

Hat es noch Sinn, den bestehenden Werken neue hinzuzufügen? : Ist die Kunst am Ende?

Autor(en): **Schwehr, Cornelius**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 78

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927920>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HAT ES NOCH SINN, DEN BESTEHENDEN WERKEN NEUE HINZUZUFÜGEN?

VON CORNELIUS SCHWEHR

Ist die Kunst am Ende?

Das Thema, über das ich im folgenden sprechen werde, ist mir näher, als das vielleicht den Anschein haben mag. Denn keinesfalls habe ich die Frage schon dadurch beantwortet, dass in näherer oder fernerer Zukunft Werke von mir zur Uraufführung kommen werden. Das wäre denn doch zu einfach und übersähe völlig die vielfältigen Möglichkeiten, die einer solchen Konstellation innewohnen. Überdies, und damit berühre ich den Kern der Frage, verlangt sie doch keinesfalls nach einer Beantwortung, sondern ausschliesslich nach Entfaltung und Auseinandersetzung. Kein «Ja», kein «Nein» und kein «Ich weiss es nicht» hätten in diesem Zusammenhang auch nur den geringsten Sinn und Erkenntniswert. Und hierbei mag auch die wichtige Erkenntnis abfallen, dass es überhaupt nutzlos ist, Ergebnisse zu präsentieren, ohne den Weg offenzulegen, der zu ihnen führte. Und darüberhinaus: selbst scheinbar identische Ergebnisse können sich als Entgegensetzungen erweisen allein durch die Art ihres Zustandekommens.

Nun aber zum Thema, der Frage nach dem Ende der Kunst. Eines seiner Grundcharakteristika scheint mir zu sein, dass man in der Reflexion darüber beständig von ihm weggeführt wird. Das liegt wohl daran, dass so viele Voraussetzungen vorab klärungsbedürftig sind, will man sich wirklich darauf einlassen, dass diese drohen, es zu verdecken, es zu verstellen. Mit Voraussetzungen meine ich die Beantwortung unter anderem folgender Fragen: Von welchem Standpunkt aus wird nachgedacht, was Kunst sei, oder besser: was das sein soll, welches Interesse (dies ist auch im Wortsinne zu nehmen) die Reflexion antreibt, und nicht zuletzt: welches Verhältnis derjenigen Kunst gegenüber, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung noch nicht tot gewesen sein soll (ich meine damit unsere Tradition), liegt diesen Überlegungen zu Grunde?

Kein heutzutage in den Künsten Arbeitender und über die Künste Reflektierender wird sich dieser Problematik wohl erwehren können, es sei denn, er verfügt über ein nachgerade grenzenloses Selbstbewusstsein (im negativen umgangssprachlichen Sinne). Die Frage berührt, jenseits einer möglichen Objektivierung, ja auch den beständigen Selbstzweifel: was ist noch zu sagen, oder besser: was ist noch zu tun?

Auf diese Weise aber nährt sie die weitere Produktion, wirkt also auch als Motor der Arbeit. «Ich lasse mich nicht hindern zu gestalten, was mich hindert zu gestalten», soll Karl Kraus einmal aus seinem Schaffen berichtet haben. Dass das gefährlich sein kann, weiss ich sehr gut, und ich weiss auch, dass das in dem Moment falsch, also unwahr wird, in dem man beginnt, sich dessen kalkulierend zu bedienen.

Wie also damit umgehen?

Der historische Ausgangspunkt – Hegels These vom Ende der Kunst – erweist sich schnell als für unsere derzeitigen Bedürfnisse untauglich. Dort, wo dieser Gedanke herkommt, ist die heutige Rede vom Ende nicht zu Hause – die Probleme liegen (leider) an einer ganz anderen Stelle. Dennoch: Ich will den schönen Gedanken nicht vorenthalten. Es heisst da in den Vorlesungen über Ästhetik beispielsweise:

«Die Kunst in ihren Anfängen lässt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stösst sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus und Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr.»¹

Und an einer anderen Stelle:

«Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.»²

Dieses Ende der Kunst bedeutet einen Anfang.

Der Künstler hier «ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, erinnernde und ausdrückende Menschengestalt, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann. Es ist dies ein Gehalt, der nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt, sondern die Bestimmung des Inhalts und des Ausgestaltens der willkürlichen Erfindung überlässt, doch kein Interesse ausschliesst – da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat.»³

Dies ist nichts weiter als das Postulat der Autonomie von Kunst. Ein wirklich schönes Ende ist das.

