

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

## Das Generationsproblem der Neuen Musik

In den letzten beiden Jahren wurden gleich zwei bedeutende Komponisten im großen Stil in das öffentliche Bewußtsein gerückt. Ihre Auszeichnung mit dem Ernst-von-Siemens-Preis, der als Nobelpreis der Musik gehandelt wird, machte nunmehr sichtbar, was man ein Lebenswerk, eine lebenslange Treue zur eigenen Radikalität nennen kann – Helmut Lachenmann und György Kurtág, der eine Mitte sechzig, der andere über siebzig Jahre alt. Man fragt sich, warum Komponisten, die zu den großen des 20. Jahrhunderts gerechnet werden, erst so spät ›entdeckt‹ werden, genossen sie doch in Fachkreisen jahrzehntelang bereits großes Ansehen und entfalten dort eine nachhaltige Wirkung. Warum der kulturelle Diskurs – stellvertretend das Feuilleton – derart verzögert die führenden Komponisten ihrer Zeit wahrnimmt, läßt sich im Falle Kurtágs leicht beantworten. Im Gegensatz zu seinem Landsmann Ligeti mußte er im sozialistischen Ungarn überwintern und konnte abgeschnitten und somit unabhängig vom mitteleuropäischen Festivalbetrieb seinen skrupulös auf existentielle Wahrhaftigkeit ausgerichteten Personalstil entwickeln. Heute ist er nun ein Klassiker, ohne daß er die Pathologien des Festivalsystems hat durchleiden müssen. Lachenmanns Schicksal hingegen ist symptomatisch für unsere Zeit und führt in die Problematik des Generationsbruchs, dessen Widersprüche die Neue Musik im Übergang zum 21. Jahrhundert so verzweifelt verdrängt.

Lachenmann steht heute, mehr vermutlich als Stockhausen, solange dieser noch den Fortschritt repräsentierte, für die Avantgarde, die sich, mühsam und stets von Rückschlägen heimgesucht, erst durch die Konsequenz eines hochpersönlichen Arbeitsprogramms durchsetzen muß, als eine künstlerische Radikalität, für die erst am Ende, wenn überhaupt, der große Erfolg wartet. Lachenmanns ›Verheiligung‹ jetzt gilt weniger dem Respekt vor der spröden Klanglichkeit, die seiner Musik innewohnt, als dem vor der Standhaftigkeit, mit der jemand unbeirrt an sich selber festhielt. Er wird zum Heroen des Trotzes in einer Welt, die es einem so leicht macht, sich auf die Seite der Gewinner zu schlagen. Obwohl auch Lachenmann mit einem politischen Programm aufwartete, ist es indes bezeichnend für die gesellschaftliche Isolation der Neuen Musik, daß er nicht wie seine Parallelerscheinung Beuys in sozialen Kontexten rezipiert wird. Lachenmann bleibt, wie übrigens auch Cage, ein Moment des Subsystems der autonomen Kunst.

Diese kulturelle Isolation, deren Aufarbeitung ein ganzes Buch füllen würde, ist für eine Reihe von Krankheitsbildern verantwortlich. Und wie in der Medizin auch berühren sich Krankheit und Gesundheit, Diagnose und Therapie, die Kranken und die Heiler aufs engste, nur mit dem Unterschied, daß jene durchprofessionalisiert unter einem Erfolgsdruck steht. Dieser scheint im Zuge der Postmoderne, die eine sichtversperrende Mauer vor den heroischen Nachkriegsjahrzehnten errichtet hat, er-

setzt durch die nämlichen, naturgemäß unkünstlerischen Mechanismen des Markts, an die auch wir Künstler in der neoliberalistischen Phase des Globalkapitalismus peu à peu antrainiert werden. Man muß schon taubstumme Eltern haben oder mit einer namhaften feministischen Schriftstellerin zusammenarbeiten, um als Komponist die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu ziehen. Während solche Eigenheiten nicht per se gegen kompositorisches Können sprechen, so sollten doch zunächst musikalische Gründe zählen. Doch das Medienzeitalter ist gnadenlos: Eine Schlagzeile ist nicht mit einem meisterhaften Streichquartett zu erlangen. In den jüngeren Generationen haben daher, grosso modo, nur geschäftstüchtige Karriereplaner oder solche eine Chance, die ihr eigenes ›Markenzeichen‹ gleichsam immer schon mit sich herumtragen.

