

Ulrich Mosch

## Neues Altes – altes Neues

Gedankensplitter zu einem weiterhin aktuellen Thema

1 vgl. dazu Anthony Graftons glänzenden Essay *Fälscher und Kritiker. Der Betrug in der Wissenschaft*, aus dem Englischen von Ebba D. Drolshagen, Berlin 1991. ↑


2 Auf die Kritik seitens der Avantgarde hin bemerkte etwa Hans-Christian von Dadelsen 1972 in seinem unveröffentlichten Darmstädter Vortrag *Gibt es in dem musikalischen Material der nachseriellen Zeit die Tendenz zu einer neuen harmonisch-melodischen Tonalität?*: »... eine Musik, die den Schritt zurück gemacht hat, wird die Erfahrungen der seriellen und postseriellen Techniken in sich aufgenommen haben und deshalb ganz anders klingen – ebenso wie der Radikale Realismus in den USA kein naives 'wieder gegenständlich Malen' ist, sondern eben gerade die Erfahrungen der kubistischen und


Neo-Tonalität, Neoromantik, Neue Einfachheit, New Complexity und was der Neo-... aus den letzten Jahrzehnten mehr wären – das Verfahren, Phänomene mittels Kombination eines eingebürgerten Begriffs mit dem Epitheton »neu« zu bezeichnen, ist auch in Sachen Musik nicht neu, man denke an Neuklassik, Neoklassizismus oder Neue Sachlichkeit usw. Gegenüber Begriffen wie Neo-Gotik als Bezeichnung für eine Stilkopie in der Baukunst oder Neopositivismus, Neuplatonismus oder Neoliberalismus für Strömungen in der Philosophie und Ökonomie, die sich ausdrücklich auf frühere Strömungen und Denker bezogen, zeichnet die jüngsten musikbezogenen Begriffe eine Unschärfe aus, die sie zu polemischen Zwecken – mit Ausnahme der New Complexity waren sie alle so gemeint – besonders tauglich machte. Den bezeichneten Gegenständen heften sie den Makel der geborgten Substantialität oder umgekehrt eines Mangels an Originalität an, ein Vorbehalt, der erst verständlich wird, wenn man ihn auf die Kategorie des Neuen in einem substantiellen Sinne bezieht, die in unserem Jahrhundert zur zentralen ästhetischen Kategorie geworden ist und Ausgangs- und Angelpunkt der weithin rezipierten Philosophie der Musik und Kunst Theodor W. Adornos war. Als die damals junge Generation eines Hans-Christian von Dadelsen, Hans-Jürgen von Bose oder Wolfgang Rihm in den frühen siebziger Jahren selbstbewußt Tabus der Avantgarde brach und den in diesen Kreisen herrschenden Konsens darüber, wie man sich zur Geschichte zu verhalten habe, aufkündigte, um sich die Vorvergangenheit produktiv anzueignen, ging es daher um mehr als nur die Musik: Es ging auch um ein Interpretationsmuster und ein Selbstverständnis, für die Authentizität einzig im substantiell Neuen verbürgt war.


Läßt sich die musikalische Wirklichkeit der letzten Jahrzehnte aber tatsächlich auf die Alternative: Neues vs. Altes bringen, oder werden hier nicht vielmehr Defizite des theoretischen Zugriffs sichtbar, die zu diskutieren wären? Die folgenden fragmentarischen Überlegungen können nicht mehr sein als Schlaglichter auf einige Aspekte der komplexen Problematik.


1. Bekanntlich ist jede Kunstäußerung, ob die Künstler es wollen oder nicht, gebunden an ihre Zeit, an ihren Ort in der Geschichte, da uns als Menschen nicht gegeben ist, unsere Zeit zu verlassen, da wir sie nicht – oder allenfalls für Augenblicke im Hören oder Sehen von Zeitgegenständen, wie es Musikwerke oder Filme darstellen – überwinden können, es sei denn in der Erinnerung oder der Phantasie. Aus unserem Zeitalter mit seiner Erfahrungswelt und aus unserer individuellen Lebensgeschichte herauszuspringen und uns in die Leipziger Zeit


abstrakten Malerei mit verarbeitet.« 


3 vgl. *Gegen die neue Tonalität*, in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften Bd. 18), hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 98-107. 

