

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Humanität der Musik

Essays aus dem 21. Jahrhundert

Erstausgabe 2007
© Claus-Steffen Mahnkopf
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2007
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung:
Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-42-9

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Zur eigenen Position	
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.	
Einige Aphorismen zum Künstlertum	11
Vergangenheit und Zukunft in der Musik	21
Arbeitsbericht 2006	27
Elf Notizen über das Nichts	40
Marginalien zu Thomas Pynchon	48
II. Moderne Musik	
Technik und moderne Musik	61
Demokratie und Neue Musik	76
Politik und Neue Musik	84
Mensch und Neue Musik	98
III. Politisches	
Der 11. September 2001	113
Krieg oder Frieden	116
Globalisierung und die Freiheit der Künste	119
IV. Theoretische Grundlagen	
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion	133
Über Zeit und Geschichte in der Musik	152
Thesen zur Zweiten Moderne	160
Musikalische Komplexität und ihre Reduktion	170
V. Bezüge	
Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos	177
Brian Ferneyhough	195
Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon	213
In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi	224
Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik	243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

Über Zeit und Geschichte in der Musik

These 1

Solange wir – noch – in dem leben, was Marx die Vorgeschichte nannte, also in einem Zustand, in dem die Rationalität als nicht und als nicht gänzlich verwirklichte leiden macht und die Dinge nicht an ihren richtigen Platze gerückt sind – über die ökonomischen Voraussetzungen dafür braucht an dieser Stelle nicht reflektiert zu werden –, solange ist Kunst als der Ort der nicht-instrumentellen Artikulation der menschlichen Kreativität nicht nur unverzichtbar, sondern kann auch nicht ausgelöscht werden. Kunst kontiniert, weil der Grund dafür, daß sie, etwa in der Beuysschen Vision einer allseitig freien und allseitig kreativen Menschheit ohne Grenzen, überflüssig, weil universalisiert werde, nicht gegeben ist. Noch ist die Kunst in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft ein Subsystem. Daß die Kunst keinen metaphysischen Ehrenplatz mehr besetzen kann, hatte schon vor langer Zeit Hegel erklärt. Seither hat sich nichts Wesentliches geändert. Im Gegenteil: Die Hegelsche Diagnose wurde zum Ausgangspunkt der modernen Kunst als permanenter Krisenbewältigung und damit als eines Diskurses besonderer Art, den niemand missen möchte. Die Proklamation des Endes der Kunst ist somit in der Zwischenzeit völlig leer geworden. Ihr sei die Auffassung Adornos entgegengesetzt, daß erst einer befreiten, befriedeten Gesellschaft die Kunst abstürbe. Alle Versuche, das vorher zu veranlassen (sie lassen sich häufig auf die unreflektierte Verzweiflung zurückführen, die der totale Verlust politischer Utopien hinterlassen hat), wären barbarisch und hülften nur dem Zynismus der globalisierten Massenmedien.

These 2

Musik ist viel stärker als andere Kunstformen auf den Werkbegriff angewiesen. Das liegt unmittelbar an der Flüchtigkeit des Stoffs: von Klang und Zeit. Der Klang verliert sich im Raum und ist per se entgrenzend und bedarf daher umgekehrt der Eingrenzung, damit das musikalische Ereignis überhaupt sich konstituiere. Nämliches gilt für die Zeit, die zu einer bestimmten Dauer synthetisiert werden muß. Alle Entgrenzungsversuche mühen sich, mit unterschiedlichem Erfolg, an diesen beiden Parametern ab. Dabei kann nicht so weit gegangen werden wie im Bereich der Bildenden Künste, der darstellenden Künste, von Theater, Happening, Architektur. An dieser Sonderstellung der Musik scheitern regelmäßig die modernen ästhetischen Theorien, die ehrlicherweise diese dann ausklammern.

