

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

## **VII. Elf Fragen**





Von Glenn Gould stammt ein Interview mit dem Titel »Glenn Gould interviewt Glenn Gould über Glenn Gould«. An diese Idee knüpfen die folgenden Fragen an.

*Warum schreiben Sie eine »Kritische Theorie der Musik«?*

War es nicht an der Zeit? Eine Kritische Theorie der Musik zu schreiben liegt doch auf der Hand, wenn man die Bedeutung der Kritischen Theorie insgesamt betrachtet und sie mit der Tatsache verbindet, daß Adorno wie kein anderer die Musik in den Mittelpunkt seines Denkens stellte. Bisher wurden die Kritische Theorie, soziologisch und philosophisch, auf der einen Seite und die Musikästhetik auf der anderen Seite (aber ohne problemangemessene gesellschaftliche und philosophische Anbindung) gepflegt, das heißt diskutiert und vorangetrieben, aber als getrennte Bereiche. So war es nur eine Frage der Zeit, bis diese beiden Seiten zusammengebracht wurden.

Ich hatte in den letzten zehn Jahren, also während der Aufbauphase des Projekts *Musik & Ästhetik*, gehofft, daß sich jemand fände, der genau das in Angriff nähme. Leider war das nicht der Fall. Ein anderer hätte eine Kritische Theorie der Musik vermutlich systematischer, sozusagen theorieartiger aufgebaut. Nun ist das Buch geschrieben worden von einem, der Komponist ist. Ist das ein Zufall? Oder liegt das nicht in der Logik der Sache? Auch Adorno, sozusagen der Initiator einer Kritischen Theorie der Musik, war nicht nur Philosoph, sondern auch Komponist. Offenbar ist ein Insiderwissen vonnöten.

Dieses Buch war mir seit meiner Studienzeit ein Wunsch. Ich werde niemals vergessen, wie ich in den Frankfurter Ästhetikseminaren mit Jürgen Habermas und Axel Honneth saß, es im Zusammenhang von Walter Benjamin um den Verlust der größeren Wirkung der Kunst ging und Honneth etwas von einem revolutionäre Kräfte entbindenden Rockkonzert sagte und, als ob er es gespürt hätte, daß ich innerlich zusammengezuckt war, sofort einräumte »Ich weiß, das ist nicht Darmstadt«. Ich erschrak, weil ich spürte, daß man nicht in solchen einfachen Entgegensetzungen sprechen konnte, war doch mit Adorno schon einmal ein bestimmtes Niveau an Musikdiskurs erreicht gewesen, das freilich keine Breitenwirkung entfalten konnte, ja mit der Zeit immer mehr in Vergessenheit geriet. Diesen Diskurs, genauer: seine Möglichkeit zu revitalisieren und zu aktualisieren, schien mir an der Zeit.

Zugleich konnte ich auf bestimmte Erfahrungen und Potentiale zurückgreifen. Zunächst wurde ich als Kind, dank einem von älteren Geschwistern geprägten familiären Umfeld, in die Gedankenwelt des Neomarxismus eingeführt, ich habe gleichsam Adorno und die Vision einer befreiten Menschheit mit der Muttermilch eingesogen. Dieses Bewußtsein brach in der Adoleszenz durch aufgrund der Politisierung, welche die Ereignisse zwischen dem deutschen Herbst 1977 und den Antiatomprotesten um 1980 in mir auslösten. In meinem vorletzten Schuljahr fand das Funkkolleg Praktische Philosophie/Ethik unter der Federführung von Karl-Otto Apel, mithin

einem waschechten Frankfurter, statt, das ich mit äußerster Intensität absolvierte und bei dem ich gelernt habe, philosophisch zu denken. Noch in der Abiturzeit wollte ich viel eher Philosoph und Soziologe werden (und das, obwohl ich zwischen zehn und vierzehn Jahren intensiv komponierte und das Komponieren immer zu meinem Lebensinhalt machen wollte).

Sodann prägten sich schon damals – also vor dem Musikstudium – meine Grundüberzeugungen aus. Daß man absolut modern (auch und gerade in der Musik) sein müsse – und das heißt auch: daß man an den Fortschritt glaube –, daß man zugleich als Intellektueller wirken müsse, daß die Welt, wie sie ist, scheinhaft und eben deswegen grundlegend zu verändern wäre – all diese Positionen der Kritischen Theorie waren mir mit zwanzig selbstverständlich, sie definierten mein Lebensgefühl und erschienen mir alternativlos. Ich dachte, daß alle so denken müßten, und wurde überrascht, daß die Kultur draußen über Postmoderne – auch musikalisch – debattierte. Es bedurfte einiger Zeit, um sich in diesen neuen kulturellen Diskurs hineinzudenken.

Die Grundlage in der Kindheit, der Sachverstand und das Interesse im Anschluß an das Funkkolleg und später das Universitätsstudium sowie die Festigkeit meiner Anschauungen, als ich das Elternhaus verließ, sind die Hintergründe dieses Buches. Trotzdem ist es ungewöhnlich, daß ein Komponist ein philosophisches Buch schreibt, und das trotz der immer wichtiger werdenden Interdisziplinarität. Offenbar war es anders nicht möglich. Wenn ich merke, daß andere bestimmte Projekte kompetent anzugehen und zu verwirklichen beginnen, ziehe ich mich zurück und konzentriere mich auf das, was mir näher ist. Das ist im Laufe der Zeit nicht zuletzt innerhalb von *Musik & Ästhetik* geschehen, etwa, was die Luhmannrezeption anbetrifft, oder im Zusammenhang mit dem Fach Musiktheorie. Ich habe nicht gezögert, zahlreichen Autoren in dieser Zeitschrift oder in anderen Publikationsreihen eine Plattform zu geben. Doch das, was ich auf dem Herzen habe, was ich ausdrücken und der Nachwelt hinterlassen möchte, ist mehr als nur die Musik, die ich schreibe. Was Künstler tun, läßt sich nicht präformieren. Oder sollte man sich wünschen, Wagner, Schönberg oder Boulez hätten keine Bücher geschrieben? Wie Künstler sind, das läßt sich nicht präformieren. Oder hätte Cage bloß ein Komponist und nicht auch ein Performance-Künstler sein sollen? Mein Wunsch zu schreiben, ist ähnlich unbezähmbar wie der zum Komponieren.

Im Frühjahr 1996 stellte ich eine Sammlung von Aufsätzen zusammen, der ich – etwas voreilig – den Titel »Kritische Theorie der Musik« gab. Im Sommer 1997 lernte ich einen Philosophen in der Tradition der Kritischen Theorie kennen, der das Manuskript für eine Veröffentlichung prüfte. Er meinte, es erfülle noch nicht, was der Titel verspricht, ermutigte mich aber zugleich, daraus ein komplettes Buch zu entwickeln, das diesen Titel rechtfertigte. Dieser Philosoph erwartete eine solche – ja genuin theoretische, genuin philosophische – Arbeit, obwohl er mich als Komponisten kannte. Die Idee packte mich, doch ich kam erst im Sommer 2000 zur Arbeit. *Angelus Novus* war festiggestellt und uraufgeführt, ich befand mich in einer kompositorischen Lähmung und reagierte auf diese Krise, indem ich zügig, in wenigen

Monaten des Sommers, das Buch ausarbeitete. Danach setzte eine Odyssee ein, bei der ich viel über die reale Freiheit (oder Unfreiheit) des Publizierens erfahren konnte. Das von meinem Lektor überarbeitete Manuskript bot ich im Frühjahr 2001 jenem Frankfurter Verlagshaus an, in dessen Geiste das Buch geschrieben wurde, dem Verlag der Kritischen Theorie und auch Adornos. Freilich hatte sich die Wissenschaftsabteilung seit dem Verwürfnis mit dem Cheflektor Friedhelm Herborth gründlich gewandelt. Es gab keinen Ansprechpartner mehr, der dort hätte anschließen können, wo es 1998 mit der Musikphilosophie im Suhrkamp Verlag begann, als Richard Klein und ich einen Band zu Adornos Musikphilosophie in der Reihe »suhrkamp taschenbuch wissenschaft« herausgegeben hatten. Lange hörte ich nichts, auf Nachfrage kam eine Absage, deren Begleitschreiben meine Befürchtungen bestätigte: Man verstand nichts von der Sache. Trotz der Intervention von Siegfried Unseld und Jürgen Habermas blieb es letztlich bei diesem Nein. Ein anderer namhafter Verlag, der in den 1990er Jahren mit mir kooperieren wollte, empörte sich darüber, daß meine *Kritische Theorie der Musik* im Geiste der Kritischen Theorie geschrieben sei – ich lernte etwas darüber, daß die deutsche Kultur doch nicht nur aus dem sozialdemokratischen Scheinkonsens von Linksintellektuellen besteht. Ein anderer Verlag machte die Veröffentlichung davon abhängig, daß sämtliche philosophischen Teile – also zu Habermas, Luhmann, Benjamin und Derrida – herausgenommen würden, da ich, als Musikexperte, mich darauf nicht verstünde. Und das, obwohl mir diese Kapitel die zentralen, zumindest unentbehrliche sind.

Es vergingen einige Jahre, bis ein Verleger gefunden wurde, so daß ich in dieser Zeit das Buch immer wieder überarbeiten, daran schleifen, es straffen, ergänzen, es aktualisieren konnte. Das war das Glück im ansonsten eher demotivierenden Unglück. Freundschaften sind übrigens über diesem Buch auch zerbrochen. Einer, wirklich begabt und klug, riet allen Ernstes von der Veröffentlichung ab, nicht zuletzt, weil ich nicht die Popmusik zum Ausgangspunkt einer gesellschaftlichen Theorie der Musik gemacht habe. (Ich werde mich zur populären Musik in einer späteren Studie äußern.) Schließlich gab ich das Manuskript jenem ehemaligen Wissenschaftslektor des Suhrkamp-Verlags, der nach seiner Demissionierung einen eigenen Verlag, nämlich Velbrück Wissenschaft, gründete. Friedhelm Herborth bat mich zu sich, und wir verstanden uns auf Anhieb. Er hatte das Buch begriffen, auch dessen Zielsetzung und warum es so und nicht anders aufgebaut ist, vor allem stimmte er darin überein, daß die Kapitel zu Habermas und Luhmann gerade ein Spezifikum meines Ansatzes seien.

Es steht mir nicht an, die künftige Rezeption dieses Buches vorwegzunehmen. Ich sehe es ohnehin in einer Flaschenposttradition. Wichtig ist, daß es überhaupt erschienen ist. Denn das war lange Zeit eine Unmöglichkeit; nun ist dieses Unmögliche möglich und dann verwirklicht worden. Darunter verstehe ich Avantgarde. Aber vielleicht ist es gestattet zu sagen, was mir an diesem Buch besonders wichtig ist. Zunächst befreit es das Projekt der Kritischen Theorie der Musik und damit alles, was damit zusammenhängt: so unzählbare Argumente, zentrale historische Ereignisse, die entsprechenden Akteure, Texte, auch Werke, aus der Vergessenheit. Die

Kritische Theorie erfreut sich an der Oberfläche einer gewissen Wertschätzung, im Kern ihrer Sache aber wird sie abgelehnt, weil der ideologiekritische Zug nicht in den postmodernen Zeitgeist paßt, sie zu sehr die Dinge beim Namen nennt und eine Fundamentalkritik übt. Das ist in der Musik nicht anders. Es ging mir darum, gewissen Vereinseitigungen eines provinziellen deutschen Blicks auf die Musik entgegenzuarbeiten. Das Buch ist somit um Aufklärung bemüht – Aufklärung durch Information und Argumentation. Sodann wird der konsequente Versuch unternommen, das musikalische Denken der Gegenwart und die fortgeschrittenen philosophischen und soziologischen Gedanken zusammenzubringen, und zwar auch durch alle Fußnoten hindurch. Schließlich ist dieses Buch, wie alle Kritische Theorie, parteiisch, es steht für etwas, was nicht selbstverständlich, was nicht Konsens ist und eben deswegen zu diskutieren wäre. Es ist kämpferisch und kann somit den eingetrockneten Musikdiskurs beleben. Zugleich ist es aber keine Streitschrift (wie meine *Kritik der neuen Musik* genannt wurde), keine Polemik oder dergleichen. Ich habe versucht, ein grundsätzliches Buch zu schreiben, das Probleme der Musikphilosophie anspricht, die den laufenden Diskussionszusammenhang überdauern werden.

*Sind sie eigentlich ein Ferneyhough-Schüler?*

Ich war Student bei Brian Ferneyhough zwischen 1984 und 1987, für gut zweieinhalb Jahre, in denen ich das absolvierte, was der Sache nach ein Aufbaustudium genannt wird. Faktisch war es ein Privatstudium, das mich auf die Musikhochschule, die ich später besuchte, vorbereiten sollte. Am Ende dieser Zeit fühlte ich mich freilich bereits als ausgebildeter Komponist, der einen Lehrer strengen Sinnes nicht mehr akzeptieren würde (trotzdem verstand ich mich mit Klaus Huber, der mein offizieller Lehrer wurde, hervorragend und war stolz, endlich am berühmten Insitut für Neue Musik eine Art von Heimat gefunden zu haben). Die Zeit bei Ferneyhough war intensiv, die intensivste Zeit während des Studiums, das insgesamt bis zur Promotion 1992 reichte. Ist man jung, so lernt man bekanntlich schnell. Bei mir kam eine bestimmte Prädisposition, die mich für einen Lehrer wie diesen geradezu bestimmte, zusammen mit dem Glück, im richtigen Augenblick den richtigen Mann kennengelernt zu haben. Ich werde niemals vergessen, wie er beim ersten Kennenlernen, hörend, daß ich von Mannheim, wo ich zunächst wohnte, nach Freiburg pendeln wollte, mir einen Lehrer in der Nähe empfahl und Mathias Spahlinger nannte und ich, der ich diesen Namen ebensowenig gehört hatte wie bis zum Tag davor den Ferneyhoughs, intuitiv spürte, daß ich nach Freiburg gehen sollte. Ich blieb so bei dem, der mir spontan zusagte und für den ich auch in den Jahren darauf keiner Alternative begegnete.

So bin ich de facto Ferneyhoughschüler. Doch was heißt das? Berg ist Schüler von Schönberg, Adorno einer von Berg. Doch ist Marx einer von Hegel, Habermas einer von Adorno? Was heißt Schüler? Was bedeutet eine Schule? Sicher gab es eine Freiburger Schule, aber gab es oder gibt es eine Ferneyhoughschule? Sind Rodney Sharman oder Kaija Saariaho typische Ferneyhoughschüler?

Es existieren deutliche Unterschiede in der musikalischen Grundauffassung zwischen Ferneyhough und mir. Ich liebe – und das unterscheidet mich von ihm – in viel stärkerem Maße das Harmonische, das Sinnliche, das Emotionale, das Humane, eine Melancholie, die an den Todestrieb rührt. Ferneyhough, das darf nicht außer Acht gelassen werden, ist Engländer; ihm ist die deutsch-österreichische Direktheit des Ausdrucks, das Erbe des 19. Jahrhunderts, fremd, von der er zugleich so angezogen wurde und deren Begegnung seine musikalische Morphologie so viel verdankt. Ferneyhough drückt sich viel stärker durch Distanzen aus; das macht seine unverwechselbare Handschrift aus.

Sicher gibt es gewisse grammatische Ähnlichkeiten meiner Musik mit seiner. Doch was sagt das aus? Im Sommer 1984, in den Wochen, bevor ich den Namen Ferneyhough zum ersten Mal hörte und ihn schließlich kennenlernte, komponierte ich ein Stück für Baßflöte, dessen Idee es war, daß es auf drei rhythmisch unabhängigen Systemen notiert war, zwischen denen der Spieler rasch hin- und herspringen muß. Ich habe dieses Stück, das nicht besonders gelungen war, meinem künftigen Lehrer nicht gezeigt. Als er mir, zwei Jahre später im Sommer 1986, den Beginn seines Baßflötenstücks, *Mnemosyne*, zeigte, war ich verblüfft. Ihm lag exakt die gleiche Idee zugrunde. Wieder erwähnte ich mein eigenes Werk nicht. Soll hier gesagt werden, daß meine musikalischen Ideen auf Ferneyhough abgefärbt hatten? Das wäre absurd, liegt doch diese Art von dekonstruktiver Polyrhythmik ganz auf Ferneyhoughs Entwicklungslinie. Und doch besticht diese Koinzidenz: beide Male die Baßflöte, beide Male notiert auf drei Systemen. Und das ganz unabhängig voneinander bei zwei verschiedenen Künstlern. Denen, die mich in eine Ferneyhough-Schublade steckten und stecken, sei diese periphere Geschichte erzählt. Sie zeigt die Nähe zweier Künstler, die knapp 20 Jahre trennen und eine Lehrer-Schüler-Generation verbindet. Eine Nähe, die reziprok ist. Diese Episode zeigt auch, daß ich zu einer Zeit, als ich noch gar nichts von komplexistischer Musik kannte, in dieser Richtung arbeitete (ein Orchesterstück, das ich mit zwölf, dreizehn Jahren schrieb, zeigt bereits solche Ansätze). Denn das, was ich kannte, waren die serialistischen Werke, deren Ansatz, sozusagen hochgerechnet, zu solchen Ideen wie einem Baßflötenstück auf drei Systemen führen mußte. Übrigens: mein Musiktheater *Angelus Novus* nach Benjamin – uraufgeführt 2000 auf der Münchener Biennale – ist völlig unabhängig und in vollständiger Unkenntnis von Ferneyhoughs *Shadowtime* (nach Benjamin) – uraufgeführt 2004 ebendort – entstanden.

