

- 11 H. Traub, a.a.O., S. 220.
- 12 D. Müller, a.a.O. (5), 1963, S. 178f.; G. Ebeling, a.a.O., S. 357ff.
- 13 W. Bieske, Neue Kirchenmusik und Gemeinde, in: MuK, XXI, Kassel 1951, S. 267ff.; W. Dallmann, Der Kirchenmusiker in einer veränderten Welt, MuK, XXXV, 1965, S. 59ff.; K. M. Ziegler, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde, MuK, XXXV, 1965, S. 73-85.

Günter Mayer

#### ÜBER DIE MUSIKALISCHE INTEGRATION DES DOKUMENTARISCHEN

In der modernen Kunst zeigt sich zunehmend eine Tendenz zum Dokumentieren und zur künstlerischen Integration von Dokumenten verschiedener Art. Im "Deutschen Misere-re" von Brecht und Dessau z. B. werden Originalfotografien aus dem zweiten Weltkrieg als dokumentierende optische Dimension mit der Sprache der Dichtung und der Musik zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen. Auch Hanns Eisler verwendet am Schluß der "Deutschen Sinfonie" eines der in Brechts "Kriegsfibel" zusammengestellten Fotos. Musik bezieht sich hier auf Dichtung sowie auf das projizierte Bilddokument. Insofern wird schon ersichtlich, daß das angegebene Thema über die Musik hinausgeht, weil die Tendenz zur dokumentierenden Kunst eine allgemeine Tendenz ist und weil die Musik infolge der Spezifik der akustischen Sphäre kaum in sich selbst zur künstlerischen Integration von klingenden "Dokumenten" fähig ist, sondern vor allem in Verbindung mit anderen Gattungen zu dieser Integration beizutragen vermag. So wird hier vor allem über Neues im Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand, in der inhaltlichen Qualität von Text und Bild sowie in musikalischen Gestaltungsprinzipien zu sprechen sein.

Die genannte Tendenz läßt sich schon im frühen 20. Jahrhundert in allen Kunstgattungen beobachten. Denken wir etwa an die Verwendung von Dokumenten in Döblins "Berlin - Alexanderplatz" oder auch an die dokumentierende Haltung des Protokollierens bei James Joyce, schon früh durch Thomas Mann in den "Buddenbrooks" vorbereitet und im berühmten "Typhus"-Kapitel verdichtet. (Der entsprechende Artikel eines Konversationslexikons wurde "sozusagen in Verse" gebracht.) Aus der bildenden Kunst, den Klebebildern bei Otto Dix etwa, kennen wir die Verwendung ursprünglich kunstfremder, fertiger Gegenstände in der "Collage-Technik", die Picasso schon um 1913 eingeführt hat. Nicht nur bei den Dadaisten wurden mit Vorliebe Zeitungsausschnitte aufgeklebt oder, besonders bei ihnen, der damalige "Zivilisationsschrott" zu schockierenden plastischen Gebilden verarbeitet, die der Berliner Dadaistenkreis um George Grosz "ready-thing-works" nannte. Ähnliches läßt sich bekanntlich auch in der Musik beobachten. Milhaud vertont 1919 einen Prospekt für landwirtschaftliche Maschinen. In seiner heiteren Oper "Neues vom Tage" schreibt Hindemith 1929 ein Lob der Warmwasserversorgung und komponiert eine bunte Folge von Zeitungsmeldungen.<sup>1</sup> Auch wäre an Eislers "Zeitungsausschnitte" aus dem Jahre 1926 zu denken, in denen die Haltung des "épater le bourgeois", die Umkehrung des Sentiment, der musikalischen Traumprotokolle, der überhitzten Expression ins Banale, Aggressiv-Ironische bereits zu einer präziseren, ernst gemeinten sozialen Fragestellung konkretisiert wurde. Im Bereich der Fotografie machte besonders Heartfield die Fotomontage zu einer pointierten Form moderner politischer Kunst. Mit der Entwicklung der Filmtechnik entstand das besondere Genre des Dokumentarfilms. Im Bereich des Theaters verbindet sich mit dem Namen Erwin Piscator ein ganzes Programm der ins Politische gewendeten Eroberung und kritischen Bewältigung neuer großer Stoffe.