Die neue Generation von ernstzunehmenden Komponisten, die jetzt zu ihrer stilistischen und ästhetischen ›Identität‹ gefunden und das Alter zwischen 30 und 40 haben, ist indessen einem Generationsbruch besonderer Art ausgesetzt, der weder mit der üblichen Querelle des Anciens et des Modernes noch mit der Theorie der jeweils zu überspringenden Generation erklärt werden kann. Denn sie ist einer *doppelten* Front ausgesetzt: derjenigen der Alt-›Linken‹ und der der ›postmodernen‹ mittleren Generation. Die Altlinken, in den 68er Jahren zu sich gekommen, unterlassen gerade das, was man von ihnen erwarten könnte, nämlich jenen kritischen Nachwuchs herauszufordern, der in einer aufklärerischen Weise ihnen nahestehen müßte. (Ausnahmen gab und gibt es natürlich, sie sind aber untypisch). Doch Aufklärung ist offensichtlich nicht mehr die Sache jener gealterten Intellektuellen. Und zwar einfach deswegen, weil zur Aufklärung auch die Beantwortung der Frage gehört, warum jene in ihrem politischen wie auch künstlerischen Projekt gescheitert sind, woraus eben genau die jetzt nachrückende Generation die musikalischen Konsequenzen zu ziehen beginnt. Und wer will schon eine solche ›klärende‹ Konkurrenz? Der kritische Nachwuchs heute ist aber auch jener postmodernen Mischung aus Gleichgültigkeit, Anpassung an die Marktförmigkeit der Medienwelt, Angst vor wirklicher Herausforderung, konzeptueller Schwäche und auch schlichtem Fehlen des Glaubens an die Sache ausgesetzt, welche die Manager einer zugleich künstlerisch ›verweichlichten‹ wie machtpolitisch verhärteten Mentalität auszeichnet, denen existentielle Notstandserfahrungen wie Krieg oder Resistance als Motivation für Kulturarbeit fehlen. Die jüngere Generation kann sich so kaum gegen eine immer fetter werdende Gerontokratie derer behaupten, die nach dem Zweiten Weltkrieg in allem jugendlichen Draufgängertum machen konnten, was ihnen beliebte, und gegen das Phlegma derer, die, überspitzt formuliert, künstlerische Kriterien durch Karrierekalküle ersetzen. Die Folge liegt auf der Hand: Im Übergang zum 21. Jahrhundert tritt die Neue Musik – nach außen hin: wie sie wahrgenommen wird – auf der Stelle, während die kreative Produktivität unterm Druck des zugeprägten Kessels nach Aus-Wegen für ihr unentdecktes Potential sucht.

Daß dies keine Paranoia ist, läßt sich zeigen. Was ist davon zu halten, daß im vergangenen Jahr im Jubiläumsband »Fortschritt« des Fortschrittsperiodikums Musik-Konzepte die musikalische Entwicklung der letzten 30 Jahre nicht berücksichtigt



wurde und jüngere Komponisten, gar deren ›fortschrittliche‹, nicht zu Wort kamen? Welche Konsequenz hat es, wenn in den beiden deutschen Neue-Musik-Zeitschriften die konstruktiven Traditionen zugunsten von Klangkunst beziehungsweise Cageianismus ausgespart werden? Und wie ist es zu verstehen, daß in der jüngsten Ausgabe der doch Maßstäbe setzenden Enzyklopädie »Musik in Geschichte und Gegenwart« der Fachvertreter zur Musik unseres letzten Vierteljahrhunderts nur die postmodernen Phänomene wie Neue Einfachheit und Cage – und als Ausnahme wiederum Lachenmann – anführt und damit alle innovativen Tendenzen (Darmstadt, Freiburger Institut für Neue Musik, IRCAM et cetera) verschweigt?

