

# Ariane Jessulat

## Moderne rekonstruieren – Vergangenheit projizieren

Der Begriff Moderne ist divergierend. In den Diskussionen um die Qualität des Postmodernen scheint er ebenso eine gewisse Kontur zu versprechen wie in der Abgrenzung von Vergangenem. Doch wie selbstverständlich werden die Inhalte dessen, was unter Moderne verstanden werden kann, im Umgang mit Musik angewandt, verhandelt, abgewandelt? Wie spürbar ist es bei der Interpretation moderner Partituren, dass an die Stelle einer linearen Vorstellungen von Kompositionsgeschichte, die Neues aus Vergangenem hervorgehen lässt, plurale Ansätze getreten sind, die Ungleichzeitigkeiten und Überlagerungen verschiedener Qualitäten von Stil- und Zeitvorstellungen zulassen?

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts muss es einen gemeinsamen Begriff von moderner, neuer oder Neuer Musik gegeben haben. Den Begriff gibt es natürlich immer noch: Festival-Namen, Vereinsnamen, Ensemble-Namen, Zeitschriften, CD- und Buchpublikationen, Verlage, akademische Curricula, um nur einige Beispiele zu nennen, gehen mit dem Begriff um und werden verstanden, obwohl zwischen älterer und jüngerer moderner Musik unter Umständen mehr als fünfzig Jahre liegen können.

Nun ist so etwas wie das Altern der Moderne – um das es hier nicht gehen soll – kein Problem der Musik allein. Und der geschichtsphilosophische Überbau, die Vielzahl von Diskursen über das Wesen von Moderne, die es nicht erst seit dem 20. Jahrhundert gibt, sondern die immer wieder dagewesen zu sein scheinen wie schon Marco Scacchis berühmter *Breve Discorso sopra la Musica Moderna* (Warschau 1649) belegt, ertränken jede Fragestellung in einem fast nicht zu greifenden Themenfeld. Als Adorno über »Das Altern der Neuen Musik«<sup>1</sup> schrieb, bezog er sich ja auf einen ganz bestimmten, ziemlich gut fassbaren Begriff von Moderne, der um 1954 und vor allem als Fortsetzung wesentlich weiter zurückreichender Gedanken präzise konturiert war. Mit dem Umschlagen ehemals oder gerade noch modern und zeitgenössisch empfundener Musik in ein anachronistisches Hybrid, nämlich eine eventuell moderne, aber gerade nicht mehr zeitgenössische Musik, hat Adornos Kritik an den »Elaboraten der Reihen-Ingenieure« oder dem Traditionsverlust der »jungen Musiker«,

der ihre eigenen »Produktionen« ent wurzelt, nichts zu tun.

Ebenso haben auch jüngere Entwürfe wie die zahlreichen Überlegungen zu einer geschichtsphilosophischen Fortsetzung nach der Moderne und Postmoderne nichts mit dem vergleichsweise banalen, aber doch sehr präsenten Problem zu tun: Wie geht man mit einem Begriff von Moderne um, der im allgemeinen Sprachgebrauch einen selbstverständlichen Status hat, aber schleichend nicht mehr selbstverständlich ist?

### »Doing something uncharacteristic with your instrument«

Gerade für Interpretinnen und Interpreten eines sogenannten zeitgenössischen Repertoires kann das relevant werden, vor allem dann, wenn Partituren offene Passagen enthalten, vielleicht sogar einen freien Umgang mit »modernem Material« fordern – was für viele Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts zutrifft: Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Sylvano Bussotti, Cathy Berberian und viele mehr. Gelegentlich wird klar, dass das damit gemeinte moderne Material ziemlich konkret bestimmt ist: Wenn zum Beispiel Dieter Schnebel in der überaus sprechenden graphischen Umsetzung seiner Partituren eine gewisse Art von Linien für modernes Material zeichnet, dann suggerieren diese manchmal ganz eindeutig eine polyphone, klanglich disparate, punktuelle Textur, grob gesagt eine Art Webern-Idiom, was in der westlichen Nachkriegs-Avantgarde ja auch durchaus dem entsprach, was modern genannt wurde.