Lange Zeit, noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein, hat man mich nicht nur auf den Ferneyhoughschüler zu reduzieren versucht, sondern mich auch der Epigonalität geziehen. In der Rezension meiner Deutsche-Musikrat-Porträt-CD (mit Musik, die nun einmal nicht wie die Ferneyhoughs klingt) in der doch tonangebenden Zeitschrift *MusikTexte* wurde ich zu einem Ferneyhoughschüler herunterdefiniert, als ob meine Musik wie die eines anderen Komponisten klänge. Sonderbar ist dies, wo doch überall, auch und gerade von deutschen Lehrern, so viel Epigonalität gepflegt wird. Sonderbar auch, weil Schülertreue andernorts wie selbstverständlich anerkannt, ja geradezu verehrt und erwartet wird.



Diese Stigmatisierung war nur möglich, weil meine Musik – genauer: wie sie klingt – überhaupt nicht berücksichtigt wurde; wie so häufig wird die Rezeption eines Künstlers zuungunsten des Werks von ideologischen Grundsätzen überformt. Außerdem war ungünstig, daß ich, obwohl Deutscher, meine gesamte Ausbildung und dann ästhetische Orientierung von vornherein international ausrichtete; daß ich es wagte, die heiligen Kühe jener Zeit (Cage, Feldman, das »kritische Komponieren« et cetera) kritisch zu hinterfragen, überhaupt eine eigene Meinung zu haben und mich dem modischen Gerede zu entziehen. Es ging im Neue-Musik-System ab der Mitte der 1980er Jahre um handfeste Interessen, nämlich die Definitionshoheit über das, was fortschrittlich sei. Die Freiburger Schule mit Klaus Huber und Ferneyhough, genauer ihr Erfolg im Sinne von Attraktivität für ausländische Studenten und im Hinblick auf die Preise und Aufführungen, die die hervorragende Ausbildung nach sich zog, wurde zum Problem. Klaus Huber neidet man dies weniger, er war älter und ein politischer Komponist, der jüngere, aufsteigende Ferneyhough, vor allem, nachdem er in Darmstadt eine führende Position einnahm, war ein Dorn im Auge. Es mußte die ideologische Notbremse gezogen werden. Ferneyhough, der dann schon in den USA lebte und erkennbar auch dort bleiben würde, wurde aus dem deutschen System externalisiert. Im Anschluß an Marx und Derrida könnte man übertreibend sagen, daß er nun als Gespenst in Europa herumläuft.

Ich hatte, indem ich meine kompositorische Herkunft nicht verleugnete, den bundesrepublikanischen Neue-Musik-Konsens gebrochen, der sich darin äußerte, daß man Ferneyhough ausklammerte, und daß das ein Fehler war, war bald zu spüren. Da dieser gehaßt oder zumindest verdrängt wird, war es ein Leichtes, eben diesen Punkt meiner Schülerschaft zum Stigma zu machen. Anfangs war ich noch naiv und dachte, daß die Erwähnung eines weltberühmten, hochkompetenten und genialen Lehrers Türen öffnete, doch war rasch zu erkennen, daß es exakt umgekehrt war. Noch immer wissen nicht wenige, eingewöhnt in die »deutsche Ideologie«, nicht mich einzuordnen. Wenn ich also Ferneyhoughschüler in dem Sinne bin, daß diese Schülerschaft der Sachgrund meiner Unabhängigkeit hier zu Hause ist, dann bin ich es gerne. Auf lange Sicht, also in historischen Dimensionen, fragt ohnehin keiner mehr nach den Flügelkämpfen von annodazumal.

Ferneyhoughs Verhältnis zu seinen Schülern ist äußerst kompliziert. Er dürfte als der weltweit fleißigste und einflußreichste Lehrer der letzten 25 Jahre gelten. Das geschieht nicht nur, um den Unterhalt zu finanzieren, auch nicht nur aus Begabung. Sondern hinter dem Unterrichten steht Passion – und: eine beispiellose (und nur noch mit der von Klaus Huber zu vergleichende) pädagogische Kompetenz. Ferneyhough, zumindest als ich bei ihm war (in seinen letzten europäischen Jahren), hatte wie ein guter Analytiker stets das richtige Wort gefunden, um zu induzieren, was Schönberg einmal im Zusammenhang mit Bergs anfänglicher Unfähigkeit, anders denn fürs Lied zu schreiben, nannte: Selbstaufklärung und innere Lösung. Ferneyhough war als Lehrer väterlich und zugleich Freund, fast wie bei Gleichaltrigen, obwohl er gegen den Freiburger Usus darauf bestand, daß ich ihn zu siezen habe, während er mich duzte. Allein, Ferneyhough sieht sich als unikales Genie, das sich

gleichsam aus sich selbst, ohne Bedingendes, erzeugt habe. Daher, so vermute ich, die unsinnige Attribuierung von dessen Musik als Manierismus, die sich in Deutschland (aber bezeichnenderweise nur hier) eingebürgert hat. Trotz seiner eindeutigen historischen Verwurzelung im Serialismus und seiner Anbindung an dessen »dekonstruktivistische Kritik« und im Widerspruch zur Tatsache, daß er, und sei es nur durch sein Unterrichten, historisch wirkt, identifiziert sich Ferneyhough mit der Idee einer Monade, die die Welt selbst ist. Wie kann dann aber jemand sein Schüler sein? Monaden sind doch bekanntlich abgeschlossen, fensterlos, Welt in sich, die die Umwelt nur als Eigenaffirmation kennen. Deswegen geht Ferneyhough, nachdem das Studium beendet ist, auf Distanz zu seinen Schülern. So ist das Verhältnis zwischen ihm und mir alles andere als einfach, harmonisch oder konfliktarm (mithin das genaue Gegenteil zur Studienzeit); zeitweise war der Kontakt unterbrochen. Was aber kein Unglück ist – auch zwischen Nono und Lachenmann gab es viele Jahre des Schweigens.

Auch aus diesem Grunde bin ich kein Ferneyhoughschüler, sondern einfach ein Komponist, der das Glück hatte, in der richtigen Zeit (mein Studium fiel exakt in Ferneyhoughs letzte europäische Jahre, er komponierte den meines Erachtens genialen Carceri-Zyklus; er war damals noch jung und trotzdem bereits sehr erfahren, noch nicht arriviert und trotzdem schon ein ›Star‹) vom kompetentesten Lehrer der Zeit außerhalb von institutionellen Zwängen in das Geheimwissen des Komponierens eingeweiht zu werden. Wer aus solch einer Situation nichts macht, also nicht eigenständig und produktiv wird, bleibt tatsächlich ein Leben lang ein bloßer Schüler.

*Was verbanden Sie mit der Gründung von »Musik & Ästhetik«?*

Einen Aufbruch und eine Form der Befreiung. Ich war damals Anfang dreißig, und mein Lebensgefühl sagte mir, daß etwas Entscheidendes, Einschneidendes passieren mußte. Es konnte so nicht weitergehen. Ich stand damals, was das Publizieren betrifft, faktisch unter Zensur, und zwar einer doppelten. Der Neue-Musik-Diskurs verweigerte mir die Stimme, weil ich nicht in den westdeutschen Zeitgeist jener Jahre hineinpaßte, und die offiziöse Musikwissenschaft betrachtete das, was ich zu Papier brachte, als unwissenschaftlich. Zugleich war zu spüren, daß sich in der jüngeren Generation eine lebendige und kreative Aufbruchsbewegung ankündigte, die man nur zu kanalisieren brauchte.

Ludwig Holtmeier sprach Anfang 1994 in einem persönlichen Gespräch von einer Zeitschrift für Musiktheorie, die er zu gründen beabsichtigte und in der vor allem Analysen zur Musik veröffentlicht würden, deren Niveau dort anfängt, wo das der gängigen musikwissenschaftlichen aufhört. Ich war begeistert und machte mir die Idee ohne zu zögern zu eigen. Zur gleichen Zeit freundete ich mich mit Richard Klein an, der damals Musikphilosophie betrieb und völlig isoliert war. Er regte an, diese Zeitschriftenidee mit der Kritischen Theorie – also der Reflexion – zu verbinden. Zusammen mit dem Vierten im Bunde – Eckehard Kiem – entwickelten wir 1995 das Projekt *Musik & Ästhetik* als eine vielschichtige Konstruktion. Eine Gesellschaft,

nämlich die *Gesellschaft für Musik und Ästhetik*, sollte die juristisch legitimierte Körperschaft sein, die uns handlungsfähig machte. Im Mittelpunkt sollte die Zeitschrift stehen, für die wir 1996 den idealen Verlag, nämlich Klett-Cotta, fanden, nachdem uns die großen Musikverlage unschön die kalte Schulter gezeigt hatten. Des weiteren planten wir Bücher – und konnten bisher über ein Dutzend solcher Bände realisieren – und traten als Veranstalter auf. Dahinter steht die eigentliche Innovation: das Netzwerk aus zahlreichen internationalen und interdisziplinären Kontakten, über welche die Informationen fließen, zwischen denen Eigendynamiken entbunden werden und die uns zu permanent Lernenden machen. Es war von vornherein klar, daß Musik in ihren vielfältigen Erscheinungsformen und zudem im Zusammenhang mit Ästhetik – und das heißt bei uns: mit dem Rest der Welt – nicht von einem, auch nicht von drei oder vier Redakteuren würde bewältigt werden können. Die Idee des Netzwerks von Assoziierten in der ganzen Welt war auch im kleinen unser Modell; so gibt es drei Zeitschriftenherausgeber, ganz unterschiedlich in der Persönlichkeitsstruktur und im fachlichen Profil. *Musik & Ästhetik* ist eben nicht nur Neue Musik, nicht nur Philosophie, nicht nur musikalische Analyse, nicht nur Musikwissenschaft.

Wir hatten in der Anfangsphase irrsinniges Glück. Man bedenke: Diese Initiative ging von einer relativ kleinen Stadt aus (die freilich eine bedeutende Hochschule und eine exponierte Universität hat); es fanden sich unterschiedliche Persönlichkeiten mit den entsprechenden fachlichen Schwerpunkten (Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft, Philosophie); wir fanden unter wichtigen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens ungeteilte Unterstützung (ich werde nie vergessen, wie stolz mich der Brief von Alfred Brendel machte, als er mich erreichte, oder der von Peter Ruzicka oder der Anruf von Hans Zender); wir begannen im Computerzeitalter, wo die E-Mail und das Internet eine solche subversive und subkutane Arbeit überhaupt ohne Institution – mithin als Netzwerk – ermöglichen. Und wir fanden im richtigen Augenblick den richtigen Verlag. 1996 war ich Stipendiat auf der Akademie Schloß Solitude, unter deren Kuratoren Michael Klett war, den ich nach nicht einmal zehn Minuten von unserem Projekt überzeugen konnte, und das zu einer Zeit, als wir außer der Idee kaum Greifbares vorweisen konnten und uns der Wind kräftig entgegenwehte.

Die Gründung einer Initiative wie *Musik & Ästhetik* liegt in der Logik der Moderne. Wann immer in der Kunst oder in der Kultur neue Ideen sich ihren Weg suchen – man denke an Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen, die Künstlergruppe »Die Brücke«, an die Bauhausbewegung, an Derridas Gründung des Collège International de Philosophie –, mußte man eine Gruppe, eine Institution, eine Veranstaltungsreihe – oder heute eben: ein Netzwerk – gründen. Man macht sich unabhängig vom Bestehenden, wenn dieses die eigene Innovation und Produktivität be- und verhindert. Wer wartet, bis er auch einmal drankommt, hat schon verloren. Auch Antonio Negris Idee der Multitude ist netzwerkartig.

Spricht nicht der Erfolg für sich? Mit *Musik & Ästhetik* geht vieles, was vorher einfach unmöglich und undenkbar war. Eine Zeitschrift, in der regelmäßig ohne ökonomischen Druck und ohne akademische Rücksicht intellektuell – ich betone,



weil das gerade keine Selbstverständlichkeit ist: intellektuell – über Musik verhandelt werden kann; eine Buchreihe – *New Music and Aesthetics in the 21st Century*<sup>1</sup> –, in der die Gegenwartsproduktion der Komponisten – und zwar von ihnen selber, in der lingua franca, unabhängig von vorgängigen Machtentscheidungen von Managern und des Markts – abgebildet und thematisiert wird; ein Band zur Musikphilosophie im ansonsten auf diesem Gebiet abstinenten Suhrkamp-Verlag<sup>2</sup>; ein Wagnerband endlich einmal mit ausführlichen musikalischen Analysen<sup>3</sup>; ein informelles internationales Informationsnetzwerk mit einer Kommunikationsstruktur, in der wir etwas von dem verwirklichen können, was einmal emphatisch herrschaftsfreie Kommunikation genannt wurde, die definiert wurde als eine, in der die Sache, und nicht die Rollen und Funktionen der Kommunizierenden, im Vordergrund steht. Über 500 Texte haben auf diese Weise die Öffentlichkeit, und zwar weltweit, erreicht, darunter wahre Meisterwerke, die aus dem Diskurs nicht weggedacht werden können, ja diesem eine neue Richtung gegeben haben. Eine der Fernwirkungen von *Musik & Ästhetik* ist die Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahre 2000, an der maßgeblich Ludwig Holtmeier beteiligt war.

Jeder von uns konnte mit *Musik & Ästhetik* das verwirklichen, was ihm sozusagen auf dem Herzen brannte: Er konnte bestimmte Themen projektieren, bestimmte Autoren aktivieren, bestimmte Textsorten pflegen. Wir hatten uns von vornherein eine prinzipielle Freiheit geschworen; das heißt, daß verhindernde Regeln, die normalerweise Zeitschriften und Verlage prägen, bei uns strengen Sinnes nicht oder nur höchst minimiert vorkommen. So kann beispielsweise ein Buch auch noch nach Jahren rezensiert werden, einfach, weil es sich bei der *Musik & Ästhetik*-Rezension um eine Sachauseinandersetzung und nicht um die Verlängerung des Buchmarkts handelt. Wenn uns eine Sache wichtig erscheint, dann geben wir ihr Raum. Mir persönlich ging es nicht zuletzt um das Aufsprengen eines erstarrten Neue-Musik-Diskurses. Dabei sollten Werke aus den letzten Jahren, also veritable Neue Musik, gründlichst analytisch vorgestellt werden – und zwar gerade Werke von Komponisten, die noch nicht durchgesetzt sind, also beileibe nicht nur Klassiker oder Modekomponisten. Im zweiten Heft brachten wir die damals in Deutschland noch unbekanntes Chaya Czernowin. Grundsätzlich ging es darum, einen intellektuellen Diskurs zur Neuen Musik zu etablieren (oder ihm wenigstens zur Existenz zu verhelfen), den es schon einmal gab, der aber in den Jahrzehnten vor der Gründung von *Musik & Ästhetik* peu à peu aufgeweicht und profillos wurde.

Ein anderes wichtiges Anliegen war es, bestimmten Kollegen, deren Fachkompetenz ich nur hoch schätzen konnte, die aber bislang aus den leidigen Gründen

1 Hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox und Wolfram Schurig; Hofheim: Wolke 2002 ff. Bisher sind erschienen: *Polyphony & Complexity* (vol. 1), *Musical Morphology* (vol. 2), *The Foundations of Contemporary Composition* (vol. 3), *Electronics in New Music* (vol. 4) und *Critical Composition Today* (vol. 5).

2 *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, hg. v. Richard Klein u. Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

3 *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart: Klett-Cotta 1999 (= Musik & Ästhetik Sonderband).

nicht publizieren konnten (und es nicht würden tun können), zu ihrem Debüt zu verhelfen. Ich denke an den musikalisch so feinsinnigen Bernd Asmus, an die frühe Begabung Wieland Hoban, an die bezaubernde Sophie-Mayuko Vetter, an den so ungemein wichtigen Harry Lehmann, an den Geheimtip Steven Kazuo Takasugi, an den wahrlich genialen Frank Cox – ohne *Musik & Ästhetik* wären diese Autoren vermutlich bis heute unbekannt.

