

JIŘÍ VYSLOUŽIL

DAS FRAGEN NACH DEM „NEUEN“ UND DEM „ALTEN“ IN DER MUSIK

1. Ein aktuelles Thema?

Seit einigen Dezennien lebt die zeitgenössische Musik im Zeichen der **Postmoderne**. Wir können sie nicht in ihrem Wesen definieren. Ein Stil, eine ästhetische Kategorie oder eine ideel einheitliche Kunstbewegung ist sie kaum. Sie bildet auch keine kompositorische Schule. Wir wissen nur ganz genau, daß sie sich mit ihrer Ästhetik des ausdrucksmäßig und kompositorisch Einfachen, stilistisch Traditionellen und dergleichen gegen die Ästhetik der kompositorisch viel komplizierteren und dynamischeren **Musikmoderne** (bzw. Musikavantgarde) der vorherigen Dezennien wendet und sie sogar ablehnt.

In den Umwandlungen der Zeit scheint die Postmoderne gegen die „alternde“ Musikmoderne „neu“ zu sein. Als solche ist sie auch die Kunst einer jungen (neuen) Generation, die nach der vorhergehenden (alten) Generation die musikalische Szene der Gegenwart am Anfang der achtziger Jahre mit Vehemenz betreten hat.

Gilt aber diese Bewertung der Postmoderne als „Musikalisch-Neues“, und die der Musikmoderne als „Musikalisch-Altes“ auch in dem Moment, wo wir das musikalische **Wesen** der Dinge unter die Lupe nehmen?

Die **Musikmoderne** war gleich bei ihrem Auftreten in den fünfziger Jahren, jedenfalls was ihr musikalisches Material und seine kompositorische Behandlung betrifft, „neu“. Als solche wurde sie mit der lateinischen Form des Wortes „neu“ als **Musica Nova** bezeichnet, also mit einem Terminus, der sie von jeder anderen Musik absondern sollte.

Demgegenüber ist es bei der **Postmoderne** nicht so schwer festzustellen, daß sie, und das direkt programmatisch, auf die Anwendung des einmal schon Dagewesenen, also des „Alten“, wie die funktionale Harmonik und Tonalität, die an die Musikfolklore gebundenen Melodiefolgen und rhythmischen Figuren und dergleichen gerichtet war. Trotz dieser vorprogrammierten Traditionalität wurden auch einige kompositorische Mittel der Musikmoderne als „neu“ verstanden und mit solchen Termini wie **neue Tonalität** oder **neue Einfachheit** bezeichnet.

Die Bedenken über die Brauchbarkeit der Termini das „Neue“ und das „Alte“ können als berechtigt erscheinen, besonders wenn man das „Schöne“ und das „Wahrhafte“ in der Musik als Kommunikation eigener Art zum Kriterium nimmt.

Andererseits sind das „Musikalisch-Neue“ und das „Musikalisch-Alte“ Erscheinungen, durch die die Musik zur Geschichte wird und die auch die Eigenartigkeit der Musikarten, Gattungen, Formen und dergleichen mitbestimmen. Nach dem „Alten“ kommt im gewissen historischen Moment wieder das „Neue“. Dieser *Circulus vitiosus* wiederholt sich. Die musikalischen Umwandlungen werden auch rezipiert und mit entsprechenden Wörtern bezeichnet, oft jedoch ohne die erforderliche reflexive Begründung, das dann die sachliche Kommunikation über die musikalischen Dinge erschwert.

In so einer Situation zeigt sich das **Fragen** nach dem „Neuen“ und nach dem „Alten“ in der Musik als nicht unbegründet, wenn nicht sogar als **aktuell** zu sein.

Wir möchten nun einige Fragen zu diesem Thema aufwerfen und gleichfalls versuchen, sie in einigen Thesen zu beantworten.

2.a) Das Fragen nach dem „Alten“

Das „Alte“ wird in der Musikwissenschaft als Begriff nur ausnahmsweise definiert. Ein Artikel mit dem Attribut „alt“, also z.B. „alte Musik“, ist in den Musik-Lexiken und Encyklopädiën kaum zu finden. Es gibt nur einige theoretische Versuche, die das Thema „das >Alte< in der Musik“, und das gewöhnlich nur im Zusammenhang mit dem „Neuen“, behandeln. Zu nennen sind beispielsweise Arnold Schönbergs Essay „Neue Musik und veraltete Musik“ (1930, neu veröffentlicht in *Stil und Gedanke*, 1976), Theodor W. Adornos „Das Altern der neuen Musik“ (Dissonanzen, 1956), aus der tschechischen Kunsttheorie dann Zdeněk Nejedlýs Studie „Umění staré a nové [Die Alte und die neue Kunst“ (1932, neu veröffentlicht in der Sammlung von Studien gleichen Namens, 1978).

In der musikalischen Kommunikation wird das Wort „alt“ aber häufig verwendet und mit entsprechenden sprachlichen Darstellungen (Wörtern) verbunden. Im allgemeinen versteht sich unter „alt“ jedes musikalische Phänomen, das zur Geschichte geworden ist. Zweierlei Auffassungen und Standpunkte verdienen dabei besondere Aufmerksamkeit.

