

Reduktion als Ausweg - Arvo Pärt und Franz Liszt

Franz Liszt und Arvo Pärt sind zwei Komponisten, die nicht nur in verschiedenen Jahrhunderten gelebt haben, sondern auch für ganz verschiedene, geradezu entgegengesetzte Musikauffassungen stehen, für brillante, ja exzessive Virtuosität einerseits und asketische Sparsamkeit der Töne andererseits. Allerdings unterschlägt dieses gängige Klischee die reduktionistische Stilentwicklung des alten Liszt, der sich in einem bis heute wenig bekannten Maß von seinem früheren Virtuosenstil abwandte. Vielleicht kann von hier aus ein Licht auf die neue reduktionistische Musik fallen, wie sie in besonderer Ausprägung Arvo Pärt vertritt. Reduktionistische Tendenzen hat es in der abendländischen Musikgeschichte auch schon sehr viel früher gegeben, und sie haben oft mit Wendepunkten der sich im allgemeinen oder im Ganzen progressiv entfaltenden Entwicklung zu tun. So kann etwa die folgenreiche Erfindung der Monodie bzw. des Generalbasses am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien als radikale Zurücknahme oder zumindest dominierende Alternative der hochentwickelten, komplizierten Vokalpolyphonie der Spätrenaissance verstanden werden. Auch der sogenannte vorklassische Stil mit seiner Aversion gegen den barocken "Schwulst", äußere er sich als kontrapunktische Kunstfertigkeit oder als schweres Pathos, ist in seiner Beschränkung auf die vorherrschende Oberstimmenmelodik, die harmonischen Hauptfunktionen und den stets übersichtlichen Periodenbau reduktionistisch zu nennen. Unter dem Rousseauschen Zeichen der Natürlichkeit wird hier der Ballast der deformierenden Kultur abgeworfen, was von konservativer Seite selbstverständlich als Kulturverlust beklagt wird. Schon hier fällt ein deutliches Licht auf das eigenartige Verhältnis von Konservativismus und Progressivität, sobald Reduktion als Erneuerung fungiert: das Vorgestern wird durch eine veränderte Perspektive (auf Kosten des Gestern) aktuell, neu. Bereits die Florentiner Camerata berief sich auf die Antike; die Vertreter einer natürlichen Musik argumentieren gar mit einem unverbildeten vorkulturellen Zustand (auch wenn ihre Werke uns heute hochkultiviert, idealisiert erscheinen).

Die revolutionäre Infragestellung der musikalischen Tradition zu Beginn unseres Jahrhunderts war abermals in wesentlichen Aspekten von gleicherweise regressiven wie reduktionistischen Zügen geprägt; man denke nur an stilistische Tendenzen wie Neoklassizismus, Archaismus, Barbarismus oder Namen wie Strawinsky, Bartok, Orff, die sich gegen die hypertrophe Musik der Spätromantik wandten. Wenn auch die weitere musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts besonders vielschichtig und widersprüchlich verlaufen ist, so zeichnete sich doch im Großen und Ganzen um die Mitte des Jahrhunderts im Serialismus und in der elektronischen Musik mit ihren ausgeweiteten klanglichen Möglichkeiten eine zunehmende Verkomplizierung und Intellektualisierung ab, die auch in der aleatorischen Phase nicht wirklich durchbrochen wurde. Die Avantgarde argumentierte dabei mit Adornos Forderung, daß der Spannungsgrad der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts autentischerweise eine entsprechend gespannte Musik nach sich ziehen müsse. Daß diese Musik sehr unpopulär war und ist, irritierte ihre Vertreter kaum, diente womöglich noch als Argument für das Niveau der eigenen Position. Die reduktionistische Reaktion folgte unweigerlich. Zum Teil kam sie quasi aus den eigenen Reihen, bei John Cage z.B. und seinen Anhängern, die sich auch von der unter Europas

Avantgardisten verachteten Unterhaltungsmusik inspirieren ließen, dazu von afrikanischer und asiatischer Musik. Eines der Ergebnisse, die große Resonanz fanden, war die amerikanische minimal music oder repetitive Musik seit Mitte der sechziger Jahre. Zehn Jahre später faßte man in Deutschland Komponisten, die sich mehr oder weniger von der Avantgarde abwandten und in ihrem Schaffen oft an ältere, wohlklingendere Stile anknüpften, unter dem Schlagwort "Neue Einfachheit" zusammen. Viele Komponisten im ehemaligen Ostblock, insbesondere die der ehemaligen Sowjetunion, gingen wiederum eigene Wege, die aber ebenfalls häufig auf eine Rückkehr zu älteren Musikstilen oder auf eine Abwendung von den komplizierten, angestregten Strukturen der Avantgardisten hinausliefen. Arvo Pärt ist einer ihrer bekanntesten Vertreter geworden.

