter Musik abstrahiert ist“. Die Auffassung, daß ‚szenische Musik‘ – wie Dahlhaus ausführt – „nicht für sich steht, sondern vom Kontext, von Sprache und Aktion, abhängt“, steht der Stockhausens diametral entgegen, sofern die Abhängigkeitsverhältnisse ins Gegenteil verkehrt sind. Während Orff im Banne des Szenischen („totales Theater“<sup>8</sup>) die Musik zur bloßen Zweckform reduziert<sup>9</sup>, versucht Stockhausen im Banne der absoluten Musik das Szenische aus der Musik heraus zu produzieren. Im Ausdruck ‚szenische Musik‘ ist das eine Mal szenisch, das andere Mal Musik akzentuiert.

Solche perspektivischen Verschiebungen und Akzentwechsel treten nicht nur auf, wenn derselbe Ausdruck auf so verschiedene und generationsmäßig auseinanderliegende Komponisten wie Orff und

<sup>4</sup> Die seit Jahrhunderten bekannten Ballett-Notationen zeichnen sich gerade dadurch aus, daß sie von der Musik als Komposition (zumal als individueller Komposition) unabhängig sind, sofern sie nur auf mehr oder weniger allgemein bekannte, normierte Tanzschritte gehen und diese überdies nur höchst andeutungsweise erfassen und wiedergeben.

<sup>5</sup> *Texte zur Musik*, Bd. IV (1970–1977), Köln 1978, S. 18.

<sup>6</sup> Außerdem ergibt sich ein Kontrast zu der verbreiteten Auffassung, daß Musik, zumal die „eigentliche“, also die autonome und absolute Musik, nur gehört, nicht geschaut werden soll: „Alle Musik, die musikalische Autonomie erstrebt, . . . bedarf nicht (oder doch jedenfalls weniger) der sichtbaren Interpretation, da das, was gesehen wird, nichts erklärt, nichts motiviert, nichts umfunktioniert usw.“ (R. Stephan, *Sichtbare Musik*, in: *Der Berliner Germanistentag 1968*, hrsg. von K. H. Borck und R. Henss, Heidelberg 1970, S. 95).

<sup>7</sup> *Melos/NZI* (1975), S. 258.

<sup>8</sup> W. Thomas, Art. *Orff*, in: *Riemann Musik Lexikon*, 12. Aufl., Bd. II (1961), S. 346.

<sup>9</sup> Dahlhaus, a. a. O., nennt Stichworte wie „Simplizität“, „Banalität“, Absenz von „musikalischer Logik“ bei der Verknüpfung von Teilen usw.

Stockhausen bezogen wird, sondern auch innerhalb der Neuen Musik selber. Dies tritt besser zutage, wenn man ‚szenische Musik‘ (im Sinne Stockhausens) mit ‚instrumentalem Theater‘ (im Sinne Kagels) vergleicht. Reinhold Brinkmann begreift ‚instrumentales Theater‘ als „eine Gattung der Neuen Musik, die Instrumentalmusik und Musiktheater vermittelt“; in dieser Gattung, so fährt er im Anschluß an Kagal fort, sei es „beabsichtigt, das Spiel der Instrumentalisten mit einer schauspielerischen Handlung eins werden zu lassen“<sup>10</sup>. Bei allen Ähnlichkeiten und Überschneidungen in der Sache – die (schauspielerische) Visualisierung von Vorgängen, die mit der Hervorbringung von Instrumentalmusik verbunden sind, ist durchaus ein Teilmoment von ‚szenischer Musik‘ – dürfte es doch nicht zufällig sein, daß der eine Ausdruck in gewissem Sinne die Umkehrung des anderen ist. Im einen Fall liegt das Schwergewicht auf Musik, die theatralisch (szenisch) sein soll, im anderen Fall auf Theater, das instrumental sein soll, und das heißt letzten Endes wohl kaum etwas anderes als: musikalisch.