Filmausschnitte aus Wochenschauen, Projektionen von fotografierten Objekten, Texten, Statistiken usw. lieferten - sinnvoll zusammengestellt - das dokumentarische Material für die Umgestaltung der Bühne in ein Diskussionsforum und trugen wesentlich zu einer radikalen Umfunktionierung des Theaters bei.

Eben um verschiedene Wege einer Umfunktionierung der Kunst ging es. Es veränderte sich mit der Wirklichkeit die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit, je abhängig davon, wie die Realität des technischen Zeitalters und der sich zuspitzenden Klassenkämpfe in den Köpfen der Kunstproduzenten reflektiert wurde. Weltbild und Funktionsbestimmung der Kunst reichen von der pseudorevolutionären Primitivität des Dadaismus, dem das Leben als "ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen" erscheint, "das in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird"<sup>2</sup> - wer denkt da nicht auch an den Brutalismus von Russolo -, bis zur bewußt politisch orientierten Kunst, die mit zunehmend wissender Parteilichkeit für das revolutionäre Proletariat in die sozialen Auseinandersetzungen der Klassen eingreift. Mit der Annäherung an die sich schnell verändernde Realität veränderten sich auch die Funktion und die innere Struktur der Kunst. Das ist ein objektiver Prozeß, zu dem nicht wenige Künstler auf sehr unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Resultaten beigetragen haben. Viele der damit sich stellenden Fragen sind vor allem durch Bertolt Brecht für das Theater und Hanns Eisler für die Musik zunächst je selbständig, später gemeinsam aufgegriffen und mittels der marxistischen Dialektik kunstpraktisch und -theoretisch überzeugend beantwortet worden. Brecht demonstriert mit dem "epischen" und "dokumentarischen Theater"<sup>3</sup>, Eisler mit der neu errungenen Haltung und Funktion seiner Musik eine sehr anziehende Möglichkeit lustvoll-belehrender moderner Kunst, die unserer Zeit, dem "wissenschaftlichen Zeitalter", entspricht. Die Neuerungen Brechts zeigen sich ebenso in seiner Lyrik und Prosa. Sie erfassen auch die anderen Elemente des Theaters: Bühnenbild und Musik. Das bedeutet zugleich, daß die schöpferischen Neuerungen Kurt Weills, besonders Hanns Eislers sowie Paul Dessaus in bezug auf Funktion und Struktur nicht nur der Bühnen- und Filmmusik eigentlich erst in diesem größeren Zusammenhang verstanden werden können.

Das Hauptanliegen der mit Brecht zusammenarbeitenden Künstler ist bekanntlich eine genaue und verantwortliche Kunst, welche die Welt so darstellt, daß die komplizierten gesellschaftlichen Vorgänge durchschaubar und beherrschbar werden. Gegen die Passivität und Kritiklosigkeit der einfachen Einfühlung, der Dämmerzustände der Suggestion setzen sie mittels vielfältiger Methoden der Verfremdung die aktive, ruhig-betrachtende, wägende und kontrollierende Haltung des modernen Zuschauers und -hörers.<sup>4</sup> Auch die Musik nimmt diese Haltung ein, um sie zu produzieren.