4 Auch die Barockvioline und das Krummhornspiel sind in dem Sinne heutige Mittel, da sie in unserer Zeit rekonstruiert wurden. Ihre Authentizität kann aufgrund der unterbrochenen Tradition nur relativ sein. 

5 Dieter Schnebel, *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 122. 

6 Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Gespräch mit Ulrich Mosch, Teil I, in: *Positionen 18/1994*, S. 41. 

7 vgl. ebd. Teil II, in: *Positionen, 19/1994*, S. 39 f. 

8 vgl. den Darmstädter *Vortrag Neo-Tonalität?*, in: *MusikTexte*, 13/1986, S. 17. 

9 ebd. 

Bachs oder das Frankreich der Jahre unmittelbar nach der Revolution zurückzusetzen ist, im buchstäblichen Sinne jedenfalls, nicht möglich, ebensowenig im übrigen wie die Vergangenheit abzuschütteln, indem man versuchte, Tabula rasa zu machen.

Diese Erkenntnis bestätigt sich auch dort, wo man – durchaus nicht immer nur aus niederen Beweggründen wie dem des Betrugers - versuchte, Altes neu zu verfertigen: Fälschungen der Literatur, der Malerei oder Plastik sind vielfach nicht durch Aufdecken der betrügerischen Machenschaften erkannt worden, sondern auf Grund der historischen Distanz, in der sie ihr Zeitgebundenes zu erkennen gaben, eben als Fälschung der Renaissance oder als typisch 19. Jahrhundert.<sup>1</sup> Das heißt: selbst dort, wo Alter und Aura eines Gegenstandes fingiert werden, schleichen sich unwillentlich das Denken und die Vorstellungen der Zeit seiner Entstehung ein. Formuliert als Tautologie: Neues Altes ist – selbst in der extremen Form der Fälschung – offenbar unweigerlich immer neues Altes. Was das alte Alte vom neuen trennt, ist die veränderte Lebenswelt und die damit verbundene andere Wahrnehmungs- und Erfahrungsgeschichte des herstellenden Individuums, das mit anderen Augen und Ohren sieht und hört, mit anderen Händen und Bewegungen formt, dessen Vorstellungsvermögen anders geprägt ist.<sup>2</sup> Dieses »Neue aus Versehen« – wie es Boulez vielleicht nennen würde – taugt allein allerdings noch nicht zur Unterscheidungen in ästhetischen Dingen, da es, wie das Beispiel der Fälschung zeigt, unterschiedslos auch für jedes Machwerk reklamiert werden könnte.

2. Wenn es nicht in akzeptierten Formen wie der der Parodie, der Fiktion (wie etwa in Alfred Schnittkes jüngst uraufgeführter Oper *Gesualdo*) oder als im Hegelschen Sinne Aufgehobenes sich zeigt, ist Altes im Neuen wie die Fälschung dem Verdacht ausgesetzt, Schwindel zu sein, hinter den Stand des geschichtlich Erreichten zurückzufallen und damit regressiv zu sein. Jedoch ist heute das Vertrauen in eine ästhetische Theorie und das hinter ihr stehende Geschichtsmodell, die, wie bei Adorno in seiner Polemik gegen die neue Tonalität Anfang der dreißiger Jahre<sup>3</sup>, erlaubte, deren Ursprung eindeutig als ideologisch zu identifizieren, so weit erschüttert, daß es schwerfiele, ein Urteil anhand der materialen Beschaffenheit und der technischen Konstitution der Werke zu begründen, wie er dies forderte. Den historischen Stand des musikalischen Materials zu bestimmen in einer Weise, die auch nur einige Verbindlichkeit beanspruchen und damit die Basis solchen Urteils bilden könnte, scheint heute in der in eine Vielzahl von Sparten aufgesplitterten Musikkultur, in der eine Avantgarde kaum mehr auszumachen ist, schwieriger denn je, wenn nicht unmöglich.

