A 9504

SINN UND FORM

CHRISTIAN HEIDRICH *Über Konversionen und Konvertiten* · JOHANN HINRICH CLAUSSEN *Die leere Kirche – Ein Thema säkularer Lyrik* · PAWEL FLORENSKI *Kult, Religion und Kultur* · CLAUDE ESTEBAN *Edward Hopper – Bildbeschreibungen* RAINER MALKOWSKI *Aus dem Augenreich* · ELISABETH BORCHERS *Gedichte* URSULA KRECHEL *Emmy Ball-Hennings zum Gedenken* · MAKOTO ŌOKA, JÜRGEN BECKER, INGER CHRISTENSEN, ADAM ZAGAJEWSKI *Renshi Gespräch mit* ERIC HOBSBAWM · FRIEDRICH DIECKMANN *Die Freiheit ein Augenblick – Wo spielt »Fidelio«?* · CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF *Die Musik des 21. Jahrhunderts* · LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI *Wie wir das Projekt Babel doch verwirklicht haben*

ZWEIUNDFÜNFZIGSTES JAHR / 2000 / ERSTES HEFT

Januar / Februar 12,50 DM

INHALTSVERZEICHNIS

CHRISTIAN HEIDRICH / Geistiges Entzücken.
Über Konversionen und Konvertiten 5

JOHANN HINRICH CLAUSSEN / Die leere Kirche.
Ein Thema säkularer Lyrik 32

PAWEL FLORENSKI / Kult, Religion und Kultur 44

CLAUDE ESTEBAN / Sonne in einem leeren Zimmer.
Edward Hopper – Drei Bildbeschreibungen 56

RAINER MALKOWSKI / Aus dem Augenreich 63

ELISABETH BORCHERS / Gedichte 66

URSULA KRECHEL / Ein einsam flatternd, blasses Fahnentuch.
Emmy Ball-Hennings zum Gedenken 69

EDUARD KLOPFENSTEIN / Renshi – Idee und Gestalt 79

MAKOTO ŌOKA, JÜRGEN BECKER, INGER CHRISTENSEN,
ADAM ZAGAJEWSKI / Renshi 82

JOACHIM MEINERT / Gespräch mit Eric Hobsbawm 95

FRIEDRICH DIECKMANN / Die Freiheit ein Augenblick.
Wo spielt »Fidelio«? 107

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF / Die Musik des 21. Jahrhunderts 124

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI / Der kugelförmige Turm.
Wie wir das Projekt Babel doch verwirklicht haben 135

ANMERKUNGEN 141

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

DIE MUSIK DES 21. JAHRHUNDERTS

Es gibt Kadenzen, Akkorde,
Modulationen, die das Herz brechen
oder genesen lassen oder ...
es genesen lassen,
indem sie es brechen.

George Steiner

Für Francesca Albertini

Der Titel »Musik des 21. Jahrhunderts« ist, je nach Blickwinkel, eine Arbeitshypothese, ein Entwurf, eine Antizipation, eine Prognose, vielleicht nur ein Notbehelf, sicherlich aber keine Anmaßung. Er versucht, etwas Kommendes zu benennen, aber auch etwas Drohendes abzuwehren. Eine Künstlerutopie, gar eine Künstlerphantasie hülfe dabei schwerlich weiter. Es geht vielmehr darum, an einem zweifellos markanten Augenblick innezuhalten. Die magische Zahl 2000 indiziert musikgeschichtlich, grosso modo, nicht nur und trivialerweise den Beginn eines neuen Jahrhunderts, sondern auch eines zweiten musikalischen Jahrtausends, berücksichtigt man die europäische Entwicklung der Kunstmusik – und *nur* dort hat es Geschichte, hat es Evolution gegeben, und von dort aus verflocht sich jener globale Musikimperialismus, der alle anderen musikalischen Kulturen erfaßt und so vereinnahmt, daß kaum eine Alternative mehr in Sicht ist. So ist der »Eurozentrismus«, den man ab und an Erörterungen zur Kunstmusik entgegenhält, nicht etwa, wie unterstellt, eine falsche Methode, sondern, zynisch, empirische Realität irreversiblen Ausmaßes, auf die sich auch die Methode einstellen muß. Nicht nur für uns, sondern, im Zeichen des universalisierten Kapitalismus, von Mitteleuropa bis Japan und von Rußland bis zu den Staaten ist der Begriff von Musik ein europäischer geworden. Weltmusik, neuerdings von vorgeblich kritischer Seite propagiert, bleibt dabei nur ein Schein, eine Erfindung der Schallplattenindustrie.

