

# **Neue Zeitschrift für Musik 3/2008**

## **Leseprobe**

© Schott Music, Mainz 2008



# bruchstück und totalität

## ÜBER DAS FRAGMENTARISCHE IN DER NEUEREN MUSIK

VON HARTMUT LÜCK

Es «fragmentelt» erheblich in der Szene der neuen Musik. Fragmentarisches ist offenbar «in». Das war im Zeitalter der «klassischen Moderne» nur recht selten der Fall, in vorangehenden Jahrhunderten so gut wie überhaupt nicht. Vollendung von musikalischen Kunstwerken, gedankliche und formale Abgeschlossenheit war selbstverständlich, musste nicht eigens thematisiert oder gar problematisiert werden. Nicht so heute. Das zeigt schon eine Auswahl von Werktiteln: *Abbrüche*, *Fragment (Versuche III)*, *Gran Torso*, *Fünf Bruchstücke*, *Bruchstück «Die Vorzeichen»*, *Nachtstück (- aufgegebenes Werk)*, *Gestalt und Abbruch (Sieben Fragmente)*, *Fetzen, ... Fragment ...; Kafka-Fragmente* und *Hölderlin-Fragmente* beziehen sich zwar vorwiegend, aber keineswegs ausschließlich auf die Textgrundlagen, und *Fragmente – Stille, An Diotima* darf in dieser Aufzählung natürlich nicht fehlen.<sup>1</sup> Auf fragmentarische Werkverständnis weist mehrfach allein schon die grafische Gestalt des Titels hin, indem nämlich ein oder ein paar Wörter aus einem imaginären Zusammenhang herausgerissen und mit drei Punkten vor und ebenso drei Punkten nach dem verbalen Titel umgeben werden (wie oben ... *Fragment* ...). Selbst in der Zunft der Musik-Exegeten hängt man sich an diesen Trend an, indem nämlich eine kleine, feine Schriftenreihe kokett als *fragmen* figuriert.

Was bewegt Komponisten, durch solche Titelwahl die Einheit und Geschlossenheit des jeweiligen Werks als ästhetisches Objekt in Frage zu stellen? Oder, wenn sie dies nicht in Frage stellen – denn die so benannten Werke sind ja da, wurden gedruckt und aufgeführt –, was dann hat der Verweis auf einen fragmentarischen Charakter zu bedeuten?

Dass es in der Kunst überhaupt etwas Fragmentarisches gibt, wurde in der Kulturgeschichte der Neuzeit den Menschen bewusst, als sie die Kunst der Antike wiederentdeckten und dabei auf nur bruchstückhaft überlieferte literarische Zeugnisse und auf beschädigte Skulpturen stießen, Darstellungen von Menschen, denen Gliedmaßen fehlten, von denen aber der Rumpf sich dennoch eine ästhetische Ausstrahlung bewahrt hatte. Für diese überlieferten Bruchstücke hat sich der Begriff «Torso» eingebürgert, vor allem, nachdem Bildende Künstler (Michelangelo Buonarroti, später Au-

guste Rodin) den Torso als Möglichkeit ganzheitlicher ästhetischer Form benutzten, also sich in der Kunstbetrachtung die «Dominanz der Formqualität» durchsetzte.<sup>2</sup> In der Epoche der Romantik idealisierte man die Antike zu einer Art Goldenem Zeitalter, wo alle diese Torsi und Fragmente noch vollendet waren. Versuche der Vervollständigung wurden aber bald wieder aufgegeben, sobald man in den Torsi nicht mehr nur zerbrochene Abbilder der Vergangenheit sah, sondern ästhetische Objekte mit einer eigenen, wenn auch hinsichtlich der gegenständlichen Vorlage unvollständigen Form. Der Torso wurde zum «stilisierten Kürzel für Vollendetheit»<sup>3</sup>