Alle, wenn man so sagen darf, etablierten Modernen – sei es nun die Moderne von Marco Scacci oder Robert Schumann, der dazu aufforderte, »eine neue poetische Zeit vorzubereiten«, sei es diejenige eines Alban Berg in seinem Schlagabtausch mit Ernst Pfitzner oder natürlich die in Darmstadt geprägten Vorstellungen von Moderne – zehrten von der greifbaren Vorstellung einer Vergangenheit, die als solcher Gegenstand der Analyse ist, aber eben deshalb gerade nicht ruht, sondern durch das, was modern heißt, bespielt wird. Insofern dürfte es eigentlich kein Problem sein, derartige Passagen in Musik jüngerer Vergangenheit, die ein »zwischen 1960 und 1975 modernes Verhalten« fordern, auch als stilistische Vergangenheit, als hochdifferenzierte Ausprägung der Stilkopie zu verstehen.

In Walther Thompsons *Soundpainting Workbook*, in dem sich die Erfahrungen mit Live-Composing von 1974 bis heute niederschlagen, gibt es verschiedene Gesten des Prompters, die eindeutig stilistisch determiniert sind,

1 Theodor W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 71991, S. 136–159.

so zum Beispiel minimalism (»Continuous, rhythmic cycling of the same several pitches without change«<sup>2</sup>) oder auch extended techniques (»Doing something uncharacteristic with your instrument«<sup>3</sup>). Unabhängig davon, in welchem Kontext und in welcher Art von Ensemble diese den game pieces ähnliche Situation sich ereignet, werden die jeweiligen Performer Stellung beziehen müssen, eventuell ironisch im Fall des »minimalism«, eventuell historisierend bei »extended techniques. Man muss gar nicht weit gehen: Auch wenn die stilistische Bandbreite von extended techniques auf ein plausibles Maß eingeschränkt würde, wären die Unterschiede zwischen einer virtuellen Ästhetik, die ursprünglich dem Free Jazz Ornette Colemans nahestand, und einem »stilleren«, reduzierteren<sup>4</sup> Idiom, wie es für die Jahrtausendwende typisch war, so gravierend, dass ein einziges Etikett für beides nicht ausreicht. Und selbst wenn es einen Katalog von Labels für extended techniques gibt, bleibt doch das grundsätzliche Entfremden der Idee: extended techniques, so etabliert sie sind, sollen auch als Haltung das »an die Grenze gehen« bewahren, und das dürfte nur sehr schwierig abzurufen, zu historisieren oder überhaupt in irgendeiner Form auszudrücken sein. Das didaktische Beispiel von Thompson zeigt demnach eine Situation, in der nicht selten mit einer Haltung zu spielen ist, die historisch von wenigstens zwei Ebenen durchzogen wird. Das passierte ausgerechnet dort, wo man davon ausgehen darf, dass eher eine Art von Unmittelbarkeit gesucht wurde, als das Symbol »extended techniques« im Rahmen des Soundpainting-Vokabulars aufkam.

Für die Verfügbarkeit von »minimalism« gilt das Problem ganz analog. Es wäre ein bisschen schade, wenn die greifbare patternhafte Struktur schon ausreichte, um tatsächlich so etwas wie »minimalism« zu erzeugen, was immer das auch sein mag. Was hier und in vergleichbaren Situationen tatsächlich wirksam wird, ist der Versuch, Vergangenheit verfügbar zu machen, genauer gesagt, eine vergangene Momentaufnahme von Moderne zu rekonstruieren oder zu re-aktualisieren.

Eine weniger didaktisch explizit gewordene Situation tritt zum Beispiel dann ein, wenn Performerinnen und Performer von heute nicht nur mit den »offenen Partituren« selbst, sondern auch mit historisch originalen Ton- und Bild-Dokumenten konfrontiert sind. Auch hier ist ein unmittelbarer Zugang zu Auslegungen ehemals moderner Spielsituationen höchstens ein Wunsch. Denn selbst wenn es den Ausführenden gelingt, sich von älteren Aufführungen freizuspielen, diese zu ignorieren oder wie auch immer einen aus ihrer Sicht innovativen

Weg der Aktualisierung zu finden, so gilt das doch nicht für das Publikum, dem die originalen Dokumentationen ebenso zugänglich sind. Das wird sehr relevant bei Aufführungen und Pflege aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung. Ein Extrem dürfte die Wiederaufführung von Wolf Vostells Fluxus-Oper *Der Garten der Lüste* im Oktober 2012<sup>5</sup> anlässlich seines 80. Geburtstags im Rahmen der Vostell-Dauerausstellung im Museo Vostell in Malpartida de Cáceres gewesen sein: Die Spielpartitur für die fünf Vokalistinnen entstand auf der Basis von Transkriptionen der Uraufführung aus dem Jahre 1982, die als Zwischenebene zwischen Vostells Zeichnungen und einem irgendwie im Jahre 2012 umsetzbaren, musiktheatralischen Ablauf eine wesentliche Rolle spielten. Umso schwieriger gestaltete sich das Umschalten zwischen derart notierten Passagen und Momenten der Live-Performance, in denen spontanes und radikales Reagieren auf Vostells Exponate gefordert war. Der Kontrast zwischen einer in jeder Hinsicht gegebenen musealen Situation und dem Ideal einer aus dem Moment gebo-