Das Nachdenken über die Musik des 21. Jahrhunderts wird zum einen aus der Bilanz des 20. Jahrhunderts heraus geschehen, die möglich ist, wenn man als Beobachter und nicht, wie von alters her der Musikwissenschaftler, als *bloßer* Historiker auftritt. Zum anderen zielt es auf das sich Anbahnende: auf die Diskussion der Frage, wie es um jenen autonomen Musikbegriff steht, der sich in Europa seit dem Mittelalter bildete, das, was Max Weber eine rationale

Komponiereinstellung nannte und Adorno zum ersten Mal im großen Stil an eine Histoire de la pensée anschloß. Es wird sich also immer um zwei Fragen drehen, um die konkreten Entwicklungen der nächsten Zeit (beantwortbar mittels technischer und technologischer Überlegungen) *und* um die ästhetischen Grundlagen, diejenigen Werte, auf denen Produktion, Rezeption und viel mehr noch Distribution beruhen. Beide Dimensionen sind so eng miteinander verbunden, wie es nur in Kulturdiskussionen der Fall sein kann.
Das Thema sei in drei Schritten auf der Linie Heteronomie und Autonomie abgehandelt. Man kann Musik unter dem Aspekt ihrer gesellschaftlichen Präsenz im Medienzeitalter untersuchen, man kann aber auch von rein immanenten Sachfragen ausgehen. Daß beides miteinander vermittelt ist, übersehen gerne beide Parteien: sowohl der Komponist beziehungsweise Herzblutmusiker, der nur die Reinheit seines Metiers vor Ohren hat, als auch der Medienfanatiker, dem nur Massenerfolg und schrille Schlagzeilen etwas bedeuten. Während am Anfang meiner Überlegungen die Kulturindustrie mit ihren Musikprodukten und am Ende kompositorische und ästhetische Argumente stehen, geht es im mittleren Teil um das, was man heutzutage klassische Musik zu nennen vergröbernd sich angewöhnt.

1.

Vom Standpunkt des Experten aus heißt Musik, vorrangig und letztendlich immer, Kunstmusik. Fast jeder Komponist »Neuer Musik«, die allermeisten Musikwissenschaftler, natürlich einst Adorno, folgen dem wie selbstverständlich, als gäbe es noch jenen Geist, der in der bürgerlichen Zeit eben diese Musik der Menschheit schenkte. Vom Standpunkt des nüchternen Soziologen aus wäre dieser Ansatz jedoch zu durchbrechen, einfach weil das 20. Jahrhundert ein, ja das Jahrhundert der Kulturindustrie war und es die Frage nach dem Weitergang von Kunst (nach Hegels Diagnose vom Ende der Kunst und Nietzsches Umwertung der Kriterien) völlig neu stellte. Kulturindustrie heißt, parallel zum generalisierenden, alle kulturellen Differenzen marginalisierenden Kapitalismus, globalisierte Kulturindustrie, und dies bedeutet eine von Europa und seinen früheren Kolonien aus gesteuerte Massenproduktion auf der Höhe ökonomischer Effizienzkriterien. Ob London, Los Angeles oder Tokio – wo Musik erklingt, ist fast gleichgültig. Die Muster der Distribution sind vereinheitlicht. Und dem folgt die Rezeption. Die Mitglieder einer Pop-Gruppe sind austauschbar, nicht aber ihre Gruppenhaftigkeit. Die Produktion schließlich, die doch am Anfang stehen sollte, ist die Resultante aus Distribution und Rezeption. Somit wird Musik tendenziell zu einer ubiquitären, omnipräsenten