Die Tätigkeit in *Musik & Ästhetik* war mir niemals ein Hindernis für meine kompositorische Tätigkeit. Ganz im Gegenteil. Ich verdanke ihr meine geistige Unabhängigkeit, fällt doch die erste Hauptphase – etwa die ersten zehn Jahre dieses Projekts – in meine freie künstlerische Existenz, während deren ich mich ohne Hilfe einer Hochschule in der Kultur behaupten und meinen Platz finden mußte. Das Unakademische von *Musik & Ästhetik* verband sich mit meiner extraakademischen Lebensweise. Zugleich schufen mir dieses Netzwerk, die daraus entstandenen Aktivitäten und die sich in diesen kristallisierenden Erfahrungen und Ergebnisse ein eigenes geistiges Klima, das mehr Substanz und Konstanz hatte als die chaotischen Schwaden der postmodernen Pseudokommunikationen, die im Endeffekt zu mehr Verwirrung als zu mehr ›Orientierung‹ führten. Ohne das stetige und vielseitige Lernen mit *Musik & Ästhetik* und ohne jene Festigkeit hätte ich die *Kritische Theorie der Musik* weder zu schreiben vermocht, noch je den Mut zum Beginnen beziehungsweise zum Weitermachen aufgebracht. Mit diesem Buch erfüllt sich auch ein Wunsch von *Musik & Ästhetik*, nämlich der, das Adornosche Erbe zu revitalisieren.

*Wie wollen Sie Ihre Professur ausfüllen?*

Die Übernahme der Leipziger Kompositionsprofessur erfüllt mich aus mehreren Gründen mit Freude. Ich kann wieder unterrichten. Ich bin in der Lage, in einer Zeit des Umbruchs eine internationale Klasse aufzubauen. Ich werde, 10 Jahre nach Gründung von *Musik & Ästhetik*, wieder eine größere Aufgabe zu bewältigen haben. Und ich kann die Ideale, die ich mir bewahrt habe, die Erfahrungen, die ich gesammelt habe, die Innovationen, die hinter mir liegen, ja – um es emphatisch zu formulieren – die Freiheit, die sich meiner bis dahin unakademischen Existenz verdankt, all das werde ich mit nach Leipzig bringen können.

Das Unterrichten hatte mir immer Spaß bereitet. Und es ist nicht nur Spaß, sondern eine verantwortungsvolle Aufgabe, Jüngere in den Kreislauf der Kultur einzubinden, dabei ihren Horizont zu öffnen, sie aufzuklären. Peter Förtig hat schon früh meine pädagogischen Möglichkeiten erkannt und mich noch während des Studiums zum Hochschullehrer gemacht. Daß ich nach dem Studium nahtlos eine dreijährige Lehrstuhlvertretung erhielt, war Glück. Überraschender war, daß ich, nach veränderten politischen Kräfteverhältnissen in der Freiburger Hochschule, 1996 auf unsanfte Weise durch eine sonderbare Allianz aus unverbesserlichen Konservativen und unverbesserlichen Altlinken hinausintrigiert wurde. Da damals zugleich das Neumusik-System glaubte, in mir eine persona non grata sehen zu müssen, war mir

der Weg zurück in die Hochschulen für lange Zeit versperrt. Auf einmal wurde ich nicht mehr bei Bewerbungen berücksichtigt, als sei ein Bann über mich gesprochen worden.

Folge war, wie ein jeder Bruch in der Karriere, eine Neuorientierung, viele Erkenntnisse, mittelfristig Freiheit, viel Zeit für das Komponieren, viele Gelegenheiten zu reisen, Kraft für das Projekt *Musik & Ästhetik*, Mut für die nonkonformen Bücher *Kritik der neuen Musik* und die *Kritische Theorie der Musik*. Meinen Gegnern – und mit Gegnern muß jeder Künstler rechnen, der sich selber programmiert, um mit Luhmann zu sprechen – verdanke ich sinnigerweise einige Erkenntnisvorsprünge und Freiheitsgewinne. Ohnehin ist es eine gewisse Ironie, daß eine ostdeutsche Hochschule – Leipzig ist die älteste und traditionsreichste Deutschlands – gerade einem Komponisten, der doch das zu verkörpern scheint, was man einen »Wessi« nennt, nicht nur eine Chance gibt, sondern ihn mit großer Offenheit und Interesse empfängt, während die westlichen Hochschulen an mir kein Interesse zeigten. Auch hier scheint eine Dialektik am Werke zu sein, die sich immer wieder in der Kunstgeschichte gezeigt hat. Die alten Oppositionen von (politisch) links und rechts, von progressiv und konservativ, von West und Ost – all das scheint nicht nur nicht mehr zu stimmen, sondern geradezu sich in das Gegenteil verkehrt zu haben. Fast könnte man sagen: begegnet man einem »Linken«, dessen Überzeugungen sich in den 1960er oder 1970er Jahren festigten, dann kann man mit 90%iger Sicherheit davon ausgehen, daß er de facto reaktionär, autoritär und innovationsfeindlich ist (mir scheint, daß dies nicht nur für die Musik gilt).

Ich sage das nicht, um mit vermeintlich Progressiven abzurechnen, sondern um das Klima zu bestimmen, in dem heute der Kompositionslehrer das, was Neue Musik ist, neu, das heißt: grundsätzlich, bestimmen muß. Ich vermute, daß wir heute an einem Scheitelpunkt stehen. Wir leben nicht einfach im Umbruch, der seit dem 11. September und infolge all dessen, was Globalisierung heißt, offenkundig ist, sondern wir stehen am Beginn eines neuen Zeitalters, und zwar deswegen, weil auch die Postmoderne sich erledigt hat, mithin just das, was als Generallösung wohlfeil geboten wurde. Wir leben nicht mehr in den relativ komfortablen postmodernen Zeiten, wo der Kompositionslehrer zumindest theoretisch es sich einfach machen konnte, indem er die eigene Konzeptionslosigkeit mit einem liberalen Laissez-faire begründete. Die jetzt jungen Studenten wissen, daß auch das keine Lösung ist, und wollen wieder verstärkt Konkretes, Begründetes, kulturell Verankertes. Darauf habe ich mich einzustellen.

Ich unterrichte nicht irgendwo, sondern in Leipzig. Das ist eine Stadt, die auf klassische Musik stolz ist, auf ihren Riccardo Chailly, ihr Gewandhausorchester, ihre Thomaskirche, ihre von Mendelssohn Bartholdy gegründete Hochschule. Mein kolumbianischer Student Carlos Hidalgo beispielsweise verließ sein Land, um in die Stadt von Bach, Mendelssohn und Wagner zu gehen. Die deutschen Klassiker zählen, so scheint es, in Übersee mehr als im eigenen Land. Diese auf den ersten Blick konservative Grundstimmung führt, wenn ich es richtig sehe, dazu, daß der Eigenwert der Kunst hochgehalten wird – entgegen allen modischen Verlockungen der

Entgrenzung in Richtung »Publikum«, Geschmack, Markt, Kommerz, nicht zuletzt der Mediengesellschaft. Gerade weil die Leipziger Hochschule eine Popular- und Improvisationsabteilung hat, braucht sie sich nicht diesen Spielarten anzubiedern. Man hat Respekt voreinander und muß sich nicht, wie die Mannheimer Musikhochschule, gegenüber einer in der gleichen Stadt ansässigen Popakademie rechtfertigen. Aus Respekt vor den Klassikern zählt auch der Komponist etwas – weil man hofft, daß auch er einer würde –, auch wenn dieser so anticlassizistisch wie ich ist. Daß sie mit mir einen Komponisten mit avantgardistischem Hintergrund und modernistischem Ethos berufen hat, scheint dieser Hochschule kein Problem zu sein.

Auf dieser Basis geht es mir vor allem um vier entscheidende Perspektiven.

1. Ich versuche eine Brücke zwischen der kompositorischen Kreativität von heute und der Kultur zu schlagen. Neue Musik ist ein Teil des öffentlichen kulturellen Diskurses, nicht nur eine Sache für Musikfreunde oder Liebhaber des Sonderlichen. »Musik und Gegenwart« – so möge diese Verbindung lauten. Gegenwart wörtlich verstanden, als das Jetzt und Hier auf der einen Seite und die Musik – die immer mehr ist als die neue – auf der anderen. Diese spannungsvolle und spannende Verbindung gilt es je von neuem mit Leben zu füllen, und das heißt mit dem Leben, das wir alle führen.

2. Ich betrachte meine Professur – ähnlich dem Netzwerkcharakter von *Musik & Ästhetik* – als Brückenkopf zu den Komponisten im Ausland, vor allem wenn sie von weit herkommen, mitunter materiell benachteiligt sind und Anschluß suchen. Ich strebe einen hohen Anteil von ausländischen Studenten an. Und zwar nicht aus einer Hochnäsigkeit gegenüber den eigenen Landsleuten, sondern weil die Neue Musik heute überhaupt nur noch international gedacht werden kann. Die Neue Musik selber – ihr Material, ihre Technik, ihre Semantik, ihre Ästhetik – hat schon längst die nationalen Grenzen überwunden. Daher ist es nicht eben förderlich, anlässlich von runden Geburtstagen ortsansässige Komponisten zu den jeweils »größten und bedeutendsten« der ganzen Welt zu erklären. Genau ein solches doktrinäres Denken versuche ich zu vermeiden. Mein Ziel ist die Abwesenheit einer Schule durch konsequente Subversion genau dann, wenn sich eine einschleicht.

3. Die Hochschule hat auch die Funktion des Gedächtnisses in den Zeiten der Uniformierung. Das Neue-Musik-System leidet unter einer Selbsttäuschung, wenn es sich plural gibt; in Wirklichkeit hat sich das Machtgefüge auf einige wenige Namen konzentriert, die bestimmend wirken und gegen die gegebenenfalls Pluralität durchgesetzt werden muß. Ich gebe ein Beispiel: Meine Studentin Karin Wetzel bat mich um Aufnahmen mit zeitgenössischer Ensemblemusik; ich entnahm meiner privaten CD-Sammlung 15 Porträts, vor allem mit solchen Komponisten, die nicht in aller Munde sind. Das Auge der Studentin fiel auf René Wohlhauser, dessen Ansatz miniaturhaft zusammengestauchter Expression eine absolut legitime und bedeutende Position einnimmt, die das ›System‹ aber gleichsam vergessen hat. Solche Optionen den jungen Studenten, die noch keine ›Feindberührung‹ mit dem System hatten, zugänglich zu machen, ist eine der zentralen Aufgaben des Kompositionsprofessors heute.

4. Alle Multikulturalität und jede Globalisierungsdebatte in Ehren, es sei darauf hingewiesen, daß ich ein europäischer Komponist bin, der in Europa lehrt, an einem Ort, wo kein Geringerer als der weltweit am meisten gespielte Komponist aller Zeiten gewirkt hat. Diese Parameter können nicht verleugnet werden. Sie sind die Basis einer Weltoffenheit, die jenen, die zu uns kommen, anbietet, was diese wohl von uns erwarten. Wenn sich nun verstärkt chinesische Studenten (und weniger koreanische) melden, dann doch kaum, weil sie hier eine klassische Ausbildung in östlicher Tradition erhoffen, sondern weil sie an einem strukturellen kompositorischen Denken interessiert sind, das in der westlichen Tradition verwurzelt und auch mit dem Namen Bachs verbunden ist. Dieses Musikdenken – und zwar mit seiner historischen Tiefe – lebendig zu vermitteln, wird eine meiner zentralen Aufgaben sein.

Was nun die inhaltliche Ausrichtung des Unterrichts anbetrifft, so scheint mir die wichtigste Aufgabe zu sein, der Schulbildung, der Orthodoxie des *einen* Namens – etwas, das leider in den letzten 10, 15 Jahren epidemisch wurde –, konsequent entgegenzutreten. Deswegen habe ich einen methodischen Komplementarismus entwickelt. Er bedeutet, daß in jedem Semester ein Komponist im Mittelpunkt steht, der so ›groß‹ ist, daß er die anderen, die in den Semestern davor oder danach behandelt werden, gleichsam negiert. Diese Komponisten sind zur Zeit der späten Nono, Lachenmann, Klaus Huber, Grisey, Kurtág, Carter, Ferneyhough und Xenakis. Das gibt einen Überblick darüber, daß es nicht die eine führende Richtung gibt. Diese Mischung bezieht diverse kulturelle Kontexte ein: die USA, die englische Adaption mitteleuropäischen Musikdenkens, Frankreich, das kommunistische Italien, Ungarn. Diverse technische Zugänge werden sichtbar: welcher Unterschied zwischen Xenakis und Kurtág oder zwischen dem späten Nono und Ferneyhough. Divergierende ästhetische Standpunkte zeigen sich, man denke an Grisey und Klaus Huber. Jede dieser Positionen ist freilich derart profiliert, daß man sich darin vertiefen kann; gleich, ob man diese Musik liebt, der Student kann sich daran abarbeiten und darüber hinaus auch handfest Technisches lernen: spektrale Akkorde oder metrische Modulationen gehören auch dann zum heutigen Stand der Technik und des Materials, wenn ein Komponist sie bewußt vermeidet. Der methodische Komplementarismus erzeugt – und das ist typisch für ein Musikdenken der Zweiten Moderne – als Ort des Komponierens eine Topologie, nicht einen Punkt oder ein Zentrum, der idealerweise mit der eigenen Schule zusammenfällt. Dieser Ansatz ist nicht beliebig – wie in der Postmoderne –, ist aber auch nicht orthodox – wie es so häufig in der Hochphase der Moderne und der Avantgarde gewesen ist.

Denn es kann beim Kompositionsunterricht nicht darum gehen, Klone des Lehrers zu züchten. Welchen Sinn hätte das? Vielleicht, um in einigen fernen Ländern eine bestimmte Methode oder *Écriture* zu etablieren? Das wäre imperialistisch und widerspräche dem aufgeklärten libertären Geist, der Europa der Idee nach auszeichnet und in Zukunft verstärkt auszeichnen sollte. Es ist die Freiheit, die Europa bieten kann. Es geht darum, daß meine Studenten lernen – nämlich die Sache selbst. Was sie daraus machen, ist ihre ganz persönliche Angelegenheit. Freilich sind mir zwei Typen von Kompositionsstudenten nicht willkommen: Karrieristen – also solche,



die um eines vermeintlich schnelleren Fortkommens willen Kompromisse eingehen (oder zu früh eingehen) – und Entertainer-Komponisten – also jene, bei denen der Ernst gegenüber der Sache hinter das hurtige Mitmachen im Jahrmarkt der Eitelkeiten tritt. In beiden Haltungen sehe ich Verrat an der Musik im weiteren Sinne. Wenn hingegen jemand unbedingt komponieren möchte, als habe es niemals Carter, Ives, Berio oder den späten Nono gegeben, oder wenn jemand unbedingt glaubt, transkulturelle »hybrid and fusion music« schreiben zu müssen (ich hatte eine Anfrage diesbezüglich), so werde ich ihn nicht abweisen, auch wenn es sich anbietet, zu einem anderen Lehrer zu gehen.

*Sind Sie ein Wissenschaftler?*

Diese Frage kann nicht einfach beantwortet werden. Zunächst würde ich instinktiv sagen: nein. Man kann nicht zugleich Künstler und Wissenschaftler sein. Das eine schließt das andere aus. Zumindest heute, da sich das Kunst- und das Wissenschaftssystem gesellschaftlich – und zwar gegeneinander – ausdifferenziert haben. Der Künstler ist persönlich, zielt auf das Besondere, der Wissenschaftler muß objektiv sein und strebt nach dem Allgemeinen. In der Renaissance – man denke an Leonardo – war das freilich anders. Nun bin ich Künstler, ohne Wenn und Aber. Auf der anderen Seite können bestimmte Fakten nicht übersehen werden, die da sind: Ich habe eine wissenschaftliche Ausbildung durchlaufen, die bis zur Promotion zum Doktor der Philosophie im Fach Musikwissenschaft führte. In deren Rahmen habe ich eine Dissertation geschrieben, mithin ein wissenschaftliches Buch.<sup>4</sup> Peter Veale und ich haben zwischen 1987 und 1994 zusammen mit Wolfgang Motz und Thomas Hummel die Spieltechnik der Oboe grundlegend erforscht und darüber ein praktikables Handbuch veröffentlicht, das bis heute weltweit benützt wird.<sup>5</sup> Gilt nun Forschung als etwas Wissenschaftliches, dann war auch diese Arbeit Wissenschaft; und in der Tat zeichnet sich dieses Buch dadurch aus, daß es nicht nur von einem Instrumentalisten beziehungsweise einem Instrumentalisten und einem Komponisten geplant wurde, sondern auch von einem, der einen wissenschaftlichen Hintergrund mitbrachte. Schließlich habe ich als Herausgeber und Autor Aufgaben übernommen, die man von Wissenschaftlern und nicht von einem Komponisten erwarten würde. Und ich bin als promovierter Professor formal habilitiert und kann an der Hochschule in Leipzig auch Doktoranden betreuen – eine Tätigkeit, die normalerweise in den Hoheitsbereich der wissenschaftlichen Professuren fällt.