Pärts Weg als Komponist begann mit einem Bekenntnis zum westlichen Avantgardismus in der Folge der Dodekaphonie, führte aber in den sechziger Jahren zunehmend in eine Krise, die zunächst von Bearbeitungen Bachscher Musik gekennzeichnet war, schließlich vom Verstummen in Ratlosigkeit. Danach befaßte sich Pärt mit Musik des Mittelalters und der Renaissance. Über diesen Weg zurück fand er ab Mitte der siebziger Jahre schließlich wieder zu einem eigenen Stil, der von radikaler Einfachheit und meditativer Statik gekennzeichnet ist und einen grundsätzlich religiösen Hintergrund hat. Er nannte den neuen Stil selbst Tintinnabuli-(Glöckchen-)Stil. Seine Satzart läßt sich als gesetzmäßige Permutierung ein und desselben Dur- oder Molldreiklangs beschreiben, mit dem eine diatonische Skala gleichen Grundtons kontrapunktiert. Die Rhythmik beschränkt sich auf einfachste Verhältnisse; auch verlaufen die Stimmen oft homorhythmisch. Bemerkenswerterweise ist Pärt diesem Stil seit zwei Jahrzehnten treu geblieben, allerdings mit verschiedensten formalen Entfaltungen desselben Satzmaterials. Mit anderen Worten: er hat sich selbst als Komponist gefunden und ist als solcher international berühmt geworden, woraus wiederum hervorgeht, daß dieser spätere "eigentliche" Pärt sich (vielleicht unerwarteterweise) als wichtiger Repräsentant einer anhaltenden Strömung erwies - trotz oder gerade wegen seiner Ablehnung des üblichen publicity business.

Liszts Weg und seine Rolle in der musikalisch interessierten Öffentlichkeit steht unter umgekehrtem Vorzeichen, obwohl die späten kompositorischen Ergebnisse in mancher Hinsicht Parallelen zu denen Pärts aufweisen. Liszt begann als Wunderkind und wurde als Klaviervirtuose bald weltberühmt, nicht allein wegen seiner schwindelerregenden technischen Fertigkeiten, sondern auch durch seine mitunter geradezu exhibitionistische Selbstdarstellung am Klavier, die noch über das Vorbild Paganini hinausging. In der mittleren Weimarer Phase trat dagegen der Komponist hervor und mit ihm ein gewisses Streben nach Seriosität und gültigen Werken, auch wenn er sich hier vielleicht am deutlichsten als "Fortschrittsmusiker" zu erkennen gab. Liszts Altersstil erscheint zumindest auf den ersten Blick in sich widersprüchlich. Da gibt es Klavierstücke, die rücksichtslos alle ästhetischen Normen des 19. Jahrhunderts hinter sich lassen und bis zur Atonalität vorstoßen, und es gibt Werke (vorzugsweise für Chor, Orgel, Harmonium oder Klavier), die zunächst dem cäcilianischen Palestrinastil zu folgen scheinen, aber dann doch durch unerwartete Rückungen etc. aus der Art schlagen oder im Gegenteil harmonisch und thematisch ins Leere zu laufen scheinen; diese letztere Variante geht gewissermaßen über die Reinheitsideologie Palestrinas und der

Cäcilianer hinaus. Gemeinsam ist allen diesen Alterswerken, ungeachtet ihrer extremen klanglichen Unterschiede, eine im 19. Jahrhundert ganz ungewöhnliche Reduktion des motivischen Materials und eine formale Statik. Ähnlich wie bei Pärt ist Liszts Hinwendung zu diesem Stil wesentlich religiös motiviert. Unter anderem versteht er sie als eine Art Bußübung angesichts seiner früheren musikalischen Ausschweifungen, wie die Worte zeigen: "Die heilige Caecilia möge mir das Glänzen, Trillern, Gurren und Grölen verbieten!"¹ 1880 komponierte er für die Palestrinafeier der Societ... musicale romana die schlichte Antiphon Cantantibus organis, in der es textlich wie musikalisch um die von Raffael bildlich dargestellte Verachtung der weltlichen Musik geht, wobei die Heilige betet: "Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar" (Mache mein Herz rein, auf daß ich nicht verderbe).²