Die Kette ließe sich beliebig verlängern; die Beispiele stehen für einen Wandel, der langsam Methode hat. Man hat sich angewöhnt, für die Gegenwart eine Geschichte der Gewinner zu schreiben (und damit zu erfinden), obwohl man gleichzeitig die subversiven Gegengeschichten des 20. Jahrhunderts so lauthals im Munde führt. Die Widersprüche nehmen zu. Während man anfängt, ›die‹ Avantgarde zu historisieren und somit ein wenig zur eigenen kulturellen Identität zu machen, während man immer dabei auch auf ihre Traditionen stolz ist (und von Konservatismen wie dem Hindemiths abrückt), tut man sich so schwer, in der aktuellen Gegenwart nach denen so suchen, die genau diesen Traditionen die Treue halten. Man redet über Schönberg, Webern, den frühen Stockhausen, Nono, Cage und Feldman (und seit zwei Jahren auch Lachenmann), weiß aber nicht so recht, wer denn sie mit allem Für und Wider beerbt – was bis zur absurden Klage führt, der Erben gäbe es keine.

Und so ist natürlich immer wieder die Meinung zu hören, der Fortschritt habe ausgedient und diejenigen, die sich noch ihm verschreiben, hätten die Mißachtung auch verdient. Es seien nun andere Zeiten angebrochen; in oder nach der Postmoderne wolle man von weiteren ›Überbietungsdynamikern‹ nichts mehr wissen. Weniger die Heuchelei, daß derlei nicht wirklich offen diskutiert wird, ist dabei das Problem, sondern eher, daß diese Meinung im offenen Widerspruch zu einer Reihe von Beobachtungen steht, die man vor allem in der letzten Zeit machen konnte. Man muß sich nochmals Lachenmanns erinnern, dessen große Prominenz sich auch der Tatsache verdankt, daß ein ungestilltes Bedürfnis nach ›Avantgarde‹, nach ›Fortschritt‹ und nach Insistenz besteht. Darin bekundete sich sehr wohl der Drang nach musikalischer Erneuerung, auch wenn die musikalische Moderne seit 1945 nicht recht begriffen wurde, erst recht nicht die Herzen der Menschen erreicht hätte. Allein, viel handgreiflicher ist das Beispiel Udo Zimmermanns, bei dessen Intendantzwechel nach Berlin der Einsatz für die Neueste Musik so dominierte; man denke an die Enzyklopädien zur Neuen Musik, die nun aus dem Boden schießen und beweisen, daß man im letzten Augenblick doch noch das 20. Jahrhundert lieb gewinnen will; man achte auf das allerorten geraunte schlechte Gewissen darüber, daß die fortschrittlichen Linien abgebrochen seien (darin bekundet sich eine Sehnsucht nach ohne Objekt); man vergesse nicht den Werbetrick, mit dem permanent die neuesten technologischen Entwicklungen (Computermusik, Multimedia et cetera) als letzter Hit angepriesen werden. Auch die Inszenierung des Weltrangs von Habermas zu seinem 70. Geburtstags wollte sagen: »Schaut her, wir haben doch einen großen linken Den-

ker!« Apropos Habermas: Wie sehr auch diejenigen, die vorgeben, die Fortschrittsmoderne hinter sich gelassen zu haben, genau in deren Bann stehen, zeigt, daß und wie immer noch über aller kompositorischen Debatte Adorno schwebt und wacht, und wohl auch droht.