These 3

Gleichwohl ist das musikalische Werk kein Fetisch. Ja, bewußtseinsgeschichtlich wurde es, nämlich in der Beethoven-Nachfolge, erst zum Thema, als es bereits problematisch geworden war, nämlich mit Beethoven selber, der Ideen-Kunstwerke schuf, deren Semantik die Grenzen des Klingenden sprengt und für die er neue, erweiterte Präsentationsbedingungen ersann, wie die Einbeziehung des Chores in der Neunten Symphonie. Seit ihm, vor allem mit Wagner und Mahler, wurde das Werk strukturell und performativ porös. Der Übergang zur Atonalität schließlich stellte die Einheit des Strukturellen der Musik und damit jedes einzelnen Werks in Frage. In der Neuen Musik gibt es nur noch strukturell inkonsistente und formal fragmentarische Werke, also Werke, die keine mehr sind. Das Bedürfnis der Künstler geht, teils spielerisch, teils als Ausdruck eines revolutionären Programms, dahin, die Grenzen des Werks – oder dessen, was übrigbleibt – zu erkunden und dabei zu überschreiten.

These 4

Freilich ist Vorsicht geboten. Jede dieser Grenzüberschreitungen bleibt kategorial am Werkbegriff ausgerichtet. Selbst Cages Nichts-Stück 3'44" hat Anfang und Schluß, interne Gliederung und somit eine Identität mit Urheberschaft und deswegen die Voraussetzung, bei der GEMA abgerechnet zu werden. Die neuerdings so viel diskutierten Klanginstallationen, deren Repräsentanten sich von der komponierenden Zunft absetzen möchten, sind meist Museumsanordnungen oder Arrangements im urbanen Raum, die sich in diesem verlieren. Der musikalische Anteil in ihnen ist meist nicht höher als bei akustischen Vorführungen am Gymnasium. Man wird die weitere Entwicklung abwarten müssen, ob es dieser Richtung gelingt, gegenüber dem Mediengeschehen eine eigenständige Position einzunehmen. Was sich zeigen wird, ist aller Voraussicht nach ein Anderes der Musik. Das Bemühen der Klangkünstler ist freilich gegenüber dem wirklichen Entgrenzungsvorgang in der heutigen Gesellschaft marginal und schon fast wieder anrührend. Ich meine die universalisierte Pop-Musik, die sich global ausbreitet und auf räumliche und zeitliche Unbegrenztheit geradezu militärische Ansprüche erhebt: Ziel ist der totale Sound, den sich ein Norbert Bolz als neuen transzendentalen Horizont der entsubjektivierten und ihres freien Willens beraubten Menschen herbeiwünscht, eine faschistische Vorstellung, sozusagen das akustische Pendant zu Huxleys Soma-Welt.

Zwei Beispiele aus der eigenen Arbeit

Als im Dezember 2003 im Jüdischen Museum Berlin meine oktophonische Raum-Klang-Komposition *void – mal d'archive* erklang, konnten die Besucher und Hörer eine Erfahrung machen, die in einer eigentümlichen Schwebung zwischen Musik und

Nicht-Musik, zwischen Werk und Environmentalität liegt. Das Stück, das 23 Minuten dauert, verarbeitet Klänge aus dem Jüdischen Museum selbst (etwa die zufallende Tür des Holocaust-Turms oder das Begehen der Installation »Fallen Leaves« von Menashe Kadishman) und dort aufgenommene musikalische Materialien wie gesungene Einzeltöne und Einzelimpulse von hart klingenden Schlaginstrumenten in deren Hallwirkung vor Ort. Lediglich drei Oboentöne in *void – mal d'archive* stammen nicht von beziehungsweise aus dem Gebäude. Musik ist dieses Stück insofern, als die Form, also die Zeitorganisation, eine streng komponierte ist und die Klänge nach musikalischen Gesichtspunkten, das heißt innerhalb dessen, was heute elektronische Musik genannt wird, verarbeitet sind. Das Stück ist insofern keine Musik, als die Materialien eher vormusikalisch und semantisch-referentiell sind, ganz im Sinne der *musique concrète*, eines Aspektes, der hier freilich zugespitzt ist, weil der Hörer hört, was er vom Begehen des Museums her kennt. *void – mal d'archive* ist ein durchgestaltetes Werk mit auf dem Acht-Spur-Tonband fixiertem Ablauf und zugleich ein environmentales Ereignis in den Räumen seines Ursprungs.

