

Johannes Bauer

## Postmoderne Musik

### *Ein Schattendiskurs?*

Was können Versuche zur Ortung einer musikalischen Postmoderne für die Reflexion zeitgenössischen Komponierens leisten? Wie weit tragen sie, worin liegt ihre Notwendigkeit? Sind Periodisierungen und Etikettierungen – Prämoderne, Moderne, Anti-Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne – nicht in erster Linie Ordnungsfallen, die sich an einer Sinngebung der Unübersichtlichkeit des allzu Nahen versuchen, während sich die ästhetischen Phänomene generalisierenden Taxierungen entziehen? Abgesehen von der Singularität der Werke liegt die Schwierigkeit, Konturen einer musikalischen Postmoderne auszumachen, wohl darin, durch Abstraktion Beurteilungskriterien gewinnen zu müssen, die am Unübersetzbaren und an zentralen Qualitäten Neuer Musik wie denen des Ereignisses unscharf werden.

Vielleicht wäre – im Bewusstsein der präskriptiven Attitüde des Begriffs und seiner fragilen Deutungshoheit – die Frage nach einer musikalischen Postmoderne zunächst so zu umschreiben: Wie weit trägt heute noch eine Musik, die am Subjekt, an Durchgestaltung und Stimmigkeit, am „Ausdruck des Entsetzens“ festhält? Gestützt womöglich von einer Ästhetik kompositorischer Normen? Wurde nicht lange genug die Rigorosität Adornos kritisiert, die vieles aus dem Ensemble Neuer Musik ausgeschlossen habe? Und wurde nicht argumentiert, keineswegs müsse, wer außerhalb der „Dissonanzpflicht“ gegen „Konsonanztabus“ verstoße, darum bereits ein „Mitläufer der falschen Totalität“ sein?<sup>1</sup> Wäre das womöglich schon ein Plädoyer für postmoderne Vielfalt? Nähern wir uns also dieser Vielfalt zunächst über ein gegenwärtig auffälliges Symptom Neuer Musik, über das der Konjunktur von Solokonzerten. Mithin über die Renaissance einer Gattung, deren Gehalt in erster Linie etwas mit dem 18. und 19. Jahrhundert zu tun hat und fragen lässt, ob zeitgenössische Solokonzerte nicht von vornherein restaurativ sind.

Fast könnte man dem zustimmen, hört man etwa Alfred Schnittkes Cellokonzert, eine Art sakral verklärter Filmmusik des gebrochenen Herzens, oder Oliver Knussens Hornkonzert, das glauben lässt, es handle sich bei ihm um die wieder entdeckten und ergänzten Skizzen eines Frühwerks von Richard Strauss. Dass Krzysztof Penderecki den Konzertbetrieb mit schmerzlichem Violin-Espressivo und expressivem Pathos bedient, gehört mittlerweile zur Entlastungshaltung einer Alibi-Moderne. Zu schweigen von Michael

---

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt am Main 1987, S. 41.

Nymans vollgriffiger Exkursion in die Tasten und Kassen von Kino und Folklore, der der Komponist 1993 unbedingt zum Adel eines Klavierkonzerts verhelfen wollte. Um eine Exkursion von existenziellem Ausmaß ist es stattdessen Peter Michael Hamel zu tun, einem Komponisten unterwegs zur „integralen Musik“ samt ihrer „Vereinigung des magischen, mythischen und mentalen Bewusstseins“ und – wie in Hamels Violinkonzert – gestärkt von harmonikalem Urvertrauen. Inmitten solch tonal restaurierter Fassadenhaftigkeit wirkt Philip Glass' Violinkonzert fast schon hintergründig. Wie eine Musik des Als-ob, die formelhaft Gefühlsrelikte bricht und damit so etwas wie Melancholie erzeugt. Wohlig zubereitet allerdings und in eingängigen Patterns selbstgenügsam in sich kreisend. Gestylte Musik eines zeitgemäßen Narzissmus, fast ohne Eigenschaften.

Sind solche Charakterisierungen mit Blick auf eine postmoderne Pluralität dogmatisch und anmaßend? Oder geht es hier um die Differenzierung eines überstrapazierten Begriffs von Postmoderne? Um Fragen wie die, wie viel Bewusstsein Neue Musik beim Aufgreifen des Konzerttypus wohl brauche, um sich über das Dilemma von Tradition und Innovation im Klaren zu sein. Was bedeutet es für den Agon zwischen Soloinstrument und Orchester, dass Beethovens Klavierkonzerte im Zug der Emanzipation des bürgerlichen Subjekts noch von einem Einheitsbegriff der Person ausgehen konnten, der das vernunftbestimmte Individuum an das Gattungssubjekt band? Gleichwohl geschichtliche Voraussetzungen dieses Formats unwiederholbar vergangen sind, demonstrieren zahlreiche zeitgenössische Solokonzerte weiterhin eine solistische Präsenz, die über die Grammatik ihrer Affekte autark bleibt. Die Kollisionsdramatik dieser Konzerte wirkt gestisch-expressiv, oft tragisch gefärbt oder auf einen sonoren Ecce-homo-Ton gestimmt, immer aber so intakt, dass an der Konsistenz des Soloparts kein Zweifel besteht.