Solche Worte stehen Aussagen Pärts nahe, wie: "Meine Melodien sind Sünden, Tintinnabuli - die Vergebung der Sünden." oder: "Tintinnabuli ist wie Gehorsam. Entsagung vom eigenen Willen."³ Wie für Pärt ist Liszts späte Musik Ausdruck einer meditativen katholischen bzw. orthodoxen Gebethaltung, der es um die Aufhebung des diesseitig Subjektiven und Individuellen in einem transzendenten Allgemeinen geht. Diese Ausrichtung führt zu abermals ähnlichen reizarmen, quasi nackten musikalischen Strukturen. Zielpunkt der Musik wie ihres religiös-meditativen Hintergrundes ist letztlich ein mystisches Schweigen.

Anders als Pärt hat Liszt kein "hochformalisiertes Kompositionssystem"⁴ wie im Tintinnabulistil entwickelt, der mit seinen satztechnischen Grundzügen in allen Werken der letzten 20 Jahre wiederkehrt. Liszts Spätwerke bleiben nicht nur in der formalen Anlage, sondern auch auf der musikalischen Materialebene prinzipiell individuell, ja erscheinen oft miteinander unvereinbar. Das tertium comparationis zwischen beiden Komponisten liegt daher kaum zwischen Werk und Werk oder Stil und Stil, sondern zwischen Pärts allgemeinem Stil und einzelnen Werken des alten Liszt. Von diesen sei nur eines herausgegriffen, das Ave Maria für Klavier oder Harmonium (R. 194). Auch hier fallen nur bedingt satztechnische Parallelitäten zur Musik Pärts auf; unverkennbar sind aber Ähnlichkeiten in der Wirkung der reduktionistischen Strukturen.

[Bsp.]

Im Vergleich mit Werken Liszts aus seinen frühen und mittleren Schaffensjahren ist die reduktionistische Einstellung auf allen Ebenen zu erkennen. Die Dynamik bewegt sich zwischen pp und mf. Im ganzen Satz herrschen Unisonopassagen und mixturartige Sext- bzw. Quartsextakkordreihungen vor. Die Tonalität schwankt zwischen einem vagen G-dur, in dem am Anfang Quarte und Sexte fehlen, am Schluß der Leitton und endlich sogar der Grundton, und einem noch vageren Mixolydisch auf H (mit vier vorgezeichneten Kreuzen im Mittelteil),

¹ Briefe, Bd. 7, S. 290 (an die Fürstin Wittgenstein).

² Wenig später vertonte er diese Worte auch noch für Alt mit Orgelbegleitung unter dem Titel Santa Caecilia.

³ Arvo Pärt, Tintinnabuli - Flucht in die freiwillige Armut, in: Sowjetische Musik im Licht der Perestroika, hg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 385. Arvo Pärt, Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1 (1996), S. 13.

wobei die kleine Sept erst ganz spät erklingt. In Umkehrung der üblichen spätromantischen Tendenzen wird der tonale Schwebezustand hier also nicht durch Chromatik, d.h. durch einen Zuwachs an Tönen bewirkt, sondern durch Aussparung. Am auffälligsten reduktionistisch ist aber die Motivik - von Thematik kann wohl kaum gesprochen werden -; nicht nur beschränkt sie sich rhythmisch auf wenige Notenwerte, die sich spannungsarm und weitgehend monoton wiederholen, auch die melodischen Verhältnisse sind sehr beschränkt: im ersten Teil, der gewissermaßen Vorspielcharakter hat, wird ein zweimal veränderter gebrochener Vierklang mehrmals wiederholt, am Ende jeweils augmentiert und von einer Generalpause beendet, ein Auslaufen ins Schweigen, das besonders nach der dritten Phrase als unabgerundetes Verstummen wirkt. Waren schon diese Phrasen in sich der klassischen Zuspitzungsdramaturgie entgegengesetzt, so gilt dies auch für die Großform des Stückes, dessen jetzt einsetzender "Hauptteil" das "Vorspiel" noch unterbietet. Er beginnt in größeren Notenwerten mit Tonrepetitionen, zuerst unisono, dann akkordisch, auf fis und h, weitet dann den Einzelton zum Sekundschrift und läßt ihn wieder auf den Ausgangston zurückfallen. Diese pendelnde Sekundbewegung, die einfachste Intervallbewegung, die man sich vorstellen kann, spielte schon im "Vorspiel" eine gewisse Rolle und wird jetzt konstitutiv für den weiteren Verlauf bis zum Schluß des Stückes, erscheint dabei abermals verschiedentlich augmentiert, so daß die Bewegung zeitweise fast ganz zum Stillstand kommt, besonders in Takt 31.