Ich allerdings weiss sehr genau, dass die Aktualität der Eingangsfrage hier nicht ihren Ursprung und ihr Zuhause hat – hätte sie es, würde das eine völlig andere Debatte ergeben, als die es ist, die wir hier zu führen haben. Die angesprochene Problematik scheint mir auf einer wesentlich banaleren Stufe beheimatet zu sein, da nämlich, wo andernorts gerne von «Postmoderne» geredet wird (ich halte das übrigens nicht für ein Schimpfwort), da wo gerne der Benjamin-Kleesche Angelus Novus bemüht wird, der mit dem Rücken nach vorne («ein Sturm weht vom Paradiese her»⁴) die Trümmer der Vergangenheit vor die Füsse geworfen bekommt. Vielleicht wäre von diesen Trümmern aus zu begreifen und zu erfahren, dass ein subjektives Gefühl da wohl lähmend werden kann, wo der Eindruck bestimmt entsteht, mittlerweile gar nichts mehr wirklich selbst machen zu können, sondern nurmehr noch bereits Gestaltetes zu gestalten. Dieses «Gestalten gestalten» mag an dieser Stelle auf ein sehr grundsätzliches Phänomen kompositorischer und wohl auch allgemein künstlerischer Arbeit hinweisen. Natürlich arbeitet niemand von Null an, jeder arbeitet und gestaltet das, was er macht, auf der Basis dessen, was andere, auch für ihn, schon vorgearbeitet haben. Das war tatsächlich schon immer so. Was aber passiert, wenn sich die Gewichte

1. Georg Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Frankfurt am Main 1970, Bd. 13, S. 141.

2. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 23.

3. Hegel, *Werke*, Bd. 14, S. 237.

4. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1980, Bd. I.2, S. 698f.



in der Arbeit derart verschieben, dass nahezu alles, was vorgefunden wird, bereits als Be- und Gearbeitetes, also als bereits Gestaltetes erscheint?

Hier wäre doch ein qualitativer Sprung auszumachen; und tatsächlich sollte es auch keine kleine Kunst sein, aus der Differenz zwischen dem, was man selbst gestalten kann, und dem, was als bereits Gestaltetes auf einen zukommt, Kraft zu ziehen und sich nicht angesichts des möglicherweise sehr ungünstig gewordenen Verhältnisses zwischen beiden entmutigen zu lassen. Und dennoch: Es wäre wenig mehr denn wehleidig, hier aufzugeben und allein deshalb das Ende der Kunst auszurufen. Dergleichen Problematik sollte doch im vorhin erwähnten Karl Krausschen Sinne zu meistern sein.

Und nun habe ich, will ich hier fortfahren, drei Wege offen, die ich alle drei ein Stückchen weit werde verfolgen müssen. Ich werde

1. zu erzählen haben, was ich meine, wenn ich von Gestalt, von gestalten rede;
2. werde ich davon zu berichten haben, was und wie mein Verhältnis zur Tradition ist, weil alles, was Gestalt ist, wesentlich davon bestimmt wird, was die jeweilige Tradition uns übergibt, und
3. (und das ist für mich das Schwierigste) werde ich einen Blick ermöglichen müssen in meine Werkstatt. Schwierig ist das vor allem deshalb, weil ich nicht sehr gerne von mir spreche. Das dazu nötige In-mich-Gehen fällt mir auch deshalb so schwer, weil dort, wie Ernst Bloch einmal sagte, so wenig Auslauf ist.

GESTALTEN GESTALTEN

Als erstes werde ich also berichten darüber, was ich meine, wenn ich von «Gestalt» rede. In einer der grossen deutschen Enzyklopädien beginnt der lange Artikel zu diesem Thema folgendermassen:

«**Gestalt**, griechisch *morphe*, lateinisch *forma*» – nun ist da in den mittlerweile dabei entstehenden Konnotationen schon

alles vorhanden, was gebraucht wird, um dieses Phänomen als Ganzes zu erfassen: *morphe* und *forma*, wie etwas aufgebaut ist *und* wie es erscheint; nicht getrennt voneinander, sondern als ungetrennte und untrennbare Einheit.

Also jetzt fange ich nocheinmal an mit diesem Artikel aus der Brockhaus-Enzyklopädie:

«**Gestalt**, griechisch *morphe*, lateinisch *forma* bezeichnet einerseits die anschauliche, umgrenzte, mehr oder weniger gegliederte und in sich abgeschlossene Einheit der Erscheinung eines Gegenstandes oder andererseits die begriffliche Ordnungseinheit in der Mannigfaltigkeit von Bestandteilen einer Sache, sofern in der jeweils gemeinten Einheit eine Gesetzmässigkeit des Aufbaus (z.B. im Kristall), die Form und das Wesen einer Struktur (z.B. im Organismus) oder ein geistig-seelischer Sinngehalt (z.B. im Kunstwerk) zum Ausdruck kommen. In diesem weiten Sinne findet sich der Begriff der Gestalt, der dem der Form verwandt ist, in allen Wirklichkeitsstufen von der konkretesten bis zur abstraktesten [...]»