Wie viel Postmoderne verträgt also die Postmoderne? Im Kommentar zu seinem Violinkonzert „*Gesungene Zeit*“ spricht Wolfgang Rihm von einer Musik, die „immer Gesang“ ist. Damit gibt er ein Programm vor. Schlägt nicht das Melos die tragfähigste Brücke ins Refugium der Innerlichkeit, nachdem schon Heinrich Heine dem „Vorwalten der Melodie“ als „Ausdruck eines isolierten Empfindens“ die „Gefühle der Ichheit“ und die „Zeit der „Restauration“ kontrapunktiert hatte?<sup>2</sup> Sollte auch Rihms Musik mit dem „singenden“ Soloinstrument restaurativ sein? Ihr Duktus jedenfalls wird zu einem Klangraum der Versenkung, in den hinein „die Violine ihre Nervenlinie spricht“. „Wir entwerfen hörend auf ein Ganzes hin, das es nicht gibt. Aber dort muss es sein ...“.<sup>3</sup> Fragment und Totalität, zentrale Pole frühromantischer Philosophie: organisieren sie bei Rihm einen gefühlsästhetischen Ersatz für den verwaisten Ort der Transzendenz? Und wird eine Musik solchen

---

2 Heinrich Heine, *Schriften über Frankreich*, in: Heine, Werke in vier Bänden, hg. v. Eberhard Galley, Wolfgang Preisendanz, Helmut Schanze, Christoph Siegrist, Frankfurt am Main 1968, S. 286.

3 Wolfgang Rihm im Booklet zur Einspielung des Violinkonzerts mit Anne-Sophie Mutter, James Levine und dem Chicago Symphony Orchestra, Deutsche Grammophon 1992.

Tiefgangs nicht zu einer der Oberfläche, sofern sie das Affekt-Repertoire der Subjektrhetorik solistisch-monadisch konserviert? Ausdruck stemmt sich gegen den Druck nach innen, der die Innerlichkeit sprengen würde.

Anders die Auseinandersetzung mit der Gattung Klavierkonzert bei Helmut Lachenmann, der sich anstatt für das narrative Mit- oder Gegeneinander für strukturelle „Abbau- und Umbau-Prozesse“ zwischen Soloinstrument und Orchester interessiert. In Lachenmanns *Ausklang* wird Musik nicht zum Generator der Sinnspur des kompositorischen oder solistischen Subjekts. Im Gegenteil. Erst mit dem Aussetzen der subjekt-dramatischen Zeit wird eine neue Präsenz der Klänge, ihrer geschichtlichen Ladung und materialen Basis möglich. Erst mit dem Sprengen des Subjektblocks differenzieren sich die Mittel, um mit der Demontage affektiver Klischees dem Ohr neue Tiefenschärfe zu geben – unter Aufhebung der Aufschiebs- und Wertungsraster von Haupt- und Nebensächlichem. Während Rihms „*Gesungene Zeit*“ die Ich-Rhetorik als Sprache voraussetzt und durch Überlagerung, Verzerrung oder Fragmentierung lediglich unterschiedlich beleuchtet, erforscht Lachenmanns Abstieg zum Sprachgrund der Musik die Artikulation von Sinn- und Subjekteffekten. Zielt Rihm aufs Vertraute, dann Lachenmann aufs Unbekannte.

Was hat nun die Kontrastierung Rihm/Lachenmann mit dem Thema „Musikalische Postmoderne“ zu tun? Oder, anders gefragt: wie sehr haben sich Analysen zur musikalischen Postmoderne an dem zu orientieren, was radikale Neue Musik heißen könnte? An einem Komponieren also, das tief schneidet, den Sprachgrund von Musik freilegt und sich ebenso an komplexen Texturen wie an strukturellen Abrüstungen im Unberechenbaren und Unverfügbaren versucht, ohne dem Kompressionsdruck einer transversal vernetzten Welt mit nostalgischen Ichlegenden zu antworten; an einem Komponieren demnach, das sich nach dem Konkurs einer illusionären teleologischen Vernunft vom Ideenrepertoire des Subjekts und des Humanismus verabschiedet?