Diese Konzentration auf ein Intervall, ja einen Ton geht in mancher Hinsicht noch über Pärts "Flucht in die freiwillige Armut"⁵ des Dreiklangs hinaus. Die vielen Generalpausen, die die kurzen Phrasen umgeben, lassen an Pärts Hochschätzung der Stille bzw. der Pause denken, die, "ideal gesehen, heilig" sei.⁶ Die Musik aber, so könnte man hinzufügen, steht höher als die Worte, da sie der Stille verwandter ist. Es ist nämlich bemerkenswert, daß Liszt nicht nur ein rein instrumentales "Ave Maria" schreibt, sondern in diesem ungewöhnlicherweise auch alle deklamatorischen Anklänge an den Text des "Ave Maria" vermeidet. Sein musikalisches Gebet will nicht quasi gesprochen, sondern als rein instrumentales ganz innerlich, sozusagen mystisch empfunden werden. Damit entspricht er einerseits der romantischen Aufwertung der Instrumentalmusik als einer Sprache des Unausprechlichen, Transzendenten; er entspricht aber gleichzeitig mittelalterlichen, ja platonisch-frühchristlichen Anschauungen vom Wort-Ton-Verhältnis, etwa Augustins Verständnis des wortlosen Jubilus im Alleluja: "Die Sprache ist zu arm (für den unaussprechlichen Gott); und wenn die Sprache dir da nicht helfen kann, du aber auch nicht schweigen darfst, was bleibt anders übrig, als daß du jauchzest, daß dein Herz sich freut, ohne Worte zu sagen, und die unermeßliche Weite der Freude nicht die Grenzen der Silben kennt."⁷ Auch wenn Listzs späten Werken eher ein mehr oder weniger verhaltener Gestus der Trauer eigen ist als "die unermeßliche Weite der Freude", teilen sie doch im Prinzip Augustins musikmystische, im gregorianischen Gesang mehr oder weniger tradierte Anschauung. Eben darin berühren sie sich abermals mit Pärts Kompositionen, deren mystische

⁵ Arvo Pärt, *Tintinnabuli*, a.a.O., S. 385.

⁶ Zitiert nach Lothar Mattner, *Arvo Pärt: Tabula Rasa, Melos 2* (1985), S. 99.

⁷ *Enarratio in Psalmum, Patrologia Latina*, XXXVI,283.

Gebetshaltung im Prinzip undeklamatorisch, unrhethorisch, ja überhaupt sprachabgewandt ist.⁸ So gesehen wird nicht erst bei Pärt oder etwa Strawinsky die seit dem 16. Jahrhundert bestehende feste Parallelität zwischen Sprache und Musik zurückgenommen, die die Musik stets als Klangrede erscheinen ließ, sondern bereits beim alten Liszt. Dies ist um so erstaunlicher bei einem Komponisten, der wie wenige andere jahrzehntelang Expressivität um jeden Preis auf seine Fahne geschrieben hatte. Es dürfte von daher beim Lisztschen Alterstil weniger von einer Zurücknahme als von einer Überwindung der Eloquenz zu sprechen sein. Auch seine Spätwerke können ausdrucksvoll gemeint sein, aber ihr sublimer Ausdruck ist nicht mehr von dieser Welt.

