

Wolfgang-Andreas Schultz:

Ligeti und das unvollendete Projekt der Postmoderne

Die Postmoderne hat in der Musik einen schlechten Ruf, und Ligeti hat öfters darauf hingewiesen, damit habe seine Musik nichts zu tun; er betont seine „Unabhängigkeit von Kriterien sowohl der tradierten Avantgarde als auch der modischen Postmoderne“¹. Er verdächtigt die Postmoderne, eigentlich eine „Prämoderne“ zu sein, und unterstellt: „Die daran beteiligten Künstler setzen sich für die Restauration historischer Formen und Elemente ein: (...) in der Musik für die Rückkehr zur Tonalität und zu rhythmisch-melodischen Figuren, die von expressionistischem Pathos geprägt sind.“²

Andererseits will Ligeti sich auch von der Avantgarde absetzen, und da fällt dann schon einmal eine Formulierung wie „das halb ironische, halb tiefenste (viersätzig!) konservativ-postmoderne Trio für Violine, Horn und Klavier“³, wo es so aussieht, als sei – bei aller ironischen Distanz dieser Formulierung – der Begriff „postmodern“ so negativ gar nicht konnotiert. Seine Kritik an der Avantgarde ist unbarmherzig und schließt eigene frühe Werke ein: ich sehe, „ (...) daß wir eigentlich häßliche Musik geschrieben haben. Wir, also ich auch, meine Generation. Diese häßliche Musik war eine Folge der Zwölftonmusik, also der totalen Chromatik.“⁴ Er bekennt: Nach der Clusterphase „suchte ich Tonalität. Es ist doch eine Restauration, wenn Sie so wollen. (...) Mein Programm ist doch eine schrittweise Restauration von Rhythmik, Harmonik und Melodik, weil ich gesehen habe, daß der Abbau dieser drei Elemente nirgendwohin führt (...) Der Magnet einer 'musikalischen Ordnung' zieht mich doch hin zu einem Projekt einer Art Tonalität – vielleicht muß es anders genannt werden.“⁵ Ligetis Einstellung zu „restaurativen Tendenzen“, mithin zur Postmoderne, scheint doch ziemlich ambivalent gewesen zu sein.

Diese Ambivalenz spiegelt sich in der Diskussion, die sich am Horntrio entzündet hat. Stellvertretend für viele kritische Stimmen sei hier der Vortrag von Martin Zenck herangezogen, gehalten auf einem Ligeti gewidmeten Symposium 1984 in Graz und überschrieben: „Die ich rief, die Geister/ Wird ich nun nicht mehr los.“ Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption.⁶

Kritik an Ligeti

Die Kritik an Ligeti läßt sich um vier Stichworte herum gruppieren:

Erstens: „Subjektivität“ ist vielen Vertretern der Avantgarde immer verdächtig gewesen, ging es ihnen doch um die Ausschaltung subjektiver Momente in den konstruktiven Techniken des Serialismus ebenso wie in den a-konstruktiven Verfahren (etwa Zufallsoperationen) eines John

1 György Ligeti: Gesammelte Schriften, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, Band 2, S. 300

2 Ligeti, Band 2, S. 114

3 Ligeti, Band 2, S. 284

4 György Ligeti, Gespräch mit Manfred Stahnke, in: Manfred Stahnke (Hrsg.): Musik – nicht ohne Worte, Hamburg 2000, S. 144

5 Ligeti / Stahnke, S. 143

6 Martin Zenck: „Die ich rief, die Geister / Wird ich nun nicht los.“ Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption, in: Kolleritsch (Hrsg.): György Ligeti, Personalstil – Avantgardismus – Popularität, Studien zur Wertungsforschung Band 19, Wien-Graz 1987

Cage. Zenck spricht von „dem von der Person und von schlechter Subjektivität gerade abgelösten, abstrakten Stil der seriellen Musik“⁷, wobei offenbleibt, ob alle Subjektivität schlecht ist, oder ob es auch eine gute gibt.