Sie sehen vermutlich schon, worauf das alles hinausläuft: auf eine Auseinandersetzung nämlich darüber, was als Ganzes wahrgenommen werden muss und was als Zusammengesetztes gelten kann. Und ich möchte dieser Problematisierung auch weiter nichts hinzufügen ausser einem kleinen Exkurs über etwas, was hier in unmittelbarer Nähe liegt und in der Lage sein sollte, noch etwas mehr Licht in dieses Dunkel zu tragen:

Es gibt seit längerem Bestrebungen nicht bloss in der Kunst, sondern vor allem in der allgemeinen Lebenspraxis, die mit dem Versuch einer neuen Sicht auf den Menschen zusammenhängen: «Ganzheitlich» heisst hierfür das Wort in unserer Sprache. Daran kann man, glaube ich, sehr viel zeigen, was die Gestaltproblematik angeht. Diese ganzheitliche Sicht auf die Dinge ist ja sehr richtig und sehr falsch zur gleichen Zeit. Sehr richtig ist sie, wenn sie dabei den analytischen Blick auf die Dinge nicht negiert, den uns die letzten hundert Jahre gelehrt haben. Leider haben diese letzten hundert Jahre uns auch versucht zu lehren, diesen analytischen

Blick ausschliesslich zu haben, und das ist wahrscheinlich auch eine der Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts. Sehr falsch ist sie dann, wenn sie in einen gewissermassen voranalytischen Zustand meint zurückfallen zu können und damit dem, meiner Meinung nach, irrigen Glauben an-, oder besser: nachhängt, man könne die Dinge noch, oder wieder so betrachten, wie sie betrachtet werden konnten, bevor sie uns zerfallen sind.

(Wann soll das eigentlich gewesen sein?)

Ich will ihnen dafür ein kleines Beispiel geben: Wenn man die Erwidungsschrift Alban Bergs auf ein Pamphlet Pfitzners über Schönberg und seine Schüler liest, so besteht diese zu einem nicht unerheblichen Teil aus einer Analyse des Klavierstücks *Träumerei* von Robert Schumann.⁵ Alban Berg benützt diese Analyse dazu zu zeigen, dass man sehr wohl mit rationalen Mitteln Gültiges über Musik und ihre Qualität sagen kann. Er macht das auf eine wunderbar klare Weise, und er beschreibt beispielsweise den Verlauf der Melodie, indem er sie in ihre Intervalle zerlegt, den Anfang also als aufsteigende Quarte, fallende und wieder aufsteigende kleine Sekunde, zwei steigende Terzen und eine wiederum steigende Quarte, die er dann wieder auf den Anfang bezieht. Er braucht dieses Verfahren, um damit auf einen Strukturaspekt des Stückes zu verweisen und um daraus seine Schlüsse ziehen zu können bezüglich seines inneren Zusammenhangs.

Das alles ist durchaus einleuchtend. Allerdings muss man auch sagen, dass Schumann und seine Zeitgenossen sicherlich niemals auf die Idee gekommen wären, eine solche melodische Erscheinung überhaupt als zusammengesetzt zu begreifen und auf diese Weise zu beschreiben. Es ist dies eben auch ein Ganzes, diese melodische Gestalt (diese spezielle Form der Arpeggierung des F-Dur Dreiklanges), die hier exponiert wird und die natürlich mehr ist als die Summe ihrer Teile (das, im Übrigen, würde Berg auch nie bestritten haben). Hinzu kommt, und man macht sich das meines Erachtens zu selten klar, dass dieses Hineinsteigen in die Feinstruktur, gewissermassen in die Chemie einer Musik, auch eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts, genauer der Schönbergschule ist.

Denn: In dieser Hinsicht geht die Entwicklung der musikalischen Analyse Seite an Seite mit derjenigen in den Naturwissenschaften. Und da ist es ja schliesslich auch ein weiter Weg zum Wissen etwa über die Zusammensetzung des Wassers – und es ist sehr wichtig und richtig, davon zu wissen, aber es ist nicht die Voraussetzung fürs Trinken. «Wer blos an meiner Pflanze riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, blos um daran zu lernen, kennt sie auch nicht», heisst es, bereits im Jahre 1797 zu Beginn des *Hyperion* von Friedrich Hölderlin.⁶ Und ein anderer grosser deutscher Schriftsteller, Heinrich von Kleist, hat zu diesem Thema auch schon zu Beginn des vorletzten (also des 19.) Jahrhunderts in seinem kleinen Text *Über das Marionettentheater* eine den Problemkreis übergreifend abschliessende Bemerkung gemacht: «Solche Missgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.»⁷

Möglicherweise ist das jetzt ein bisschen zu schnell gegangen, ich möchte hier eine Erläuterung nachliefern. Der wunderbare Satz Hölderlins: «Wer nur an meiner Blume riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, nur um an ihr zu lernen, der kennt sie auch nicht», dürfte in diesem Zusammenhang unmissverständlich sein. Den Kleist habe ich hineingenommen, weil da noch etwas hinzukommt, und weil er das Problem noch grundsätzlicher angeht.