Trotz mancher unerwarteter ästhetischer Ähnlichkeiten zwischen Pärts Tintinnabulistil und gewissen Spätwerken von Liszt ist ihre gesellschaftliche Rolle eine fast entgegengesetzte zu nennen. Liszts Spätwerke sind bis heute einer breiteren Öffentlichkeit mehr oder weniger unbekannt geblieben.⁹ In ihrer Entstehungszeit trafen sie auf eine fast vollständige Verständnislosigkeit und wurden demgemäß von Liszt oft erst gar nicht veröffentlicht. Das kreative Potential, das in ihnen steckt, hätte vielleicht vier Jahrzehnte später eine innovative Wirkung entfalten können¹⁰, um 1880 nicht. Selbst ein musikalisch vorausdenkender Zeitgenosse wie Friedrich Nietzsche suchte mit seinem Anti-Wagnerianismus und seiner Begeisterung für Georges Bizet so etwas wie einen neuen Mozart. Liszt Spätwerke sind aber in ihrer reduktionistischen Fragmentierung der organischen Form nicht weniger anti-klassizistisch als anti-romantisch. Auch sind sie, trotz ihrer Anregungen durch den Palestrinastil und die Gregorianik, nicht als historistisch zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um Musik eines Einsamen, eines Verschlussenen. So gesehen konnte Liszts reduktionistischer Altersstil kein Ausweg für die allgemeine Musikentwicklung sein - dessen schien sie damals auch noch kaum zu bedürfen -, sondern allenfalls ein Ausweg, eine Katharsis für Liszts reizüberflutete frühere Musik bzw. für sein persönliches Lebensgefühl.

Pärts Musik seit Mitte der siebziger Jahre trifft dagegen einen Nerv der Zeit, der schon zuvor in Strömungen wie minimal music und Neuer Einfachheit zu erkennen war. Gerade die für das 20. Jahrhundert untypische Konsequenz und unbeirrte Ernsthaftigkeit, mit der Pärt diesen Stil entfaltet hat, scheint seine starke Anziehungskraft zu erklären.

Ist seine Musik deshalb ein Ausweg aus der Krise? In seinem Aufsatz über Postmoderne, neueste Musik - und wir? schreibt Frank Schneider: "Die individualistische und harmonistische Schrankenlosigkeit [...] ist vielleicht der unmittelbarste Ausdruck eines 'postmodernen' Krisenzustandes, dem möglicherweise in der Bürgerwelt kein Ausweg mehr vergönnt ist."¹¹ Im Blick auf Arvo Pärt wäre dazu zu bemerken: Pärts Musik ist alles andere als individualistisch,

⁸ Pärt bestätigt dies mit seiner Anschauung: "Wir müssen der Musik eine Chance geben, sich allein auszudrücken. Worte treiben die Musik in die Enge."; Nähe und Distanz 1, S. 13.

⁹ Nicht von ungefähr fand ich für das gehörte Bsp. keine Einspielung und mußte meinen Kollegen Raik Harder um eine Aufnahme bitten.

¹⁰ Fast der einzige, der Anfang des 20. Jahrhunderts auf Liszts Aktualität für die Neue Musik hinwies, war Bela Bartok.

¹¹ Postmoderne, neueste Musik - und wir? Zehn Stich-Punkte in ein buntes Gewebe, Musik und Gesellschaft 8 (1987), S. 399.

und sie ist auch nicht von harmonistischer Schrankenlosigkeit, wohl aber im Konzept unverkennbar individuell¹² und strahlt bei aller Gesetzlichkeit eine gewisse harmonische Unbegrenztheit aus. Wenn dies ein Ausweg ist, so ist es - und hierin stimmt Pärt denn doch mit dem alten Liszt überein - kein Ausweg innerhalb der "Bürgerwelt", sondern jenseits ihrer ästhetischen Normen. Gerade darin liegt heute Pärts Aktualität (im Gegensatz zu Liszt im 19. Jahrhundert), die weder als modern, noch als postmodern zu bezeichnen ist. Und eben in dieser Unabhängigkeit von Moden durch strikte Vermeidung von Redundanz könnte ein noch längst nicht ausgeschöpftes Potential liegen bzw. für die krisendurchsetzte Musik des 20. Jahrhunderts - und nicht nur für sie - tatsächlich ein Ausweg.

¹² Wolfgang Gratzer sieht in Pärts Stil geradezu eine "völlig individuelle Außenseiterposition"; "Postmoderne" überall? Aktuelle (In-)Fragestellungen im Blick auf sowjetische Musik nach 1945, in: Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik (= Studien zur Wertungsforschung 26), Wien - Graz 1993, S. 85, s. auch ab S. 77.