Es lastet ein zweites Problem, und zwar unabhängig davon, was man unter Fortschritt und Erneuerung konkret zu verstehen geneigt ist. Legitim und auch kulturell notwendig sind ›Namen‹, also Komponisten, die – in einem positiven Sinne – etwas ›hermachen‹, die eine nicht nur temporäre oder gar deplazierte Position markieren. Allein, seit dem Auftritt Wolfgang Rihms vor immerhin 25 Jahren, der in Deutschland so etwas wie eine modern-postmoderne Vereinigungsästhetik repräsentiert, hat man immer wieder Nachwuchsbebengungen lanciert, sprich: ins Spiel gebracht, kräftig, auch obszön gepusht und dann doch wieder fallengelassen, weil sie schließlich den Ansprüchen nach Qualität nicht genügten. Oder aber man hat solche, die diesen durchaus Rechnung tragen konnten, gerade nicht gefördert. So wurde in den 1980er Jahren der doch so wichtige Klaus K. Hübler nicht nach Donaueschingen eingeladen, als hätte es gegolten, Gefahren abzuwehren. Man hat, ähnlich wie in der Unterhaltungsbranche, eine Serie von Austauschobjekten installiert. Auch wenn es beschämend ist, es bleibt die Tatsache, daß seit Rihm kein jüngerer Komponist in Deutschland es geschafft hat, sich glaubwürdig – eben gemäß dem, was man in ›modernen‹ Zeiten von einem Künstler erwarten darf – zu etablieren. Es wird Zeit, die Suche von neuem zu beginnen und diesmal Sachkriterien infrastrukturellen oder auch nur personalen Verstrickungen vorzuziehen.

Zunächst: Man muß international suchen. Die deutschen Progressisten wie Lachenmann und Nicolaus A. Huber haben zwar eine stattliche Zahl von durchaus aktiven und herumgereichten Schülern ausgebildet. Diese jedoch verwenden Teile des modernistischen Vokabulars eher als Umgangssprache, anstatt eine eigenständige, gar sich weiterentwickelnde und vor allem erklärtermaßen antithetische Ästhetik vorzulegen. Der Fortschritt hat sich nicht einfach dezentralisiert; es waren sehr wohl Zentren, wo gearbeitet wurde (vor allem Darmstadt unter der Ära Friedrich Hommels, das Pariser IRCAM, das Freiburger Institut für Neue Musik zu Zeiten Klaus Hubers und Brian Ferneyhoughs). Aber die sich dort einfanden, kamen aus allen Ländern, so daß die Komponisten, die ich meine, in San Diego genauso zu finden sind wie in Stuttgart, in Zürich wie in Buffalo, in Rom wie in London, in Bludenz wie in Göteborg. Gerade weil wir Deutschen mit einer beneidenswerten Infrastruktur verwöhnt sind, wird zu leicht vergessen, daß die kompositorische Kreativität längst eine internationale geworden ist. Eine Diskussion über Materialevolution ist heute zwischen Queensland (Australien) und Amsterdam intensiver als etwa im ›alten‹ Freiburg.

Die jüngere Generation kennenzulernen, wäre im Prinzip nicht schwer. Man muß nur jene Zentren aufsuchen, wo sie debütierte, reüssierte, wo sie sich regelmäßig trifft und wo gearbeitet wird. Allen voran natürlich die allzweijährlichen Darmstädter Ferienkurse, die keineswegs ein Geschichtliches von damals waren, sondern in den 1980er und frühen 1990er Jahren unter Friedrich Hommel eine internationale Kommunikationsdichte erreichten, die die legendären Jahren nach dem Krieg über-

traf. Nein, nicht nur hier, sondern auch in Gaudemaus (Amsterdam), der Akademie Schloß Solitude (Stuttgart), dem Pariser IRCAM, den jährlichen Kursen der Foundation Royaumont (Frankreich). Es wäre auch aus einem zweiten Grund leicht, dort diejenigen zu treffen, nach denen zu suchen ist. Denn die ›Progressiven‹, den Materialfortschritt Reflektierenden stellen nicht nur die eindeutige Mehrheit, sie sind auch die Begabtesten und, betrachtet man Auszeichnungen und Preise, die Erfolgreichsten. Komponisten wie Mark André (Frankreich), Frank Cox (USA) und Roger Redgate (England), zwischen 34 und 40 Jahre alt, gehören meines Erachtens zu den bedeutendsten.