Kleist bezieht sich auf die Schöpfungsgeschichte im Alten Testament. Die Überlieferung beschreibt da die Trennung des Menschen von Gott als Entfernung des Menschen aus dem Paradies. Man kann diese Überlieferung auch, mit Kleist, lesen als Trennung des Menschen von der Natur. Der Grund für diese Trennung liegt darin, dass der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat (etwas, was ihm strengstens verboten war). Und nun besitzt er als einziges Lebewesen Selbstbewusstsein, das heisst, er weiss von sich selbst, und das ist gleichzeitig das Ende des Paradieses, das Ende der Unschuld und das Ende der Unsterblichkeit, denn: sterblich ist nur derjenige, der weiss, dass er wird sterben müssen, und unsterblich sind alle, die nichts vom Sterben ahnen.

«Schicksaallos, wie der schlafende Säugling, athmen die Himmlischen;

Keusch bewahrt in bescheidener Knospe, blühet ewig Ihnen der Geist»,⁸

so beschreibt Hölderlin den nämlichen Sachverhalt. Was also tun, wenn man da wieder hinwill, wenn man wieder zurück will? – Ich unterstelle hier einfach, dass alle gern ins Paradies wollen.

Kleist fasst den Fehler in der Formulierung, in dem Gedanken «wieder zurück» auf: «wieder zurück» geht nicht – neu einen Zugang suchen, das geht – vielleicht. «Die Unschuld ist keine Vollkommenheit, die man sich zurückwünschen soll; denn sobald man sie sich wünscht, ist sie verloren», heisst das bei Kierkegaard.⁹

Einmal erlangtes Bewusstsein ist nicht wieder wegzubekommen, da mag man sich dummstellen, so lange und so sehr man will. Das Bewusstsein aber entwickeln, bis die offensichtlichen Schwächen zu wirklichen Stärken werden, das könnte vielleicht eine Möglichkeit sein. «Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub (der Engel Gottes) hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.»

Ich kann gerne verraten, dass man lange suchen muss, bis man etwas findet, was nicht schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts klar gedacht und beschrieben und meistens in der Zwischenzeit nur leider wieder vergessen worden ist. Um hier nun ein weiteres kleines Beispiel zu geben, möchte ich die Gelegenheit nutzen und die drei Texte von Johann Peter Hebel erwähnen, die mir als Grundlage meines Chorstückes *Worte* dienen. In ihnen scheint eine Poetik auf, die im Detail das Ganze findet, die die Provinz zur Welt macht und umkehrt und die mir darin von grösster Aktualität scheint.

Das erste ist der Eingangssatz aus dem *Kannitverstan*:
*Der Mensch hat wohl täglich Gelegenheit, in Emmendingen und Gundelfingen, so gut als in Amsterdam Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal, wenn auch nicht viel gebratene Tauben für ihn in der Luft herumfliegen.*¹⁰

Dann eine Geschichte ebenfalls aus dem *Schatzkästlein der rheinischen Hausfreundes*:

Verloren oder gefunden

An einem schönen Sommerabend fuhr der Herr Vogt von Trudenbach in seinem Kaleschlein noch spät vom Brassenheimer Fruchtmart zurück, und das Rösslein hatte zwei zu ziehen, nämlich den Herrn Vogt und seinen Rausch. Unterwegs am Strasswirthshaus schauten noch ein paar lustige Köpfe zum Fenster heraus, ob der Herr Vogt nicht noch ein wenig einkehren, und eines Bescheid tun wolle; die Nacht sei mondhell. Der Herr Vogt scheute sich weniger vor dem Bescheid als vor dem Ab- und Aufsteigen in das Kaleschlein, massen es ihm schon am Morgen schwer wird, aber am Abend fast unmöglich. Der Herr Theodor meinte zwar:

5. Alban Berg, «Die musikalische Impotenz der neuen Ästhetik» Hans Pfitzners», in: *Musikblätter des Ausbruch* 2/1920.

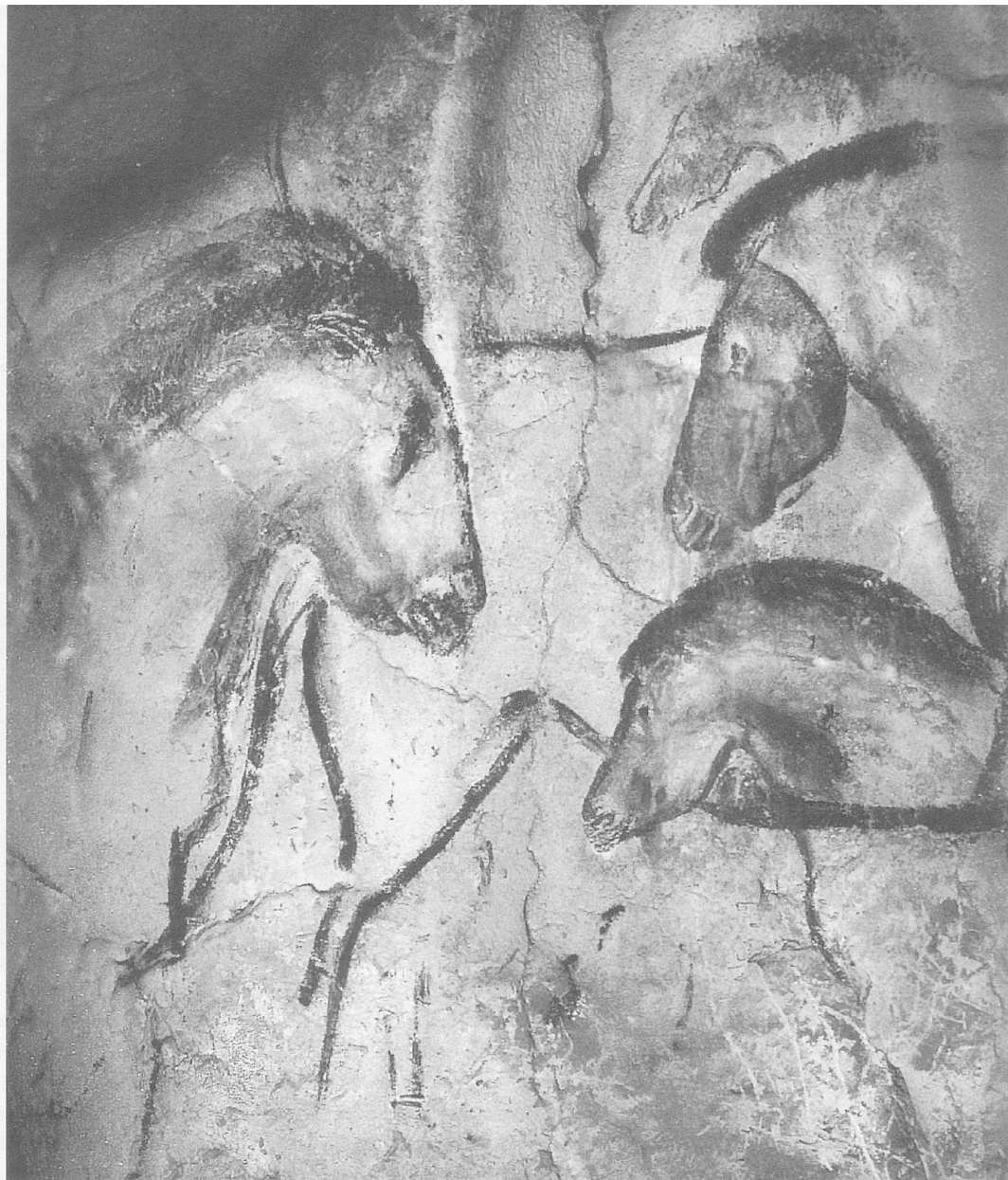
6. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Darmstadt 1984, Bd. 11, S. 11.

7. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, München 1965, Bd. 2, S. 342.

8. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, S. 163.

9. Sören Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, Düsseldorf 1965, 11. Abtlg., S. 35.

10. Johann Peter Hebel, *Poetische Werke*, München 1961, S. 134.



«Wir wollen das Kaleschlein auf die Seite umlegen, und ihn abladen», aber kürzer war es doch, man ging mit der Flasche zu ihm hinaus. Aus einer Flasche wurden vier und die Redensarten manquierte ihm immer mehr, bis ihm der Schlaf die Zunge und die letzte Besinnung band. Als er aber eingeschlafen war, führten die lustigen Köpfe das Rösslein in den Stall und liessen ihn auf der Strasse sitzen. Früh aber als ihn vor dem Fenster des Wirts die Wachtel weckte, kam er sich kurios vor, und wusste lange nicht, wo er sei und wo er sich befinde. Denn nachdem er sich eine Zeitlang umgesehen und die Augen ausgerieben hatte, sagte er endlich: «Jetzt kommt alles darauf an, ob ich der Vogt von Trudenschbach bin, oder nicht. Denn bin ich's, so hab ich ein Rösslein verloren, bin ich's aber nicht, so hab ich ein Kaleschlein gefunden.»¹¹

Und zum Schluss die erste und die letzte Strophe eines Gedichts mit dem Titel *Abendlied* und dem Untertitel «(Wenn man aus dem Wirtshaus geht)»:

*Jetzt schwingen wir den Hut.
Der Wein der war so gut.
Der Kaiser trinkt Burgunderwein,
Sein schönster Junker schenkt ihm ein,
Und schmeckt ihm doch nicht besser,
Nicht besser.*

[...]