Als im Frühjahr 2005 in Berlin ein Theatergebäude für einen Tag reserviert war, um Ort meiner *Hommage à Thomas Pynchon*, einer Art Kombination von komponierter und aufgeführter Musik einerseits und Installation andererseits, zu sein, konnte erlebbar werden, daß zwischen der »Opus-Musik« und der Klanginstallation ein Drittes möglich ist. Die Grundidee ist einfach wie deren Umsetzung aufwendig: Es beginnt mit einem Konzert, das von einer gigantischen computergesteuerten Komponiermaschine fortgesetzt wird, und zwar ohne zeitliche Grenzen, das heißt theoretisch unendlich lange, virtuell den gesamten verfügbaren Raum mit unzähligen Lautsprechern stets auf verschiedene Weise beschallend, und dies aber so, daß alles Erklingende von der aufgeführten Musik abgeleitet ist, so daß Musik selber – und eben nicht nur »Klang« – zu hören sein wird, freilich eine, die in actu entsteht. (Da dies in Realzeit geschieht, wären interaktive Elemente integrierbar, wie überhaupt dieses Projekt nach allen Seiten hin offen ist; so könnte der zeitlichen Unbegrenztheit auch eine räumliche entsprechen, mit ausreichendem Computeraufwand könnte man damit den gesamten Globus beschallen – eine Stockhausensche Horrorvision, von der ich mich explizit distanzieren möchte, weil genau diese Übertreibung den Werkcharakter, der in der *Hommage à Thomas Pynchon* subvertiert werden soll, wieder restituierte.)

These 5

Die Verabschiedung vom Kunstwerk ist kein Fortschritt in der Sache, sondern eine Kapitulation vor der Schwerkraft einer politischen Ökonomie, die sich gegen den demokratischen Charakter der kommenden Weltgesellschaft wehrt und diesen Widerspruch mit aller Gewalt zu perpetuieren sucht. Allein das Werk, freilich das intern sich selber problematisierende, hat die Kraft, sich gegen die Vereinnahmung durch den Vampir Massenmedien zu behaupten. Daß es dabei Identität in Anspruch

nimmt, ist vorläufig unvermeidlich und kann nur durch werkinterne Strategien seines eigenen Nichtidentischmachens kompensiert werden. Das ist, nüchtern formuliert, aufwendig, anstrengend, »schwierig« – und eben diese produktive Zumutung an Produzenten und Rezipienten will der herrschende Un(zeit)geist abgewöhnen. Die Ersetzung des Werkbegriffs durch ein anderes, sogenanntes performatives oder interaktives Paradigma ist für die Musik besonders heikel. Das liegt unmittelbar am auditiven Medium: Der Klang beziehungsweise das Hören ist ubiquitär, und Musik kommerzieller Art ist in der Zwischenzeit im urbanen Raum zur Sphärenharmonie geworden, die wie ein quasi-religiöser akustischer Horizont wirkt und eben gerade nicht wahrgenommen, geschweige erfahren wird. Damit Erfahrungen am Klingenden im weitesten Sinne überhaupt möglich seien, muß Musik – oder was erweitert unter ihr verstanden wird – eine gehörige Selbstkonstitutions- und Syntheseleistung vollbringen.

These 6

Die dreidimensionale temporale Struktur der Zeit, ihre Aufteilung in eine prinzipiell unendliche, gefüllte Vergangenheit, eine zwar lediglich augenblickliche, aber emphatische Jetzt-Zeit und eine offene und leere Zukunft, bildet das Schauspiel der Geschichte ebenso wie das von Musik und jedem ihrer Werke. Die Vielfalt von Formtypen und inhaltsästhetischen Vorentscheidungen wird von der Auseinandersetzung und der konkreten Bewältigung dieser Struktur in den Werken bestimmt. Umgekehrt ist die geschichtliche Zeitdimension ebenso vielfältig. Diese beiden Multiplizitäten bilden zwei Mengen, die einander, ähnlich wie es die geometrische Mengenlehre beschreibt, überlappen und ausschließen. Geschichte ist Musikgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Beide Typen haben diverse Untertypen, je nach Tradition, Genre und historischem Ort der Betrachtung. Somit ist diese Differenzierung zweigliedrig, denn zu jeder einzelnen Geschichte tritt der geschichtliche Augenblick hinzu, an dem Geschichte reflektiert wird. Die Geschichte des amerikanischen Kapitalismus stellt sich im Rußland von 1917 anders dar als die russische Geschichte im Amerika des späten Septembers 2001. Die unerschöpfliche Vielfalt des Musiklebens in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen rührt von dieser Mehrdimensionalität her – wie auch die unerschöpfliche Vielfalt an Werken und unterschiedlichen Arten, die diese Zeit artikulieren.