Subjektivität findet man in der Musik auf zwei Ebenen: einerseits im Kompositionsprozess, wenn das nachhörende Ohr des Komponisten die letzte entscheidende Instanz ist, trotz eventuell verwendeter konstruktiver Prinzipien, und andererseits in einer gewissen Expressivität, die nichts zu tun haben muß mit zur Schau gestelltem romantischem Pathos, sondern die sich einstellt, wenn das Werk im erstgenannten Sinne von Subjektivität ausgehört ist, wenn die energetischen Abläufe stimmen, wenn die formalen Kräfte die Einzelheiten zusammenhalten und das Werk als ein Ganzes wirklich erlebbar ist. In diesem Sinne ist Subjektivität für Ligetis Werke konstitutiv.

Zweitens: „Identität“ – die Avantgarde, und das betrifft sowohl deren konstruktivistische Spielform im Serialismus als auch die a-konstruktivistische von Cage, kennt kaum Gestalten, die eine prägnante Identität und damit Wiedererkennbarkeit besitzen; das serielle Verfahren läßt sie nicht zu, und Cage will sie durch Zufallsoperationen verhindern. Insofern stellt bereits die Arbeit mit bestimmten Klangtypen, die eine gewisse Identität und damit Wiedererkennbarkeit besitzen wie die beiden Strukturtypen, die den zweiten Satz von Ligetis Cellokonzert konstituieren (die eng sich umschlingenden kleinintervalligen Stimmen und die gezackten Linien mit den großen Sprüngen)⁸, einen Schritt von der Avantgarde weg dar. „In (...) 'Melodien' ist die Tendenz, festere und konturierte Gestalten zu gewinnen, zu einer 'neuen' und programmatischen Richtung geworden,“ schreibt Zenck, und er ergänzt: „Damit hat sich eine stilistische Veränderung vollzogen, die die frühere Position der Klangkomposition in die der thematischen Komposition verkehrt hat.“⁹

Ein hoher Grad an Abstraktion gehört zum Erscheinungsbild auch der musikalischen Moderne. Statt Motive und Themen von klarer Identität gibt es meist ein Ungefähr von Gesten: nur der Bewegungsverlauf ist wichtig, die einzelnen Töne bleiben zufällig und austauschbar – das Erbe einer satztechnisch nicht beherrschten freien Atonalität und der Zwölftontechnik, in der Themen nur ihrem Umriss und ihrer Rhythmik nach festgelegt sind, während die konkrete Füllung mit Tönen von der Position im Reihenverlauf abhängt und sich musikalisch nicht nachvollziehbar, nur nachzählbar ändert. Der Weg zu „festen und konturierten Gestalten“ führt in der Tat von der Ungenauigkeit bzw. der Abstraktion der Avantgarde fort – die Frage ist nur, ob man das einem Komponisten zum Vorwurf machen sollte.

Drittens: „Zeit“ – im Zusammenhang mit Zeit lobt Zenck „die Paralyse der linearen Dynamik der Zeit“¹⁰ bei der Avantgarde. In der Tat, der lineare Verlauf der Zeit wird vom Serialismus gründlich zersetzt, und Cage wollte ebenfalls den gerichteten Zeitablauf unterlaufen. Offen aber ist die Frage, wie weit die Musik als Zeitkunst da gegen ihre eigenen Voraussetzungen opponiert, denn gerade ein linearer Zeitverlauf ermöglicht der Musik ein verstehbares, nachvollziehbares Vorher und Nachher. Eine Musik jenseits der linearen Zeit wäre in ihrem Verlauf unverständlich – der Hörer könnte die einzelnen Ereignisse nur noch registrieren, aber keinen Zusammenhang zwischen ihnen herstellen. Entwicklungsgeschichtlich ist die Fähigkeit, über einen linearen Zeitablauf zu verfügen, ein extrem wichtiger Schritt, in der Entwicklung des einzelnen Menschen insofern, als er eine Identität findet und sich als derselbe weiß wie in der Vergangenheit, Verantwortung für die Taten seiner Vergangenheit übernehmen und sich auf eine Zukunft hin entwerfen kann; und in der geschichtlichen Entwicklung insofern, als die lineare Zeit aufklärerisch die Kraft mythischer Erzählungen und Legitimationen bricht und die Gegenwart aus der Vergangenheit heraus verstehbar macht.