Sie trifft bei Brecht auf Dokumentarisches in zweifacher Hinsicht:

1. im Sinne des dokumentierenden Charakters der epischen Darstellungsweise. Hier meint der Begriff des Dokumentarischen allgemein die neugierige Haltung des wissenschaftlichen Zeitalters, die Genauigkeit des poetischen Bildes, also die Tendenz, das soziale Gesetz und die Veränderbarkeit menschlicher Verhältnisse begreiflich zu machen. Voraussetzung dafür ist die exakte Kenntnis von deren objektiver und subjektiver Dialektik. Brecht bekennt, daß er ohne die Benutzung einiger Wissenschaften, vor allem der marxistischen, als Künstler nicht auskommt. Nur auf der Höhe der verfügbaren wissenschaftlichen Kenntnisse und im Besitz der dialektischen Methode von Marx und Lenin könne das Theater wie die Kunst überhaupt die großen verwickelten Vorgänge in der modernen Welt und deren Widersprüche ästhetisch zur Kenntnis bringen.<sup>5</sup> Das hat enormen Einfluß auf die künstlerische Denk- und Spielweise. Diese dokumentierende Kunst wird bewußt dem wirklichkeitsfremden Theater der Illusion, des Rausches und der Täuschung, auch der introspektiven psychologisierenden Musik, der naiven Sponta-

neität des Komponisten entgegengestellt. So gehört die Beschäftigung mit empirischen und wissenschaftlichen Dokumenten verschiedenen Grades zur Arbeit des Dichters wie des Komponisten und Bühnenbildners. Stets hält Brecht jedoch daran fest, daß die genau beobachteten Vorgänge der Wirklichkeit durch Phantasie, Spiel, durch das eigentlich "Poetische" so "zurechtgemacht werden", daß die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen: "Was immer an Wissen in einer Dichtung stecken mag, es muß völlig umgesetzt sein in Dichtung. Seine Verwertung befriedigt eben gerade das Vergnügen, welches vom Dichterischen bereitet wird. Wenn es auch nicht jenes Vergnügen befriedigt, das vom Wissenschaftlichen befriedigt wird, so ist doch eine gewisse Geneigtheit für ein tieferes Eindringen in die Dinge, ein Wunsch, die Welt beherrschbar zu machen, vonnöten, um zu einer Zeit, die eben eine Zeit großer Entdeckungen und Erfindungen ist, sich des Genusses an ihren Dichtungen zu versichern." <sup>6</sup> So werden die in den Vorarbeiten benutzten Dokumente in den erfundenen, aber nun auch stimmenden, präzise berichtenden poetischen Bildern und Gleichnissen der Fabel, des lyrischen Gedichts, Kantatentextes usw. "aufgehoben". Sie ermöglichen epische Darstellungsweise dokumentierenden Charakters.

2. Diese Qualität des Dokumentarischen wird bekräftigt durch die direkte Heranziehung von reinen Text- und Bilddokumenten: Fotografien, Filmausschnitten, Aussprüchen, nüchternen Zahlen usw. Reine Objekte der Wirklichkeit werden als authentische, überprüfbare, unwiderlegbare Abbildungen von Fakten im Interesse überzeugender und zwin- gender Argumentation in die ästhetische Sphäre der Kunst einbezogen. Diese Dokumente zeigen gleichzeitige Vorgänge an anderen Orten, belegen oder widerlegen Aussprüche handelnder Figuren, machen abstrakte Gespräche sinnlich faßbar usw. Auf diese Weise wird totale Einfühlung ebenso vereitelt wie freies Assoziieren. Dokumente unterbrechen wie die kommentierende Musik das mechanische Mitgehen, machen durch ihren Verfremdungseffekt die Wirkung, auch die musikalische, mittelbar. Daher sind sie nicht nur mechanische Hilfsmittel im Sinne von Ergänzungen, sondern - selbst als auswechselbare - organische Teile des Kunstwerkes. Als solche verstärken sie den allgemeinen dokumentierenden Charakter des epischen Theaters sowie das entsprechende "vernünftige" Musizieren im Interesse der Reinigung der Gefühle und der lustvollen Vermittlung von politischer Intelligenz, von Einblicken und Impulsen in die sich bildende sozialistische Welt. Eben diese umfassende Funktion bestimmt auch die - natürlich unter ästhetischen Gesichtspunkten erfolgende - Auswahl und Anordnung der Originaldokumente, die mit der dokumentierenden Fabel verschmolzen werden. Es sind Dokumente aus dem Verhalten der Menschen, wo es "sozialhistorisch bedeutend" <sup>7</sup> ist, Dokumente also, mit deren Hilfe wirkliche Einsichten vermittelt werden können. Damit ist die eklektische Wahllosigkeit der spontanen Aktionen des Dadaismus mit beliebigen Objekten der Realität überwunden. Nicht zuletzt durch die bewußte Auswahl der sozial bedeutenden und künstlerisch bedeutend gemachten "Objekte der Wirklichkeit" erreicht das künstlerische Resultat eine neue Qualität des Realismus.