### UNSTIMMIGKEIT UND EINHEIT

Die heutige Neigung zum Fragmentarischen dürfte allerdings kaum auf die antiken, romantisch verstandenen oder neoklassischen Torsi der Bildhauerei und andere Kunstfragmente zurückzuführen sein. Sie verdankt sich eher einer allgemeinen zivilisatorischen Skepsis gegenüber dem ideologisch verbrauchten oder gar missbrauchten Totalitätsanspruch in Philosophie, Weltanschauung, Politik und auch in der Kunst. Georg Wilhelm Friedrich Hegel konnte in seiner *Phänomenologie des Geistes* noch schreiben: «Das Wahre ist das Ganze.»<sup>4</sup> Die Zusammenschau aller Teilmomente in einer überformenden Ganzheitlichkeit war das Idealbild philosophischen Denkens. Es wurde jedoch schon vom «Linkshegelianer» Karl Marx destruiert. Und durch die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, durch Weltkriege, Holocaust und totalitären Missbrauch der Kunst desillusioniert, formulierte Theodor W. Adorno schon 1944 in seiner Schrift *Minima Moralia* in exakter Umkehrung des Hegel'schen Satzes: «Das Ganze ist das Unwahre.»<sup>5</sup> Später ging er sogar noch weiter und erkannte gerade dem beschädigten Kunstwerk jenen Rang zu, nicht von Herrschaftsformen und dem Warencharakter affiziert zu sein, sondern gerade im Unstimmigen, Fragmentarischen jenen Rest von Wahrheit aufzubewahren, den die Konsumgesellschaft ihren Produkten längst ausgetrieben hatte: «Das Fragment ist der Eingriff des Todes ins Werk. Indem er es zerstört, nimmt er den Makel des Scheins von ihm.»<sup>6</sup> Allerdings war Adorno weit davon entfernt, etwa das Ende der Kunst zu proklamieren; das Moment des Unstimmigen, Fragmentarischen impliziert den Bezug zum und

die Existenz des Ganzen: «Noch wo die Kunst gegen ihre Neutralisierung zu einem Kontemplativen revoltiert, auf dem Äußersten von Unstimmigem und Dissonantem besteht, sind ihr jene Momente zugleich solche von Einheit; ohne diese würden sie nicht einmal dissonieren.»<sup>7</sup> Adorno wies lediglich auf die historisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen und kritischen Implikationen ästhetischer Produktion, ja auf die Aporien zwischen ideologisierte Ästhetik und konsumistischer Verfallenheit hin, begleitete aber gleichwohl die ästhetischen Produktionen weiterhin mit Interesse und Sympathie. Carl Dahlhaus wiederum wies zu Recht darauf hin, dass selbst die «blasphemische» Zerstörung eines Werkzusammenhangs, etwa im Dadaismus, am Bezugspunkt des zur Kunstreligion gewordenen romantischen Totalitätsdenkens nichts ändere.<sup>8</sup>

Adornos Position ist das Ergebnis langwieriger dialektischer Denkarbeit, einer Arbeit, die mit Marx die Widersprüche in Kunst und Gesellschaft nicht falsch auflöst wie den berühmten gordischen Knoten, sondern für sie «eine Form (schafft), in der sie sich bewegen können. Dies ist überhaupt die Methode, wodurch sich wirkliche Widersprüche lösen.»<sup>9</sup> Dabei entzog sich Adorno ganz bewusst dem Zwang zum philosophischen System, vermied rezepttaugliche Schlussfolgerungen. Manche Fragmentierer der gegenwärtigen Musik scheinen dagegen eher am Anfang eines allgemeinen, wenig reflektierten Unbehagens zu stehen, dessen Lösung in der vorgeblichen Fragmentform durchaus diskussionsbedürftig ist. Um dies näher betrachten zu können, sei zunächst eine Typologie dessen versucht, was überhaupt ästhetisch als «Fragment» zu bezeichnen wäre. Das sind musikgeschichtlich aber durchaus unterschiedlich konstituierte Objekte. Fragment und Fragment ist nicht dasselbe.