Viertens: „Semantik“ – Nach Auffassung etlicher Vertreter der Avantgarde geht es nicht darum, durch Töne etwas auszudrücken, nicht darum, daß Töne etwas bedeuten, daß Töne auf etwas anderes verweisen könnten, auf andere Musik, auf Gefühle, auf Situationen und Charaktere,

7 Zenck, S. 155

8 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: Zwei Studien über das Cello-Konzert von Ligeti, in: Zeitschrift für Musiktheorie, 6. Jg. 1974, Heft 2, S. 97 – 104,

9 Zenck, S. 166

10 Zenck, S. 156

sondern um das reine Material. Das bedeutet zunächst ein Tabu über allen Ausdruck, aber auch einen vollständigen Bruch mit der Tradition dadurch, daß ältere Musik nicht mehr durch die gegenwärtige hindurchscheinen kann. Bereits „Atmosphères“ als instrumentales Requiem arbeitet mit Anspielungen auf traditionelle Charaktere. Zenck sagt von Ligetis Orchesterwerken nach „Apparitions“ (seinem ersten in Deutschland geschriebenen Orchesterstück), daß sie „der Aura der Tradition durch das Allusionsverfahren immer mehr verfallen, bis sie selbst als ein Ausdruck von Tradition das Avantgarde-Konzept auf- und preisgeben.“¹¹ Später sei das Allusionsverfahren „durch deutlichere, historisch identifizierbare Assoziationen ersetzt worden.“¹² „Aus der unhörbaren Historie, aus der entfernt wahrnehmbaren Tradition früherer Werke ist im 'Horntrio' eine explizite Nähe zur Tradition geworden.“¹³ Ligeti selbst hat diesen Prozess der „Resemantisierung“¹⁴ reflektiert: „Unterwerfe ich mich völlig den Konventionen, ist mein Produkt wertlos. Stehe ich außerhalb jeglicher Konventionen, ist es sinnlos. Die Erneuerung der Künste bestand jeweils aus einer graduellen Modifikation des schon Existierenden.“¹⁵

Neue geschichtsphilosophische Modelle

Ein Vertreter der Avantgarde würde hier einwenden, das sei im Prinzip richtig und habe jahrhundertlang gegolten, gelte aber nicht mehr, wenn bestimmte musikalische Bedeutungsebenen und Konventionen unwiderruflich zerbrochen seien, wie in der „Neuen Musik“ nach 1945. Eine solche Restauration oder „Resemantisierung“ sei künstlich veranstaltet und damit zum Scheitern verurteilt.

Welche Geschichtsphilosophie steht dahinter? Immer wenn Worte wie „unwiderruflich“ oder „unwiederbringlich“ fallen, liegt der Verdacht auf eine schlichte lineare Betrachtung der Geschichte nahe: Wenn etwas Neues entsteht, ist das Alte nicht mehr möglich, „unwiderruflich“ verloren - nach Entdeckung der Atonalität jede Art von Tonalität, nach Entdeckung freier rhythmischer Strukturen die Taktmetrik, und was der Theorien mehr sind. Vergessen wird dabei, daß sich jede Art von linearer Geschichtserzählung einer subjektiven Entscheidung verdankt, eine Konstruktion darstellt. Wie lege ich einen roten Faden durch die Vielzahl der Ereignisse, so daß ich den Verlauf als sinnvolles Vorher-Nachher erzählen kann? Da ist ein roter Faden von Wagner über Schönberg, die freie Atonalität und die Zwölftontechnik, zu Webern und zur Avantgarde der 50er Jahre nur eine von vielen Möglichkeiten, auszuwählen und Geschichte zu erzählen. Eine andere wäre, etwa die Tendenzen zur stilistischen Pluralität zu verfolgen, von Gustav Mahler über Schostakowitsch zu Schnittke, und schon hätte man eine ganz andere Erzählung, in der Atonalität und Zwölftontechnik kaum eine Rolle spielen, während Tonalität im weitesten Sinne immer präsent ist. Man müßte zunächst eine Vielzahl, eine Polyphonie von linearen Erzählungen anerkennen, die alle auf ihre Art einseitig sind, die sich vielleicht gut ergänzen, aber das Problem der linearen Geschichtsschreibung selber nicht thematisieren.