Auf der anderen Seite müssen diese Fakten relativiert werden. Der Gegenstand meiner Dissertation, Schönbergs Erste Kammersymphonie, ist eines der Schlüsselwerke für meine eigene Definition als Komponist. Ich habe also diese Arbeit auch

4 Claus-Steffen Mahnkopf, *Gestalt und Stil. Schönbergs Erste Kammersymphonie und ihr Umfeld*, Kassel: Bärenreiter 1994.

5 Peter Veale/Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Spieltechnik der Oboe, The Techniques of Oboe Playing, La technique du hautbois*, Kassel: Bärenreiter 2005<sup>5</sup>.

als Komponist geschrieben; das mag auch der Grund sein, warum sie gemessen an einem bestimmten historiographischen Ideal in der Musikwissenschaft so wenig wissenschaftlich ausgefallen ist. Auch das Oboenbuch ist ein Werk aus der und für die Praxis; ich habe daran als Musiker gewirkt. Mein Wagnerbuch entsprang nicht dem Wunsch, den unzählbaren Büchern zu Wagner noch eines hinzuzufügen, sondern gründliche musikalische Analysen zu liefern, mithin aus kompositorischer Perspektive etwas über die Grandiosität dieser Musik zu sagen. Das Buch zu Cage<sup>6</sup> ist eine konfrontative Zusammenstellung von Pros und Contras, um die Hagiographie, die sich dieses Künstlers bemächtigte, aufzusprengen. Ich hatte niemals professionelle Ambitionen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft oder der Universität; mir war von vornherein klar, daß mein Platz die Musikhochschule ist, dort, wo Musik gemacht wird. Die neueste Aufgabe – die Herausgabe der Reihe »sinefonia«<sup>7</sup>, die ich zusammen mit meinem jüngeren Kollegen Johannes Menke betreue – ist zugegebenermaßen eine wissenschaftliche, ist doch der Großteil dessen, was dort erscheint, Wissenschaft. Doch hierbei interessieren mich die Ausnahmebücher, die streitbaren Arbeiten, das Apokryphe des Wissenschaftsbetriebs, das, was normalerweise verpönt ist. Hier kann ich gezielt Autoren helfen, die von einem akademischen Zunftdenken im Stich gelassen werden.

Es gab und gibt immer wieder Grenzgänger, die sich der gängigen Definition entziehen. War Montaigne Philosoph oder Schriftsteller? Was war Pascal? Sicher war Nietzsche Philosoph, war er aber nicht auch Altphilologe? Adorno, obwohl er so viel über Musik schrieb, hätte sich niemals Musikwissenschaftler genannt. Man erinnere sich an den Aufschrei von Universitätsphilosophen, als Derrida eine Ehrendoktorwürde erhalten sollte – denn: ist Derrida wirklich ein Philosoph? All diese Einteilungen sind Verdinglichungen und führen in der Sache zu nichts. Gerade die Musik ist angewiesen auf die sogenannten Seiteneinsteiger, was ein Dahlhaus übrigens bei Martin Gregor-Dellin zuzugeben bereit war. Lieben wir nicht das Mozartbuch von Hildesheimer? Oder denken wir an Jan Assmann, sicher ein Wissenschaftler, aber kein Musikwissenschaftler, und trotzdem ist sein Beitrag zum Mozartjahr<sup>8</sup> eine Bereicherung, die kein vernünftiger Mensch missen kann.

Meine Skepsis gegenüber der Wissenschaft ist dem Positivistischen an ihr geschuldet. Ich bin nun einmal mit dem »Positivismusstreit in der deutschen Soziologie« groß geworden; die Wissenschaftstheorie war einer meiner Einstiege in die Philosophie. Und ich verehere und bewundere Wissenschaft immer dort, wo sie nicht positivistisch ist, wo der Geist die Sache durchweht und sie deswegen zur Sprache kommt. Leider habe ich in meinem Fach – sozusagen –, der Musikwissenschaft, keine anderen Erfahrungen gemacht als positivistische (von den wenigen Ausnahmen abgesehen, die die Regel bestätigen), oder umgekehrt: dort wo der Positivismus verlassen wurde, so beim späten Eggebrecht, wurde es unwissenschaftlich – und auch das war keine Lösung. Vielleicht tue ich dieser Disziplin Unrecht und bin eben nur ein

6 Claus-Steffen Mahnkopf, *Mythos Cage*, Hofheim: Wolke 1999.

7 Hofheim: Wolke 2004 ff.

8 Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München/Wien: Hanser 2005.

gebranntes Kind, aber dies ist der Hintergrund, warum ich nicht ein Wissenschaftler heißen möchte. Ich mißtraue einer Verwissenschaftlichung in Sachen Musik, wenn sie dazu führt, daß das Besondere gegenüber dem Allgemeinen verschwindet. (Diese Gefahr sehe ich auch in der Musiktheorie, wenn sie sich zu sehr am amerikanischen Universitätsmodell orientiert.) Grandios wird Musik-»Wissenschaft« dann, wenn sie alles Positivistische und Historiographische zugunsten der Sache selber hintanstellt. Hierfür seien Martin Geck und Peter Gülke genannt; wie jener über Mozart<sup>9</sup> oder dieser über Beethoven<sup>10</sup> schreibt, dem kann ich nur uneingeschränkte Bewunderung entgegenbringen.

Meine – gedankliche und dann auch schriftstellerische Tätigkeit – ist vielmehr der Philosophie verwandt; die Performanz meiner Arbeiten ist die des Philosophischen. Was ich über drei Charakteristika bestimmen möchte: das Reflexive, das Argumentative und das Spekulative, und diese stehen über dem Faktenwissen. Das Reflexive bedeutet das Nachdenken, das Nachfragen, das Präzisieren, das Hinterfragen, das Den-Teppich-Umkehren, die Suche nach dem Unkonventionellen. Das Argumentative ist gleichsam die Objektivierung solcher Gedanken, die in eine Reihenfolge gebracht werden, die rational nachvollziehbar ist, nicht einfach thetisch oder assoziativ (wie in so vielen Künstlerstatements oder literarischen Anverwandlungen). Das Spekulative ist der Versuch, das noch nicht Gedachte zu denken, ein Surplus der Geistestätigkeit, die Zuarbeit am Projekt der befreiten Menschheit, die eine befreite Kultur besitzen wird, am Projekt einer anderen Musik (oder zumindest einer anderen Musikbetrachtung), was ja das erklärte Ziel meiner *Kritischen Theorie der Musik* ist. Dieses performativ Philosophische ist der Grund, warum meine Sprache nicht beliebig ist und durch eine andere ersetzt werden könnte. Das Schriftstellerische zeigt sich in der Form, der Sprache, der persönlichen Ausdrucksweise, im Rhythmus der Syntax, nicht zuletzt in den Konnotativitäten der gesuchten Wörter; freilich nicht, wie in der Literatur, als Fiktion, sondern als Gedankenbewegung, wie in der Tradition des philosophischen Textes – Adorno thematisierte das unter dem Titel »Essay als Form«. Wenn ich meine persönliche Sicht auf Purcells Musik<sup>11</sup> oder eine umfängliche Studie zum Spätwerk Beethovens<sup>12</sup> schreibe, dann ist die Art der sprachlichen Artikulation wichtiger als das Deklinieren der Sekundärliteratur.

Meine schriftstellerische – andere würden sagen: wissenschaftliche – Arbeit dient voll und ganz der Verständigung über die eigenen Grundlagen. Wer wie ich in den frühen 1980er Jahren begann, hatte drei Richtungen ästhetischen Denkens zur Wahl, die zumindest für mich allesamt nicht anschlussfähig waren. Zunächst das hochmodernistisch-avantgardistische Denken – also eine Linie, die man zwischen Cage und

9 Martin Geck, *Mozart. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

10 Peter Gülke, »...immer das ganze vor Augen«. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2000.

11 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Purcell - Ein Versuch*, in: Günther Metz (Hrsg.), *Musica – scientia et ars: eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1995.

12 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Beethovens Große Fuge – Multiperspektivität im Spätwerk*, in: *Musik & Ästhetik* 8 (1998).



Spahlinger ziehen kann: dieses war damals bereits derart der Sache nach etabliert, so daß ein Anschluß nur noch als Epigonalität möglich war. Eine Übernahme dieses Denkens, dessen Wurzeln in den 1940er bis 1960er Jahren liegen, schien mir mit meinem radikalen Modernitäts-, also Jetzttheitsgebot unvereinbar. Der postmoderne Diskurs, der damals hochschloß, war natürlich auch keine Option für einen Modernisten. Schließlich war das neoliberale Erfolgsdenken, das sich in den 1980er Jahren mit der Etablierung des Festivalsystems ankündigte und in den 1990er Jahren im Zuge der Neoliberalisierung nicht nur der westlichen Welt den Siegeszug antrat, gleichfalls keine glaubhafte Möglichkeit für einen Künstler, der es ernst meint. Ich mußte daher nach einem ›vierten‹ Weg suchen. Und das ist der Grund, warum ich beispielsweise ab 1986 intensiv Luhmann studierte, bei dem ich mehr zu lernen hoffte als bei einem weiteren sommerlichen Meisterkurs. Es war die geistige Leere, die Orientierungslosigkeit oder, wie es Habermas einst formulierte, die »Neue Unübersichtlichkeit«, die mich zu einer stetigen Arbeit zwang, die man, von außen betrachtet, eine wissenschaftliche nennen würde. Diese Suche und diese Arbeit waren nicht nur Selbstschutz, sie waren absolut notwendig, um eine eigene kompositorische und künstlerische Welt aufzubauen. Soviel Indirektheit mußte sein. Jeder Künstler hat seine ganz eigene Art, sich ein geistiges Umfeld zu schaffen (wenn dieses sich nicht von selbst ergibt) – oder er hat diese Art eben nicht –, meine bestand und besteht in einer Affinität zum Renaissancekünstler. Viele von ihnen waren auch Erfinder, Forscher, Denker, Ingenieure, Theoretiker und nicht nur Beglückter mit schönen Sachen. Wer sein geistiges Umfeld – vor allem in Zeiten des Umbruchs wie heute – nicht nach allen Seiten analysiert und immer wieder von neuem durcharbeitet, der erliegt genau diesem, weil über die Köpfe hinweg sich auch das durchsetzt, dem man als sensibler Künstler gerade entgehen möchte, der Zeitgeist nämlich; vor allem im Medienzeitalter ist ein Entrinnen nur um den Preis einer radikalen Stadtfucht möglich (was aber andere Risiken in sich birgt). Das gilt dann nicht, wenn jemand – aus der Kindheit, aus dem Glauben, der politischen Orientierung oder sonst woher – eine »starke Weltanschauung« (ein pensiero forte, wenn ich Vattimo widersprechen darf) mitbringt. Erfahrungsgemäß sind aber solche Menschen gerade besonders offen für Fragen der Gegenwart und der Philosophie.

Von dem, was in der Philosophie und den modernen Kulturwissenschaften üblich ist, daß nämlich die Protagonisten sich durch direkte Nennung gegenseitig kritisieren, um der Wahrheit willen sozusagen einen geistigen Kampf führen, übernehme ich etwas in meine schriftstellerische Tätigkeit, in der ich auch über Kollegen schreibe, und zwar nicht nur lobhudelnd. Normalerweise findet die Unterstützung oder aber die Bekämpfung zwischen Künstlern hinter den Kulissen statt, sichtbar sind nur die Effekte, nicht aber schwarz auf weiß auf dem Papier. Was ein Philosoph X oder ein Theoretiker X über einen Philosophen Y oder Theoretiker Y denkt, kann nachgelesen werden; es ist objektiviert, bezeugt. In der Kunst ist das in der Regel nicht der Fall. Insider wissen viel, können es aber meist nicht beweisen, weil die Diskussion, auch das Pushing und Mobbing oral oder administrativ vonstatten gehen. Wenn ich nun jenen Usus der modernen Reflexionsdisziplinen übernehme, um Bezüge trans-

parenter zu machen, dann scheint das vorbildlos, obwohl ich mich nur dessen befleißige, was in der modernen Kultur längst etabliert ist: Diskurskultur.

*In welche Richtung wird sich Ihrer Meinung nach die Neue Musik entwickeln?*

Das ist eine unbeantwortbare Frage. Unterstellen wir einmal, diese Frage ließe sich beantworten. In welcher geschlossenen Kultur lebten wir dann? Oder: wie langsam müßte die gesellschaftliche Evolution verlaufen, daß man eine Konstanz der Entwicklungsparameter über, sagen wir, zwei oder drei Jahrzehnte voraussetzen könnte? Vielleicht war dies um 1685, als Bach geboren wurde, gegeben, aber nicht jetzt. Heute spricht alles dagegen, daß man in die Zukunft blicken könnte. Die Welt besteht aus einem rhizomatischen Knäuel von anscheinend unendlichen Systemen.<sup>13</sup> Und selbst wenn – selbst wenn ich als Komponist wüßte, welche Ästhetik, welcher Stil, welche ›Gangart‹ im Jahre 2020 dominant wären, welche Konsequenz hätte das für mich? Ich wäre vermutlich in einer argen Bedrängnis. Auf der einen Seite möchte man die Entwicklung nicht verpassen, und ich müßte mich anstrengen, den Stand von 2020 auch in diesem Jahre zu erreichen; sodann ist man natürlich ehrgeizig und möchte schneller sein als die anderen, so daß ich schon im Jahre 2018 am Ziel sein sollte. Dem widerspricht indessen der eigene individualistische Impetus, mit dem Mainstream nichts zu schaffen zu haben und entsprechend eine ganz andere Richtung einzuschlagen.

Das alles sind unsinnige Gedankenspiele, denn zum Glück läßt sich Kultur und die Kunst im besonderen nicht berechnen. Und erst recht nicht jetzt, im Ausgang aus der alternden, ja senil gewordenen Postmoderne. Trotzdem beflügelt mich nicht eine Aufbruchsstimmung, ja, was die weitere kulturelle Entwicklung anbetrifft, bin ich alles andere als zuversichtlich. Als in den 1990er Jahren das kulturelle Klima – auch in der Neuen Musik – offen reaktionär wurde, hoffte ich instinktiv auf einen Umschwung, mit dem man, die kulturellen Zyklen vor Augen, rechnen konnte. Vor allem nach dem 11. September dachte ich, daß die mortale Mischung aus Entertainment und Werteverfall nicht weitergehen könne und entsprechend eine Umkehr einsetzen müsse. Doch das Gegenteil ist der Fall: Es wird immer schlimmer. Die Neue Musik wird ökonomisiert, medialisiert und nähert sich der allgemeingesellschaftlichen Pseudokultur an, in der jeder gegen jeden kämpft, weil es Kultur im Sinne von etwas Allgemeinem nicht mehr gibt. Das Paradoxe ist, daß dadurch die musikalische Kreativität abgewürgt wird. Wer beispielsweise Einblick in einen repräsentativen Kompositionswettbewerb hat, der ein so großes Land wie Deutschland abbildet, dem ist zweierlei auffällig. Werke, die eindeutig von einer ideologischen Haltung geprägt sind, bilden eine verschwindende Minderheit (das ist einerseits ein positives Zeichen, da eindimensionale Geschichtsbilder obsolet werden, andererseits bedauert man die Abwesenheit von ›starken‹ Entwürfen), aber auch postmoderne

13 Vgl. Manuel Castells, *Das Informationszeitalter. Wirtschaft – Gesellschaft – Kultur* (3 Bde.), Opladen: Leske + Budrich 2001 ff.

Potpourris sind erstaunlich selten. Vielmehr hat sich in den letzten 10 bis 20 Jahren ein ziemlich homogener Neue-Musik-Stil herausgebildet; die Partituren sind vielfältig, und doch klingen sie sehr ähnlich. Herausragende Neuansätze, überraschende Entdeckungen, Visionen für die Zukunft, Außenseiter sind nicht oder höchst selten zu finden. Und das müßte doch heißen: Die Zeit ist reif für einen Wechsel, eine radikale Richtungsänderung, für eine Revolution. Aber die Zeit blockiert sich selbst, hat sich in etwas verrannt, woraus sie sich nicht befreien kann. Das wiederum kann zweierlei bedeuten: Entweder steigt der Druck, der von den kreativen Kräften ausgeht, die bislang nicht zum Zuge kommen, und irgendwann explodiert das Ganze, oder die Sache schrumpft ein, verwelkt, wird hutzelig, schließlich vergessen. Dann müßte die Musik von einer ganz anderen Seite von vorne beginnen. Was nicht das Schlechteste wäre, denn so war es nicht selten in der Geschichte. So warten wir alle auf einen Neubeginn, aber keiner wagt ihn. Und wenn etwas aufkeimt, wird es sofort schlechtgemacht. Die Neue Musik leidet unter einer manischen Depression: überaktiv, aber ohne Glauben an die Sache.