These 7

Daß Musik Zeitkunst sei, daß jedes Werk mit Zeit arbeite, ist unbestritten wie trivial. Nicht trivial ist aber die Aufgabe, zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt in einer konkreten gesellschaftlichen und kulturellen Situation – und damit innerhalb einer bestimmten musikalischen Entwicklung – den Kairos zu treffen, also die wahre

Musik mit einer wahren Zeitgestaltung. Meine These ist, daß dies in den letzten ca. 15 Jahren immer schwieriger wird. Denn seit Mitte der 1980er Jahre stagniert und regrediert die Neue Musik. Damit meine ich, daß die weiterhin bedeutenden Leistungen von denen stammen, die sich zuvor etabliert haben und deren Werke sich nun einer gewissen Distribution erfreuen (etwa Lachenmann, die Spektralisten, aber auch Kurtág), und daß diejenigen, die heute innovativ und authentisch sind, marginalisiert sind und erst mit einer derartigen zeitlichen Verzögerung in das Bewußtsein dringen werden, daß sie nicht als Ausdruck der Jetztzeit, sondern als der einer verpaßten Chance dermaleinst gehört werden. Ich denke etwa an Steven Kazuo Takasugi, der in Kalifornien Kopfhörer-Musik entwickelt und mit dem Zyklus *Jargon of Nothingness* seine Antwort auf den Berliner Libeskind-Bau gab.¹

Die Stagnation, ja die Regression der Neuen Musik ist nicht einer Erschöpfung des Materials oder einer fundamentalen Verschiebung der Musikdefinition geschuldet. Jeder, der die Szene etwas besser kennt, spürt die zahlreichen und vielversprechenden Potentiale und leidet unter der verhexten Situation einer unfähigen Systemselbstorganisation. Den Grund sehe ich in der Vergewaltigung des Neue-Musik-Systems durch systemfremde Imperative, vor allem solche des Kapitals und der Massenmedien, die bestimmte Erfolgsmodelle lancieren, die den Betrieb zwar aufrechterhalten, aber musikalisch unproduktiv und darüber hinaus unauthentisch sind.

Die musikalische Entwicklung ist einer doppelten Gefahr ausgesetzt: zum einen der leeren Brillanz. Die Musik klingt, als sei sie für Börsenmakler geschrieben beziehungsweise für deren Frauen, je nachdem, wie intellektuelle Coolness oder emotionale Patina gewichtet sind. Auf der anderen Seite droht die Gefahr einer rigiden und orthodoxen Hermetik, die im Namen einer einst wohlverstandenen Gesellschaftskritik in die Jahre gekommen und damit linksfaschistisch oder musikstalinistisch geworden ist. Beide Positionen sind Ausdruck der Zeit von heute – einmal affirmativ, einmal resignativ –, aber beide sind nur passive Symptome, keine produktiven Auseinandersetzungen mit erkenntnisfördernden Resultaten. Dagegen hilft nur die Wachheit des Zeitgenossen, der mit den raschen Wandlungen der Jetzt-Zeit Schritt hält, und das bei gleichzeitiger absoluter Souveränität gegenüber dem Markt (unter den älteren: Lachenmann und Ferneyhough, unter den noch älteren Klaus Huber, nicht aber beispielsweise Berio oder Ligeti).

These 8

Wir brauchen mehr Genies im Sinne Kants, also solche, die neue Regeln aufstellen, indem sie die alten brechen. Wir brauchen mehr Avantgarde, also was Nein sagt.

¹ Vgl. Ming Tsao, *Zwischen den Zeilen von Steven Kazuo Takasugis Werk »Jargon of Nothingness«*, in: *Musik & Ästhetik* 31 (2004).