Neuere nicht-lineare Ansätze greifen nun allerdings nicht zurück auf Vorstellungen von mythischen Kreisläufen und ewiger Wiederkehr, sondern bauen auf einer linearen Denkweise auf, ergänzen und differenzieren sie. Die „integrale Philosophie“ Ken Wilbers¹⁶ beruht auf einer Theorie der Bewußtseinsevolution und stellt eine westliche Psychologie und Erfahrungen aus dem Umfeld von Hinduismus und Buddhismus verbindende Ausdifferenzierung des Modells von Jean Gebser dar, das man durch die Schlagworte „archaisch – magisch – mythisch – rational – integral“ zu

11 Zenck, S. 165

12 Zenck, S. 171

13 Zenck, S. 169

14 Dazu: Constantin Floros, György Ligeti, Wien 1996

15 Ligeti, Band 2, S. 129

16 Ken Wilber: Integrale Psychologie, Freiamt 2001

beschreiben pflegt. Wilber insistiert darauf, daß jedes neu auftretende Entwicklungsstadium alle vorhergehenden umfassen muß, soll es nicht zu Pathologien in der Entwicklung des Bewußtseins kommen. Das Schlüsselwort ist „Holon“ – ein Ganzes, das selber Teil eines größeren Ganzen ist.

Bei neu auftretenden Entwicklungsebenen kann es zu einer Ausgrenzung und Dämonisierung der vorherigen kommen – solche Abspaltungen bzw. Dissoziationen sind gefährlich und sollten durch eine nachfolgende Integration der ausgegrenzten vorangegangenen Ebene geheilt werden. Das betrifft die Entwicklung des einzelnen Menschen ebenso wie die der Gattung; für die Musik bedeutet das: Nach wichtigen Entwicklungsschritten wie der Erfindung von Monodie und Generalbaß um 1600, von Melodie und Begleitung, Periodik und Sonatenform um 1750 und der Atonalität um 1910 gab es immer Menschen, die im Überschwang der Begeisterung die Vokalpolyphonie, die Fugentechnik, die gesamte Tonalität oder nach 1950 alles Gestalthafte und Bedeutungsvolle für obsolet erklärten. Große Komponisten wußten es besser und bemühten sich um die Integration der ausgegrenzten Mittel: Monteverdi, Haydn und Mozart, und im späten 20. Jahrhundert eben Ligeti. So gesehen war das erneute Zulassen von Subjektivität, linearer Zeit, Gestalten und die „Resemantisierung“ der Musik genau die richtigen Schritte im Sinne einer Integration der ausgegrenzten Mittel der vorangegangenen Entwicklungsebenen.

Lassen sich die von der „integralen Philosophie“ beschriebenen Prozesse des Auftretens einer neuen Ebene bei gleichzeitiger Ausgrenzung der älteren mit anschließender Integrationsbewegung im Bild von lineares Denken ergänzenden geschichtsphilosophischen „Schleifen“ fassen, so verbindet die „Spiraldynamik“ von Don Edward Beck¹⁷ sinnfällig die lineare Aufwärtsbewegung mit dem Kreis zum Bild einer Spirale. Auch hier gilt: Alle vorausgegangenen Ebenen müssen erhalten bleiben. Bei der Spiralbewegung werden immer wieder ähnliche Punkte erreicht, aber auf höherer Ebene. So betrachtet ist es überhaupt kein Makel, wenn eine Entwicklung wieder zu gestalthaften Bildungen und Bedeutungen führt, sofern es sich nicht um schlechte Kopien traditioneller Modell handelt, sondern um eine höhere Ebene, die auch etwas von dem aufbewahrt, was inzwischen gewesen ist. Epigonentum kann man auch dem Ligeti des Horntrios bestimmt nicht vorwerfen, aber Ligetis ambivalente Haltung zur Postmoderne mag auch ihren Grund haben in der nötigen Gradwanderung: Was ist epigonale Nachahmung und was ist Re-Integration auf einer höheren Ebene?