Daß die Neue Musik sich selbst blockiert, ist die subjektive Seite, deren objektive die weltpolitische Lage ist, bestimmt von Globalisierung, Neoliberalismus, Militarismus, dem Bruch des Völkerrechts, der Aushöhlung demokratischer Prinzipien und der Ersetzung von Kultur (im weitesten Sinne, wozu beispielsweise auch die Eßkultur oder die Kultur des Zuhörens gehört) durch die Surrogate der darauf spezialisierten Konzerne. Wir erleben eine Refeudalisierung von Kultur und Gesellschaft, in der der Einzelne immer weniger zählt und auch der Künstler, der auf seiner geistigen wie menschlichen Unabhängigkeit pocht, zum Auslaufmodell erklärt wird. Es ist eben nicht nur die Kulturindustrie, die Simulationen anbietet, sondern auch die Lifestyleindustrie, die Lebensmittelindustrie, die Massenmedien. Nun könnte man erwarten, daß Neue Musik – ohnehin ein Randphänomen der Kultur – genau dieser vorherrschenden Tendenz entgegenarbeiten würde, denn was hätte sie zu verlieren? Doch das Gegenteil ist der Fall. Institutionen – Verlage, Hochschulen, Festivals, Klangkörper, Orchester, Rundfunkanstalten – funktionieren zunehmend genauso wie Wirtschaftsunternehmen, politische Parteien, Sportverbände, private Sender. Der gesellschaftliche Überbau schlägt voll auf das Bewußtsein der Musikszene durch. Solange das so ist – anders formuliert: solange das kapitalistische Denken nicht überwunden ist –, wird auch in der zeitgenössischen Musik kein Durchbruch von neuen Ideen, werden keine wirklichen Innovationen zu erwarten sein. Denn die Musik war immer angewiesen auf kulturelle Aufbruchsbewegungen.

Was aber nicht heißt, daß es nicht fortschrittliche Kräfte mit Impetus und klaren Zielen gibt, solche, die wieder Ansprüche stellen an die Musik, die etwas bewirken wollen, was jenseits ihrer persönlichen Interessen liegt. Meiner Erfahrung nach melden sich solche Stimmen aus Südamerika, aus China, aus Osteuropa, auch aus den arabischen Ländern und den USA. Natürlich streben diese jungen Musiker auch um seiner reichhaltigen und konkurrenzlosen Musikkultur willen nach Mitteleuropa. Wenn sie dann aber hier sind, können sie das Musikleben auf eine Weise beleben, die uns Autochthonen nicht vergönnt ist.

Was nach Pessimismus aussieht, kann freilich ins Positive uminterpretiert werden. Dann nämlich, wenn dieses Wissen, dieses Problembewußtsein artikuliert wird. Wissen kann befreiend wirken. Denn wenn wir schon nicht wissen, wie die Musik sich im Material, in der Technik, im Ausdruck, in den Genres, in den zeitlichen Dimensionen, in den Darstellungsformen und so weiter entwickeln wird, so können wir doch wissen, so wir politisch wach sind und uns der Korruption enthalten, was uns auf der operativen Seite erwartet. Und die Operationsweise des Musiksystems ist nicht-musikalisch, sie ist geschäftsmäßig (was übrigens für alle Bereiche gilt, man denke an den Netrebko-Kult, den Lang-Lang-Wahn oder die Süffisanz, die darin liegt, daß kein Verantwortlicher bemerkte, daß eine der für die Fußballweltmeisterschaft 2006 komponierten Stadionlieder der sowjetischen Nationalhymne gleicht). Wir wissen auch, daß das System weiterhin undemokratisch ist, mithin von einer Handvoll Leuten gesteuert wird, und Flügelkämpfe nicht offen ausgetragen werden. Das ist zwar nicht schön für die, welche es ernst meinen, sie haben aber, so sie darum wissen, die Möglichkeit, Gegenprojekte zu initiieren. Und genau von diesen lebt lebendige Kunst.

Das ist die Außenseite der Musik, die leider immer stärker unsere Arbeit belastet und unser Erleben von Musik fremdbestimmt. Was die Innenseite, die Musik selber, betrifft, so denke ich, daß wir heute mit allem rechnen müssen. Ich weiß beim besten Willen nicht, was in der Luft liegt. Ich hüte mich auch davor, meine Schüler in irgendeine Richtung diesbezüglich zu beraten. Freilich kann man sagen: Was nicht in die Zukunft führt, das sind Ideologien, der Karrierismus, die Entertainment-Mentalität. Natürlich haben sich in der Zwischenzeit Komponisten etabliert, die nicht mehr postmodern sind, sondern der Zweiten Moderne zuzurechnen sind. Nur werden sie nicht *als* Vertreter der Zweiten Moderne rezipiert oder wenigstens wahrgenommen, sondern als eine indifferente Farbe im Durcheinander der postmodernen Vielfalt. Nach wie vor funktioniert die Öffentlichkeit, und das heißt auch die Musikkritik und das Musikmanagement in einer postmodernen Weise. Ähnliches gilt auch für das Publikum. Ich habe seit über zehn Jahren die Erfahrung gemacht, daß es für das Publikum beinahe völlig gleichgültig ist, was auf der Bühne gespielt wird. Stilistische oder gar inhaltliche Aspekte, auch das kompositorische Niveau spielen kaum eine Rolle. Entscheidend ist allein die Performanz, mithin, wie überzeugend und mitreißend die Musiker spielen. Sind sie mit ganzem Herzen und ihrem ganzen Können bei der Sache, dann ist das Publikum dankbar und spendet reichlich Applaus. Ein lauer Beifall bedeutet nicht, daß die Hörer das Stück ablehnen oder es schlecht finden, sondern nur, daß sie von der Aufführung nicht mitgerissen worden sind. Die Zeiten sind vorbei, als das Publikum durch Gefallen oder Mißfallen Einfluß auf die musikalische Produktion ausübte. Daß dies so ist, liegt auch an den Interpreten, die in den letzten Jahrzehnten immer besser wurden. Das Niveau der Aufführungen mit Neuer Musik hat sich gewaltig gesteigert, mehr als das Komponieren innovativ oder auch nur kreativ sein konnte. Die Neue Musik wird heute von den Interpreten getragen. Es ist ihre Stunde.

Bei allem, was uns an Pseudos bevorsteht, sei doch ein persönlicher Wunsch angefügt. Es muß auch weiterhin möglich sein, daß man einem neuen Stück begegnet, das ein wirkliches Meisterwerk ist und bei dem auch nur der Verdacht auf Opportunismus erst gar nicht aufkommen kann; daß Konzerte, Aufführungen zu einmaligen, ekstatischen Augenblicken werden, die man ein Leben lang nicht vergißt. Musik muß zum Größten gehören, was die menschliche Kultur hervorgebracht hat. Und das geht nur, wenn man konsequent verteidigt, was etwas unschön Hochkultur heißt. Denn nur dort kann passieren, was mir widerfährt, wenn Sophie-Mayuko Vetter meine *Prospero-Fragmente* spielt, daß nämlich etwas erklingt, das so sehr Musik ist, daß man vergißt, daß sie unter Neue Musik läuft.

*Welche Bedeutung haben für Sie Ihre Interpreten?*

Die allerhöchste. Ohne sie wäre der Komponist verloren. Ohne sie hätte ich mich nicht entwickeln können. Innere Imagination, konzeptuelle Kraft, strukturelles Denken – das gehört zum Komponisten, aber wenn er diese Faktoren nicht zu klingender Musik bringen kann, dann nützen ihm diese Fähigkeiten kaum etwas. Es entstünde Papier- oder Gedankenmusik. Und das wäre ein Widerspruch in sich. Auch gilt, daß sich das innere Ohr, das zum Komponisten gehört wie der Stimmapparat zum Sänger, nur in der Auseinandersetzung mit den Musikern ausbildet. Man muß konkrete Erfahrungen machen, ja Erlebnisse haben, die einen selber existentiell bereichern. Das innere Ohr – überhaupt der Glaube, daß man selber musikalisch sprachfähig ist, also etwas mit einem neuen Werk, das so noch nicht in der Welt war, sagt – entwickelt sich nur in der Praxis. Obwohl es namhafte Ausnahmen wie Xenakis und Nono gibt, kommt der Komponist vom Instrument, vom Musizieren, und dorthin muß auch sein Komponieren.

Es gehört zum professionellen Können eines Komponisten, daß er möglichst alle Instrumente sehr gut kennt. Nun vermag nicht jeder alle Instrumente zu spielen und schon gar nicht auf dem höchsten Niveau, auf dem sich idiomatische, virtuose Solostücke bewegen. Wenn ich ein Solowerk für ein Instrument plane, für das ich bis dahin noch nicht oder nur im Ensemble geschrieben habe, so etwa beim Cymbalom für die *Hommage à Mark André*, dann suche ich das Instrument auf, probiere, suche, möglichst mit einem Interpreten, der mich berät und stimuliert. Ich brauche den Klang. Das Günstigste ist, mit den Musikern direkt zu arbeiten, denen die Uraufführung anvertraut ist. Auch gehe ich immer wieder in den Schlagzeugraum eines befreundeten Perkussionisten, denn die Vielfalt des dort Möglichen scheint keine Grenzen zu kennen. Kurz: die Arbeit am Instrument und mit dem Interpreten gehört zur Präkomposition und ist nicht erst ein Teil der Probenphase. Die Proben sind dazu da, Konzerte vorzubereiten, das Komponierte adäquat umzusetzen; und dafür muß das Komponierte schon fertig sein. Der Komponist muß das Instrumentarium vor dem Beginn der Reinschrift kennen.



Als junger Mann habe ich als Pianist an den Aufführungen meiner Werke mitgewirkt. Doch rasch wurden meine Stücke schwieriger und überstiegen meine pianistischen Fähigkeiten. Dabei entwickelte sich eine enge Verbindung zu den unterschiedlichsten Interpreten, ich hatte das Glück, mit solchen nicht nur zusammenzuarbeiten, sondern auch persönlich eng befreundet zu sein, die zu den besten ihres Faches gehören. Eine Art von Arbeitsteilung stellte sich ein: Ohne sie wäre ich verloren, aber nicht nur deswegen, weil meine Musik nicht gespielt würde, sondern auch weil ich am Anfang der Komposition den unmittelbaren Kontakt zu den Musikern brauche; ohne diesen springt meine Kreativität nicht richtig an.

Viele Stücke sind auch von den Interpreten inspiriert worden. Hätte ich je ein Gitarrenstück geschrieben, wenn nicht 1991 Jürgen Ruck mich von meinen Vorurteilen gegen dieses Instrument befreit hätte? Das gleiche gilt auch für Teodoro Anzellotti, dessen fulminantes Akkordeonspiel mich davon überzeugte, auch für dieses Instrument zu schreiben. Immer wieder kommen Musiker oder Gruppen auf mich zu und bitten um ein Werk mit einer Besetzung, auf die ich nicht unbedingt von allein gekommen wäre. Manchmal muß ich passen, manchmal fällt mir nichts ein, manchmal muß ich nur einige oder viele Jahre warten, bis der sprichwörtliche zündende Gedanke mich überkommt. Die enge Verbindung zu meinen Interpreten, die ja viel Arbeit auf sich nehmen, drückt sich in den Widmungen aus. Viele meiner Werke sind den Musikern der Uraufführung zugeeignet, mithin für sie geschrieben: Ernest Rombout, Monika Meier-Schmid, Barbara Maurer, Barbara Körber, Till A. Körber, Jörg Widmann, David Adams, Carin Levine, Pascal Pons, Wolfgang Rüdiger und viele andere. Was ich ihnen verdanke, läßt sich kaum in Worte fassen.

Es gibt in der Neuen Musik einen alten Streit, was die Aufführungen betrifft: Sollen die Musiker die neuen Stücken interpretieren oder ›bloß‹ realisieren? Irvine Arditti sagte in einem Interview einmal, er interpretiere nicht, er realisiere. Bedenkt man, daß die Schwierigkeiten, die ein neues Stück bietet, enorm und die Rahmen-, sprich: Probenbedingungen im gehetzten Konzertbetrieb nicht gerade paradiesisch sind, kann man meistens froh und zufrieden sein, wenn das eigene neue Werk in der Tat realisiert wird, mithin richtig klingt. Andererseits sollte man sich damit nicht zufrieden geben. Auch bei der sogenannten klassischen oder alten Musik erwarten wir Interpretation, mithin einen persönlichen, individuellen Zugriff und darüber hinaus die sich ins Detail versenkende Durchartikulation jeder noch so kleinsten Feinheit. Man stelle sich vor, wie Mozart klänge, wenn man ihn nur realisiere. Mein höchstes Glück wird also dann erreicht, wenn meine Musik auch im klassischen Sinne interpretiert wird. Nun notiere ich sehr akribisch, um den Interpreten möglichst zu Genauigkeit und Detailarbeit, zur Feinheit der Ausführung zu verpflichten. Und trotzdem überrascht es mich immer wieder, wenn die Interpreten noch genauer sind als die Notation und entsprechend Vorschläge unterbreiten. So sprach mich Ernest Rombout auf die Zahl der Zwerchfellstöße und deren Verlauf in Dichte und Heftigkeit an einer bestimmten Stelle in der *Solitude-Nocturne* an, worauf ich ihm nur sagen konnte, daß genau das sein eigener, sprich interpretatorischer Freiraum sei. Oder Jürgen Ruck, der die Akkorde im Gitarrensolopart der *Hommage à György Kurtág* nicht

einfach spielen, sondern deren latente Oberstimmenstruktur zum Klingen bringen wollte. Bei diesen beiden Musikern ist zu spüren, daß sie einerseits nicht nur Neue Musik spielen und andererseits wie selbstverständlich die Musik auch interpretieren möchten. David Adams konnte, so vermute ich, mein Cembalostück *Pegasos* überhaupt nur spielen, weil er von der Alten Musik kommt.

Hinzu kommt, daß mein kompositorisches Selbstverständnis experimentell ist. Ich schreibe nie Musik, die ich auf dem Papier bereits vollständig einschätzen kann. Immer ist sie so verfaßt, daß es einen unkontrollierbaren Überschuß gibt, der mich überrascht. Dieses Sich-überraschen-Lassen ist konstitutiv für meine Musik und ist das Ergebnis der Musiker, mit denen ich zusammenarbeite. Ich kann sie an dieser Stelle nicht alle namentlich nennen. Ich beschränke mich auf einige wenige, um einige Gesichtspunkte anzusprechen.

Peter Veale gehört zu den belastbarsten, unneurotischsten, heitersten Menschen, denen ich in meinem Leben begegnet bin. Niemals schreckte er vor einer Herausforderung zurück. Und ich meine nicht nur das Oboenbuch, für das er über tausend Mehrklänge erforschte, was auch an die physische Substanz ging. Er hat meine gesamte Oboenmusik – *Monade*, *Gorgoneion*, *Medusa*, *Illuminations du brouillard*, *Solitude-Nocturne*, *W.A.S.T.E* und *W.A.S.T.E. 2* – aufgeführt. Für ihn konnte ich nach dem extrem schwierigen Stück *Monade* das noch schwierigere *Gorgoneion* komponieren, ohne daß er gepaßt hätte, und als ich für den Pynchonzyklus an ein Stück ging, das im wesentlichen nur aus Mehrklängen besteht, war es wieder Peter Veale, der keine Angst vor einer solchen auch physischen Belastung hatte.

Ein gewisser angelsächsisch-amerikanischer Geist des »let us do it« beflügelt nicht nur ihn. James Avery, mein Klavierlehrer an der Freiburger Hochschule, der um 1990 häufig das »ensemble recherche« dirigierte, gründete eigens 1992 ein Ensemble, um in meinem Abschlußkonzert das Ensemblestück »*il faut continuer*« aufzuführen. Nicht häufig haben Komponisten ein derartiges Glück. Ich verdanke dem selbstlosen Einsatz von Avery mein musikalisches Überleben in den 1990er Jahren; ohne ihn und die tüchtigen Musikern des Ensemble SurPlus wären die großen Projekte nicht realisiert worden: *Medusa*, *Kammerkonzert*, *Angelus Novus* und – später – die *Hommage à Thomas Pynchon*.

Frank Cox ist gleich in dreifacher Hinsicht ein Partner. Er ist ein Freund, mit dem mich viele Gespräche verbinden; er ist Autor in manchen gemeinsamen Projekten und Mitherausgeber von *New Music and Aesthetics in the 21st Century*; und er ist Cellist mit einem zukunftsweisenden Ethos. Er verpflichtet sich darauf, gerade den schwierigsten, den »unspielbaren« Stücken zum Anwalt zu werden. Dabei ist er Perfektionist und erlernt die komplexen Rhythmen und die jeweiligen mikrotonalen Dispositionen mit dem Computer, der als Korrepetitor fungiert. Für ihn konnte ich ein Stück schreiben, das an Schwierigkeiten alles übersteigt, was ich bisher mir zugestand, und eben diese zum Ausdrucks- und dramaturgischen Konzept macht: *The Courier's Tragedy* ist ein Werk (beinahe) ad personam.