Pop-Musik, insofern das Gegenteil einer selbstbewußten, mündigen demokratischen Kultur, als diese Musik für das ›Volk‹, nicht aber des ›Volks‹ ist.
Während vor Jahrhunderten der Mensch sich darauf verlassen konnte, regelmäßig Kirchenglocken – akustische Symbole des religiösen Zeitalters und damit seines Weltverständnisses – zu hören, so sind es heute die unausweichlichen, die Ohren zwangsweise penetrierenden Produkte der Unterhaltungsmusik, die unentwegt und von allen Seiten aus sich verströmen und als sinnliche Reize eines universalisierten Kapitalismus dessen Werbung, Repräsentation und Garantie in einem sind. Nicht alle Musik, die der Kulturindustrie entspringt, ist per se musikalisch schlecht oder minderwertig; dies zu behaupten wäre übereilte Über- und Gegenreaktion der in die Enge getriebenen Liebhaber der Kunstmusik. Diese Musik hat ihr – wenn auch eingeschränktes – Recht. Manche Filmmusik, obgleich ihr Genre immer mehr von seinen eigenen experimentellen Traditionen abrückt, erfüllt nicht nur einfach eine Funktion, sondern hat ihre partielle Wahrheit, nachdem die Musik der großen Gefühle, die einst das 19. Jahrhundert prägte, sich aufspaltete: Die Kunstmusik pflegt von Berg bis Lachenmann den Tod, während ›Liebe‹ – immerhin das Zentrum unserer musikalischen Wunschvorstellungen – in die Kulturindustrie abgedrängt wurde.
Der universalisierte Kapitalismus ist nicht primär deswegen so gefährlich, weil er jene Kultur von Bildung, Ethik und Selbstreflexion zerstört, die an seinem historischen Beginn die positive Seite des bürgerlichen Zeitalters ausmachte; das bedrückendste ist, daß er sich zu einem autopoietischen, und das heißt: entpersonalisierten ubiquitären Geschehen verselbständigt hat, das vor allem den Mechanismus der eigenen Festigung stetig ausbaut und dabei den Schein erzeugt, dies sei genau unabänderlich, gleichsam Natur. Die Marxsche Perspektive, die Menschen würden sich erst dann des Kapitalismus entledigen, wenn sie zur Gänze ihres Erniedrigtseins inne werden, wird sich, wenn überhaupt, nicht ökonomisch, sondern kulturell erfüllen: dann, wenn sich inmitten des Reichtums die gähnende geistige Leere vollendet hat. Bis dahin, wenn sich nicht die kritischen Gegenstimmen solidarisieren, könnte die Hochkultur, die auch in der Musik die Eigenlogik leitet, in der Tat zerstört werden, zerstört von einer Dummheit, deren Schläue nicht zuletzt darin besteht, die Ursprünge von Musik vergessen zu machen. Die Postmoderne mit ihrer dummdreisten Geschichtsverleugnung könnte nur ein vergleichsweise harmloses Vorspiel gewesen sein.
Die Musik des 21. Jahrhunderts wird gekennzeichnet durch einen uneingeschränkten Stilpluralismus, aber nicht im Sinne der Koexistenz divergierender Stile gemäß dem postmodernen Lieblingsargument (denn die Vielfalt unterschiedlicher Stile und Genres hat die Musikgeschichte zu allen Zeiten

ausgezeichnet, als Ausdruck der Fülle des jeweiligen Stands der Kulturentwicklung), sondern im Sinne der prinzipiellen Abrufbarkeit und Verwendbarkeit aller bekannten historischen, geographischen und funktionalen Typen von Musik innerhalb eines Gebrauchszusammenhangs. Was heute Patchwork heißt, wird in Zukunft sich perfektionieren. Die schiere Leistungskraft elektronischer Studios mit ihren Klangsynthesen und Komponierprogrammen, die Zugänglichkeit praktisch aller Musik in Form von digitalen Tonträgern und von Gesamtausgaben, die Kaltschnäuzigkeit, mit der jedweder Respekt den Originalen verweigert wird, ermöglichen es, Musik massenhaft zu ›komponieren‹, ohne auch nur auf eine einzige eigene Idee zurückgreifen oder gar sich vor dem ›Geist‹ verantworten zu müssen. Das Allermeiste werden Arrangements, Retakes, kosmetische Variationen von bereits Bekanntem sein. Die Pop-Musik beispielsweise, die sich nun einmal auf rudimentäre Tonalität und reguläre Rhythmik (alles andere überforderte sofort den aufs bloße Konsumieren konditionierten Hörer oder würfe die Menschen auf der Tanzfläche um) beschränkt, hat gar keine andere Wahl, als das gleiche stets neu zu parfümieren und mit den nicht-musikalischen Anteilen ihrer medialen Inszenierung zu werben.
Die Musik des 21. Jahrhunderts wird damit vollenden, was ihr Vorgänger kulturindustriell angebahnt hat: Es wird ein Jahrhundert der Musik sein, die keine Kunst ist, sondern digitalsauberes Industrieprodukt. Nicht daß damit ihr Warencharakter zementiert wird, ist das eigentliche Problem (von ökonomischen oder politischen Imperativen freie Musik war immer eine äußerste Seltenheit), sondern daß unter dem Aspekt, was sie für den, der zu hören gelernt hat, ist und emphatisch sein könnte, Musik ihre Qualitäten verliert: die des Musiziertwerdens, die kommunikationsstiftende Funktion des Hier und Jetzt, die tröstende Wirkung auf den einzelnen, ihre Schönheit als Wohlklang, die Semantik des gleichsam Unsemantischen, die Sinnlichwerdung des Metaphysischen. Musik könnte – diese Horrorvision liegt nicht allzufern – zur Ideologie ihrer selbst werden.