Womit wir beim historischen Index der Postmoderne-Diskussion und bei den soziologischen Debatten um das Vermittlungsgetriebe der Massengesellschaft wären, die die Rede von Einzigartigkeit und Autonomie schon von selbst verbietet. Sprach Nietzsche bereits vom „Dividuum“, muss, wer heute das Wort Subjekt oder, eine Etage tiefer, das vom Individuum in den Mund nimmt, einer Verspannung in Funktionen, Rollen, Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse Rechnung tragen, die einander nicht nur durchdringen und sich überlagern, sondern schizophrene Bewältigungsstrategien schon im Alltäglichen verlangen; Rechnung tragen also multiplen Psychen, die gelernt haben, widersprüchliche Denk- und Handlungsweisen unter einen Hut zu bringen und deshalb im Privaten den harten Kern des Ego umso zäher konservieren. Um auf diese Szenerie zu reagieren, gibt es für Solokonzerte auf modernem und postmodernem Terrain mindestens zwei Möglichkeiten. Entweder mit einer Einsicht in den zwingenden, gar befreienden Niedergang des Subjektmonopols oder, gegen die Entmächtigung des Individuums, mit einer Verteidigung

der Subjektrhetorik.

Könnte somit die Auseinandersetzung mit dem Faktor Subjekt und dem Subjektcharakter des Werks eine Grenze zwischen Moderne und Postmoderne ziehen? Wäre musikalische Postmoderne folglich mit dem Abschied vom bindend durchgeformten Werkorganismus anzusetzen? Da doch erst ein Komponieren, das mit dem geplanten Zufall, mit variablen Formen und einer bislang unbekanntenen Freiheit der Interpreten arbeitet, mit dem Aufbrechen einer geschlossenen Einheitszeit, deren Kontinuität jede andere ausschließt, mit aktions- und situationsbestimmten Verflüssigungen der Werkästhetik inklusive der Kritik am Fundamentalismus der Notation: da doch erst ein solches Komponieren eine Vielheit neuer Verfahren und Genres freigibt? Würde musikalische Postmoderne mithin erst manifest, wenn der Zerfall des Bündnisses aus Notation, Struktur und qualitativ artikulierter Zeit den der Werkkonsistenz nach sich zieht oder das Ausbleichen der Mnemonik vormals tabuisierte Bereiche wie den des Geräuschs einlässt – einem Fading von Kunst und Empirie vergleichbar? Wenn sich also der von Hegel ererbte Kontext zwischen Sprache, Subjekt und Geist auflöst und mit ihm der monistische Wahrheitsbegriff nicht nur des Kunstwerks?

Und wieder die Frage: Was können die metaphysikkritischen Impulse Neuer Musik zum Begriff einer musikalischen Postmoderne beitragen? Bekanntlich hatte das Organismusmodell über die Trias Schönheit, Natürlichkeit und Wahrheit – gerichtet gegen die Aufdeckung der Genese der Werke – Kunst und Ästhetik endgültig metaphysisch zentriert: im Zeichen des Vollkommenen als des absolut Notwendigen. Bis schließlich der Genealoge Nietzsche in einem Inthronisierungsakt der Moderne das Dogma vom „Vollkommenen“, das „nicht geworden sein [soll]“, zum „mythologischen“ Relikt genialischer Schöpfungsfantasien erklärt, dem „auf das bestimmteste zu widersprechen“ sei.<sup>4</sup> Demnach zeigte sich musikalische Metaphysikkritik vor allem an einer Offenlegung von Genesen. Lässt Lachenmann die Relation zwischen der Physis des Klangs und dem musikalischen Diskurs erfahrbar werden, so komponiert er damit die Aufhebung einer Spaltung: Sinn ist von seinen materialen Trägern ebenso wenig zu trennen wie die Botschaft von ihrem Medium. Verabschiedet wird ein platonisches Ideal der Läuterung, das sich über Epochen hinter austarierten Ordnungen und sauberen Töne verschanzt hatte. Klang verstanden als „Nachricht seiner Hervorbringung“<sup>5</sup> hebt die Hierarchie zwischen Geist und Materie auf und mit ihr das Gefälle zwischen der Idee und dem Botenstoff des Sinnlichen. Ähnlich erweitert neue Vokalmusik über die Brechung des Begriffsprimats verbaler Sprache deren physiologische, phonetische und gestische Modalitäten zu einer Sprache jen-

---

4 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli undazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 2, S. 141.

5 Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 402.

seits des logischen Korsetts. Und weist nicht Lachenmanns Intention einer „Nicht-Musik“<sup>6</sup> als einer Dekomposition der abendländischen Musiktradition Parallelen zu Heideggers „anderem Anfang“ im Rahmen einer „Destruktion“ der Geschichte der Metaphysik und ihres Endes auf? Eine andere metaphysikkritische Variante wäre die Unmöglichkeit einer Sonderung nach Wesen und Erscheinung, nach Tiefe und Oberfläche in Feldmans Spätwerk – „between the music’s construction and its surface“<sup>7</sup>. Wieder eine andere die der kompositorischen Einbeziehung des Zufalls, dessen Aufhebung in Hegels philosophischer Agenda noch an oberster Stelle stand.