Diese wird auch musikalisch erreicht: in Songs, Balladen, Chören, Liedern, Kantaten, in Bühnen- und Filmmusiken, auch in der Oper, denken wir an die "Dreigroschenoper" oder an die "Verurteilung des Lukullus". Das "rein" instrumentale Schaffen - gegenüber den angewandten Genres bei Eisler und Dessau stark zurücktretend - bleibt in seinem Duktus davon nicht unbeeinflusst. Musik ist im historischen Prozeß fortschreitender Rationalisierung in sich beherrschbar geworden, damit auch beherrschbar in der Anwendung auf andere künstlerische Medien. Diese sind bei Brecht in bezug auf den ästhetischen Gegenstand, die Inhalte und die gesellschaftliche Funktion gegenüber den bis dahin bekannten wesentlich verändert. In ähnlicher Weise wird Musik umfunktionierte und -strukturiert. Was Brecht mit dem Blick auf den Expressionismus "psychologisierende

Musik", den begrenzten introspektiven Lyrismus der sogenannten "ernsten Musik" nennt <sup>8</sup>, was Eisler als deren Überhitze bzw. Überkälte <sup>9</sup>, als abstrakten, unverbundlichen Genuß bezeichnet, steht der angestrebten neuen Funktion der Musik im Wege. Diese verbietet emotionalen Überschwang ebenso wie rein kulinarische Ambitionen. In Verbindung mit dokumentierenden Medien und Dokumenten kann Musik sich nicht damit begnügen, "sich auszudrücken, indem sie sich einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt". Statt sich mit der Rolle der gedankenlosen Dienerin zufriedenzugeben, solle sich die Musik - wie Brecht im "Kleinen Organon" schreibt - "auf viele Arten und durchaus selbständig etablieren und in ihrer Weise zu den Themen Stellung nehmen". Bei voller Wahrung ihrer Selbständigkeit betone auch die Musik den allgemeinen "Gestus des Zeigens, der immer den besonderen gezeigten begleitet" <sup>10</sup> und so auch eine kritische Beurteilung und Klärung der Emotionen ermöglicht, der gezeigten ebenso wie der im Hörer hervorgerufenen.