2.

Die Kunstmusik von heute ist – ihrer Verbreitung nach – die tonale, ist einiges Vortonales und ist weniges aus der Neuen Musik, also das, was man neuerdings summarisch klassische Musik nennt, ohne ein Gespür für musikalische Epochen zu besitzen. Diese überwältigende Präsenz der Tonalität ist mitnichten selbstverständlich und kann nicht mit dem Hinweis auf die Klassiker allein beantwortet werden. Die äußerst kostspielige Aufführungskultur, die die Kunstmusik erfordert, ist beispielsweise mit den Mechanismen des Buchmarkts

und der Schulbildung nicht zu vergleichen. Daß diese sogenannte klassische Musik überwiegt und auch obsiegt, liegt sicherlich daran, daß sie tonal ist. Atonalität – das Signum der Neuen Musik – widerstreitet auf noch ungeklärte, unaufgeklärte Weise einer größeren Verbreitung. Die große Kunstmusik konserviert einen Gehalt – das Religiöse etwa bei Bach, Freiheit bei Beethoven, die ›großen Gefühle‹ bei Wagner –, auf den keiner verzichten mag und den offenbar auch die popularisierten Formen der Unterhaltungsindustrie – Religionsersatz, Kitsch, Personenkult, Pathos des Gefühls, körperliche Triebgewalten, Bewegungsdrang – nicht ersetzen können. Auch der sich auf die eigene Unbildung Berufende spürt etwas von der Insuffizienz aller Massenmusik. Nicht nur die großen Gefühle, sondern überhaupt das ganze Spektrum menschlicher Ausdrucksnuancen, und das heißt: menschlichen Lebens, sind in der klassischen, tonalen Musik beheimatet, fast kodifiziert. Vor allem die Revolutionen in der wiederentdeckten Barockmusik und dem Originalklangprinzip, die wirkten, als handelte es sich um neue Musik, bestätigen dies auf fast beängstigende Weise. Nicht nur diese aber, das vernehmen wir mehr oder weniger unbewußt, ist – historisch – nicht unsere, sosehr auch seit Beethoven *unser* Ton angeschlagen wurde. Musikalische Einsamkeit befällt uns: Große Kunstmusik ist ein Vergangenes, uns Entzogenes und das Heutige – sowohl in Donaueschingen als auch in Hollywood – ein defizienter Modus. Diese Antinomie wird sich vergrößern. Kultur und Kapitalismus, trotz Luhmanns Schema der Systeme, sind unvereinbar.

Unter dem Etikett klassische Musik segelt heute alles, was man unter dem Druck der Mediengesellschaft nicht mehr einfach Musik nennen darf und was den Widerspruch zwischen einer (angeblichen) ›elitären‹ Kultur und den Konditionen einer ›Massen‹-Demokratie dauerhaft provoziert: Daß Kunst nicht (oder: nicht sogleich) von der Majorität rezipiert wird und daher, obwohl sie doch der Logik von Kultur folgt, stets aufs neue der Legitimierung bedarf, ist die Begründung dafür, daß sich für die Kulturarbeit immer neue Generationen von Fürsprechern finden müssen. Kunstmusik, das, was in der autonomen Sphäre des Kunstsystems geschieht und heute in der Avantgarde terminiert, ist – zunehmend – eine Angelegenheit von Minderheiten, so milliardenträchtig ihr Markt auch sein mag.