War es nicht Adorno, dem zufolge – obgleich im Modus einer defizitären Figur – die Kunst der Moderne um einen „metaphysischen Sinnverlust“ kreist?<sup>8</sup> Wenn jedoch radikale Neue Musik in ihrer Abkehr vom Stigma des Verlusts, ja in einer nunmehr befreienden metaphysikkritischen Intention die heroische Moderne etwa der Wiener Schule überschreitet, wäre dann diese Überschreitung ein Kennzeichen der Postmoderne? Und wären umgekehrt zeitgenössische Kompositionen, die erneut eine Hinterwelt der Stimmungen, Botschaften und Existenzialien in Szene setzen, modern, gar postmodern modern zu nennen? Eben aufgrund ihrer Rückbindung an eine expressiv-rhetorische Moderne wie diejenige Schönbergs und deren, so Adorno, metaphysische Aura noch im Zerfall? Liegt hier eine Überdrehung der Terminologie vor oder ein Verweis auf deren Unschärfe?

Doch verfolgen wir den Strang einer musikalischen Metaphysikkritik mit Blick auf die Schlüssigkeit des Periodenbegriffs „Postmoderne“ noch ein wenig weiter. Von Beginn an steht Neue Musik – gleichzeitigen philosophischen Tendenzen analog – in einer ästhetisch spezifizierten Auseinandersetzung mit dem „Satz vom Grund“, dessen Gründungs- und Begründungsmacht sich vorrangig im Werkorganismus der tonalen Epoche manifestiert: in seiner unveränderlichen Einheit von Teil und Ganzem, in den Konsequenz- und Kausalitätsgeboten kompositorischer Logik sowie den dadurch erst möglichen Verstößen und Regelverletzungen.<sup>9</sup> „Nichts ist ohne Grund“. Orientiert an diesem Strukturgesetz abendländischer Metaphysik und seiner Doktrin von Folgerichtigkeit, Zusammenhang und Notwendigkeit kultiviert die syntaktische, affektiv gestische Sprache der Musik – wenn auch mimetisch verschattet und durch alle Logiksubversionen hindurch – ein Sinnrepertoire an Wahrheit, das an der Identität des Selbstbewusstseins als der Einheit der Begründungen Maß nimmt. In den begründeten Ordnungen selbst begründet zu sein, im Grund der Werke sich selbst zu finden, wird zum ästhetischen Kanon schlechthin. Erst

---

6 Ebd., S. 91 und 397.

7 Morton Feldman, *Between Categories*, in: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Ed. by B. H. Friedman, Cambridge 2000, S. 88.

8 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild*, in: GS 10,1, S. 449f.

9 Vgl. dazu exemplarisch Mozarts F-Dur-Divertimento *Ein musikalischer Spaß*, KV 522. – Auch wenn für Schopenhauer gerade Musik den „Satz vom Grund“ aufhebt, wird dessen Spur doch gleichwohl im Innern jener Werke Mozarts und Rossinis hörbar, die dem Philosophen um 1820 das Erlebnis einer solchen Enthebung vermitteln.

Neue Musik treibt mit ihren antirhetorischen, antinarrativen, antipsychologischen Subjekt- und Syntax-Dezentrierungen die metaphysikkritische Auflösung des „Satzes vom Grund“ ins Innere der Struktur. Erst jetzt kündigen Sinn und Wahrheit ihre in der mnemonischen Souveränität des Subjekts gegründete Allianz auf. Mag auch die hochgerüstete Konstruktion serieller Musik kompositorisch nochmals eine letzte, extreme Probe auf den „Satz vom Grund“ leisten, dem Hören nach löst sich jeder Begründungszusammenhang ins Grundlose auf. Darin repräsentiert die serielle Phase und ihr Bruch zwischen Konstruktion und Erfahrung den Übergang von einer metaphysisch tangierten zu einer nachmetaphysischen Moderne, von der aufgrund ihrer Bindung gerade an die Kontinuität der Moderne zweifelhaft ist, ob sie unter die Rubrik „postmodern“ zu rechnen wäre.