*Jetzt Brüder, gute Nacht!
Der Mond am Himmel wacht;
Und wacht er nicht, so schläft er noch.
Wir finden Weg und Haustür doch,
Und schlafen aus im Frieden,
Ja Frieden.*¹²

11. Hebel, *Poetische Werke*, S.434f.

12. Hebel, *Poetische Werke*, S.124f.

DIE LEBENDIGE TRADITION

Nun aber wieder zurück zur musikalischen Tradition. Ich möchte das, was ich vorhin begonnen habe, versuchen, von einer anderen Seite aus nocheinmal zu beschreiben. Ich fange nun einmal bei einem meiner Lieblingskomponisten an, bei Franz Schubert. Ich möchte fragen, woher es eigentlich kommt, dass diese Musik heute noch zu uns spricht? Ich setze das jetzt einfach als Tatsache voraus – denn wollte ich das hier zur Disposition stellen, müsste ich sehr weit vorne beginnen und käme zu den weiteren mir wesentlich erscheinenden Dingen überhaupt nicht mehr. Woher kommt es also, dass diese Musik heute noch zu mir spricht?

Ich denke, weil sie von Dingen handelt, die mich heute noch beschäftigen, weil sie mich mit mir selbst konfrontiert, den Hörenden auf den Hörenden zurückverweist, und das hat letzten Endes seinen Grund darin, dass unsere zwischenmenschliche Organisiertheit sich seit Schubert nicht bestimmt verändert hat, dass die Probleme im Wesentlichen dieselben



geblieben sind. Das, was die französische Revolution, die Aufklärung und ihre lange Vorbereitung zwischen den Menschen erzeugt hat – das also, was man üblicherweise die bürgerliche Gesellschaft nennt –, hat sich in seinen Grundlagen bis heute nicht verändert – mag es auch in seinen Perspektiven heruntergekommen sein, wie es will. Und mit diesen Grundlagen meine ich die Stellung des Subjekts in diesen Organisationsformen und die Tatsache, dass dieses handelnde Subjekt zum Zentrum der Welt wird. In dieser Stellung des Subjekts liegt, denke ich, der eigentliche Grund dafür, dass unsere Tradition noch lebendig sein kann. Das verbindende Element in unserer Tradition ist ja, dass der Komponist, indem er sich unmittelbar ausdrückt, glaubt, damit mehr zu tun, überindividuell Gültiges hervorzubringen.

Den ersten Rückschlag erfährt nun dieses komponierende Subjekt allerdings schon in der musikalischen Romantik – seit Schubert also, spätestens, und mit ihm hatte ich diesen Ausflug in die Geschichte ja auch begonnen. War der Gestus des klassischen Komponisten noch bestimmt vom «ich und wir», vom Glauben also an eine prinzipiell vorhandene Übereinstimmung zwischen dem, was der eine will, und dem, was alle wollen (sollen), verengt sich das für den romantischen Komponisten auf «ich und ihr», die Erfahrung der Verfeinerung mit der Aussenwelt, der Gegnerschaft zum Verlauf der Geschichte.

Und was passiert nun, wenn nicht einmal mehr dieses Ich selbst unbefragt vor diesem Ich passieren darf? In den Wunderhorn-Liedern von Gustav Mahler gibt es eines, das heisst *Wer hat dies schöne Liedlein erdacht?* Mahler änderte den Text und komponierte die Zeile: «Wer hat dies schön schöne Liedlein erdacht?» Und hier, wo sich der Komponist in seinen Ausdrucksmöglichkeiten zur Disposition stellt, beginnt meines Erachtens die Neue Musik.

Denn wenn es von diesem Zeitpunkt an schön-schöne Liedlein gibt, dann muss es wohl auch hässlich-schöne geben und wahr-schöne und falsch-schöne. Mit dem späten Mahler und dem frühen Schönberg beginnt, sehr langsam, eine grundlegende Veränderung der Musik des europäischen Kulturkreises – das hat meiner Meinung nach ursprünglich mit dem beschriebenen Verlust der Unmittelbarkeit zu tun: damit nämlich, dass das Subjekt gezwungen wird, von sich abzurücken und sich selbst, mit allen Wünschen und Hoffnungen und Ängsten und Freuden, zum Gegenstand wird.