Vom Standpunkt der Aufführungspraxis ist „alte Musik“ jede Musik der vorromantischen Epochen, die so von der „neueren“ Musik des 19. und 20. Jahrhundert zeitlich unterschieden und abgegrenzt wird. „Alte Musik“ ist Musik von Monteverdi, Bach, Mozart und von ihrer Zeitgenossen, ferner auch die Musik der Renaissance und des Mittelalters.

Vom Standpunkt reflektierenden Musikwissenschaft ist jede Musik „alt“, die auf Grund ihres musikalischen Wesens ihre Aktualität, ihr „Neues“, verloren hat

und — gleichgültig ob in der näheren oder entfernten Vergangenheit — existentiell mit „neuen“ musikalischen Werten „neuer“ Generationen ersetzt werden ist.

2.b) Das Fragen nach dem „Neuen“

Im Vergleich mit dem „Alten“ ist das „Neue“ bei weitem mehr verwendeter Begriff. Das beweisen auch seine sprachlichen Erscheinungsformen wie „*Ars nova*“ (als Oppositum zu „*Ars antiqua*“) oder „*le nuove musiche*“ (bei Giulio Caccini, 1602); das häufig auftretende Synonymum „modern“ (schon bei Vincenzo Galilei, 1581) wurde in der tschechischen Kunsttheorie und Musikwissenschaft ab Otakar Hostinský Erklärung der Smetanaschen Oper und Programmusik und dergleichen zur „modernen“ („fortschrittlichen“) Kunst (1901) zum allgemein gebrauchtem Terminus; ferner gehören zum Begriff des „Neuen“ auch ganz spezielle alternative Termini, wie „*seconda pratica*“ von Claudio Monteverdi (als Oppositum zu „*prima pratica*“), „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ (als Oppositum zur traditioneller Oper) von Richard Wagner ua.

Im 20. Jahrhundert erfuhr das Wort „neu“ („modern“) eine besondere **theoretische Erörterung** in den Arbeiten zahlreicher Autoren, genannt seien neben oben angeführten Paul Bekker (schon 1919), Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Hanns Eisler, Alois Hába, Kurth von Fischer, Boguslaw Schäffer ua. Zum Thema das „Neue“ in der Musik wurden sogar Konferenzen veranstaltet, wie z.B. in Moskau (vgl. dazu die veröffentlichten Materialien in der Zeitschrift *Sowjetskaja muzyka*, 1965) und im damaligen West-Berlin (vgl. dazu das gedruckte Protokoll, hrsg. von Hans-Peter Reinecke, 1969).

Das „Neue“ kommt sogar bei einigen **Musikfolkloristen** vor, wie z. B. in der Typologie der „alten magyrischen Volksmusik“ und der „neuesten magyrischen Volksmusik“ (auch des „neuungarischen Stils“) von Béla Bartók (vgl. seine Arbeit „*Népzenék és a szomséd népek népzeneje*“ [Magyarische Volksmusik und die Volksmusik der benachbarter Völker], 1934).

Auch bei der historischen, gattungs- und stilmäßigen Heterogenität und zeitlichen Breite lassen sich einige charakteristische, allgemein geltende Merkmale des „Neuen“ feststellen. „**Das Musikalisch-Neue**“ besteht in der mit dem Gehör wahrnehmbaren und durch Analyse (Reflexion) ermittelbaren Dynamik eines musikalischen Phänomens, das früher oder später als tragende (formbildende) Kraft und ästhetischer Wert in die Musikentwicklung eingreift. Zu dem „Alten“ verhält sich das „Neue“ als seine **Antithese** und ist nur in diesem Verhältnis verstehbar und erklärbar. Das „Musikalisch-Neue“ ist keine auf die Dauer geltende und wirkende Größe. Was einmal als „Neues“ empfunden wurde und funktionierte, verliert schrittweise diese seine primäre Eigenschaft und wird zum „Alten“.

Das „Musikalisch-Neue“ ist in musikalischen Schöpfungen eines künstlerischen Genies, einer Kompositionsschule oder künstlerischer Bewegung u. dgl. **epochen-bildend**.

Es gibt aber auch musikalische Äußerungen und Musikarten, die schon bei ihrer Präsentation sich nur als **Schein** des „Neuen“ erweisen, z.B. eine nichtssagende **Novität** auf einem Konzert der „zeitgenössischen“ Musik. Ein solches musikalisches Ding ohne jeden Anspruch auf das „Musikalisch-Neue“ ist mit jedem „Alten“, das einmal eine dynamische Kraft und ästhetischen Wert der Musikentwicklung darstellte, keineswegs, identisch. Es ist gleich seinem Ursprung und seinem Wesen nach „alt“.