So entsteht eine Art und Weise zu musizieren - bei Eisler schon vor der Zusammenarbeit mit Brecht -, die Brecht gestisch nennt: hier im Sinne des gesellschaftlichen Gestus, also sozial belangvoller Gesamthaltungen, die Schlüsse auf die gesellschaftlichen Zustände zulassen. Brecht verweist z. B. auf Eislers Musik zur "Mutter". In dieser wird musizierend eine politische Haltung eingenommen und damit die kritisch-betrachtende ermöglicht, etwa durch den freundlich-beratenden Gestus in "Lob des Kommunismus", einen Gestus, der gegen die im Text gezeigten und zurückgewiesenen Anschuldigungen sozusagen musikalisch der Stimme der Vernunft Gehör verschaffe; oder durch den heroischen und doch natürlich-heiteren Gestus in "Lob des Lernens", der so die neue, dem Proletariat angemessene Art des Lernens auch musikalisch zeigt. So werde auch der Schlußchor "Lob der Dialektik", der sehr leicht als rein gefühlsmäßiger Triumphgesang wirken könnte, durch die Musik im Bereich des Vernünftigen gehalten. Der freundlich-elegante Gestus dieses Chores - selbst im differenzierten Lied über Anakreon- oder Hölderlinfragmente bestimmend - ist in der Überlegenheit der dialektischen Weltanschauung Hanns Eislers begründet. Brecht schreibt darüber: "Wer glaubt, daß einer Massenbewegung, die sich der schrankenlosen Gewalt, Unterdrückung und Ausbeutung gegenübersteht, ein so strenger und zugleich so zarter Gestus, wie ihn diese Musik propagiert, nicht angemessen sei, der hat eine wichtige Seite dieses Kampfes nicht begriffen." <sup>11</sup> Ich verweise auch auf den besonderen Gestus kommunistischer Trauer im Zusammenhang mit Eislers Vertonung des "Leninrequiems". Im "Deutschen Miserere" von Paul Dessau können wir ein ganzes Kompendium für diese Art "vernünftigen" Musizierens hören. Im vielfältigen Schaffen besonders dieser beiden, mit Brecht so eng verbundenen Komponisten ließe sich zeigen, wie die Musik auf vielfältige Art zu Text und Bild Stellung nimmt, Dokumentarisches künstlerisch integriert. Sie selbst wird dabei in motivisch-melodischer, harmonischer, satztechnischer Hinsicht, in ihrem ganzen Sprachgefüge verändert und entwickelt je entsprechend den konkreten Anforderungen des Gebildes die erforderlichen Formencharaktere. Die bewußte Verfügung über die zu Gebote stehenden musikalischen Möglichkeiten erfolgt vom Standpunkt der entwickelten Kompositionserfahrung, erlaubt den konstruktiven Einsatz sowohl des avancierten wie auch des einfachsten Materials, schließlich die Brechung des verbrauchten, das somit neu verwendet werden kann. Auf diese Weise funktional erneuert, wird Musik origineller als etwa durch schockierende, sinnentleerte Materialeffekte.

Die angedeuteten Veränderungen sind rein musikalisch aus der relativen Materialimmanenz, auch im Einzelfall mit rein formaler Analyse überhaupt nicht zu erfassen. Sie ermöglichen aber im künstlerischen Gesamtzusammenhang auch musikalisch eine neue Qualität von Einfachheit, eine vielfältige Einheit von Simplizität und höchstem Kunstverstand, in der auch das Komplizierteste durchschaubar bleibt.