Gerade nach dem Zweiten Weltkrieg – speziell in der kurzen Zeit des Serialismus und immer wieder danach – ist man nicht müde geworden, der Neuen Musik Entsubjektivierung vorzuwerfen. Die Vorwürfe klangen durchaus unterschiedlich: errechnete Partituren beispielsweise, Mathematik statt Musik, emotional ausgetrocknete Klangwüsten und vieles anderes mehr, aber gemeint war immer das Gleiche. Gemeint war das vermeintliche Fehlen des subjektiven Ausdrucks, und der Auslöser des Protestes war die Wut darüber. Aber das war und ist ein Missverständnis: verlorengegangen ist nicht das sich ausdrückende Subjekt, verlorengegangen ist das Subjekt, das glaubt, sich noch unmittelbar ausdrücken zu können, und ich möchte da noch weitergehen. Nicht dass das Subjekt in der Neuen Musik verschwunden ist, scheint mir das Problem zu sein, sondern dass es ausserhalb dieses Subjekts nichts anderes mehr zu geben scheint.

Ich habe den Eindruck, dass es scheinbar nichts mehr gäbe, auf das sich dieses komponierende Subjekt noch beziehen wollte, nichts mehr ausserhalb seiner selbst. Aber was will, was soll dann gestaltet werden, wenn nicht die Gestalten, die uns umgeben? Wenn der Komponist nicht mehr auf die Welt reagiert mit seiner Arbeit, auf was dann? Mahler konnte doch auch nur deshalb «der Welt abhandenkommen», weil er in ihr war.

MUSIK OHNE KONVENTIONEN

Ich möchte ihnen diese Problematik nocheinmal und von noch einer anderen Seite aus erneut beschreiben. Ich bediene mich dabei eines grundlegenden Charakteristikums der Neuen Musik, nämlich des mittlerweile hinlänglich bekannten Sachverhalts, dass die neue Musik selbst keinerlei Konventionen ausgebildet hat und auch nicht dazu in der Lage ist. Am leichtesten lässt sich das natürlich wieder in Abgrenzung zur traditionellen Musik darstellen. Alle Musik unserer Tradition, zumindest seit der Frühklassik, lebt davon, dass in den Köpfen der Zuhörer eine Norm existiert, an der sie gemessen wird. Der Umgang mit dieser Norm und deren intelligente Verletzung, deren vorgetäuschte Erfüllung, die sich als Durchbrechung zu erkennen gibt, deren scheinbare Verletzung, die rechte eigentlich doch eine Erfüllung war, dies alles garantiert Kommunikation und Information.

Jedem, der sich nur ein bisschen in dieser Musik auskennt, genügen einige Anfangstakte eines beliebigen ihm bis dahin unbekanntes Stückes, um ziemlich zutreffende Aussagen machen zu können über die zu erwartende Dauer, den wahrscheinlichen Formverlauf und den Zusammenhang (etwa ein Sinfoniesatz, eine Opernouverture o.ä.), in den das Stück vermutlich gehört – wie immer sich das Stück dann im Detail zu diesen ihm prinzipiell angemessenen Erwartungen verhalten mag. Das hat allerdings auch die Kehrseite, dass jemand, der von diesen Normen nichts weiss, kaum an den Mitteilungen, die diese Musik zu machen hat, wird partizipieren können, und insofern ist diese Musik ausgrenzend, elitär, wenn man so will. Und dies gilt für alle uns bekannte Musik, wenn auch sicherlich auf durchaus unterschiedliche Weise, nur eben nicht für die Neue Musik; und dass ihr immer wieder das genaue Gegenteil vorgehalten wird, halte ich wiederum für ein grobes Missverständnis.

Hier wäre ja nun der Ort, über die Differenz zwischen dem, was bekannt, und dem, was erkannt ist, sich weitläufiger auszubreiten, eine Differenz, die ja immer dann geflissentlich unterschlagen wird, wenn jemand meint, darauf hinweisen zu müssen, wie viele Menschen «Musik» und wie wenige «Neue Musik» lieben.

Ich möchte es bei diesem Hinweis belassen und kehre zur Neuen Musik zurück. In Neuer Musik ist prinzipiell zu jedem Zeitpunkt und in jedem Zusammenhang alles möglich. Nichts berechtigt mich – und damit meine ich nichts, was in der Sache selbst aufzufinden wäre –, von einem beliebigen musikalischen Ereignis auf ein mögliches oder gar wahrscheinliches anderes zu schliessen und im Falle seines Ausbleibens oder Eintretens Schlüsse daraus zu ziehen. Und hierin, denke ich, ist der eigentliche Grund dafür aufzusuchen, wieso dieser Musik von Seiten des Publikums so skeptisch begegnet wird. An so einen Zustand kann man sich ja schlicht und einfach überhaupt nicht gewöhnen. Begreifen allerdings kann man ihn schon – und lieben lernen kann man ihn auch, nicht unbedingt, weil er «schön», sondern weil er «wahr» ist.