Wie weit klassische Kunstmusik – größter Subventionen bedürftig wie seit je – noch existieren wird, hängt von eben jenen Fürsprechern ab; die bloße Kontinuität der traditionellen Infrastrukturen (etwa föderalismusbedingt in Deutschland) kann sich rasch als trügerisch herausstellen. So wird solche Musik an der amerikanischen Ostküste weitgehend von einer jüdischen Kultur getragen, während das Orchestersterben in Italien, dem Land der Oper, aber

offensichtlich nicht der Intellektuellen, ohne großen Widerstand sich vollzog, weil niemand Einspruch erhob. Das musikreichste Land der Welt, Deutschland, rechtfertigt seine Kultur mit Geschichte – doch die kann politisch leicht annulliert werden, wenn man es intellektuell nicht abzuwehren versteht. Der Fortbestand wird wohl von zwei prosaischen Faktoren abhängen: Gibt es genügend wortmächtige und kommunikationsumtriebige Funktionäre, die *nicht* nur an das Einkommen und ihre Macht denken (die jüngere Generation ist da wenig ermutigend), und wie präsent Musik in den Medien ist – und das heißt wohl oder übel: im Feuilleton. Kultur heute – und Musik macht keine Ausnahme – wird, gegen Luhmann, systemextern gesteuert: durch Budgetierung, Bürokratisierung und vor allem Mediensimulation, die den beiden ersteren Vorwände liefert. Wie weit eine Epoche Geist besitzt – die Voraussetzung, hohe Kunst überhaupt zu schätzen –, entscheidet aber das Musiksystem am wenigsten, und auch nicht seine Repräsentanten.

Die Situation in Deutschland ist schizophren: Kunstmusik existiert quantitativ und – dank großer Importe – auch qualitativ. Traditionsbedingte Infrastrukturen und nationaler Reichtum garantieren eine weltweit beneidete Musikkultur. Zugleich aber spiegelt sie sich medial nicht wider: Es gibt in Deutschland – anders als in anderen, weniger begünstigten Ländern – kaum eine musikalische Lesekultur und damit auch keine Reflexionskultur. Wir mögen uns beglückwünschen: Kunstmusik existiert, obwohl man nicht für sie eintritt. Das hat den Vorteil, daß nicht allzusehr hereingeredet wird, und den Nachteil, daß dies – verstanden als Kunstkritik im nachdrücklichen Sinne – dringender denn je nötig wäre.

Ein *öffentlicher* Diskurs über Musik – in Absetzung von der direkten Kommunikation in der Szene und von der Wissenschaft mit ihren Vernetzungen über Fußnotenverweise – hat es in einer visuellen und – sofern es sich um Printmedien handelt – an Texten ausgerichteten Kultur naturgemäß am schwersten. Die bildenden Künste werden – weil etwas zu sehen ist – von einer Flut von Publikationen überschwemmt. Der Film, das Theater, die Literatur sind immer wieder Gegenstand hitziger und hochpolitischer Debatten. Musik hingegen verbleibt gleichsam in der zwar bewunderten, aber auch distanzgewährenden Vorsprachlichkeit. Daraus folgt für die Neue Musik ein gravierender Mißstand: Es fehlt eine professionelle Kritik, wie wir sie von Literatur und Film gewohnt sind. So bleibt meist nicht viel mehr als das bloße Faktum des Erwähnt- oder eben Nichterwähntwerdens.

Das einzige Remedium, das hülfe, wäre das Wiedererwachen einer selbstbewußten, kritisch argumentierenden, sachbezogenen Öffentlichkeit, der Kultur und somit Musik etwas bedeutet. Dazu bedarf es Musiker, die reden und schreiben

können, und Publizisten, die die Nähe zum faszinierend Fernen der Musik nicht scheuen (man stelle sich vor, Habermas hätte etwas von der Adornoschen Passion für Musik und würde diese schriftstellerisch umsetzen). Fehlt aber der musikalische Geist, auch wo er standesgemäß zu Hause ist: in der Literatur und der Philosophie, dann schlägt solcher Ausstand gnadenlos auf die Musiker zurück, die zunächst nur Musikanten sind. So ist es kein Wunder, daß die Intellektuellen unter den Komponisten aussterben, seit die heroische 68er-Zeit offensichtlich gänzlich zur Geschichte geworden ist. Abgeschnitten vom Geist, schafft die musikalisch-künstlerische Kreativität den Anschluß an den Geist natürlich erst recht nicht. Den Circulus vitiosus zu lösen wird eine der vordringlichen Aufgaben am Beginn des zweiten musikalischen Jahrtausends sein.