Daß die unterschiedliche Benennung gegebenenfalls von sehr unterschiedlichen Vorstellungshorizonten abhängig ist, darauf hat schon Richard Wagner aufmerksam gemacht. In späterer Zeit äußert er sich kritisch gegenüber der Bezeichnung ‚Musikdrama‘, und zwar mit dem Argument, sprachlich gesehen läge hier die „Hauptsache“ in Drama<sup>11</sup>. Dies erscheint ihm unangemessen. Da aber der – „unsinnige“ – Ausdruck ‚Dramamusik‘ keinen Ausweg aus dem Dilemma bietet<sup>12</sup>, sieht er sich zu der Bezeichnung „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ veranlaßt, – eine Bezeichnung, die „denn nun ein recht kunstphilosophischer Titel gewesen“ wäre<sup>13</sup>, aber weder einen brauchbaren Untertitel noch eine (auch nicht beabsichtigte) Gattungsbezeichnung abgab, weshalb er schließlich (in der Hoffnung, „um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen“) zum Ausdruck ‚Bühnenfestspiel‘ gegriffen hat<sup>14</sup>. Mit dem zuletzt genannten Ausdruck ist Wagner dem Prioritätenzwist im Verhältnisse von Musik und Drama entkommen. Wo sich Wagner jedoch, durch die Worte veranlaßt, auf diesen Zwist einläßt, läßt er keinen Zweifel daran, daß die Priorität der Musik zukommt: Die Musik sei nicht „Nebenbuhler“, sondern „Mutter“ des Dramas; sie besitze die „alte Würde des Mutterschoßes auch des Dramas“<sup>15</sup>. Das aber entspricht – bis ins Bild hinein – der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Nietzsches Frühschrift mit ihrem Vorwort an Wagner ist zur selben Zeit erschienen). Der Zwist, ob entweder der Musik oder ob dem Drama, dem Schau-Spiel, dem Theatralischen, dem Szenischen überhaupt Priorität eingeräumt werden soll, klingt in Benennungen wie ‚szenische Musik‘ und ‚instrumentales Theater‘ nach.

Daß die Absicht einer ‚szenischen Musik‘ im Sinne Stockhausens ein neuer Versuch ist, die Idee eines um die Musik zentrierten Gesamtkunstwerks zu verwirklichen<sup>16</sup>, zeigt gerade die geplante Heptalogie *LICHT*, deren Mittelteil *DONNERSTAG* im Frühjahr 1981 an der Mailänder Scala erstmals vollständig aufgeführt wurde. Insbesondere der zweite Akt – eine Art Trompetenkonzert mit dem Titel *Michaels Reise um die Erde* –, in dem nichts gesprochen oder gesungen, dafür komplex organisierte Instrumentalmusik ausgebreitet wird, macht den Einzug der absoluten Musik auf die (Opern-)Bühne buchstäblich sichtbar.

<sup>10</sup> Art. *Instrumentales Theater*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. I (1978), S. 585.

<sup>11</sup> R. Wagner, *Über die Benennung „Musikdrama“* (1872), in: R. Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volks-Ausgabe), Bd. IX, S. 302 ff.

<sup>12</sup> Ebda., S. 304. Wohl weil Wagner am Begriff ‚Drama‘ (als „Tat“ bzw. „Taten“) festhalten will, umgeht er den ebenso gebräuchlichen wie naheliegenden und korrekten Terminus ‚Theatermusik‘ völlig, während er ‚Tanzmusik‘ und ‚Tafelmusik‘ als Beispiele anführt.

<sup>13</sup> Ebda., S. 306 f.

<sup>14</sup> Ebda., S. 307.

<sup>15</sup> Ebda., S. 303; vgl. IX, S. 199.

<sup>16</sup> Auch Orffs ganz andere ‚szenische Musik‘ zielt auf die Idee des Gesamtkunstwerks, wovon schon der angeführte merkwürdige Ausdruck „totales Theater“ (W. Thomas) zeugt, ohne daß freilich, wie gezeigt, die Musik das Zentrum bildete. Insofern stehen Stockhausens Bemühungen sehr viel mehr in der Nähe Wagners als Orffs; dieser ist außerdem noch wesentlich von den Anti-Wagner-Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte geprägt.