Werfen wir noch einen Blick auf neuere Erscheinungen des Dokumentarischen in der Kunst der Gegenwart. In unserer Zeit der zunehmenden Information und Dokumentation gesellschaftlich-relevanter Vorgänge, angesichts der enorm zugespitzten Widersprüche zwischen Kapitalismus und Sozialismus, Krieg und Frieden, Faschismus und Demokratie, Manipulierung und Befreiung des Menschen hat die Verwendung von Dokumenten, besonders in der echt engagierten politischen Kunst, zugenommen. Diese erobert und bewältigt Bereiche der Realität, die der ästhetischen Aneignung bisher verschlossen waren und ihrerseits in symbolträchtigen Phantasiegebilden, Parabelgestalten, ausgedachten Figuren und fiktiven Situationen, also in der erfundenen Fabel und im poetisch-bildhaften Gleichnis nicht mehr adäquat abgebildet werden können. Einige Beispiele mögen das verdeutlichen: Wir finden eine neue Qualität politisch brisanter Dokumente in Christian Geißlers "Anfrage", in den Grafiken von Carlo Schellemann aus der Münchner "Tendenzen"-Gruppe, besonders aber in einigen Theaterstücken der neuesten Zeit: im "Stellvertreter" Rolf Hochhuths, in der "Sache Oppenheimer" von Heinar Kipphardt und speziell in der "Ermittlung" von Peter Weiss. In der Musik läßt sich ein ähnlicher Prozeß der Veränderung der Sujets beobachten, denken wir an die Vertonung von Ausschnitten aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Opfer des Faschismus in Luigi Nonos "Il canto sospeso". Paul Dessau z. B. schreibt mit "Mohammed Ben Bella", mit dem "Appell der Arbeiterklasse" - in dem Texte aus der Moskauer Erklärung der kommunistischen und Arbeiterparteien von 1961 verwendet werden - sowie mit dem "Requiem für Lumumba" Werke, die als literarisch-musikalische Dokumentation gedacht sind. Bezweckt ist eine Erhöhung der Prägnanz und Unmißverständlichkeit der Aussage, ein zwingender Appell zur bewußten Aktion. Hier wird im Unterschied zu Brecht das Dokument selbst wesentliches Moment der Fabel. An die Stelle der ausgedachten Figuren und Situationen treten die wirklichen. Das exorbitante Ereignis wird selbst zum Gleichnis, die bilderlose Gewalt der Tatsachen in die Bildgewalt ihrer ästhetischen Gestaltung umfunktioniert. Diese verändert sich, bewährt sich in der Verdichtung, zieht neue Möglichkeiten aus dem Kontrast zwischen sachlich-berichtenden, argumentierenden und poetisch-betrachtenden, lyrischen Texten. Damit werden auch traditionelle Verfahrensweisen und Kunstformen verändert, umgeschmolzen. Entscheidend bleibt hier - wie bei Brecht - der übergeordnete realistische Gesichtspunkt, das Bestreben, komplizierte Verhältnisse durchschaubar und meisterbar zu machen, die dazu erforderlichen gesellschaftlichen Gesamthaltungen ästhetisch zu vermitteln. Darin liegt nach wie vor der wesentliche Unterschied zum flachen Tiefsinn der blinden Aktionen des Neodadaismus, von den "ready-thing-works" der heutigen Pop art bis zu den Extremen der "happenings", deren Vertreter der Realität selbst Kunstcharakter zusprechen, tatsächlich aber trotz der angestrebten Aktivität der Mitmacher mit dem Gegenstand der Kunst auch deren Sprachsystem preisgeben und so im Oberflächenzusammenhang der Realität verbleiben. Von Realismus kann da keine Rede sein, ob überhaupt noch von Kunst, ist sehr zu bezweifeln. In diese Richtung gehören auch Stockhausens "Originale", Zeugnis eines totalen Ausverkaufs, in der Mischung von extremem Irrationalismus und dem Anstrich wissenschaftlicher Exaktheit nichts anderes als die aufwendige Kapitulation vor den Widersprüchen der spätbürgerlichen Gesellschaft. Das ohnmächtige Umgehen mit Dokumenten, Objekten der Realität, führt letzten Endes in die Sackgasse, weg von den entscheidenden Prozessen der Realität. In der realistisch orientierten Musik, die sich gegenwärtig inniger mit Dokumenten verbindet, wird - ich beschränke mich auf Paul Dessau - das "Auf-den-Gestus-hin-Musizieren" weitergeführt. Schon für lyrische Texte dokumentierenden Charakters hatte Brecht die Wiederbelebung der alten Kunst, Epen zu musizieren, gefordert. Die musikalische Gestaltung von originalen Dokumententexten (oder -ausschnitten) rückt diese