3. Wir leben in einer Kultur, in der das Vergangene nicht nur in Dokumenten und Zeugnissen historischer Ereignisse, sondern auch ästhetisch in Form von Kunstwerken – vielfach medial vermittelt - gegenwärtig ist, und dies in einem Ausmaß, das in der Geschichte seinesgleichen nicht hat. Das heißt: womit Künstler mehr denn je konfrontiert sind, ist nicht allein die vergangene und zeitgenössische Kunst, sondern auch die vergangene Kunst als gegenwärtige, zu der jedes neue Werk unweigerlich in Konkurrenz tritt und Stellung bezieht, selbst wenn es leugnete, dies zu tun.

»Neu alt« zu sein ist bei schriftlich fixierter Musik, wenn sie aufgeführt wird, die

10 Dasselbe gilt  
übrigens auch für Arvo  
Pärts Werke nach  
seiner Abkehr vom  
avantgardistischen  
Idiom Mitte der  
siebziger Jahre. ↑

Erscheinungsform: Nicht nur in der historischen Aufführungspraxis Alter Musik, die uns mit Rekonstruktionen eines – sofern nicht Tondokumente erhalten sind - der Zeit unwiederbringlich anheimgefallenen Klangbildes auf der Grundlage von Dokumenten konfrontiert, ist die Aufführung ein Akt der Vergegenwärtigung mit heutigen<sup>4</sup> vokalen oder instrumentalen Mitteln. Dies gilt ebenso für jede Aufführung Neuer Musik, auch wenn die Zeitspanne hier zwischen Niederschrift und Aufführung kurz ist. Selbst John Cages auf einem subjektiven Musikbegriff beruhende Klangaktionen, die auf eine Kunst des Augenblicks, des »Nu«, zielen, können sich aufgrund der Tatsache, daß sie schriftlich fixiert sind und in anderem Kontext anders aufgefaßt werden mögen, diesem Prozeß nicht entziehen.

Diese in der Schriftlichkeit angelegte produktive Seite des Aufführens von Musik, die ihr Pendant im Wandel des Wahrnehmungsvermögens der Hörer hat – auf beidem beruht letztlich die Lebensfähigkeit von musikalischen Kunstwerken –, vermag am Werk neue Aspekte hervortreten zu lassen, die für das Komponieren, das immer auch Bezug auf vorhandene Musik ist, fruchtbar werden können. Als These formuliert: Das Potential der vergangenen Kunst wurde von den Konsequenzen, die in der Vergangenheit daraus gezogen wurden, keineswegs ausgeschöpft. In verändertem Umfeld kann ihr und ihren Verfahrensweisen aufgrund der Produktivität der Wahrnehmung neues Potential zuwachsen. In diesem Sinne ist wohl eine Bemerkung Dieter Schnebels über Ernst Bloch aufzufassen, die sich in rückschauenden Reflexionen über das eigene Tun in den beiden Werk-Zyklen *Tradition* und *Re-Visionen* unter der Überschrift *Fortschritt der Tradition: Situation 1975* findet: Er habe gelehrt, »das Vergangene als Unabgeschlossenes zu sehen, voller »Möglichkeiten nach vorn«.<sup>5</sup> Von ganz anderer Seite kommt Helmut Lachenmann ebenfalls zu diesem Punkt, wenn er feststellt: »Der Begriff des »Neuen« in einem fortschrittsgläubigen, objekthaften Sinne bedeutet überhaupt nichts, aber er bedeutet alles im Sinne von Leben und Entdecken. Dann bekommt er Aspekte, die unerschöpflich sind.«<sup>6</sup>