3.

Angesichts der Probleme des klassischen Sektors erscheint die Frage nach den Problemen der Neuen Musik müßig, auch wenn, paradoxerweise, gerade dort der weitere Fortgang musikalischer Intelligenz weit mehr, wenn nicht entscheidend bestimmt wird. Auch für die Neue Musik sieht die Lage am Beginn des 21. Jahrhunderts nicht eben rosig aus; für manchen gibt es überdies Grund zum Defätismus. Während den alten ›Großen‹ – paradigmatisch Stockhausen – alle Finanzwege offenstehen, um die abstrusesten Experimente durchzuführen, arbeiten die Jüngeren unter katastrophalen Bedingungen, mit dem Ergebnis einer Mischung aus vorauseilendem Gehorsam, Selbstzensur, Anpasserei an das, was vermeintlich Anschluß verspricht, permanenten Schuldgefühlen und der Unterdrückung der eigenen Kreativität. Die tägliche Erfahrung, nicht ernst genommen zu werden (und zwar gerade von denen, deren Beruf es wäre: den Funktionären der Neuen Musik), zwingt zu solcherlei unkünstlerischer Selbstbeschneidung. Nur ganz wenige – vom Typus des Rebellen – widerstehen dem (das ist der Grund, warum die mit interessantesten Nachwuchskomponisten der achtziger Jahre aus England kamen). Die Folgen sind katastrophal, weil einer ganzen Generation verwehrt wird, musikalische, das heißt aufführungstechnische Erfahrungen bei größeren Besetzungen oder schwierigeren Unternehmungen zu sammeln. Musikalische Kreativität und die Professionalität ihrer möglichen Verwirklichung trennen sich seit Ende der achtziger Jahre aufs verhängnisvollste.

Während die Neue Musik – nach dem Boom der fünfziger und sechziger Jahre, in deren Folge die Ensemblekultur aufblühte, die eine Uraufführungsspirale auslöste, deren Aktivismus wahre Produktivität zerstört – langsam, aber sicher an ihre Erschöpfung gelangt ist, versickert hingegen die musikalische

Entwicklung, die mitnichten aufhört, in einzelne Nischen und Expertenkulturen. Sie müßte einen anderen Namen erhalten. Neue Musik heute, das ist die chronologische Ironie ihrer Existenz und ein gemeiner Medientrick zugleich, ist die längst verflossene, also die historische, die alte. Was heute dieses Begriffs würdig wäre, wird überlagert von einem unentwirrbaren Geflecht aus Opportunismus, Karrierismus, Mediengeschwätz, dem allem eine immer peinlichere Irrationalität zugesetzt wird, für die der Bereich der Musik, nicht erst seit Wagner, immer schon berüchtigt war. Was in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts an längst überwunden Geglaubtem Wiederauferstehung feiert, grenzt ans Unfaßbare. Offenbar gelten kollektive Lernprozesse, die wir etwa im Rechtssystem beobachten, für die Kultur nicht. Eine neue Gegenaufklärung hat von uns Besitz ergriffen.