Problematik mehr in den Vordergrund. Dessau verstärkt den Anteil von Sprecher- und Sprechchorpartien, die häufig nur rhythmisch fixiert werden. Teils bringt er den gleichen Text parallel dazu gesungen oder durch simultane Vokalisieren verfremdet. Gegenüber einer relativ lapidaren Faktur der Stimmbehandlung kann differenziertere Behandlung des Instrumentalparts die Mehrschichtigkeit der musikalischen Integration solcher Texte verstärken. Diese gestatten durch das große Maß an berichtender, für sich stehender Sachlichkeit - wenn es dem erforderlichen Gestus und dem Charakter der umgebenden Abschnitte entspricht - eine gesteigerte Expressivität sowohl in bezug auf unerbittliche Härte des Klanges als auch in bezug auf äußerste Zartheit. Die Geräuschkomponenten im Instrumental- und Vokalklang sind sinnvoll musikalisch artikuliert, ebenso wie die neu errungenen Feinheiten. Wird das objektive Dokument durch die starke musikalische Expressivität subjektiver, so umgekehrt deren unmittelbare Wirkung durch den sachlichen Text objektiver. Keineswegs geht es um das Ausmalen subjektiver Stimmungen.

Die stärkeren Geräuschkomponente (Rauschbänder, Cluster, Schreie, Zischen) werden also durch das musikalische Sprachgefüge artikuliert. Die direkte Verwendung von technisch längst möglichen Aufzeichnungen akustischer Erscheinungen der Realität im Sinne der "musique concrète" unterbleibt: vor allem deshalb, weil die "akustische Fotografie" in bezug auf die genaue, identifizierbare, unbestechliche Abbildung von sozialhistorisch bedeutenden Fakten äußerst unscharf bleibt und in dieser Hinsicht mit der Fotografie, der Filmaufnahme oder dem Textdokument gar nicht zu vergleichen ist. Sie kann daher auch vom "Geräuschemacher" als akustisches "Quasidokument" zum Zwecke untergeordneter Tonmalerei beliebig hergestellt werden.

Dennoch zeigte Luigi Nono in seiner Musik zur "Ermittlung" - angeregt durch den außergewöhnlichen Gegenstand - musikalische Möglichkeiten der Integration selbst solcher akustischer "Quasidokumente", die sich ihrerseits auf die gesprochenen, sprachlich verdichteten, besonders rhythmisierten Worddokumente aus dem Material des Frankfurter Auschwitz-Prozesses sinnvoll beziehen. Nonos Musik will geben, was Wort und Bühne nicht darstellen können: "die 6 Millionen ermordete in den Konzentrationslagern, in autonomer musikalischer Konzeption". Er schreibt keine "Empörung-protest-musik". In einem Abschnitt bringt Nono durch eine einzelne Frauenstimme gepreßtes Stöhnen, Äußerungen größten Schmerzes. Die Unmittelbarkeit dieser ersten Schicht des "konkreten Materials", eines akustischen "Quasidokuments", wird selbst musikalisch integriert, da - wie Nono meint - "nur konkretes Material sehr begrenzt bleibt oder nur dem Ehrgeiz der 'Puristen' dient".<sup>12</sup> Das geschieht nicht nur durch die künstlerische Gestaltung dieses "Quasidokuments" selbst, sondern durch zwei weitere musikalische Schichten: Instrumentalklänge sowie weithallenden Frauenchor im Hintergrund - mit elektronischen Mitteln zu einer auf Band fixierten Einheit verschmolzen, die als Ganzes sinnvoll in das Dokumentartheater einbezogen ist, und von daher konkretisiert, unmißverständlich gemacht, ja politisiert wird.

So zeigt sich weit über den sehr begrenzten Bereich akustischer Dokumente hinaus, vor allem in bezug auf Text- und Bilddokumente: Die Verwandlung dieser Art Wirklichkeits-elemente in Kunstelemente ist einer der Wege moderner Kunst zur realistischen Bewältigung neuer, sozial bedeutender Gegenstände. Das Dokument als zufälliges, nicht ästhetisch verallgemeinerndes Abbild gesellschaftlicher Beziehungen mit Unmittelbarkeitscharakter wird indirekt oder direkt aufgehoben im Notwendigkeitszusammenhang des gesamt-künstlerischen Sprachsystems, aufbewahrt im durchgestalteten, vielfach vermittelten Beziehungsreichtum des Kunstwerkes. Die Musik kann an diesem ästhetischen Integrationsprozeß, in dem sich Funktion und Struktur aller beteiligten Künste verändern, wesentlichen Anteil haben.