These 9

Fortschritt als Fortschreiten ist eine Selbstverständlichkeit. Zurückschreiten ist sozial nicht möglich, höchstens Stillstand, der leicht zum Vergessen führt. Das bloße stetige Nachrücken neuerer Generationen von Künstlern verbietet es, das Fortschreiten der Kunst zu bestreiten. Freilich ist die entscheidende Frage, was denn Fortschritt bedeute. Was Fortschritt in der Musik genannt wird, ist ein elementarer Vorgang – zunächst ohne Wertung und ohne ethische Implikation. Dieser ist geschuldet einer technischen Evolution in den musikalischen Produktionsmitteln wie Notenschrift, Erweiterung der Klangkörper vor allem durch neue Instrumente, höherstufige Präsentationsformen (etwa die Folge Barockoper, Bayreuth, modernes Regie-Operntheater); unterfüttert von Rationalisierung wie der Einführung der temperierten Stimmung und wissenschaftlichen Erforschungen, ohne welche die elektronische Musik, aber auch das Spätwerk Nonos nicht möglich wären; begleitet von einer anwachsenden Reflektionskultur; und nicht zuletzt unterstützt von der zunehmenden Verfügbarkeit von Musik aller Zeiten und Kulturen. Dies alles spiegelt sich wider in der Evolution des Materials, worunter nicht nur der Stoff zu verstehen ist, sondern der Inbegriff aller sinn- und ausdrucksstiftenden Mittel in der Musik. Das Tonmaterial sei als Beispiel genommen. Modalität, Tonalität, Atonalität, Mikrotonalität sind größer werdende Materialmengen. Daß das Material quantitativ anwachse, bedeutet mitnichten eine qualitative Verbesserung – nach wie vor ist die Tonalität das am besten funktionierende System, weil zur internen Systemkomplexität (die kleiner als etwa jene der Atonalität ist) eine dieser Komplexität angepaßte Verknüpfungslogik (oder anders formuliert: eine Logik der internen Operationen) gehört. Eben diese Überlegung zeigt, daß der Fortschrittsbegriff auf einer deskriptiven Ebene anzuwenden ist. Ob Musik auch ›besser‹ werde – und welche Kriterien für diese Besserung stehen mögen –, ist eine Frage innerhalb der Musikästhetik, die konkret werden, die moderne Musik seit Beethoven und insbesondere die Neue Musik des 20. Jahrhunderts als ein komplexes Gebilde unterschiedlicher Entwicklungsschübe mit Blütezeiten und Regressionen wahrnehmen müßte. Da es mit Benjamin Universalgeschichte erst im messianischen Zeitalter gibt, darf bis dahin über alles leidenschaftlich gestritten werden.

These 10

Obwohl Musik geschichtlichen Wesens und daher in der Geschichte verortet ist – und zwar doppelt: einmal nach der Seite der Entstehung hin, andererseits im Sinne des geschichtlichen Orts, an dem das Werk musiziert wird² – und obwohl jede Musik, auch die statischste, in ausgedehnter Zeit überhaupt existiert³, geht ihr Streben

2 Durch technische Reproduktionsmittel hinsichtlich von Klangdokumenten gibt es überdies eine dritte Ebene: die der Reproduktion einer (älteren) Aufführung eines damals bereits geschichtlich gewordenen Werks.

3 Wie für alles, so gibt es auch hierfür Versuche, eine solche Invariante zu überlisten: mit Stücken, die

nach dem emphatischen Augenblick, und zwar sowohl, was die komponierte (oder, sofern möglich, improvisierte) formale Anlage betrifft, als auch, was die Einmaligkeit des Musizierens betrifft. Musik reagiert damit auf die Paradoxie, daß nur die Gegenwart, nicht aber Vergangenheit und Zukunft, existiert, eine Gegenwart, die freilich keine Ausdehnung hat, so daß ihr Inhalt der Vergangenheit zugeschrieben werden muß. Benjamin spricht von der Jetzt-Zeit als dem Augenblick des Erwachens, in dem das Geschichtliche (und im Musikwerk der bisherige formale Verlauf) durch eine bestimmte aufsprenkende Konstellation in ein dialektisches Bild tritt. Meine These ist, daß heute mehr Musik komponiert werden sollte, die solche dialektische Bilder enthält. Denn nicht nur geht es um emphatisch intensive Zeitkunst, also musikalische Werke, die in jedem Augenblick ihrem Mittelpunkt gleich nahe sind und eben deswegen die Zeitausdehnung gleichsam vergessen machen (das ist eines der Merkmale großer Musik zumindest bis Beethoven), sondern darum, dieser gleichsam klassizistischen Ästhetik eine revolutionäre Komponente hinzuzufügen. Dann nämlich könnte man zu jener Benjaminschen Gegenwart gelangen, die er als »Jetztzeit«, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind«,⁴ definiert. Das Projekt von heute lautet: die Gewinnung solcher Splitter.⁵