Metaphysikkritik basiert im Bereich Neuer Musik auf einer Selbstreferenz des Komponierten, die jede Repräsentation nach Maßgabe des vorstellenden Subjekts und seiner mit dem Aufkommen des Humanismus in Gang gesetzten „Eroberung der Welt als Bild“<sup>10</sup> unterbindet. Verweisen jedoch Metaphysik und Humanismus aufeinander<sup>11</sup>, dann ist radikale Neue Musik immer auch Humanismuskritik. Das heißt Kritik am metaphysisch übersteigerten Machtanspruch des animal rationale, seinen idealisierten und gerade deshalb antihumanen Postulatsbürden des Sollens, die nur allzu oft in die Realkatastrophen des Scheiterns abstürzen. Neue Musik als strenge Autopoiesis ihrer selbst löscht jede Spur äußerer und innerer Abbildlichkeit und mit ihr das Zugeständnis an das alte Erkenntnis- und Empfindungssubjekt. Während in der symbolisch-gestischen Musik zumal der funktionsharmonischen Epoche die Bindung von Zeichen und Bezeichnetem, von Material und Bedeutung, von Struktur und sensuell-intelligibler Rhetorik noch relativ eng war – über die Grammatik von Tonarten, Tonfällen, rhythmisch-somatischen Mustern –, kennt radikal Neue Musik keine präexistente Vermittlung von Signifikant und Signifikat mehr vor der Realisierung des einzelnen Werks. Darauf verweist schon Adornos später Entwurf einer Musik „unabhängig von der signifikativen Beziehung auf ein Auszudrückendes“ und einem „sich ausdrückenden, mit sich identischen Subjekt“; einer Musik, die im „Absterben ihrer nachahmenden Momente“ und im Vergehen „traditioneller Expressivität“ zum Schema einer „*nichtsubjektiven Sprache*“ wird.<sup>12</sup> Dass die „Unmenschlichkeit der Kunst [...] die der Welt überbieten [muss] um des Menschlichen willen“<sup>13</sup>, spannt sich nun auf eine Musik hin, die „mit menschlichen Mitteln das Sprechen des *nicht Menschlichen* realisieren“ will.<sup>14</sup> Indem sie dem Erlebnis das Ereignis entgegensetzt, fordert sie, was die Ego-Bühne des Erlebens nicht zulässt: das Wartenkönnen auf ein Angesprochenwerden. Projektion als ständiges Wiederfinden seiner selbst degradiert die Werke zum Mittel der

10 Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in: Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1980, S. 92ff.

11 Heidegger, *Brief über den „Humanismus“*, in: Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1967, S. 153.

12 Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in: GS 16, S. 635, Hvhbg. J. B.

13 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, S. 125.

14 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS 7, S. 121, Hvhbg. J. B.

Einfühlung: sie können immer nur innerhalb der Echoräume des Erlebens antworten, nicht aber selbst sprechen. Dabei verkennt das genießende Ich, dass es das, was es für sich einfordert, nämlich es selbst zu sein, dem Werk verweigert. Enteignet aber die Eigenheit des Individuellen das, was anders ist als es selbst, muss es selbst enteignet werden. Deshalb bedeutet Ereignis als Enteignis in der Neuen Musik eine Musik jenseits des persönlichen Enthusiasmus. Indem sie ein Formgedächtnis und mit ihm eine Mnemonik außer Kraft setzt, die über Jahrhunderte der Identität des Selbstbewusstseins korrespondiert hatten, beginnt Musik die Spur des Menschlichen zu tilgen, um sich in der Entwöhnung vom Gewohnten dem gesichtslosen Subjekt ohne menschliches Angesicht zu konfrontieren – und dadurch mit Antlitz.<sup>15</sup>

Was wäre an einer solchen Musik postmodern? Oder anders gefragt: stünde sie damit in unversöhnlichem Kontrast zu einem Komponieren, das die Aufkündigung von Subjektrenditen rückgängig machen und das vermeintlich Antihumane wieder in menschliche Proportionen überführen will, indem es Sinnoptionen, Affekt-Effekt-Korrelate, Zitate und Mischungen diverser Stil- und Sprachmuster, Gesten, Pathosformeln, kurz: das Repertoire der Subjektrhetorik aufnimmt, Hörgewohnheiten lediglich in vertrauter Weise verstört und diesen Bestand als ein per Kennerschaft rezipierbares Verfügungspotenzial ausstellt? Träfe dafür der Begriff einer musikalischen Postmoderne zu oder wieder nur einzig deren Klischee?

Wäre radikal Neue Musik demzufolge nichts anderes als die einer konsequenten Moderne, sofern sie mit der überkommenen Condition humaine die Legierung von Formgedächtnis, Subjektspur und Ausdrucksgestus hinter sich lässt und sich damit sämtlichen Varianten der Therapieressource Musik entzieht – aus Gründen der Unverfügbarkeit wenigstens der Kunst in einer Welt universaler Funktionalität? Musik solcher Fasson, die gängigen Gedächtnis- und Gefühlsökonomien als inhuman gilt<sup>16</sup>, reibt sich an der Frage pluraler Lizenzen (nennen wir sie postmodern), ob denn die Avantgarde nicht in unzeitgemäßem Selbstläufertum und einer Art innerer Schock-Blockade ein Trauma der Katastrophengeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts konserviere und damit das Terrorismische der Musik selbst in Terror verwandle?<sup>17</sup> Abgesehen – und hier käme das Verhältnis zwischen Postmoderne und Posthistoire ins Spiel –, abgesehen vom Gedächtnis der Kunst als einer Spannung zwischen Mnemosyne und Vergessen: was ließen die Entsubjektivierungstendenzen Neuer Musik an menschlichem Maß vermissen, wenn es doch immer nur um historische Interpretationen des sogenannten Menschlichen gehen kann? Sollte es sich dabei um den von einer retrospektiven zeitgenössischen Musik ein-

---

15 Dass das menschliche Gesicht in der Malerei der Moderne dekomponiert wird, verschwindet oder sich als Wunde zeigt, wäre eine Parallele dazu.