## Anmerkungen

- 1 H. H. Stuckenschmidt, Neue Musik, Berlin 1951, S. 133f.
- 2 Dadaistisches Manifest, in: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. I, Manifeste 1905-1933, Fundus-Bücherei 15/16/17, Dresden (o. J.), S. 190.
- 3 B. Brecht, Schriften zum Theater, Berlin 1964, Bd. I, S. 84 u. 102.
- 4 B. Brecht, ebd., Bd. I, S. 275.
- 5 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 63f., 116 u. 119.
- 6 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 66f., auch Bd. VII, S. 67.
- 7 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 292.
- 8 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 292 u. 295.
- 9 H. Eisler, Reden und Aufsätze, Leipzig 1961, S. 101.
- 10 B. Brecht, ebd., Bd. VII, S. 58f.
- 11 B. Brecht, ebd., Bd. III, S. 299f.
- 12 L. Nono, Programmheft Freie Volksbühne Berlin, Spielzeit 1965/66, Nr. 12, S. 9.

Hansjürgen Schaefer

### CHARAKTER ODER TYP? - GEDANKEN ZU PROBLEMEN DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS UND DER MODERNEN OPERNINTERPRETATION

Vor noch nicht einem Jahr fand in dieser Stadt, in diesem Gebäude, ein aufschlußreiches Kolloquium des Internationalen Theater-Instituts zu Problemen zeitgenössischer Operninterpretation statt. Der Hinweis auf diese Veranstaltung ist hier nützlich, weil einerseits Fragen heutiger Operninterpretation und Probleme des gegenwärtigen Opernschaffens allzuoft als zwei einander nur sekundär tangierende Dinge betrachtet werden und weil demgegenüber andererseits meine Bemerkungen davon ausgehen, daß das Interpretieren und das Schaffen von Opern gerade heute wieder - und in ganz besonderem Maße in der DDR - in einen höchst bedeutenden, für beide Teile wesentlichen Zusammenhang gekommen sind.

Ich möchte deshalb auf einige grundsätzliche Aspekte des Opernschaffens in der DDR, unter den hier entwickelten gesellschaftlichen Bedingungen, aufmerksam machen. Mir ist die Problematik dieses Unterfangens klar, da wohl vielen Teilnehmern an dem Kongreß keine oder doch nur sehr wenige der in der DDR entstandenen Opern bekannt sind, ich aber andererseits in der mir zur Verfügung stehenden Zeit unmöglich über einzelne Opern Genaueres referieren kann. Vielleicht sind meine Ausführungen dennoch von einigem informatorischen Wert, zumal sie, wenn auch nur in Stichpunkten, eine Tendenz im Opernschaffen unseres Jahrhunderts umreißen, die nach meiner Überzeugung von beträchtlichem Wert für das Ganze ist.

Wir wissen, wie kompliziert das Gesamtbild des internationalen Opernschaffens in unserem Jahrhundert sich darbietet - auch dann, wenn man bestimmte Erscheinungen, die ihrem Wesen nach sehr eng an die Oper des späten 19. Jahrhunderts anschließen, von vornherein ausklammert. Die Zeiten sind lange vorbei, da sich die Fülle der einzelnen Opernwerke unschwer in bestimmten Grundtypen systematisieren ließ, wie etwa *seria*, *buffa*, *comique* usw. Namen wie Schönberg und Britten, Nono und Menotti, Křenek und Prokofjew, Berg und Wagner-Régeny, Dessau und Henze deuten diese Inkommensurabi-