Das hieße: den musikalische Fortschrittsbegriff preiszugeben zugunsten einer geschichtlichen Bewegung ohne Telos, die der geschichtlichen Kontingenz – auf der etwa Boulez schon früh gegen Leibowitz' allzu kontinuierätsgläubiges und lineares Geschichtsverständnis insistierte – ebenso Rechnung trägt wie dem Ereignischarakter des Komponierens, auf den vom musikalischen Denken her so verschiedene Komponisten wie Helmut Lachenmann<sup>7</sup> und Wolfgang Rihm<sup>8</sup> verweisen. Daß Erfahrung des Komponierens und theoretische Rekonstruktion auseinanderklaffen, liegt der Skepsis gegenüber Tabus – dem »Kanon des Verbotenen« - und gegenüber Extrapolationen auf der Grundlage einer rekonstruierten »Logik der Werkentstehung« oder, in größerem Rahmen, einer »Logik der geschichtlichen Entwicklung« zugrunde, die sich ja erst im Nachhinein als solche darstellt, und dies vielleicht nur deshalb, weil wir sie heute suchen und konstruieren, morgen aber womöglich den Bruch sehen und hervorheben. Gleichwohl ist mit der Preisgabe der Idee eines musikalischen Fortschritts nicht der Beliebigkeit Tür und Tor geöffnet. Das kompositorische Tun ist gebunden an ein von seiner sozial und historisch vermittelten Wahrnehmungs- und Erfahrungsgeschichte geprägtes Subjekt. In Rihms Worten: »Ein Mittel wird durch den, der es einsetzt, zu dem, was es ist. Wir können nicht einfach »alles machen«, wie manche glauben mögen, denn unsere künstlerischen Körper sind dimensioniert, auch in ihrer

Ausdehnungsrichtung und Bewegungsfähigkeit. Dies aber zu wissen befreit. Zumindest von der Vorstellung, es gäbe künstlerische Gesetze, die außerhalb unser selbst liegen. Wir bleiben für alles verantwortlich.«<sup>9</sup>

4. Als Wolfgang Rihm den eben zitierten Vortrag zum Thema »Neo-Tonalität?« auf den Darmstädter Ferienkursen 1984 mit der Feststellung begann: »Eigentlich gibt es Tonalität nicht. Nur Harmonik« und fortfuhr: »Tonalität sei ein Zufall, eine Konstellation von Grundton-zentrierter Harmonik, alles andere erinnere uns nur an Tonalität«, um dann auf den Vorgang des »Physiognomisierens« im Wahrnehmen zu kommen, mit dem wir uns selbst das Unbekannteste durch Projektion vertraut machen – mit diesem Beginn stellte er die Frage danach, inwieweit das Alte hier wirklich alt ist, oder anders gesagt, inwieweit die Kennzeichnung als »neo-tonal« und damit der suggerierte historische Bezug überhaupt triftig sind. Solange detaillierte Analysen fehlen, die sich, statt mit einem Schlagwort abzuwehren und an der Oberfläche kleben zu bleiben, auf die Werke einließen, ist der Vorwurf – und als solcher war die Bezeichnung als »neo-tonal« oder »neo-romantisch« gemeint – haltlos.<sup>10</sup> Als vorbildlich zu nennen wären hier – auch wenn man den Konsequenzen nicht folgen mag, die er daraus zog – Adornos Analysen des musikalischen Neoklassizismus: Mit erstaunlicher Schärfe erfassen sie das Neue am Gegenstand, das heute in einer Neubewertung des Klassizismus gegenüber dem Aspekt der Rückkehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt ist, das Adorno aber vom Standpunkt seines organozentristischen Kompositionsbegriffes aus kritisieren mußte. Es ist daher nicht auszuschließen oder eher anzunehmen, daß sich das Alte später als weniger alt erweist, als es auf den ersten Blick erscheint.