16 Vgl. dazu Heidegger, *Brief über den „Humanismus“*, a. a. O., S. 145ff.

17 Vgl. dazu Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001.

geforderten Fonds an Sinnlichkeit und Gefühl handeln, wäre sofort weiterzufragen, was hier wohl unter Sinnlichkeit und Gefühl zu verstehen sei. Wären es die vom Rationalitäts- und Rationalisierungsimperativ zur Innerlichkeit separierten Emotionen und Stimmungen, die als Ausgleich des Funktionalitätsgebots zuweilen Züge einer Terreur des Interieurs annehmen? Verhindert mittlerweile nicht gerade das Emotionale eine Musik mit Antlitz? Inmitten eines totalisierten Praxisprimats und einer Zeichenflut, die die Welt tätowiert, bis sie geschichtslos gesichtslos wird, kann Antlitz schwerlich noch eines nach Gottes Ebenbild bedeuten. Dem Homo oeconomicus und seiner entfesselten Machbarkeitsmanie als Erben eines göttlichen Über-Subjekts mit uneingeschränkter Wirkkraft versagt Neue Musik den Spiegel des Narziss. Und was das Katastrophische betrifft: Nicht selten wird der Bruch Neuer Musik mit der Geschichte des Subjekts unter Gleichsetzung von Ästhetik und Ethik zum Bruch mit Geschichte und Zivilisation insgesamt deklariert. Ohne zu bedenken, dass der Niedergang des Subjekts bereits in der Überlastung seines Autonomieentwurfs begründet liegt; einer Überlastung, die die Stilisierung der ökonomisch-technischen Potenzen dieses Entwurfs zum Subjekt schlechthin nach sich zog. Oder meint das Katastrophische inzwischen nicht einfach nur jenen Abgrund, in den ein kompromissloses zeitgenössisches Komponieren das Synthesisverlangen des Hörens fallen lässt?

Fragen wir der Tragfähigkeit der Terminologie Moderne/Postmoderne wegen also konkret, was etwa an Feldmans Spätwerk postmodern wäre? Wäre es sein Metadiskurs, sofern Musik die Jahrhunderte hindurch eine hohe Schule des Gedächtnisses war, Feldman dagegen das Gedächtnis selbst thematisiert: seine Vernetzungsarbeit, seine Engramme, Leerstellen und Zeitfenster? Wäre es die Bestätigung dafür, wie sehr Neue Musik mittlerweile die Alternative zwischen einem „bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk“ und einer „Entfaltung der Wahrheit“<sup>18</sup> hinter sich lassen kann, ohne deshalb belanglos zu werden, differenzlos zu dem, was ist? Wäre es das Phänomen, dass eine Musik „between categories“<sup>19</sup> den hermeneutischen Parcours aus Ästhetik, Ethik und Gesellschaftskritik mit seinen philosophischen und soziologischen Vorentscheidungen ins Leere laufen lässt? Wäre es der Unterschied, ob sich das ästhetische Sensorium wie bei Feldman auf die musikalische Struktur hin decodiert, leer wird und seinen konstruktiven Besetzungszauber aufgibt, oder ob es die Struktur auf die Kohärenz der „produktiven Einbildungskraft“ hin recodiert, um das Werk gleichsam hörend mitzukomponieren? Sollten sich indes alle diese Momente nicht nur aus der Bewegung der Moderne heraus, sondern als deren Konstanten verstehen lassen, wieso sollten sie dann als postmodern beurteilt werden?

---

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970ff., Bd. 15, S. 573.

19 Nach Morton Feldmans programmatischem Aufsatz, in: *Give My Regards to Eighth Street*, S. 83ff.

Gewiss: Feldmans Musik drückt nicht mehr *etwas* aus. Ihr musikalischer Ikonoklasmus, den der Komponist das „Abstrakte“ nennt<sup>20</sup>, verweist auf keine Hinterwelt und keinen vorausliegenden Sinn mehr, auf nichts Abwesendes und durch die Musik erst zu Repräsentierendes. Aber lässt sich das nicht auch von zahlreichen Kompositionen der seriellen Schule sagen? Und das Argument, Feldmans Spätwerk breche die Standardisierungen des Gedächtnisses, seine konnektiven Muster und symbolischen Routinen und habe dieser wahrnehmungsästhetischen Dimension wegen als postmodern zu gelten, überhört, dass sich der Sensibilisierungseffekt – anders als bei den Experimenten der Klangkunst – nur en passant einstellt. Und zwar, versiegelt gegen Innerlichkeit, in einer Musik, die das Gedächtnis – „disorientation of memory“<sup>21</sup> – sich selbst fremd werden lässt. Die Behauptung freilich, Feldmans Musik wäre modern und postmodern zugleich – modern in ihrer Absage an Einfühlung und Verinnerlichung, postmodern in ihrer Entbürdung vom Gewicht des Unversöhnlichen und vom Ethikmandat des „J'accuse“ – verschiebt die Präzisierung eines Problems nur auf eine verunklärende Scheindifferenzierung.