3. „Das Alte im Neuen“

Auf der Axe des Erscheinungs- und Begriffspaars das „Alte“ und das „Neue“ kommt gesetzmäßig das „Neue“ nach dem „Alten“. In dieser Nacheinanderreihung spielt sich auch die Umwandlung und Umwertung im musikalischen Geschehen ab, die die beiden Entitäten darstellen. Je nach der Dynamik des „Neuen“ und der Rückgängigkeit (dem Konservativismus) des „Alten“ werden die Unterschiede zwischen ihnen größer, schärfer und ersichtlicher. Ein glänzendes Beispiel eines solchen radikalen („**revolutionären**“) Gegensatzes stellen der **Expressionismus** der Schönbergschen Schule und die akademische (Hoch)romantik dar. Nicht weniger radikal tritt später auch die **Musica nova** gegen das „Alte“ auf, die sogar die Musik Schönbergs für „tot“ hält, wie Pierre Boulez in seinem Essay „Schönberg ist tot“ (1951) erklärt.

Die Musikentwicklung kennt aber auch **evolutionäre**, also nicht gerade „revolutionäre“ Umwandlung und Umwertung des „Alten“ zum „Musikalisch-Neuen“, z. B. im Falle der sog. **gemäßigten Musikmoderne**, deren Vertreter nie den Radikalismus der Schönbergschen „atonalen“ musikalischen Stücke angenommen oder nur episodisch verwendet haben.

Auf seinen eigenen **Radikalismus** reagiert überraschend in seiner Musik-Ästhetik auch Arnold Schönberg, wenn er in seinem Textfragment „Die alten Formen in der neuen Musik“ (1927, veröffentlicht von Christoph von Blumröder im Buche *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, 1981, S. 153) schreibt, ich zitiere seinen Gedanken in einer umgestalteten Wortfolge, daß *„die Anwendung der alten Formen in der neuen Musik durchaus berechtigt [sei], wenn die Faßlichkeit auf einer Seite erschwert wird und vereinfacht werden muß“*.

Schönberg verhält sich zu den „alten Formen“ in der „neuen Musik“ also viel gemäßigter als Theodor W. Adorno, der in seiner „Philosophie der neuen Musik“ (1949) ihren vielleicht größten Vertreter Igor Strawinsky mit ideologisch und soziologisch motivierten Begriff „**Restauration**“ desavouiert, der ursprünglich die Wiederherstellung der alten politischen und sozialen Ordnung nach einem Umsturz bedeutete, mit dem Adorno jedoch in der Musik von Strawinsky und seinen Gefährten eine Wiederherstellung der Ordnungen der „alten“ Musik in der neuen Musik meinte.

Bei seiner Rehabilitierung der „alten“ Formen nimmt Schönberg verschiedene Arten und Faktoren der **Kunstmusik** in Betracht. Zu den „alten“ Meistern J.

S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, R. Wagner und J. Brahms, die auch „zur Geschichte“ geworden sind, bekennt er sich in seiner Musik-Ästhetik der mittleren (dodekaphonischen) Periode (vgl. „Nationale Musik“, 1931, veröffentlicht in Stil und Idee, hrsg. Ivan Vojtěch, S. 250ff.) Die geschichtslose **Musikfolklore**, die auf eine besondere Art in der Musik des 20. Jahrhunderts funktioniert, ignoriert er aber vollkommen.

Paradoxerweise entging dieses Faktum nicht Adorno, wenn auch nur in einer Randbemerkung über Leoš Janáček und Béla Bartók, deren musikalische Schöpfungen er *„bei aller folkloristischer Neigung zugleich zur fortschrittlichsten europäischen Kunst zählt“* (Philosophie der neuen Musik, S. 40).

Der Bereich des „Alten“ in der neuen Musik des 20. Jahrhunderts, zu der auch Formen und Musikarten der Musikfolklore aus den exterritorialen Gebieten Europas (und der außereuropäischen Völker) und des Jazzes gerechnet werden sollten, hat sich ausgeweitet. Für den Blick auf das Thema „das Alte im Neuen“ ist diese Ausweitung von großer Bedeutung. Einerseits rechtfertigt sie das „Neue“ in der Musik der sog. nationalen Schulen, das auf der Dynamik der musikalischen Formen und Arten der Folklore basiert. Andererseits relativiert sie diejenige Auffassung „des Alten im Neuen“, die nur die musikalischen Formen und Arten der europäischen Kunstmusik berücksichtigt und den Begriff neue Musik dadurch verarmt.

Für diese verarmte Auffassung gilt, was Hans Heinrich Eggebrecht auf die Adresse jeder parteischen Erklärung der neuen Musik gerichtet hat:

„Problematisch ist der Begriff Neue Musik im 20. Jahrhundert dort, wo er als alleiniger Bezugspunkt des musikalischen Denkens dazu führt, daß das kritische Bewußtsein alles, was nicht auf einer bestimmter Linie liegt, als zweitrangig ansieht und die Vielfalt der Musikarten in ihren ebenfalls neuen Erscheinungen und Funktionen gar nicht oder nur negativ reflektiert“ (Artikel Neue Musik, in: Brockhaus-Riemann, Musik-Lexikon, Bd.II, 1979, S. 204–205).