Adorno war es, der das wohl als erster gespürt und festgehalten hat, als er in seinem frühen Text *Zur Zwölftontechnik* Schönberg bescheinigte, die Musik von «der Verwesung alles zerfallenen Organischen» gereinigt zu haben, und weiter: er, Schönberg, «versucht nun nicht etwa, dies zerfallene Material unversehens in eine neue Ordnung zu verwandeln, die notwendig leer wäre, sondern tilgt vielmehr den letzten Trug von Ordnung an ihm.»¹³ Adorno war es auch, der später auf die Problematik in Schönbergs Verfahren verwiesen hat, mit der neuen Technik die alten Formmodelle wieder auszukonstruieren zu versuchen; und er hat auch darauf verwiesen, dass die alten Formen notwendig an die Tonalität geknüpft

sind und mit ihr und aus ihr entstehen und ohne sie vollständig sinnlos werden. Ich darf das noch kurz, und nur am Beispiel der Tonhöhen, erläutern: Mit der Zwölftontechnik verschwinden alle qualitativen Differenzen zwischen den einzelnen Tönen. Das ist etwas für jede Form tonaler Musik aller Zeiten und Kulturen Selbstverständliches und Essentielles, der qualitative Unterschied zwischen den einzelnen Leiterstufen. Oder anders ausgedrückt: ein beliebiger Ton, ein *e* zum Beispiel, ist durchaus ein je anderer Ton, ob er dritte Stufe in cis-Moll, zweite Stufe in D-Dur oder erste Stufe einer phrygischen Skala ist – und genau dies verschwindet mit der neuen Technik. Sie nivelliert diese qualitativen Differenzen und verhindert damit jede Möglichkeit, Übereinkünfte im Voraus herzustellen – und nichts anderes sind Konventionen. Und das, was mit Schönberg und den Tonhöhen begann, greift natürlich über auf sämtliche Ordnungsparameter.

Noch einmal: Nicht also, dass das Subjekt in der Neuen Musik verschwindet, scheint mir das Problem zu sein, sondern, ganz im Gegenteil, dass es ausserhalb dieses Subjekts nichts anderes mehr zu geben scheint.

Ich verwende sehr viel Zeit und Kraft darauf zu verstehen, was Musik, was Kunst, bezogen auf ihren jeweiligen Zusammenhang, war und ist, und versuche, soviel als möglich davon zu wissen und in Erfahrung zu bringen. Auf diese Weise bin ich dabei, mir eine Haltung zu erarbeiten, von der aus ich meine Musik schreiben kann. Dies beinhaltet unter anderem auch die Frage danach, ob es überhaupt noch einen Sinn hat, Musik zu schreiben. Und alles, was ich bisher zu diesem Thema habe in Erfahrung bringen können – einiges davon habe ich hier andeuten können –, lässt mich darauf schliessen, dass die Musik, dass überhaupt die Kunst sich ganz grundlegend verändert hat und dass aber, solange diese Veränderung sich vom Alltagsbewusstsein so prinzipiell unterscheidet, wie sie es meiner Meinung nach tut, es auch sinnvoll bleibt, hier weiterzuarbeiten. Sie sehen, ich reklamiere die Musik einmal mehr als Erkenntnismittel, sie ist das, auf andere Weise als früher, noch immer.

Und: Wenn etwas so viele Fragen aufwirft, kann es wohl kaum zu Ende sein.

CODA

Peter Hacks, einer unserer zeitgenössischen Autoren hat in dem Vorwort zu einem Sammelband seiner Arbeiten über Poetik und Ästhetik geschrieben:

«So ist alle Kunst kritisch, selbst die kritische, bei der freilich die inhaltliche Opposition zu leicht die poetische überlagert. Gerade die allgemeinsten Züge des künstlerischen Tuns – das Vermenschlichen des Stoffs, das Erzeugen von Nichtgewesenem, das Befolgen selbstgegebener Gesetze, das In-den-Griff-Kriegen des Störrischen und Stimmigmachen des Widerstrebenden – bewirken das Interesse, das die Menschheit nicht aufhört, an der Kunst zu nehmen: als an dem Vorschlag eines unentfremdeten, produktiven, freien, bewältigten, durch gegenwirkende Interessen nicht mehr entzweiten Lebens. Indem Kunst Unbefriedigendes auf zufriedenstellende Weise abbildet, ist sie selbst das entzeitlichte Abbild des Verhältnisses von Aufgabe und Lösung.»¹⁴

Und etwas später in demselben Text:

«Kunst lebt von den Fehlern der Welt; hieraus folgt nicht, dass die Kunst umso besser würde, je fehlerhafter die Welt ist. Offenkundige Missstände verlangen politische Lösungen, nicht poetische. Blosser Schweinereien wollen beseitigt, nicht bedichtet werden.»¹⁵

13. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1984, Bd. 18, S. 364.

14. Peter Hacks, *Die Massgaben der Kunst*, Hamburg 1996, S. 7.

15. Hacks, *Die Massgaben der Kunst*, S. 9.