### WENN ES NICHT WEITERGEHT ...

Die geläufigste Form des Fragments ist jene, wo der Komponist mitten in der Arbeit am Werk verstarb. Hier kann man wiederum zwei Formen der fragmentarischen Hinterlassenschaft unterscheiden: Entweder bricht ein schon ausgearbeitetes Werk an einem bestimmten Punkt ohne eine Skizze zur geplanten Fortsetzung ab, oder es existiert eine mehr oder weniger vollständige Particell- oder Verlaufsskizze, die nur zur Ausarbeitung als Partitur nicht gelangt ist. Das bekannteste Beispiel für Ersteres ist Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem KV 626, und für Letzteres lassen sich Franz Schuberts Sinfonie E-Dur D 729 (deren Particell zwischen Felix von Weingartner und Brian Newbould mehrere Vollendungen zu einer aufführbaren Form erfuhr) und Alban Bergs Oper *Lulu* (vollendet von Friedrich Cerha) anführen. Es hat immer wieder Trends und Moden gegeben, diese beiden Formen des durch den Tod des Komponisten bedingten Fragments zu vollenden, ebenso aber auch apodiktische Absagen an eine mögliche Vollendung mit der Begründung eines unangemessenen Zwitter-Charakters.

Eine weitere Gruppe von Fragmenten basiert zwar auf im Prinzip vollendeten Werken, deren Überlieferung aber beeinträchtigt wurde, etwa durch Krieg, Feuer- oder Wasserschaden oder durch mutwillige Zerstörung aus ideologischen Gründen. Diese Gruppe reicht von den nur bruchstückhaft überlieferten Zeugnissen der altgriechischen Literatur, etwa der Sappho, aber auch solcher Dramatiker wie Aischylos oder Sophokles, bis zu den künstlerischen Zeugnissen der Opfer des Holocaust im 20. Jahrhundert, unter denen sich, soweit überhaupt erhalten, auch Fragmentarisches findet.

Eine dritte Gruppe von Fragmenten schließlich sind die aufgegebenen Werke, also solche, bei denen die kompositorische Entwicklung dem Autor gleichsam aus dem Ruder lief, in eine formale Sackgasse geriet oder ein eingangs formulierter hoher Anspruch im Verlauf nicht gehalten werden konnte. Das begonnene Werk blieb liegen. Dafür finden sich gerade unter den sinfonischen Fragmenten Franz Schuberts<sup>10</sup> einige signifikante Beispiele, die nähere Betrachtung verdienen, um der Frage nach dem ästhetischen Rang von Fragmenten auf den Grund zu gehen. So beginnt Schuberts Fragment D 615 mit einer machtvollen, das Beethoven'sche Vorbild aufgreifenden langsamen Einleitung, der ein leichtfüßiger Hauptsatz folgt, den Schubert aber bald abbrach, da ihm der Widerspruch zwischen diesen beiden auf so unterschiedlichem Niveau befindlichen Satzteilen unlösbar erschien. Ein anderes, in unserem Zusammenhang besonders interessantes Beispiel ist seine berühmte «Unvollendete» Sinfonie h-Moll D 759. Es existieren ein sinfonischer Hauptsatz und ein langsamer Satz, beide im Tempo und in der Taktart ähnlich (*Allegro moderato*, 3/4; *Andante con moto*, 3/8), beide mit lyrischen, aber auch ausgesprochen dramatischen Partien. Die beiden Sätze stehen in faszinierender Ausgewogenheit und Balance nebeneinander – ein Meisterwerk der Sinfonik.

Aber natürlich wollte Schubert das Werk zur standardisierten Viersätzigkeit vollenden; er begann ein Scherzo – wieder im Dreiertakt! –, das er aber bald abbrach, weil es sich zur Stimmigkeit der beiden ersten Sätze einfach nicht fügen wollte. Vom Finale existiert keine einzige Note. Das Werk wurde abgebrochen. Später, kurz vor seinem Tod, schenkte Schubert das Manuskript Anselm Hüttenbrenner, dem befreundeten Leiter des Steiermärkischen Musikvereins, was bemerkenswert ist: Das Werk war gemäß dem klassischen Kanon nicht «fertig», trotzdem gab er es aus der Hand, was *de facto* die Lizenz zur Aufführung, also als abgeschlossenes Werk, implizierte. Ohne es zu wollen und wohl auch ohne es zu ahnen hatte Schubert ein völlig neues sinfonisches Konzept verwirklicht, lange bevor die europäische Sinfonik die tradierte Viersätzigkeit grundsätzlich in Frage stellte und die Ein- oder beliebige Mehrsätzigkeit inaugurierte ...

**... mehr erfahren Sie  
in Heft 2008/03**