Eine der beglückendsten Begegnungen ist die mit der Pianistin Sophie-Mayuko Vetter, die ich kennenlernte, als sie sechzehn Jahre alt war. Ihr Mittelpunkt ist nicht

die Neue Musik, sondern das sogenannte klassische Fach, sie liebt aber auch die zeitgenössische Musik. Diese betrachtet sie aber nicht als *Neue Musik*, sondern als Musik. Entsprechend spielt sie meine Klaviermusik auf die gleiche Weise, wie sie Mozart oder Chopin interpretiert. Gäbe es sie nicht, ich hätte wohl kaum ein Klavierkonzert geschrieben, eine ansonsten eher konservative Gattung. Sophie-Mayuko Vetter studierte das Werk über ein halbes Jahr ein, identifizierte sich mit jeder Note wie bei der ›klassischen‹ Musik und kannte danach das Stück besser als ich. Vor allem brauchte ich eigentlich nicht mit ihr zu proben – von rein technischen Mißverständnissen abgesehen. Sie hatte längst für sich ihre Lesart jeden Taktes festgelegt. Meine Musik wurde zu ihrer. Wünsche meinerseits oder gar Vorschriften wären ins Leere gegangen. Sie ist eine Interpretin. Weil sie freilich im Klavierkonzert zusammen mit dem Orchester agogisch eingezwängt ist, schrieb ich nach der Uraufführung eine Art Solofassung – die *Prospero-Fragmente* –, damit sie sich dort als Pianistin und Künstlerin voll entfalten kann. Sie spielte das Werk Ende 2005 zum ersten Mal in einem Konzert – nach Mozart, Skrijabin und Bach/Busoni. Es war beglückend. Meine Musik reihte sich nahtlos ein in diese Kette von ›Klassikern‹. Was zu hören war – und das Publikum war so aufmerksam und konzentriert wie selten –, war keine Neue Musik mehr. Es war einfach nur Musik.

*Für welches Publikum komponieren Sie?*

Frei nach Nietzsche: für alle und keinen. Ich will damit sagen: für niemand Speziellen. Ich komponiere nicht für »Kenner« oder für »Liebhaber«, nicht für den Spezialisten, nicht für ›meine‹ Kultur allein, nicht für Zwecke, nicht für Anlässe, nicht für den Markt. Also, ich schreibe Musik für jedermann. Aber was heißt das? Wirklich für jedermann in der ganzen Welt? Wie gehe ich mit den kulturellen Differenzen um, mit der Tatsache, daß meine Musik – eine europäische und eine neue allemal – nicht überall selbstverständlich ist? Ich vertraue darauf, daß es auch in meiner Musik über den konkreten Gehalt hinaus universale Merkmale gibt, die sie zugänglich macht für prinzipiell alle Menschen, sofern diese Freude an der Musik haben, Offenheit mitbringen, also stilistisch nicht engstirnig sind.

Die Frage, für wen man komponiere, positiv zu beantworten, hieße, die eigene künstlerische Freiheit aufzugeben. Man müßte dann einräumen, daß man für den Markt komponiere, etwa weil man die amerikanischen Symphonieorchester erobern möchte und entsprechend seinen Stil einrichtet, oder für den japanischen Markt und entsprechend den dortigen Erwartungen gemäß schreibt. Ein anderes ist, wenn ganz im Geiste politischer Absichten komponiert wird. Nono hatte eine Phase, in der er, zumindest nach außen, so tat, als schreibe er für die Arbeiterklasse. Heute müßte man wohl Musik für die »attac«-Bewegung schreiben (ich unterstütze in vielem deren Ziele, wüßte aber nicht, worin der Sinn läge, für sie Musik zu schreiben).

Ich konnte mich nie einem Denken anschließen, das erwartet, daß die künstlerische Produktion sich nach Zwecken auszurichten habe; dies führte zu einer Funk-



tionalisierung, und das wäre das Ende der Freiheit. Freiheit, gerade die der Äußerung, ist aber das wertvollste Gut, das es zur Zeit zu verteidigen gibt. Die Freiheit, die ich in Anspruch nehme, wenn ich komponiere, ist wiederum kein Selbstzweck, sondern das, was in Freiheit entsteht, muß eine Bereicherung der Kultur in der Gegenwart sein und ein Beitrag zur Bestimmung dessen, wie unsere Zukunft aussehen könnte. Ich verbinde also mit der Zweckfreiheit des Komponierens alles andere als eine ästhetizistische *L'art-pour-l'art*-Attitüde.<sup>14</sup>

Zunächst schreibe ich Partituren, das heißt Noten, die für Musiker bestimmt sind (sieht man von der Tonbandmusik ab). Die Notation meiner Partituren ist so angelegt, daß sie den Interpreten nicht auf eine sklavische 1:1-Ausführung – Realisierung! – festlegt, sondern in einer expressionistischen Tradition als Menschen – geistig-intellektuell, seelisch-emotional und körperlich-haptisch – ernst nimmt, so daß etwas von meinem eigenen Menschsein auf ihn überspringt, das dann wieder auf den Zuhörer in dessen Menschsein übergeht. Ich bin an einer möglichst direkten Mensch-zu-Mensch-Kommunikation interessiert. Freilich weiß ich, daß diese nicht so ohne weiteres möglich ist. Kunst ist eine symbolische Ausdrucksform, gebunden an kulturelle und geschichtliche Kontexte; sodann ist meine eigene Privatheit künstlerisch uninteressant (sie muß, sofern sie eine Rolle spielt, vollständig im Werk gleichsam untergehen<sup>15</sup>); schließlich muß die Musik eine objektivierte Form annehmen – als Werk –, damit sie überhaupt kommuniziert werden kann.

Ich übergebe somit meine Musik den Musikern in der Hoffnung, daß sie sie verstehen und in der richtigen Einstellung an die Hörer weitergeben. Diese wünsche ich mir als wache, offene, welche die Musik lieben und bereit sind zuzuhören, auch dann, wenn sie etwas für sie Neuem begegnen. Zuhören ist ohnehin die Fähigkeit, dem die Aufmerksamkeit zu schenken, was man noch nicht kennt. Sonst wäre es nur ein Hören oder Hinhören. Die für mich ermutigendsten Reaktionen aus dem Publikum kommen meist von solchen Besuchern, die großes Interesse an der zeitgenössischen Musik haben, aber nicht zum engeren Kreis der Neue-Musik-Familie zählen. So sprach mich in Brescia 1988, nachdem mein Geigenstück *différance* gespielt wurde, ein Mann an, der nach Auftreten und Ausdrucksweise ein Arzt hätte sein können, und meinte, eigentlich liebe er die Musik der Gegenwart nicht besonders, mein Stück habe ihm aber besonders gefallen, weil es aus dem Geiste der Musik der Vergangenheit komme – und das sagte er bei einem Stück, das sich nun wirklich nicht an die Tradition anbiedert. Dieser Mann war sensibel zu spüren, daß die Dialektik, die Adorno beschrieb und um die ich mich bemühte, daß nämlich im Material selber die Geschichte steckt und dieses Material das Werk mit Leben versorgt, hier wohl gewirkt hat.

14 Vgl. »Der Künstler hat nicht die Aufgabe, sich für die Gegenwart oder Zukunft nützlich zu machen.« (Manfred Trojahn, *Schriften zur Musik*, hg. v. Hans-Joachim Wagner, Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld 2006, S. 371)

15 Ein klassisches Beispiel: Wir würden *Tristan und Isolde*, die Madrigale von Gesualdo oder Schönbergs Streichtrio wohl kaum als Kunstwerke schätzen, wenn sie *einzig und allein* Protokolle persönlicher Erlebnisse wären.

Die Gefahr für uns Komponisten besteht darin, daß wir uns im Normalfall im Neue-Musik-System aufhalten, also dort, wo die Gesellschaft uns hinexiliert hat. Eine Aufführung vor einem großen Publikum, etwa in Salzburg, hat man selten, sofern man noch nicht arriviert ist. Die Publikumsreaktionen, die wir zumeist erfahren, sind die der jeweils anwesenden ›Szene‹. Und das ist zweischneidig. Zum einen befinden sich dort diejenigen, die etwas von der Sache verstehen und denen ein Fachurteil durchaus zugemutet werden kann; andererseits spiegeln sich hier die ideologischen Kämpfe der Neuen Musik im gleichen Maße wider. Als Peter Veale 1988 in Darmstadt *Monade* uraufführte, wurde ich ausgebuht. Ich habe das zum Glück nicht persönlich genommen. Als dort vier Jahre später ein Porträtkonzert mit fünf Werken erklang, war das Publikum ausgesprochen dankbar und freundlich, obwohl sich mit der Zeit die Fraktion gegen die komplexe Musik herausgebildet hatte. Man darf sich also nicht von Stimmungen irremachen lassen. Das Problem ist indes, daß häufig Antworten und Reaktionen bei den Hörern *jenseits des Betriebsmodus* gar nicht aufkommen. Es ist eine grundsätzliche Frage, ob Musik in einem emphatischen Kultursinne überhaupt entstehen kann, wenn die Komponisten derart von einem allgemeinen Publikum getrennt sind, wie das heute leider immer noch der Fall ist.

So freue ich mich vor allem über jede Reaktion von ganz normalen Mitmenschen (die in Adornos Typologie des musikalischen Hörens so schlecht wegkommen), mit-hin dann, wenn ich in der Nachbarschaft auf eine Rundfunkübertragung angesprochen werde, einen Verehrerbrief, einen Anruf aus dem Ausland oder eine Mail aus Nowosibirsk mit der Bitte um Zusendung von CDs erhalte, wenn ich spüre, daß jemand höchst individuell von meiner Musik bewegt, berührt, angerührt, getroffen wurde. Das Expertenverständnis im Sinne Adornos hingegen ist ohnehin erst nach der Konsolidierung der Rezeption eines persönlichen Stils möglich; und das dauert bekanntlich Jahrzehnte.

Das schönste Lob kommt zuweilen von Freunden und Kollegen, die viel von Musik verstehen, Vergleiche anstellen können und dann von dem einen oder anderen Stück in ihrem Inneren ergriffen werden. Ich werde niemals vergessen, als 1997 *Medusa* uraufgeführt wurde. Das Werk hatte für mich eine extrem komplizierte Vorgeschichte, ich war so verletztlich wie selten (was ich zu verbergen suchte), hing doch von dem konkreten Hören dieser meiner bis dahin anspruchsvollsten Partitur mein weiteres Fortkommen ab. Die Szene des Stuttgarter Festivals war nicht automatisch freundlich gestimmt, und so harrte ich gleichsam meines Urteils. Ich hörte meine Musik und war zufrieden; ich stellte fest, daß ich, wenigstens im Grundsätzlichen, nichts falsch gemacht hatte. Das Publikum war fair bis wohlgesonnen, nicht wenige sprachen mich persönlich auf das Stück an. Franck Yeznikian, den ich bis dahin gar nicht kannte, bekräftigte dezidiert, daß dies ein komplexes Stück sei, das überhaupt nicht nach Ferneyhough klinge (das war der damalige Rezeptionsmodus gegenüber meiner Partitur). In der Pause sah ich in den Augenwinkeln Wolfgang Rihm auf mich zukommen. Ich rechnete mit allem. Allein, er gratulierte mir und verheimlichte nicht, daß das Werk ihn tief berührt hatte. Wenn also ein Musikkenner wie er, der nun wirklich nicht der ›komplexistischen Fraktion‹ angehört, ein Werk wie

*Medusa* nicht einfach nur kollegenhaft schätzt, sondern den expressiven Impetus (für den freilich die eingesetzte Poly-Werk-Konstruktion nötig ist) versteht und begeistert aufnimmt, tja dann...

Schließlich hoffe ich auf die Zukunft. Es ist eine unwiderlegbare historische Erfahrung, daß anspruchsvolle Musik viel Zeit braucht, um das Publikum zu erreichen; viel mehr Zeit als Bücher, Bilder oder Filme. Man vergesse nicht, daß Bach lange Zeit ein Geheimtip war, erst 1829 erreichte seine Musik ein größeres Publikum; daß Monteverdi eigens revitalisiert werden mußte; daß ein Lachenmann über Jahrzehnte der Buhmann war; daß die Musik Ferneyhoughs bis heute nicht ›angekommen‹ ist. Ich kann persönlich nachvollziehen, wenn gleichaltrige Kollegen und Freunde (darunter auch ehemalige Kommilitonen am Institut für Neue Musik in Freiburg) nicht warten möchten und den sofortigen Erfolg suchen; und manchmal klappt das auch. Freilich gilt die Regel, daß Neue Musik, wenn sie denn wirklich neu ist, außerordentliche Geduld und langen Atem abverlangt.

Diese Zeitverzögerung, die Verlagerung der Gegenwart in die Zukunft hatte ich mir, bewußt oder unbewußt, volens oder nolens, von Anfang an zum Programm gemacht. Es gehört zur Freiheit des Komponierens auch, Stücke für die Schublade zu schreiben, zumindest in der Anfangsphase sollte das nicht tabu sein. Mit der Zeit wurde mir immer klarer, daß das, was ich mache, einem utopischen Griff nach etwas, was noch nicht ist, entspricht; und diesen Umstand habe ich mehr und mehr konzeptualisiert, in der Musik, im Komponieren und in der theoretischen Selbstverständigung. Meine ganze Musik ist auch eine Antizipation eines kulturellen Orts, einer kommenden Kultur (um in Analogie zu Derridas »kommender Demokratie« zu sprechen), die noch nicht ist. Zu dieser möchte ich eine Brücke schlagen, beziehungsweise genauer formuliert: etwas zu jener Brücke betragen, die wir alle schlagen müssen. Das war die kulturelle Idee der Kritischen Theorie, in deren Geiste ich mein letztes Buch schrieb. Theorie und Praxis bilden bei mir eine Einheit.

*Was bedeutet für Sie »deutsch«?*

In allererster Linie meine Muttersprache. Dann die landschaftliche Bindung an bestimmte geographische Orte. Schließlich die große Tradition der Musik und der Philosophie.

Wann immer ich mich in einer Fremdsprache ausdrücken muß oder einen meiner Texte in Übersetzung lese, spüre ich die unvergleichliche Einmaligkeit der deutschen Sprache – sie ist grammatisch so kombinationsfreudig wie kaum eine andere, so bilderreich und zugleich so begriffsstreng – sie ist präzise und daher wirklichkeitserschließend. Ferneyhough meinte einmal, alle Sprachen seien im Prinzip gleich, nur das Deutsche sei anders. Ich möchte mich dem anschließen. Es ist kein Zufall, daß die große Philosophie der Neuzeit weitgehend in deutscher Sprache verfaßt wurde (und daß die große französische Philosophie der Nachkriegszeit bis heute weitgehend Sprachreflexion oder Arbeit an der Sprache ist, also diese als Medium, weniger als Substanz betrachtet).

Sodann habe ich, von einiger Zeit in Italien abgesehen, immer in Deutschland gelebt. Noch weniger gehöre ich zu denen, die ihr Land verlassen haben, um anderswo, in einer anderen Kultur, ihr Glück zu versuchen. Daher verbinde ich mit bestimmten Städten und Landschaften tiefe heimatliche Gefühle, die mich stützen und auf die ich ungern verzichten möchte.

Schließlich bin ich zutiefst geprägt von der deutschen Geistesgeschichte. Was die Philosophie anbelangt, so sind Kant, Hegel (überhaupt der deutsche Idealismus), Marx, Freud, die Frankfurter Schule (teilweise auch Nietzsche, nicht aber Heidegger, den ich abstoßend finde) für mich Säulen meiner Existenz. Während ich mich, was die Literatur anbetrifft, eher international orientiere (Rabelais, Flaubert, Proust, Joyce, Dostojewski, Pynchon). Die nachhaltigste Prägung ging aber wohl, seit der Kindheit, von deutscher Musik aus, von der klassisch-romantischen, die später durch Bach ergänzt und dann in die Moderne (Zweite Wiener Schule) hinein verlängert wurde. Trotz aller Öffnungen, aller Weiterentwicklungen spüre ich, daß dieses Wurzeln sich nicht lockern.

Auf der einen Seite bin ich somit durch und durch (zu?) deutsch. Ich kann nur auf deutsch schreiben – meine in andere Sprachen übersetzten Texte haben, selbst bei exzellenten und kongenialen Übersetzungen, etwas Abgeschliffenes, begrifflich Unpräzises. Heidegger hatte wohl recht mit der Behauptung, daß man neuzeitlich »eigentlich« nur auf deutsch philosophieren könne. Und ich bin als Musiker ausgesprochen deutsch; ich sehe mich in der Tradition des strukturellen Musikdenkens, bei dem die Struktur dem Ausdruck dient und kein Selbstzweck ist. Deswegen sind Bach (Kombination aus Harmonik und Kontrapunktik), Beethoven (Form und Zeit, Multiperspektivität) und die Wiener Schule (radikale Modernität und Autonomie der Kunst) für mich die drei größten Autoritäten, die ich immer, ob ich es will oder nicht, beim Komponieren befrage, die mir im Nacken sitzen und nicht nur das eine Mal sagen, daß »es so nicht gehe« (was nicht heißt, daß ich deren Einspruch auch immer respektierte). Sie bilden einen steten Horizont, viel mehr als die vielen anderen Komponisten, die mir lieb und teuer sind.