Daß die Postmoderne in der Musik einen so schlechten Ruf hat, könnte daran liegen, daß man zumindest hierzulande die Schattenseiten der Postmoderne genau wahrnimmt, ihre Chancen aber nicht zu sehen vermag. Diese Schattenseiten könnte man mit Relativismus, dem Fehlen einer Perspektive für die Zukunft, Wertnihilismus, und der Beliebigkeit des „anything goes“ beschreiben. Beck hätte aber, so Wilber, „in eine Welt, die sich in pluralistischem Relativismus verloren hat, die Klarheit – und die Realität – einer dynamischen Orientierung auf Entwicklung gebracht.“¹⁸ Wilber schreibt im Kapitel „Von der Moderne zur Postmoderne“ seiner „Integralen Psychologie“: „Keine Epoche ist ohne ihre Genies, ihre Weisheit, ihre die Zeit überdauernden Wahrheiten. Das Ignorieren vergangener Wahrheiten scheint (...) das (...) Merkmal von Pathologie zu sein. Deshalb wird ein integraler Ansatz (...) versuchen, diese dauernden Wahrheiten zu achten, anzuerkennen und in die Bewegung der Evolution aufzunehmen.“¹⁹ Postmoderne sei „ein Versuch, umfassend zu sein (...), um zu vermeiden, die vielen Stimmen und Standpunkte, die eine mächtige Moderne oft übersehen hat, zu marginalisieren“²⁰, denn schließlich sei „ein multiperspektivischer Ansatz gegenüber der Wirklichkeit gefragt.“²¹

Wie eine künstlerische Umsetzung eines solchen multiperspektivischen Ansatzes aussehen könnte, hat Ligeti eindrucksvoll gezeigt: In seiner Musik begegnen sich Afrika, Indonesien, Mittelalter und Moderne. Die Stärke einer Postmoderne wäre die Integration von verschiedenen Perspektiven der eigenen Geschichte und der verschiedenen Kulturen: historische Tiefe und

17 Don Edward Beck, Christopher C. Cowan: Spiral Dynamics, Bielefeld 2007

18 Wilber, S. 58

19 Wilber, S. 179

20 Wilber, S. 180

21 Wilber, S. 188

interkulturelle Breite. Da werden natürlich auch Subjektivität, Identität bzw. Gestalthaftigkeit, lineare Zeitabläufe und Bedeutungsschichten ihren Platz finden.

Was zu tun bleibt

Wo aber lagen nun die inhaltlichen Gründe für die Abwendung der Avantgarde von Subjektivität, Gestalthaftigkeit, linearer Zeit und Semantik? Die Vermutung sei gewagt, sie könnte Folgen der Traumatisierung einer ganzen Gesellschaft durch die Weltkriege sein, zumal durch den Zweiten mit Niederlage, Bombennächten, Flucht und Vertreibung, mit Schuld und Scham über den Holocaust und dem Zusammenbruch der Ideale.²² Auch wenn Komponisten nicht selber betroffen sind, nehmen sie Reaktionsweisen der sie umgebenden Gesellschaft auf: Subjektverlust, der Verzicht auf Subjektivität, reflektiert die Erfahrung, sein Leben nicht mehr gestalten zu können, ausgeliefert, zum Spielball der Ereignisse geworden zu sein. Die Sehnsucht nach Ordnung oder Objektivität entsteht oft aus Angst vor Gefühlen, Verletzungen und Schmerzen. Bei schwer Traumatisierten dissoziiert sich die Persönlichkeit, oft trennt sich das Bewußtsein vom Körper, die Identität der Person zerbricht. Solche Menschen sind auch nicht fähig, zusammenhängend und folgerichtig zu erzählen, die lineare Zeit steht ihnen nicht mehr zur Verfügung. Und könnte der Rückzug auf das „reine Material“, das Tabu über Ausdruck nicht auch damit zusammenhängen, die Schmerzen nicht ausdrücken zu können oder den Ausdruck von Schmerz nicht wahrnehmen zu wollen, der sich gleichwohl ungewollt als Subtext in die Musik einschleichen kann?