Warum sind aber diese Zentren so wenig bekannt, die als Insiderzirkel zu bezeichnen Denunziation bedeutete, repräsentieren sie doch die Fachwelt, auf deren Eigenrecht sich jede Disziplin stützt? Einer der vielen und verschlungenen Gründe liegt darin, daß man hierzulande abwartet, bis die großen Festivals, allen voran Donaueschingen, diesen Nachwuchs in der Öffentlichkeit ›debutieren‹ lassen und somit anerkennen. Was aber wahrscheinlich für die Vergangenheit galt, funktioniert nicht mehr seit bald 20 Jahren. Auch hierin zeigt sich eine desaströse Folge des Generationsbruchs. Die wichtigsten Gestalten der zweiten Darmstädter Blütezeit wurden nie nach Donaueschingen eingeladen: weder Cox noch Redgate, weder Richard Barrett noch Mario Garuti, weder Ian Willcock noch Daniël Franke, weder Klaus K. Hübler noch Michael Finnissy, weder Rodney Sharman noch René Wohlhauser oder Chris Dench.

Warum nur hat man vor der komplexen Musik mit ihrem ausgeprägt ›modernen‹ Profil Angst, so viel, daß man sie in Donaueschingen aussparen muß? Das widerspricht immerhin dem dort erklärten Ziel der ›Öffnung‹ und der sogenannten Pluralität. Ein ganzer Beitrag zum ›Pluralismus‹ wird – man muß es so deutlich sagen: boykottiert. Daß Donaueschingen, wo man sich auch mit den beiden anderen ›modernen‹ Richtungen, dem statistisch-stochastischen Komponieren und dem Spektralismus so schwer tut, nicht mehr den Fortschritt, sondern zunehmend ›Establishment‹ (das aber mit der Idee Neuer Musik schwerlich vereinbar ist) repräsentiert, wäre ja nicht weiter tragisch, wenn man nicht weiterhin glaubte, was in der Geschichte funktionierte, funktionierte auch heute: nämlich die musikalische Wirklichkeit als »Spiegel der Moderne« (Josef Häusler) abzubilden. Da der ›Mythos‹ Donaueschingen weiter zerbröckelt, wird man in Zukunft sich bei der Suche verstärkt anstrengen müssen. Und das ist gut so: Erneuerung, auch die am Beginn des 21. Jahrhunderts, kommt nie aus den Machtdispositiven, sondern von dort, wo der Leidensdruck am stärksten ist.

Bei einer solchen ›Deterritorialisierung‹ bleibt auch ein zweiter Kompositionstypus auf der Strecke, obwohl er doch typisch für das 20. Jahrhundert ist: der zurückhaltende, aus dem Selbstzweifel schöpferische, der skrupulöse, wenig produzierende. Varèse, Webern, nicht zuletzt Kurtág sind Beispiele. Solche unter den Jüngeren werden aber einfach überfahren. Bernd Asmus (Deutschland) und Ole Lützow-Holm (Schweden) schlagen meines Erachtens einen unersetzbaren ›anderen‹ Ton an als die Hochglanzvirtuosität derer, die ihren Computer anwerfen, um zu Masse zu kommen,

oder die ewig sich allem sinnlichen Klang Verweigernden. Doch ihre Umsicht und Bedachtsamkeit ist unvereinbar mit dem Mechanismus des Festivalsystems, das seit langer Zeit nur nach Uraufführungen, und das heißt: der Massenproduktion von Einmal-und-dann-Wegwerf-Stücken, giert. In einem solchen unkünstlerischen Klima mag zwar Masse gedeihen, aber nicht Qualität. Vielleicht ist das ein Grund dafür, warum man in der Postmoderne Qualitätskriterien durch »jeder mache, was er will« ersetzte.