Die Paradoxie ist, daß bei dem, was mir wichtig ist, was ich in meinem Leben verwirklichen möchte, Nicht-Deutsche häufig viel behilflicher waren als Deutsche. Ohne mein internationales Umfeld wäre ich nicht so weit gekommen. Meine Lehrer Ferneyhough, Klaus Huber, James Avery sind zu nennen; viele meiner Musiker (gerade diejenigen, die keine Furcht vor komplexistischer Musik haben) kommen aus dem angelsächsischen Raum (USA, Irland, Australien, Neuseeland); meine Gattin stammt aus Rom und verfügt über eine klassische Bildung, die hierzulande undenkbar ist; meine erste Uraufführung hatte ich in den Niederlanden; mein Lieblingsschriftsteller ist Amerikaner, mein Lieblingsarchitekt gebürtiger Pole. Ich reise gerne, gerade in ferne Länder.

Ich fühle mich als Europäer, und zwar als einen überzeugten, der an das Projekt der Europäischen Union glaubt. Früher hätte man im Zuge des sozialistischen Internationalismus von Kosmopolitik gesprochen. Ich denke, daß heute etwas mehr Bescheidenheit anzuraten ist. Denn verstehen wir wirklich den arabischen, den isla-

mischen Raum, gar China und Indien? Nach meinen Reisen kann ich nur meinen tiefempfundenen Respekt ausdrücken, muß aber auch meine Unwissenheit eingestehen. Und: Gibt es nicht unüberbrückbare Differenzen zwischen Europa und einer neuen Form von Faschismus, der sich in frauenverachtenden politischen Bewegungen in Afrika und Asien breitmacht?<sup>16</sup> Europa, von dem sich die USA des 21. Jahrhunderts immer weiter entfernen, steht für Philosophie (ein Griechisches), für Humanismus, für Aufklärung, für Menschenrechte, für »liberté, égalité, fraternité«, für die Freiheit der Kunst und für moderne Musik. In die Idee Europas ist das Deutsche zu integrieren (Adorno spricht vom »Übergang zur Menschheit«<sup>17</sup>), das sich beispielsweise in der Ökologie als politischer Disziplin, einer Form universellen Denkens, oder in der »öffentlich-rechtlichen« Förderung der Kultur äußert. Da ich mich als Europäer fühle, brauche ich mir auch nicht vorzustellen, auf Dauer, etwa um einer Professur in den USA willen, Deutschland zu verlassen. Es gibt in Deutschland, was das Musikhochschulwesen anbelangt, einen Grad an Freiheit *in Kombination mit* städtischer beziehungsweise regionaler Kultur, der einmalig ist (nur noch vergleichbar mit der Schweiz und Österreich; sie sind aber kleine Länder, in denen xenophobische Tendenzen nicht zu unterschätzen sind) und den ich nicht missen möchte.

Über die Schattenseiten der »teutschen Art« habe ich mich an anderer Stelle geäußert.<sup>18</sup> Sie bilden so etwas wie die andere Seite der Medaille, über die ich sagen kann: Ich bewundere am Deutschen die Fähigkeit, durch Gedanken Revolutionen auszulösen (Luther, Marx, Freud, vielleicht auch Einstein); die strukturelle Präzision im Denken, die sich in Theorien, in Philosophien, aber auch in durchstrukturierter Musik äußert; die Affinität zur Dialektik und damit zur Selbstkritik und deswegen zum Spekulativen und zum Universellen.

Freilich ist nicht zu übersehen, daß von diesen Stärken zunehmend weniger bleibt. Wir bewegen uns in einer konsensorientierten Welt, in dem, was Schelsky »Mittelstandsgesellschaft« nannte, einem System von einander blockierenden Interessengruppen ohne Weitblick. Es sollte doch Anlaß zu einer gründlichen Analyse sein, daß sich Deutschland seit mindestens einem Jahrzehnt in einer Starre befindet: unbeweglich, innovationsfeindlich, ängstlich, provinziell, unproduktiv gerade dort, wo Produktivität und Kreativität vonnöten wären.

Denken wir an das Komponieren: Die große, führende Vorherrschaft der deutschen Musik fand mit dem Kulturbruch ihr Ende. Seit dem Zweiten Weltkrieg gibt es an Komponisten, die zugleich Träger des Fortschritts sind, nur Stockhausen bis in die 1960er Jahre und Lachenmann seit den späten 1960er Jahren (sowie, bezieht man die deutschsprachigen Nachbarländer ein, Klaus Huber); das ist ein bißchen

16 Vgl. Ayaan Hirsi Ali, *Ich klage an. Plädoyer für die Befreiung der muslimischen Frauen*, München: Piper 2005; Necla Kelek, *Die fremde Braut. Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.

17 Theodor W. Adorno, *Auf die Frage: Was ist deutsch*, in: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (= Gesammelte Schriften, Bd. 10.2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 701.

18 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006 (Kapitel »Versuch über die Teutonit« und »Spätfolgen des Hitlerregimes«).



wenig, und daß keinem Jüngeren als Lachenmann zugestanden wird, »absolut modern« zu sein, verspricht nichts Gutes für die Zukunft dieses Landes.

Denken wir an den Aderlaß durch den Kulturbruch, der paradoxerweise erst heute, nach der Hochphase eines permanenten wirtschaftlichen Erfolgskurses, ersichtlich wird. Der Verlust der Judenheit bedeutet den Verlust einer religiösen Alternative (auch zum Islam), auch und gerade einer kulturellen, eines bestimmten Typus von Intellektuellen (den es in Frankreich immer noch gibt), der Weltläufigkeit und Humor verbindet, und den geistiger Höchstleistungen. Immerhin haben wir die Fähigkeit ausgebildet, in öffentlichen Mahnmalen uns zu unserer nationalen Schande zu bekennen. Avi Primor hat das mehrmals anerkennend unterstrichen.<sup>19</sup> Darin sehe ich eine der größten Errungenschaften der deutschen Zivilgesellschaft.

Oder denken wir an etwas, was für mich das untrügliche Zeichen für das Nichtmehr-Funktionieren der deutschen Kultur ist: die neue Rechtschreibung. Daß gegen jedweden Sachverstand und ohne reales Bedürfnis, nur im Anschluß an eine bürokratische Panne, ein Eingriff dieser Größenordnung in den Geist überhaupt möglich war und dieser von der ›Kultur‹ dieses Landes, also von den Menschen selbst, nicht verhindert wurde, ist ein Vorgang, den ich bis heute nur als Menetekel weitaus größerer Dummheit deuten kann. An das Versagen der rotgrünen Regierung möchte man gar nicht denken, auch nicht an die dümmlichen Äußerungen eines Daniel Cohn-Bendit, der am liebsten die Großschreibung abgeschafft hätte, während er sein Französisch (eine orthographisch ›fiese‹ Sprache) natürlich unangetastet läßt.

So sieht es danach aus, daß die Provinzialität Deutschlands – daß es kein wirkliches Zentrum wie Rom, Paris oder London besitzt –, mithin eine seiner Stärken, der Garant für Vielfalt, für Austausch, für Nischen, für ›Ausnahmen‹, für Rebellen, nun umschlägt in eine verhängnisvolle Allianz aus Mittelmäßigkeit und Peinlichkeit. Die großen Institutionen der Nachkriegsära – dazu gehört auch die Suhrkamp-Kultur, von der immer weniger übrigbleibt – verschwinden, ohne daß diejenigen, die dieses Land nach dem Krieg aufbauten, einen ihrer würdigen Nachwuchs ermöglichen. Denke ich an das Deutsche, so ist mir ein wenig wie in Heines Wintermärchen zuzumute, es ist »als ob das Herz recht angenehm verblute.«

### *Auf welche Generation setzen Sie?*

Man hat immer wieder den klügsten Köpfen des Planeten die Frage gestellt, ob die Menschheit das 21. Jahrhundert überleben werde. Weniger herabfallende Asterioden seien Anlaß zum Armageddon als vielmehr ein entfesselter Atomkrieg, ein von Terroristen aus einem Hochsicherheitslabor geschmuggelter Supervirus, das Abbrechen des Golfstroms, die Erhitzung der Atmosphäre – ja nicht einmal die Implosion der Erde in ein schwarzes Loch infolge eines Malheurs in einem Teilchenbeschleuniger wurde ausgeschlossen. Peter Sloterdijk, in letzter Zeit ernst geworden, schreibt dazu:

<sup>19</sup> Vgl. Avi Primor, »...mit Ausnahme Deutschlands«. *Als Botschafter Israels in Bonn*, Berlin: Ullstein 1997.

»Wie bekannt, rasen wir mit Höchstgeschwindigkeit frontal auf eine Betonmauer zu, doch weil der Moment des Aufpralls eine Weile entfernt ist, bleibt man auf dem Gaspedal. ... Um ein anderes Bild zu verwenden: Wir verhalten uns, als seien wir aus dem hundersten Stock eines Hochhauses gesprungen und postulieren, man werde dort unten bis zum Aufschlag schon etwas erfinden.«<sup>20</sup>

Der kulturelle Lähmungszustand in den fortgeschrittenen europäischen Ländern, aber auch die kollektive Regression, die in den USA herrscht, ist von dieser Perspektive ein Ausdruck. In dieser Lage hilft keine neue Religiosität, wie George Steiner einmal meinte, eher ein Verbot der Kulturindustrie, eine »Philosophen-Republik«, wenn man darunter die Herrschaft der Klügsten, Weisesten und Intelligentesten versteht, die Ersetzung von Berufspolitikern durch Fachleute. Auch keine neuen Heilslehren wie in den kommunistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, sondern die konsequente Anwendung von jenem längst diskutierten, aber als zu revolutionär verdrängten Wissen über Gesellschaft, Kultur, Erziehung, Politik und Ökonomie. Daß wir beispielweise die Arbeit vom Einkommen entkoppeln müssen, um der Arbeitslosigkeit Herr zu werden, ist nicht nur die Idee von linken Globalisierungskritikern.<sup>21</sup>

Die Frage, warum das nicht geschieht, warum ein radikales Umdenken nicht einsetzt, möchte ich zurückhalten zugunsten der einfacheren, wer denn eine solche Umkehr tragen solle. Welche Schicht von Wissenschaftlern, Intellektuellen, Künstlern und anderweitig der »Elite« zuzurechnenden Personen könnte dazu taugen? Hierbei möchte ich den einen Aspekt des Alters herausgreifen. Es ist bekannt, daß Menschen zwischen 20 und 35 in der Regel am kreativsten und erfinderischsten sind. Bill Gates ist hierfür ein Beispiel. Leute zwischen 35 und 50, im Vollbesitz ihrer Kräfte, sollten eine Gesellschaft tragen. Auch hierfür steht Gates. Danach sollten die Älteren mit ihrem Wissen und Erfahrungsschatz beratend tätig sein, sich aber zunehmend aus den Entscheidungen heraushalten, die sich auf eine Zukunft beziehen, welche die der Jüngeren ist. Und genau dies macht Gates nun, der mit seiner Stiftung sich der Charity befleißigt.

Auch wenn man diesen Musterfall amerikanischer Karriere nicht allzu wörtlich nimmt, zeigt es doch das Dilemma des Gegenbilds: was passiert, wenn eine Gesellschaft altert. Unsere Gesellschaft – und ich bleibe jetzt bei Deutschland – zehrt seit den 1950er Jahren von Kulturschaffenden, die in einer einmaligen Situation der Stunde Null begannen und seither von vier Faktoren begünstigt wurden:

1. dem Kulturbruch als Motor der Produktivität;
2. einem langen Leben aufgrund der Friedensperiode und des medizinischen Fortschritts;
3. dem Reicherwerden der Kultur, so daß eigene Institutionen beziehungsweise Machtdispositive aufgebaut werden konnten;

20 *Wie werden wir die nächsten hundert Jahre überleben?*, in: DIE ZEIT vom 17. August 2006, S. 50.

21 Vgl. Götz W. Werner, *Ein Grund für die Zukunft: das Grundeinkommen. Interviews und Reaktionen*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 2006. Vgl. auch die streng wissenschaftlich argumentierende Studie von Elmar Altvater, *Das Ende des Kapitalismus, wie wir ihn kennen. Eine radikale Kapitalismuskritik*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2006<sup>2</sup>.

4. dem Parallelgehen mit der Evolution der *histoire de la pensée* über Klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne und nun Zweite Moderne.

Für die Musik ist die Frucht bekannt: Zwischen 1922 und 1928, mithin während sechs Jahren, wurden zehn große Komponisten geboren: Berio, Boulez, Feldman, Henze, Klaus Huber, Kurtág, Ligeti, Nono, Stockhausen und Xenakis. Sie waren 1945, als der Krieg zu Ende war, zwischen 17 und 23 Jahre alt, also genau in dem Alter, in dem der Wunsch, ein großer Komponist zu werden, heranreift und man in das musikalische Geschehen eingreifen konnte, denn fünf Jahre später, 1950, als die kulturellen Institutionen sich zu festigen begannen (Darmstadt!), waren sie im Alter von 22 und 29, also im richtigen, wie Bill Gates.

Meine These ist, daß der lange Zeitraum von über 50 Jahren, den die führenden Repräsentanten dieser Generation, ihrer Lebensleistung sicher, besetzen, sich verheerend auf die kulturelle Evolution auswirkt. Etwas vereinfacht ausgedrückt, ist es für die Entwicklung der Gesellschaft und für die Kultur nicht gesund, wenn über eine so lange Zeit immer die gleichen die entscheidenden Entscheidungen treffen: Denn tun sie es nicht direkt, dann geschieht es in ihrem Namen (wenn sie verstorben sind und ihr Werk Schule gemacht hat) oder durch Schüler, Epigonen, Lakaien, Günstlinge, Zöglinge. Fatal wirkt sich aus, wenn jene zwar Macht, aber keine Ideen mehr haben, ja im Bewußtsein ihres Verbrauchseins erst recht den weiteren Gang blockieren.

Bei allem Respekt vor der Leistung, dem Können und der Vita von Reich-Ranicki, man wäre froh, hörte man im Schillerjahr einmal einen Literaturexperten, der 40 Jahre jünger ist, über Kanons und Klassiker reden. Oder statt Enzensberger über den »radikalen Verlierer« Intellektuelle seines Alters von 1970 über den Islam sprechen. Der Witz ist, daß wir uns ihrer, wenn sie nicht mehr leben, schmerzlich erinnern werden, weil es dann keine Enzensbergers oder Reich-Ranickis, keine Habermasen oder Stockhausens und auch keine Grasse geben wird, die das sagen, was Menschen in der Blüte ihrer Lebens sagen würden. Etwas ist mit dem Nachwuchs schiefgelaufen. Der Patriarch Unseld vermochte viel, es gelang ihm aber nicht der Stabwechsel. In der Philosophie ist noch nicht einmal erkennbar, wer das konzeptuelle Erbe von Habermas und Luhmann aufgreifen sollte – peinlich angesichts der großen Linie deutschsprachiger Philosophen seit Kant. Für die Literatur gilt Nämliches. Natürlich gibt es bedeutende und meisterhafte Autoren – ich nenne nur Reinhard Jirgl und Ulrike Draesner –, aber werden sie nicht im Literaturbetrieb aufgerieben, so sie sich in ihn begeben?

Strukturell hat diese Zeitdehnung (bei gleichzeitiger Beschleunigung der gesellschaftlichen Evolution) für nicht-angepaßte Komponisten folgende Konsequenz. Die Typologie der Generationen, idealtypisch betrachtet, mithin ein langes, gesundes Leben vorausgesetzt, verläuft in vier Phasen:

1. Das Alter zwischen 20 und 35; hier ist man »junger Komponist«, der eigentlich noch alles darf.

2. Das Alter zwischen 35 und 55; hier muß man sich etablieren, das heißt seinen Ort in der Kultur und in der Musikgeschichte finden.



3. Alter zwischen 55 und 70; wer hier noch kreativ, also auf der Höhe ist, darf darauf hoffen, daß er wirklich existiert.