Und wie steht es mit dem Versuch, den Begriff „musikalische Postmoderne“ mit einem eher rhizomatischen Komponieren, mit einer Vielheit ohne Einheit zu verbinden? Mit dezentrierten Vernetzungen und einer Polyphonie als Polychronie unterschiedlicher Eigenzeiten und Zeitwahrnehmungen, offen für die Gleichzeitigkeit des Heterogenen? Aber was besagt das schon? Etwas davon trifft wohl für jedes Werk der Neuen Musik zu. Soll der Topos Postmoderne mehr sein als ein modisches Begriffsmobiliar, das sich innerhalb verschiedener Theorie-Ressorts einsetzen und verschieben lässt, müsste er entscheidende Kategorien der Moderne nicht nur überschreiten, sondern negieren. Sicher: auch vom Weben und Flechten ist in der jüngeren Musik oft die Rede: bei Isabel Mundry etwa. Aber eben auch bei Cage („audible cloth“) oder Xenakis. Wüsste man nicht, dass der folgende Text samt zugehöriger Komposition bereits 1971 geschrieben wurde, man könnte ihn ohne weiteres ins Jahr 2006 versetzen: „Innere Teile werden genügend oft wiederholt, um ein Gefühl von Gewebe zu schaffen. [...] Von diesem Punkt ausgehend, kann man immer weitreichendere Gewebe im Entstehen beobachten und zwar aus den Geweben, die sich auf der vorhergehenden Ebene zusammensetzten“.<sup>22</sup> Und hat nicht schon Boulez mit der Technik der „Wucherung“, mit der „Polyvalenz“ der „Leseebenen“ eines Werks gearbeitet?

Vielleicht wäre die Situation Neuer Musik unter der Perspektive Moderne/Postmoderne vorerst so zu charakterisieren. Wird das metaphysikkritische Movens Neuer Musik als tragender Grund einer Bewegung vom „metaphysischen Sinnverlust“

---

20 Feldman, *After Modernism*, in: *Give My Regards to Eighth Street*, S. 74.

21 Feldman, *Crippled Symmetry*, in: *Give My Regards to Eighth Street*, S. 137.

22 Iannis Xenakis, Kommentar zu *Aroua*, in: Programmheft der Luzerner Festwochen 1971, S. 5.

(Adorno) hin zu einem antimetaphysischen Akt der Befreiung verstanden<sup>23</sup>, in Parallele zu einer Philosophie der „Destruktion“ (Heidegger) und „Dekonstruktion“ (Derrida), dann ist es dieser Grund, den die ständig erweiterten Klassifizierungsversuche in Sachen Moderne nach eher formalen Kriterien zu skandieren suchen. Weshalb aber sollte Cage der Postmoderne zugerechnet werden, wenn sein Komponieren als eine klare Spur im symbol- und metaphysikkritischen Tableau der Moderne lesbar wird? Cage wäre deshalb nicht moderner oder postmoderner als Nono, Lachenmann oder Spahlinger, für deren kompositorisches Niveau es nur die Forderungen und Anforderungen der Moderne als Verpflichtung ihrer Immanenz gibt. Sollte freilich der Begriff der Postmoderne nur noch einem Komponieren ohne Gespür für obsolet gewordene Sinninstanzen und ohne Gespür für historisch Akutes und dessen Transformations-, Deformations- und Umbauprozesse zugeschrieben werden können, wieso wäre dann in solchen Fällen nicht einfach von einer Musik des abgesenkten Niveaus zu reden? Dass sich Erfahrungsdefizite des Sensoriums vom kompositorischen Metier, von dem der künstlerischen Produktion her, nach wie vor auf die ästhetische Qualität auswirken, dürfte unbestritten sein. Allerdings nicht vom Status der Rezeption her, die auf persönliche Vorlieben und Bestätigungen setzt: auf Expression und Gefühlsrhetorik ebenso wie auf Klangkunst, Meditation und Neutonales, auf den Formenkreis des Crossing-over oder eben auch – als Nische – auf eine kompromisslose Avantgarde.