Fortschritt heute nun, ein Danach der Postmoderne, eine »Zweite Moderne« ist – grosso modo – eine ästhetisch reflektierte, kompositionstechnisch elaborierte, der geschichtlichen Verantwortung bewußte, einem radikalen Kunstanspruch verpflichtet, sich dem noch Unbekannten stellende und die Widersprüche, Aporien et cetera austragende Einstellung. (Für mich etwa als Komponisten ist es der täglich gespürte, radikal lebensweltliche Druck des Gesellschaftsprinzips, dessen Not mich dazu zwingt, mich dem ›Fortschritt‹ gleich einer Medusa zu stellen – mit aller Benjamin-schen Ambivalenz und aller Bereitschaft zur Trauer, aber auch zum Aufbegehren.) Der Unterschied zur historischen Avantgarde der Nachkriegszeit ist, daß man sie nicht mehr dogmatisch und doktrinär der Welt aufzwingen will (wie es jene taten, die heute so verräterisch angehimmelt werden), sondern selbstbewußt als die bessere, will heißen: kritischere und reflektiertere einer demokratischen Kultur anbietet. Die heutige Avantgarde glaubt, die überzeugenderen Lösungen zu kennen, verzichtet aber darauf, sie anderen zu oktroyieren. Sie tut dies auch deswegen nicht, weil sie weiß, daß der entscheidende ›Kampf‹ nicht mehr zwischen Neue-Musik-Stilen stattfindet, sondern sich am Beginn des 21. Jahrhunderts zwischen Kulturindustrie und Hochkultur entscheidet. Nachdem die allermeisten Politiker keinen substantiellen Kulturbegriff mehr kennen, ist die Solidarität zwischen »Kulturschaffenden« (Hermann Broch) wichtiger als die Durchsetzung der vorgeblichen Wahrheit, woran Leute wie Stockhausen mit Privatmythologemen und Boulez mit einem politischen Imperium ja noch bis heute glauben. Den Jüngeren geht es in der ersten Linie um Sachfragen, allein schon deswegen, weil sie soweit von ›Macht‹ entfernt sind, daß sie kaum diese im Sinne haben können. Das ist ihre Chance zur Stunde: zur Sache zurückkehren. Vor allem Komplexität und Dekonstruktion sind die Aufgabenstellungen, die jetzt kompositorisch zu bewältigen sind.

Sowohl die inzwischen geradezu peinliche Sakralisierung von Avantgardisten wie Cage, Nono und Lachenmann als auch die sich beschleunigende Abschlußfrequenz von shootings stars, die als Junggenies das gänzlich Neue liefern sollen, sind zwar Beweise für das Bedürfnis nach einer nicht-regressiven Antwort auf den Sturmeswind des Fortschritts, vor allem nachdem seit 1989 mit dem Siegeszug eines eiskalt kalkulierenden Globalkapitalismus die alten Widersprüche, Antagonismen und Probleme sich zurückmelden und einer angemessenen künstlerischen Darstellung harren. Doch mit gleichsam museal stillgelegt Verheiligten oder Jungkarrieristen, die bald ihren Treibstoff verbraucht haben, wird man eine lebendige künstlerische Kultur schwerlich fortsetzen können.