4. Das Alter ab 70; wer jetzt immer noch existiert, wird zu einer Statue der jeweiligen Kultur.

Man sieht: Der Komponist Gates müßte 30 Jahre länger warten, bis er seine Potentiale entfalten kann, oder: er verlöre 30 Jahre, seine besten. Man versteht, warum Bill Gates kein Komponist geworden ist. Die Generation der Stunde Null hält so sehr die Fäden in der Hand, daß sich diese, übrigens historisch einmalige Zeitverschiebung einstellt: Die Zweite Moderne wird sich dann durchsetzen, wenn ihre Repräsentanten alt sind und mehr Macht ausüben als Musik schreiben. Die Zweite Moderne wird zu spät kommen. Wir bereiten uns in der Neuen Musik auf die Vergreisung der Gesellschaft vor, wenn im Jahre 2050 das Leben erst nach 60 so richtig einsetzen wird. Hier ist die Neue Musik wahrhaft antizipatorisch.<sup>22</sup>

Reflexiv abgefedert, hält sich auch die heutige Kultur ein paar Luftvögel – man denke an Christoph Schlingensief –, die alles dürfen, ja, die dafür geliebt werden, daß sie genau das tun. Freilich sind das nur die Narren im Theaterstück, von denen wir seit Shakespeare wissen, daß sie die eigentlichen Akteure nur flankieren. Ein Narrenstück dürfte zwar den Geschmack eines Guido Westerwelle treffen, eine ernsthafte Kultur kann sich so indes nicht entwickeln. Und daß wir eine ernsthafte Kultur benötigen, spürt jeder einigermaßen politisch sensible Zeitgenosse. Die ökologische Entwicklung, die bis 2025 auf uns zukommt, verträgt sich nicht mit jener Spaßgesellschaft, die sogar in Bayreuth Einzug gehalten hat. Wir müssen zwar nicht das Leid und den Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und des Kulturbruchs verarbeiten, doch die Themen sind uns deswegen nicht ausgegangen. Kulturdialog, Religion des 21. Jahrhunderts, Europa, Frieden, Gerechtigkeit (im Grunde: Sozialismus), Gegenaufklärung, Kulturindustrie, Balance mit der Natur, Sparsamkeit – und von diesen Themen hängt das Überleben der Menschheit, zumindest der Kultur ab.

Dazu müßte man aber in der jüngeren und mittleren Generation mehr sehen als das Fußvolk am Hofe der Älteren und Ältesten. Diese Generationen ernst nehmen hieße, sie zu verstehen suchen. Was aber nicht passiert. Natürlich gibt es allerorten und teilweise mit echtem Idealismus Nachwuchsförderung; die jungen Komponisten können sich nicht beklagen. Und es gibt vivide Szenekulturen, die in den Städten für erstaunliche Vielfalt sorgen. Oberflächlich betrachtet, sieht es ganz gut aus. Dem entgegen steht aber der Sog zweier Faktoren:

1. Wir treten in ein neues repressives Zeitalter ein, was nicht ein Marxist, sondern der erzliberale alte Ralf Dahrendorf sagt. Damit meint er die Entpolitisierung der Öffentlichkeit und die ›Pflege‹ eines neuen autoritären Charakters. In gesellschaft-

22 Die Vergreisung, die Umklammerung durch eine ›Alte-Herren-Gesellschaft‹, schlägt auf das Feuilleton auch dort durch, wo der berichtende Journalist im mittleren Alter ist. So ist der Artikel über die Darmstädter Ferienkurse 2006 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung bebildet mit einem Streichquartett, das ein 35 Jahre altes Werk aufführt, während man von Darmstadt doch das Allerneueste erwarten sollte. In der Süddeutschen Zeitung wird aus dem fortschrittlichsten Berliner Festival ein einziges Großereignis herausgepickt – das Werk eines 75jährigen.

lichen Teilbereichen, in denen wenig zivilgesellschaftliche Courage herrscht, treten solche Regressionen natürlich viel früher und heftiger auf. Funktioniert die Neue-Musik-Szene nicht inzwischen genauso? Von der Kritik, der Wissenschaft und einem allgemeinen kulturellen Interesse im Stich gelassen, breitet sich eine Herrschaft weniger Meinungsführer aus, zu denen Komponisten, Manager und Redakteure gehören. Und sie stabilisieren ihre Macht durch eine subtile Unterdrückung einer demokratisch lebendigen, in sich lebhaft diskutierenden und – liberalistisch gesprochen: – im Wettbewerb stehenden Kultur. Man brauchte eine Revolte wie in den 1960er Jahren, um diesen neuen repressiven Muff aufzusprengen.<sup>23</sup>

2. Das Interesse an der Sache schwindet. Wer das Neue-Musik-System seit den 1980er Jahren beobachtet, stellt fest, daß immer weniger über Musik gesprochen wird – ich meine Musik jeglicher Art –, ästhetische Reflexion/Innovation, aber auch das geschichtliche Denken scheinen sich aufgelöst zu haben. Die gerade gehörten Novitäten werden auf den Festivals abgehakt, und es wird sich dem zugewandt, worum alles kreist: die gerade ›angesagten‹, sprich: zugelassenen, nicht-verbotenen Themen, Namen, Labels et cetera. Hier ist eine De-Evolution am Werke – ein Sich-Abbauen von kulturellen Errungenschaften, ein Sich-Zersetzen von Standards des Denkens und Empfindens, ohne daß parallel neue Qualitäten sich verfestigten. Die mittlere Generation ist genau davon nun erfaßt – sie denkt nicht mehr historisch, nicht mehr theoretisch und nicht mehr projektiv. Die jüngere Generation spürt das zwar (daher ihr Mißtrauen gegenüber der benachbarten und das Verherrlichen der vorletzten), das nützt ihr aber nichts in ihrem Kampf gegen die eigene Orientierungslosigkeit.

Die Mischung aus Repression und autoritärem Geist ist der neue Aggregatzustand. Nicht, daß das Generationsproblem für ihn ursächlich verantwortlich sei, es hat ihn aber auch nicht verhindert – und das bei solch großen und herrlichen Künstlern. So zeigt sich, daß aus dem System der Neuen Musik alles Mögliche erwartet werden kann – nur kein Beitrag zur Rettung der Menschheit über die Klippen des 21. Jahrhunderts.

### *Haben Sie ein Hobby?*

Bierdeckel- oder Briefmarkensammeln? Golfspielen? Kochen? Weine? Gartenarbeit? Oder heimliches Gedichteschreiben? Keines davon. Adorno schrieb in seinem Text »Freizeit«, er erschrecke vor dem Gedanken, seine Lebenszeit mit wertlosem Tun totzuschlagen. In dem, was Freizeit heiße, lese er, höre und spiele er Musik. Dieses letztere gilt auch für mich – was für einen Komponisten fast eine Selbstverständlichkeit ist. Die Frage nach dem Hobby ist aber durchaus berechtigt, wenn sie danach fragt, was nicht-selbstverständlich ist.

23 Ein Beispiel: In den 1970er Jahren sagte man »Traue keinem über 30«. Als ich 1988 auf dem Darmstädter Ferienkursen Dieter Schnebel kritische Fragen zu stellen wagte, wurde ich von meinen Gleichaltrigen ausgebuht – ich könnte ja eine Berühmtheit stören.

Ich interessiere mich für vieles. Ich besitze eine umfangreiche Bibliothek, in der Gesamtausgaben, Lexika und Grundlagenwerke eine zentrale Rolle einnehmen, denn sie (die auch Noten, Ton- und Videoträger umfaßt) zielt aufs Enzyklopädische. Allein, daß ich mich für alles interessiere, was die Geistes- und Sozialwissenschaften betrifft, ergibt sich aus dem Umstand, daß Musik für mich nicht nur Kunst, Ausdruck des Geistes, sondern auch ein Gesellschaftliches und Politisches ist. Wenn ich mich für ein neues Buch zum Thema »Musik und Weltgesellschaft« in die Ökonomie einlese oder die Lebenserinnerungen von Nelson Mandela studiere, dann gehört das indirekt zum Komponieren dazu. Die Ägyptologie zum Beispiel begegnet mir nicht nur vor oder nach einer Reise ins Land der Tempel und Pyramiden, nicht nur in der Gestalt von Jan Assmann, der zugleich kluge Bücher über Ägypten schrieb und einer der Theoretiker des kulturellen Gedächtnisses ist, eines Themas, das mich, nicht nur für den *void*-Zyklus, brennend interessiert. Nein, die Ägyptologie taucht auch auf, wenn man sich mit dem Klarinettenstück *Anubis Nout* von Gérard Grisey beschäftigt. Als Künstler muß man sich sozusagen um alles kümmern: Architektur, Sprachen, Politik, Soziologie, Psychologie, Literatur, Kunst, Film, Geschichte, Religion, Philosophie. Und dieses Lesen wird auf der anderen Seite durch Lebens-Erfahrung, durchs Reisen, durch den Besuch der Museen, Konzerte et cetera, also die empirische Welt draußen, und die ständige Diskussion, den steten Erfahrungsaustausch mit denen kontrapunktiert, die ähnlich offen sind.

Was bleibt also als Hobby, welches Nicht-Selbstverständliche, was jenseits der bei einem Künstler notwendigen Vielseitigkeit liegen könnte? Es gibt etwas für mich. Es ist die Kombination aus Mathematik und der höheren Physik, also dem Zusammentreffen der Physik des Kleinsten und des Größten, mithin die Verbindung zwischen der Stringtheorie und den kosmologischen Modellen. Hätte ich ein zweites Leben, ich würde genau diese beiden Fächer studieren. Schon in der Schulzeit war ich, Sohn eines Chemikers, der auch Physiker oder Mathematiker hätte werden können, für die Naturwissenschaften prädestiniert. Über viele Jahre war ich Klassenbeste in Mathematik und Chemie. Im Abitur hatte ich, neben Musik, Mathematik als Leistungskursfach. Doch in der Adoleszenz wurden diese Interessen von dem an der Philosophie verdrängt.

An der Mathematik interessiert mich weniger ihre mögliche Anwendung für die Musik, wiewohl die Nähe beider Disziplinen, die sich im Strukturdenken begegnen, nicht geleugnet werden soll. Nein, mich fasziniert sozusagen der erkenntnistheoretische Platonismus, daß die Zahlen, Gesetze und Phänomene (für sich genommen Abstrakta, reine Gedanken) auf die Welt passen, und zwar wirklichkeitskongruent. Wenn sich die Sonnenblumenkerne spiralförmig anordnen, dann geschieht das im Verhältnis des goldenen Schnitts ( $\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$ ), hinter dem geometrische Gesetze, aber auch zahlentheoretische Überlegungen (Fibonacci) stehen.<sup>24</sup> Natürlich sind die Kuriosa mit ihren bizarren Eigenschaften, so die Zahl 1089 oder die Kaprekar-Zahl

24 Vgl. Georg Glaeser, *Geometrie und ihre Anwendungen in Kunst, Natur und Technik*, München: Elsevier 2005, S. 396.

6174, an und für sich faszinierend. Die Mathematik bildet eine in sich schlüssige platonische Welt reiner Wesenheiten aus.

An den modernen Naturwissenschaftlern – seit Newton, Kepler und Galilei – wiederum bewundere ich die absolute Präzision ihres Denkens – Fehler sind nicht erlaubt und werden buchstäblich falsifiziert. Alles muß zusammen passen, und wenn eine Unebenheit entsteht, dann werden – und das ist das zweite, was ich bewundere – die selbst entlegensten Gedanken zugelassen, nichts ist im Prinzip ausgeschlossen. So folgt beispielweise aus dem Symmetrieprinzip der Natur, daß die Zeit auch rückwärts müßte laufen können – und wie das zu denken sei, wo das stattfinden solle, ist eine Frage, die gestellt wird. Spätestens mit Einsteins Relativitätsthesen müssen wir mit allem rechnen – daß jede noch so sichere oder konventionelle Sicht der Dinge auch falsch sein kann. Deswegen zeichnet die modernen Naturwissenschaftler eine Fähigkeit zu einem spekulativen Denken aus, das man eigentlich bei den Philosophen finden müßte. Offen gesagt, finde ich, aus der Perspektive der Physik und der Mathematik, die Denkbewegungen in der Philosophie und den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften nicht selten schwach, sie hören an beliebigen: ideologischen, persönlichen oder modischen Punkten der Argumentation einfach auf und werden unscharf, wenn nicht falsch. Vielleicht könnten sich die ›dialektischen‹ Disziplinen etwas aufrappeln, wenn sie sich vom Professionalitätsideal der Naturwissenschaften inspirieren ließen, die, angesichts der Milliarden von Forschungsgeldern, zu schludern sich gar nicht leisten können.

Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft ist das der absoluten Strenge des Denkens. Es wird davon ausgegangen, daß es in der Welt mit rechten Dingen zugeht, mithin es für alles eine Erklärung gibt, die rational ist und mit allen übrigen Erklärungen in einem rationalen Verhältnis steht. Es gibt keine Irrationalität, somit keine Astrologie. Widersprüche, überhaupt Dialektik gibt es erst am anderen Ende der Weltevolution, also wenn sich Gesellschaft ausbildet. Das heißt natürlich auch, daß es keinen Gott gibt, der als Erklärung der Welt, ihrer Existenz und ihrer Gesetze, fungieren könnte. Mit der modernen Naturwissenschaft wird Gott zum Phänomen des Glaubens, aber nicht des Wissens (womit nur das bestätigt wird, was Kant schon ›bewiesen‹ hat). Ich bin Atheist, gehe also davon aus, daß die Welt – daß sie ist und wie sie ist – nicht ein Akt eines göttlichen Willens ist, davon abgesehen, daß dieser immer noch nicht erklären würde, wie die Materie und die Energie in die Welt gekommen sind. Da mir aber nicht nur einmal die Frage den Schlaf raubt, warum es überhaupt Materie und Energie gibt (und umgekehrt: was denn wäre, wenn es sie nicht gäbe) – sozusagen die größte und unbeantwortbarste, somit am meisten leidenmachende Frage, die es überhaupt gibt –, bleibt mir nichts anderes übrig, als mich der modernen Physik zuzuwenden, also der Frage nach dem kosmologischen Weltmodell und der Frage nach den kleinsten Teilchen, um von dort Antwort zu erhoffen.

Die physikalische Grundfrage im kleinsten, also die Verbindung der aller kleinsten ›Teilchen‹ mit der allumfassenden Theorie der Kräfte (»GUT«), hat, zumindest für mich, in der Stringtheorie eine beruhigende Antwort gefunden. Denn die »Grand Unified Theory« muß klären, wie aus einem Einen – dem Kleinsten – die Vielfalt an

Teilchen abgeleitet werden kann. Wenn man nun einen String als ein elfdimensionales Gebilde konzeptualisiert, dann wird deutlich, daß je nach ›Blickwinkel‹ dieses mehrdimensionale Etwas unterschiedlich ›aussehen‹ kann. Mit Hilfe der Mathematik können wir eine solche Sicht handhaben – zwar nicht verstehen in dem Sinne, daß wir uns einen String vorstellen können, aber doch in dem, daß wir überhaupt über eine Erklärung verfügen. Und wenigstens das ist mir ein Trost. Offen gesagt sind mir die Fragen nach den kleinsten Einheiten (Quanten, Strings) existentiell weniger wichtig (sozusagen weniger bedrohlich) als das Schicksal dessen, was ich erblicke, wenn ich in klarer Nacht auf jenen gestirnten Himmel blicke, der mich an Kant und das moralische Gesetz in mir erinnert.

Was das kosmologische Weltmodell anbelangt, so fragt sich, wie man sich den Urknall vorzustellen habe. Peter W. Atkins schlug vor Jahren, angesichts des genauen Wissens über die Vorgänge in der ersten Phase von  $10^{-35}$  Sekunden an, vor, das In-die-Welt-Kommen von Energie/Materie als kontingente Fluktuation der basalen Selbstreferenz des Nichts – eine spekulative Anwendung der Quantentheorie – zu erklären.<sup>25</sup> Heute ist er weniger kühn und macht darauf aufmerksam, daß oberhalb von  $10^{32}$  Kelvin die Raumzeit zu schmelzen begönne, so daß, umgekehrt, das Entstehen von Raum und Zeit, was wir gemeinhin Urknall nennen, wohl ein Gefrieren war von etwas noch viel Heißerem (heißer als jene Singularität des Urknalls, denn wir als sehr heiß zu betrachten uns angewöhnt haben, während es damals um eine Abkühlung, ein Erstarren gegangen sein muß). Das erklärt natürlich noch nicht die Existenz dieser noch höheren, außerraumzeitlichen Energie, ist aber ziemlich plausibel.

Die andere Frage ist, wie alles endet. Nun, in  $10^{14}$  Jahren bilden sich keine Sterne mehr, dann fressen die schwarzen Löcher die verbleibende Materie auf, etwa in  $10^{26}$  Jahren wird es soweit sein. Kraft der Hawking-Strahlung werden aber auch diese sich verzehren, so daß in ca.  $10^{98}$  Jahren die übriggebliebenen Elektronen und Positronen sich gegenseitig vernichten und elektromagnetische Strahlung übrigbleibt, die aber dann, angesichts des bis dahin sich fast ins Unendliche expandiert habende Universums, gleichsam mit dem absoluten Kältepunkt identisch ist. Dann gibt es nur noch den Raum, also das Universum, aber ohne Inhalt, absolut leer, sozusagen das Nichts. Freilich fragt sich, wie man sich einen empirischen Raum, der leer und zugleich existent ist, vorzustellen habe.<sup>26</sup> Ich bin zuversichtlich, daß in einigen Jahrzehnten solche fundamentale Fragen geklärt sein werden. Die Ontologie als Fach wird abgeschlossen werden können. Dann wird es viel Zeit geben für die schönen Dinge des Lebens.

25 Peter W. Atkins, *Schöpfung ohne Schöpfer. Was war vor dem Urknall?*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1987.

26 Zur »Biographie der Welt« vgl. Peter W. Atkins, *Galileos Finger. Die zehn großen Ideen der Naturwissenschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 2006.