2 Walter Thompson, *Sound-painting. The Art of Live Composition. Workbook 1*, New York 2006, S. 27

3 Walter Thompson, a.a.O., S. 31.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=zHRMV9MmPTw>, abgerufen am 17. 10. 2018

4 Zur Begriffsverwendung und zur Problematik s. Marta Blažanović, *Eine kleine Sozialgeschichte der Berliner Echtzeitmusik-Szene*, in: Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck, Andrea Neumann (Hrsg.), *Echtzeitmusik Berlin. Selbstbestimmung einer Szene*, Hofheim 2012, S. 30.

Am 27. Oktober 2012 wurde die Fluxus-Oper *Garten der Lüste* von Wolf Vostell im Museo Vostell, Malpartida-Caceres erstmals in voller Länge inszeniert: vier Akte an vier Spielorten des Museumsgeländes innerhalb Vostellscher Installationen. Die fünf Sängerinnen waren A. Jessulat, A. Clementi, M. Laginestra, Rosario Cruz und Delia Agundez, Regie: Jose Iges, künstlerischen Leitung: Mercedes Vostell-Guardado. (Foto unten: Rilo Chmielorz)



Die multidisziplinäre Zeichensprache Soundpainting trainiert der Komponist Walter Thompson mit zeitgenössischen Orchestern, Tanzkompanien, Theaterensembles und multidisziplinären Gruppen auf der ganzen Welt (Foto: Nicolas Sornat)

7 Aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das fremde Kind*.

6 Siehe. Jon Hendricks, *The Fluxus Codex*, Detroit und New York 21995, 383–384.

8 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904), Köln 2009.

renen Ekstase wurde durch den hermetischen Aufführungsort sicherlich gemildert, blieb aber bestehen.

### »Play Any Sentimental Tune«

*Play any sentimental tune* lautet eine Spielanweisung aus dem Katalog der möglichen Aktivitäten in George Maciunas *Solo for Violin*. Das berühmte Stück sieht dann vor allem metaphysisch-destruktive Aktionen mit dem Instrument vor (»bite violin, drive a nail into violin, step over violin and chrush it«<sup>6</sup>), so dass »play any sentimental tune« jeweils andere Anforderungen stellt, je nachdem, wann die Spielanweisung in der Liste auftaucht. Bezogen auf die Rekonstruktion von Moderne als aktuelles Problem zeigt sich im *Solo for Violin* aber auch die Gegenseite: Auch ein Bild von Vergangenheit muss rekonstruiert werden, insofern es in den kreativen Ideen einer vergangenen Moderne in der Performance bedient werden muss.

Auch das liegt meiner Ansicht nach nicht im Entscheidungsspielraum der Performerinnen und Performer, hängt also nicht davon ab, ob ein Event, das den aktuellen ästhetischen Diskurs seiner Entstehungszeit konzeptuell thematisiert, nun »historisch« nachgespielt oder auf die heutige Zeit übertragen wird. *Solo for Violin* hat eine klarere Struktur und im landläufigen Sinne auch mehr Wirksamkeit, wenn ernsthaft versucht wird, so etwas wie das Eröffnungsthema von Beethovens Violinkonzert entweder vor der Zerstörung oder auf dem bereits zerstörten Instrument zu spielen, als es bei einem weniger bekannten Stück der Fall wäre, bei dem auf das geforderte, klassische Legato-Spiel das Prädikat »sentimental tune« viel besser zuträfe. Die Wiederaufführung würde die inzwischen etablierte und zu erwartende Oberfläche des Stücks stark verändern – ein ganz anderes Bild von *violin* bedienen – wäre möglicherweise authentischer, würde aber auch zeigen, dass Fluxus-Musik ebenso

ein kulturelles Gedächtnis für musikalische Details hat, ebenso Stile als Sprachen der Zeit speichert wie eine konkret und in traditioneller Weise ausnotierte Musik, die theoretisch besser greifbar wäre.