Vor allem in Deutschland spürt man das immer stärker, wo, nachdem Lachen-

mann (Mitte 60) nun Klassiker geworden ist, Mathias Spahlinger (Mitte 50) sich weiterhin zurückhält, nur die alles dominierende Gestalt Rihms (Mitte 40) übrigbleibt. Ein bißchen wenig für die große Musiknation, die wir doch sind beziehungsweise sein wollen. Die Probleme liegen dabei tiefer, denn es ist sonderbar: In Italien orientieren sich die Musikintellektuellen an zwei deutschen Autoren: Marx und Adorno, die französische Philosophie knüpft an Heidegger und Nietzsche an, während wir seit dem Tod von Adorno, der nicht nur für eine Theorie der Neuen Musik, sondern auch für eine radikale Rationalitätskritik steht, die dann von Foucault, Deleuze, Guattari und Derrida betrieben wurde, nichts als Habermas haben beziehungsweise kennen. Bei aller Verehrung seines Lebenswerks und seiner politischen Philosophie, man sollte darüber nicht vergessen, daß Ästhetik und Kulturkritik nicht gerade seine Sache sind. Auch hier zeigt sich eine Lücke (beziehungsweise ein Generationsbruch). So schaut man vor allem nach Frankreich: Dort, so scheint es, wird ein Projekt fortgesetzt, das vor 30 Jahren in Deutschland abbrach, eine radikal gegenwartsbezogene, an Kultur und Kunst ausgerichtete Intellektualität; deswegen ist das poststrukturalistische und dekonstruktivistische Denken für die zeitgenössische Musik bedeutsamer als Aspekte der Theorie des kommunikativen Handelns oder auch systemtheoretische Überlegungen.

Und doch: Deutschland kommt für die Neue Musik eine Schlüsselfunktion zu, nicht allein des ökonomischen Gewichts, der großen Population, der zentralen Lage in Europa wegen, auch nicht einmal primär im Anschluß an die Geistesgeschichte. Daß eine kulturelle Erneuerung – wird sie denn besonnen angegangen – von hier ausgehen könnte, liegt nicht daran, daß dort ›Bessere‹ lebten. Es ist der Föderalismus, dessen plurale Struktur verhindert, was andernorts sich so destruktiv auswirkt: die Machtkonzentration auf wenige Institutionen (Frankreich), die Zerstörung der Infrastrukturen ohne Widerspruch (Italien), die Konkurrenzlosigkeit eines reaktionären Konservatismus (England). Aber Struktur allein ohne Inhalt und Substanz reicht keinesfalls hin. Es ist hier nicht der Ort, darüber zu sinnieren, ob nicht doch Hitlers posthumer Triumph, die Zerschlagung der europäischen jüdischen Intelligenz, auch für die deutsche Musikkultur zutrifft: Auch hier tut sich Deutschland mit ›Elite‹, mit Hochleistungen unendlich schwer. Die besten Interpreten für Neue Musik sind nicht zuletzt in Deutschland lebende und arbeitende Nicht-Deutsche. Das ist ein gutes Zeichen für jene Internationalität, die die Neue Musik immer stärker auszeichnet. Aber das heißt auch: Während Lachenmann die Vaterfigur des Fortschritts in Deutschland ist, so gilt dies nicht im gleichen Maße für die restliche Welt. Dort ist es ein Engländer, der die deutsche Tradition aus der Ferne assimilierte und als nun begehrtester Kompositionslehrer auf der großen Bühne präsent ist. Zehn Jahre jünger, ist er der Ansprechpartner für die fortschrittlich gesonnene jüngere Generation. Aber deswegen wird auch Deutschland langfristig nicht an einer Diskussion Brian Ferneyhoughs vorbeikommen.

Erkennt man bei aller Ambivalenz dem Fortschritt gegenüber einmal an, daß man ihm nicht ausweichen kann beziehungsweise ihn in eine reife Zivilgesellschaft integrieren sollte, dann wäre es an der Zeit, mit konkreten Maßnahmen der Neuen



Musik wieder auf die Beine zu helfen. Ich denke an eine offene und öffentliche Diskussion der Rolle des zeitgenössischen Komponierens, an der sich endlich Nicht-Musiker beteiligen, an internationale Kooperativen, aber auch an Investitionen in neue, junge Ensembles (nachdem die Pioniere wie das Arditti String Quartet jetzt in die Jahre gekommen sind), an ein Collège, wo gleichsam Grundlagenarbeit geleistet wird, und an unabhängige Förderer wie Paul Sacher für das 21. Jahrhundert. Die Strukturen sind mit Leben zu füllen; wenn das nicht gelingt, wird man in zehn Jahren sagen: »Neue Musik? War das nicht eine Angelegenheit des guten alten 20. Jahrhunderts?«