

(18) Pollinis Missverständnis

Maurizio Pollini, einer der wenigen bekannten Pianisten, die sich jenseits des traditionellen Repertoires als Pionier-Interpreten Neuer Musik engagieren, teilt die unter Musikern beliebte Fortschritts-Meinung, es sei ein Missverständnis zu behaupten, Neue Musik spreche eine unverständliche Sprache von Musik, - sie sei schwierig oder gar nicht zu verstehen. Denn, bei Lichte gehört, sei die Neue Musik ebenso schwer oder ebenso leicht zu verstehen wie die traditionelle; die Neue spreche so gut Musik wie die Alte. Und im Übrigen seien beispielsweise die späten Werke Beethovens nicht weniger schwer zu verstehen als jene der Wiener Schule, die er schon als Jugendlicher mit Neugierde und Begeisterung gehört und studiert habe.

Wir könnten demnach die Idiome der Neuen Musik ebenso leicht oder schwer erlernen wie die der Alten und so genannten Klassischen Musik, und nach Überwindung der lästigen Lernschwelle könnten wir feststellen, dass die neuen Idiome auf einem identisch gebliebenen Level von musikalischer Verständlichkeit zu uns redeten. Da aber das gesuchte „Erlernen“ immer nur an und in den Werken der Neuen Musik geschehen kann, (denn welches der neuen Idiome hätte eine verbindliche Grammatik oder gar Stil-Semantik von Musik auch nur in vagen Umrissen vorlegen können? Welches wäre wirkliches „Idiom“ geworden?) läuft die Metapher des Erlernens und Erlernthabens auf die banale Weisheit hinaus, dass wir uns durch Gewöhnung an die Ausdrucksweisen der neuen Idiome – musizierend oder auch nur rezipierend - gewöhnt haben müssen, um erfahren zu können, dass bezüglich ihrer gewöhnbaren Verstehbarkeit kein Unterschied festzustellen sei.

Dieses willkürliche und ahistorische Einebnen aller Unterschiede von Neu und Alt widerruft insgeheim das Revolutionäre von musikalischer Moderne nicht nur, es bringt zugleich einen Begriff oder vielmehr Nicht-Begriff von „musikalischer Sprache“ und „musikalischem Verstehen“ (für eine auch deswegen kaum noch existente Kunst-Musik-Öffentlichkeit) auf die Bühne, der schwer und in Wahrheit gar nicht zu verstehen ist. Weil nämlich der Sprach-Unterschied nur weggeredet und wegbehauptet wird, erhebt sich mehr als der Verdacht, dies könnte geschehen, weil auch die besten Musiker mittlerweile nicht mehr fähig und nicht mehr willens sind, den Unterschied von tonaler und nichttonaler Musiksprache kategorial zu reflektieren und zu begreifen. Eine Reflexion, die unter die Räder eines modernen Tabus geriet, weil nicht mehr sein darf, was dennoch unhintergebar zu sein droht: ein mehr als qualitativer Unterschied zwischen allen vormodernen und allen wirklich modernen Idiomen im Reich der Kunstmusik.

Daß illusionäres Denken stets in Ideologien führen muß, sollte sich mittlerweile herumgesprochen haben; dass ein Tabu zum Verhängnis werden kann, ebenso; dass mutwilliges und leichtsinniges Behaupten nicht

jene Sicherheit und Gewissheit garantiert, die es gepachtet zu haben scheint, ebenso. Woher also die Methode von Nichtmethode? Woher und wozu diese Blendung und Selbstblendung?

Die Antwort ist einfach, obgleich nur uneinfach zu verstehen: dekretierte Leerbegriffe zeugen im Reich der Kunst stets nur von normlosen Normen eines illusorischen ästhetischen Geschmackes, der seine Unbestimmtheit und Andersheit als scheinbar unbelangbare Selbstverständlichkeit immunisieren muß. Es ist die Denkweise einer utopischen Musikreligion, die uns mit der Versicherung ihrer Normalität und Normalsprachlichkeit um die letzten Reste von Musikverstand bringen möchte, die in unserer späten Musikkultur noch existieren. Daher die wortlose Rede, die begrifflose Denke über ein Neues, das kein Neues, über ein Verständliches, das keine Unverständlichkeit kenne, über eine Kreativität, die aus purer Begeisterung schaffe und nachschaffe und auf jedes Argument in der Sache verzichten zu können scheint.

Konfrontiert man diesen Glauben an eine ungebrochene Sprachlichkeit und Selbstverständlichkeit der Neuen Musik mit dem Eingangswort der Ästhetischen Theorie Adornos, wonach in der Kunst und Musik von „heute“ nur mehr selbstverständlich sei, dass in ihr nichts mehr selbstverständlich sei, so könnte der Gegensatz des modernen Meinens über das Neue im Reich der Kunst und Musik nicht unversöhnter und gegensätzlicher sein.

Es ist der gleichsam als ewige Ruine stehen gebliebene Disput zwischen Adorno und Schönberg; dieser konnte nicht glauben, was für jenen begreifbar war: dass nicht gelten könne, dass das heute noch Unverständliche im Reich der Kunst das stets wieder Selbstverständliche werde. (Was auch immer das Genie im Reich der Kunst als Sprache setze, das sei auch wirkliche Satzung von wirklicher Sprache, - wenn auch anfangs nur wenige berufen sind, morgen haben alle daran zu glauben.) Dieses eherne Gesetz der Musikgeschichte als keines zu durchschauen, ist zwar seit den Tagen erreichter Post-Moderne ein ebenso evidentes wie hinfälliges Unternehmen geworden; aber jeder Pionier einer Moderne, der noch heute die Windmühlen ihrer Unverständlichkeit besiegt, muß auf den Schönbergschen Märchenglauben rekurrieren.

Wie abstrakt und beliebig muß das Sprachverstehen unserer besten Musik-Gemüter geworden sein, wenn ihnen nicht einmal mehr auf- und einfällt, dass und warum die Neue Musik ein Pandämonium unzähliger sprachloser Sprachen offenbaren musste. Wie schuldbeladen muss die Sprechblasenrhetorik und Leerdenkerei eines Diskurses sein, dessen Verbeliebigung aller fundamentalen Begriffsunterschiede nur mehr die Früchte eines musikhistorischen Nirwanas ernten kann?

Zurück bleibt das stupidisierende Autoritätsverhältnis einer medial inszenierten Musikkultur, auf deren Bühne der Star spricht, um ahnungslosen Journalisten jene Sprechblasen zu diktieren, die zwar jeder

schon kennt, weil sie nur mehr die von vorgestern sein können, die aber gleichwohl, weil ein hoher Mund sie gesprochen, ein hohes Erklingen verkünden, dessen Neuheit mit zeitloser Verständlichkeit verstanden wird.

(Mai 2006)