Die Orientierung an Schule bildenden Ästhetiken der letzten Jahrzehnte wie Minimalismus, Spektralismus, Lachenmann-Stil und vielen anderen problematischen Etikettierungen hat sicher mit bestimmten fasslichen Strukturen in der Musik nach 1970 zu tun. Sie sagt aber weniger über diese Musik aus als über den (nicht unbedingt bei den Komponistinnen und Komponisten liegenden) Wunsch, eine Gegenwart zur vollendeten Gegenwart zu machen oder eine sehr junge Vergangenheit auf verfügbare Momentaufnahmen zu projizieren. Das muss nicht immer ein verwerflicher Wunsch sein. Natürlich ist die Abwehr gegen derlei theoretische Erfassung lebendiger Musik ebenso stark wie diejenige, die E.T.A. Hoffmann oder Jean Paul in der literarischen Fiktion von Figuren zum Sprechen brachten, die zwischen Skurrilität und Ekel changieren wie »Magister Tinte«<sup>7</sup>. Dennoch dienen solche temporären Backups und Aneignungen von musikalischem Zeitgeist ja nicht nur kulturellen Machtansprüchen, sondern sind schlicht Vorarbeiten zum differenzierten Hören. Solange sie nicht vergrößernd festgeschrieben werden, spielen sie für eine lebendige Kommunikation mit aktueller Musik durchaus eine Rolle, gerade wenn es darum geht, eine zu bequeme Einordnung komplexer Phänomene in Schulen zu verhindern. Insofern bilden Thompsons Soundpainting-Etikette in ihrer Niedlichkeit eine gewisse Dissonanz zu dem, was sie bezeichnen, können aber dennoch eine sinnvolle Funktion erfüllen.

Zudem ändert sich die Qualität von Verfügbarkeit. In vielen Werken der 1970er Jahre (zum Beispiel in denen Kagels) spielt ein konstruiertes Beethoven-Bild als Kontrastfolie eine wichtige Rolle. Die Idee, einen solchen Beethoven-Avatar von Zeit zu Zeit durch eine jüngere musikgeschichtliche Persönlichkeit zu ersetzen, kann nicht dasselbe leisten. Betrachtet man nur die Ingredienzien von Kagels Film *Ludwig van* aus dem Jahr 1970, wird deutlich, dass zu einer derart direkten Benennung und kritischen Anstrengung von Autoritäten eine Konstruktion von Gegenwart gehörte, die eine Abgrenzung gegen Autoritäten, sei es die Abgrenzung gegen den Nationalsozialismus, sei es die Abgrenzung gegen die Politik des Ostblocks, in direkter Form erforderte. Mit Autoritäten wurde auch in der kritischen Auseinandersetzung direkt gehandelt, als lebte das, was Max Weber die »protestantische Ethik«<sup>8</sup> genannt hat, noch als

Spur oder auch als Trauma in den Strukturen der jungen Bundesrepublik nach. So gesehen wären auch Texte von Walter Jens aus heutiger Perspektive ein *sentimental tune*. Eine Ablösung von Beethoven als autoritärer Projektionsfläche ist angesichts der Veränderungen in den Vorstellungen und Funktionsweisen von Kanon und von Kompositionsgeschichte als konstruierbarem Raum längst auf mehreren Ebenen erfolgt, weit gründlicher als lediglich durch einen Austausch des realen historischen Vorbilds, welches ohnehin nie die Kontaktfläche der Auseinandersetzung stellte und in diesem Sinne verfügbar gewesen wäre.

Moderne rekonstruieren erfordert demnach eine grundsätzlich anachronistische, aber historisch bis zu einem gewissen Maße bewusste oder auch nur beobachtende Haltung. Die interpretatorischen Konsequenzen reichen von der Entscheidung, bestimmte Stücke nicht mehr aufzuführen, über eingreifende Aktualisierungen oder eine historisch-archivierende Aufführungspraxis bis hin zum Versuch einer Einfühlung in die aktualisierbaren Kontexte der Entstehung. Nichts davon dürfte ausschlaggebend für das Gelingen einer Interpretation sein. ■

klubkatarakt<sup>14</sup>

16.–19.1. 2019  
Kampnagel, Hamburg

klubkatarakt.net

---

Hamburg Städtische Musik- und Theaterverwaltung **KAMPNAGEL** Städtische Kultur- und Musikverwaltung Städtische Kulturstiftung ELISABETH KARLHEINE BEHNKE STIFTUNG

Rusch-Stiftung KURZE FILM AGENTUR HAMBURG Hamburg ThickArms

PIANOHAUS TRÖBGER MusikTexte positionen. SZENE TRSE