Sollte die Avantgarde nach 1950 tatsächlich eine unterm traumatischen Schock erstarrte Musik sein, dann wäre Ligetis Schritt von der Avantgarde weg ein notwendiger und heilsamer Weg aus der Starre hinaus: Die Musik beginnt wieder zu fließen, findet ihre Lebendigkeit wieder, das Subjekt übernimmt erneut die Verantwortung für das Klingende; die Möglichkeit von Gestalt und Identität scheint wieder auf; die Musik gewinnt neu Herrschaft über die lineare Zeit und die Fähigkeit, Formen zu bauen, lernt wieder zu erzählen; und sie verbindet sich durch die „Resemantisierung“ wieder mit der Welt.

Wenn man mit dem Begriff „Postmoderne“ nicht jene Komponisten verbindet, die tatsächlich nur das Vokabular von Spätromantik und Expressionismus aufgreifen, aber leider nicht so gekonnt (Ligeti würde wohl Penderecki, Trojahn und Rihm nennen), sondern die künstlerische Umsetzung einer polyperspektivischen Weltsicht durch historische Tiefe und interkulturelle Breite, dann wäre Ligeti ein Pionier dieser Bewegung, und er müßte keine Scheu haben, mit einem solchen Begriff von „Postmoderne“ in Verbindung gebracht zu werden. Jetzt kann man allerdings fragen, ob Ligeti da weit genug gegangen ist, ob er nicht noch zu viel vom Erbe der Moderne in sich trug, um das Potenzial einer solchen Vision von Postmoderne wirklich ausschöpfen zu können.

Sind die melodischen Gestalten in „Melodien“ und „San Francisco Polyphony“ tatsächlich schon die festen konturierten Gestalten, die Zenck unterstellt, oder noch in Tonfolge und Rhythmik zu amorph, um wirklich runde Gestalten von klarer Identität darzustellen? Hat „Polymetrik“ nicht noch ganz andere Chancen als nur die Überlagerung von rhythmischen Mustern (Patterns), wie meist bei Ligeti? Wäre es nicht spannend, durch Polymetrik die Simultaneität von Schichten zu organisieren, die wirklich etwas Eigenes erzählen, eigenen Charakter und Ausdruck haben? War nicht Ligeti in all diesen Fragen noch zu stark von den Abstraktionstendenzen der Moderne bestimmt? Und wie steht es mit dem Umgang mit Gefühlen in seiner Musik? Hat er nicht, der Schubert so liebte, aus seiner eigenen Musik die Romantik weitgehend verbannt, konnte er Gefühle nicht nur als grotesk übersteigerte oder ironische gebrochene ertragen, wie in seiner Oper „Le Grand Macabre“?

22 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: Avantgarde und Trauma – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege, in: Lettre International Nr. 71, Berlin 2005

Bei diesen ästhetischen und kompositionstechnischen Problemen könnten die folgenden Generationen ansetzen und das „Projekt Postmoderne“ fortschreiben, das von Ligeti gegen die Kritik von Seiten der alten Avantgarde mutig vorangetrieben, aber auch unvollendet hinterlassen wurde. Gewiss, Ligeti hat die Avantgarde „verraten“, wie damals gesagt wurde, und das ist das Beste, was der Avantgarde passieren konnte. Vielleicht aber ging der Verrat gar nicht weit genug?