Spätestens hier hätte eine Diskussion zum Thema Postmoderne zu sondieren, was die Aufwertung der Rezeption gegenüber den Postulaten der Autonomieästhetik besagt: in einer Welt nämlich, die unentwegt ökonomische Rang-, Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse erzeugt und stabilisiert, diese aber zugleich mit der Beschwörungsrhetorik formaldemokratischer „Wir“-Gefühle zum Verschwinden bringen will. Genauer: Was hat die Dominanz der Rezeption als eines Reservoirs von Wahlmöglichkeiten mit der Wertschätzung von Konsumenten, mit Ware und Markt zu tun? Wird doch der Dispens vom Exklusivanspruch des hohen Niveaus überwiegend von den Usancen der Rezeption her erteilt, die argumentiert, in einer arbeitsteiligen Gesellschaft sollte folglich auch ein arbeitsteiliges Komponieren in vielen gleichwertigen Genres möglich sein. Zumal der Singularitätsanspruch radikal Neuer Musik, ihrer immanenten Metaphysikkritik zum Trotz, doch selbst wiederum metaphysisch codiert sei. Und verträgt sich der monotheistisch gefärbte Wahrheitsanspruch des Kunstwerks nicht wesentlich besser mit dem Einsamkeits-

---

23 Was etwa Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft* noch zur Sturzerfahrung der Moderne ins Bodenlose dramatisiert – unter Aufhebung aller Richtungskonstanten: „Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten?“, setzt Cage in einen Akt der Befreiung um. Seine Notationsgraphismen, mit einem ersten Höhepunkt in der Solostimme des *Concert for Piano and Orchestra*, sprengen den tradierten Index des Linearen und Räumlichen, des Hohen und Tiefen, des Früheren und Späteren als einer Verschwisterung von Zeit und Moral: Ein Auf- und Umbrechen hochbetagter Zeichenarmaturen und ihrer theologisch-teleologischen Sinnmatrix in Richtung einer neuen Wahrnehmungsemiotik des Lesens und Hörens.

und Verweigerungsprotest der sogenannten klassischen Moderne als mit einer auf Resonanzen gestimmten, global vernetzten postmodernen Kommunikationsgesellschaft, ihrem Pluralismus der Ausdrucksformen und ihren basisdemokratisch verstandenen Individualbedürfnissen?

Ob das allerdings der Weisheit letzter Schluss ist? Der hinge freilich auch davon ab, wie es heute um ein Sensorium für Ernstfall und Gefahr bestellt ist, um ein Sensorium für das, was bei Adorno einst „instrumentelle Vernunft“ und bei Heidegger „Not der Notlosigkeit“ hieß. Vorausgesetzt, solche Zeitdiagnosen erfolgten nicht selbst schon von den realitätsfernen Höhen einer Überforderung der menschlichen Gattung aus. Dagegen spricht, dass die ästhetischen Niveaufälle immer noch von einer Musik aus markiert werden, die tief schneidet, mögen diese Schnitte – wie bei Feldman – auch scheinbar äußerst weich geführt werden. Wäre also nicht doch der immer noch hochdifferenzierte Formenkreis eines radikalen Komponierens des „nicht Menschlichen“ als ein Formenkreis zu begreifen, der als einziger und nach wie vor der Moderne verpflichtet ist? Als postmodern aber, wenn überhaupt, ein Komponieren, das sich dem „Menschlichen“ der Einfühlung in je verschiedenen Graden und Techniken öffnet? Auch wenn diese Spaltung gängige Vorurteile zu bestätigen scheint und autonomieästhetisch gegen eine Pluralität argumentiert, die das Einzelwerk zur Variante im Spiel gleichwertiger Ausdrucksformen entlasten will? Und doch ist, um an das Motiv von der präskriptiven Attitüde des Begriffs zu erinnern, durch Abstraktion so lange nichts geklärt, bis die Werke selbst auf den Prüfstand der Analyse kommen.

Vermutlich lindern Systematisierungen im Sog zunehmender Beschleunigung das Ausgeliefertsein an Ortlosigkeiten und Trends, vermutlich erleichtern sie eigene Absetzungsbewegungen. Mir jedenfalls gibt zu denken, dass ich mich beim Schreiben dieses Exposés in Halberstadt befinde, dem Ort einer auf 639 Jahre entgrenzten Aufführung von Cages *Organ<sup>2</sup>, ASLSP*. Ob an Cages *As slow as possible* zu lernen wäre, Dauer zuzulassen und mit anderen, eher unverfügbaren Zeitmaßen zu messen? Immun gegen die Aktualisierungshektik immer eiligerer Durchmusterungen der Zeit und der Zeiten und immer engmaschigerer Klassifizierungen, die, wie im Fall der Postmoderne, das Unbehagen und die Ungeduld zu dämpfen versprechen, wie lange denn das Projekt der Moderne nach über 100 Jahren noch dauere und mit ihm die Irritation seiner Zeugenschaft.