These 11

Die heutige Kultur scheint ganz auf den verschwenderischen Augenblick versessen zu sein – Geschichte wird ein Altmodisches und wird vor allem als moralischer Ballast abgeworfen, für die Zukunft hat man kaum mehr als leere Worte anstatt konkreter Visionen und Utopien. Diese Augenblicksversessenheit ist indessen nicht Ausdruck eines veritablen hedonistischen Lebensgefühls, vielmehr der einer geistigen und einer Lebensleere, die von steigendem Sozialprodukt aufgefangen werden soll und überstark ans Tageslicht tritt, wenn dieses stagniert. Dem hätte die musikalische Kreativität heute etwas entgegenzusetzen. Gerade an diesem Punkte ist die Adornosche Rede von der Antithesis so greifbar nahe. Denn zu suchen ist eine Musik, in der die drei Modi der temporalen Struktur gleichermaßen integriert sind. Nicht geht es also um die bloße Nostalgie, von der meist kaum mehr als Kitsch und Schleuderware übrigbleiben, auch nicht um modische Aktualität und erst recht nicht um Revolutionsgesänge vom aufdiktierten richtigen Bewußtsein im falschen Leben. Musik heute, will sie den Gedanken der Autonomie ernst nehmen, muß sich anstrengen. Es geht in der Tat um das Ganze, um das Ganze der Zeit – um Werke, welche die Geschichtlichkeit

so lange dauern (oder kürzer sind) wie das, was man wahrnehmungspsychologisch einen Augenblick nennt, etwa das Werk *stitch* von Hesperos, das ungefähr zwei Sekunden lang ist. (Vgl. Eva-Maria Houben, *Hans-Joachim Hesperos' »stitch«*. kurz und schmerzhaft, in: *Musik & Ästhetik* 30 [2004])

4 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (= Gesammelte Schriften, Bd. I), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 704.

5 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Der Angelus-Novus-Zyklus*, in: *Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart*, hg. v. Detlev Schöttker u. Barbara Straka, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

alles Musikalischen durchbuchstabieren, emphatisch auf die Temporalstruktur der Gesellschaft hic et nunc reagieren *und* einen Zukunftsentwurf anbieten. Der paradoxe Titel einer späten Nono-Komposition lautet *La lontananza nostalgica utopica futura*. Die Öffnung der Musik hin zu einer messianischen Dimension in der Zukunft, in der sich die Vergangenheit erfüllte, gelingt nur in einer emphatischen Gegenwart, die jene »Splitter der messianischen Zeit« sucht. Musik, der das heute gelingt, dürfen wir fortschrittlich nennen.⁶

These 12

Der künstlerische Fortschritt heute besteht darin, Bedingungen und Verhaltensweisen – und damit deren Äquivalente im Werk – zu suchen, die künstlerische Autonomie, mithin die allerbanalste Voraussetzung für Kunst per se, zu retten in einer Zeit, welche die Kunst umfassend zu monetarisieren und damit zum Anhängsel der kapitalistischen Ökonomie zu machen sich befließigt. Für die Musik heißt das, Strategien zu entwickeln, die es ermöglichen, in der Klarheit der eigenen Arbeit nicht nachzulassen, das eigene Niveau zu halten, ja zu erhöhen, und das ohne eskapistisch und esoterisch zu werden, also ohne darauf zu verzichten, ein wacher Zeitgenosse zu sein, der versucht, seiner Zeit in der Musik ein Gesicht zu geben. Um es mit Daniel Libeskind zu sagen: »Ich glaube an den Fortschritt, in dem Sinn, wie Kafka daran geglaubt hat – weil es ihn nicht gibt. Wir müssen alle um uns versammeln, die an den Fortschritt glauben; es gibt nicht allzu viele. Denn die meisten, die an den Fortschritt glauben, glauben eigentlich gar nicht an den Fortschritt, sie sind nur fortschreitend beteiligt an Dingen, die profitabel sind.«⁷

6 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Über das Messianische in der Musik*, in: ders./Younghi Pagh-Paan, *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit* (= einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), Bremen: Hauschild 2004, und ders., *Der Ewige Friede und die ungeteilte Gerechtigkeit. Zum Messianischen in der Musik*, in: Hartmut Lück/Dieter Senghaas, *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

7 Daniel Libeskind, *Fragmente von Utopia*, in: ders., *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 118 f.