Das Weiterarbeiten an musikalischen Problemen, die Kontinuität der Materialentwicklung, die Lösung stilistischer Aufgaben hingegen verliefen in den letzten tausend Jahren okzidentaler Musikkultur trotz aller politischen Wirrungen und geistigen Umwälzungen erstaunlich reißfest, und diese Kette wird auch jetzt nicht abreißen, trotz allen kulturellen Tiefgangs. Es gibt immer die wenigen Obsessiven, die nachträglich als die Auserwählten erkannt werden. Am Beginn des 21. Jahrhunderts solcherart herausragende Komponisten namentlich zu nennen, wäre prekär. Ohnehin sind diejenigen, auf die es ankommt, genau jene, die im Neue-Musik-Establishment geflissentlich ausgespart sind. Die Tendenzen sind aber wenigstens anzusprechen, die auch in der jüngeren Generation fortsetzen, was für die drei wichtigsten Komponisten der neunziger Jahre – zumindest was ihre Etablierung betrifft – typisch ist: György Kurtág vertritt gleichsam das schlechte Gewissen der Neuen Musik, weil er das Moment des emphatischen Ausdrucks menschlicher Existentialien – parallel zu den ›großen Gefühlen‹ der Kulturindustrie – nostalgisch und doch nicht reaktionär einfordert; Helmut Lachenmann leiht seine Sensibilität dem phänomenaliter noch nicht Dagewesenen; Brian Ferneyhough schließlich erfüllt nochmals, wie einst Schönberg, den Anspruch umfassender kompositionstechnischer Meisterschaft. Auch von den Protagonisten des frühen 21. Jahrhunderts wird ähnliches zu erwarten sein: die Mahnrufe aus der Einsamkeit, die daran erinnern, was der geschäftige Betrieb so gründlich verdrängt; der Solitär, der plötzlich mit einer Klangwelt aufwartet, die man auch hypothetisch nicht erdenken konnte; und der Vertreter eines auf Universalität angelegten konstruktiven Musikdenkens.

Für dieses hat die ›komplexistische‹ Musik der Gegenwart das für die technischen Herausforderungen größte innovative und hinsichtlich der Personalstile weiteste kreative Potential, weil es, von Beethoven kommend, von vornherein

nicht reduktionistisch denkt und damit den Grundzug zumindest der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts endlich überwindet. Es geht ihr um die kritische Selbstreflexion von Subjektivität – also des Menschen im Lichte seiner zerbrechlichen, ja zerbrochenen Existenz. Der naive, selbstermächtigende, ›genialistische‹ Subjektbegriff überlebt hingegen bei den ›unsterblichen‹ Aus-dem-Bauch-heraus-Komponisten, die so tun, als hätte es niemals eine Subjektkritik (von Kant über Marx, Freud, Nietzsche zu Heidegger, Adorno und Derrida) gegeben. Aber gerade weil man hinter den ›dekonstruktiven‹ Punkt kritischer Selbstreflexion nur um den Preis der Inauthentizität fallen kann, bedürfen wir eben dieser komplexen Musik: um den Menschen in seiner ganzen Fülle und Perspektivität – und das heißt: in seinem ganzen Problematischsein – zu thematisieren. Schon Beethoven, mit dem eine solche Musik begann, war der Meister der Multiperspektivität. Die komplexe Musik der jüngeren Avantgarde ist übrigens der einzige Stil, der trotz und inmitten des umtriebigen Pluralismus ›verhindert‹ wird und eben deswegen erst zu entdecken ist.

Das Paradigma Klang, das so lange Zeit die Musik des 20. Jahrhunderts – von Varèse bis zum Computersound – durchzog, hat sein Innovationspotential ausgeschöpft. In seiner negativistischen Variante ist es als das Lachenmannsche ›Forschungsprogramm‹ zu Ende gegangen (und kann auch von Spahlinger nicht überzogen werden); in seiner naturalistischen – in den computergesteuerten, ja -determinierten Prozessen der IRCAM-Schule – ist nur noch technische Verfeinerung, nicht aber ästhetische Erneuerung möglich. Nach dem Primat des Klangs wird es wieder um eine *Neu*besinnung auf den musikalischen Diskurs, sein Gegenmodell gehen. Man wird über das, was man musikalische Morphologie nennt, nachdenken müssen. Will eine solche ›durchkomponierte‹ Musik aber der Falle einer bloß aufgepäppelten Unmittelbarkeit von Semantik und Wirkung entgehen (und das muß sie, will sie nicht mit den stets von neuem hervorgezauberten Junggenies emotionaler ›Authentizität‹ verwechselt werden), dann kann der musikalische Diskurs nicht umhin, mächtigen philosophischen Entwicklungen in der Metaphysikkritik entsprechend (Adorno, Derrida, Luhmann), dekonstruktiv zu agieren. Und in der Tat: Die Avantgarde der Musik des 21. Jahrhunderts – also: die Avantgarde jetzt – ist eine dekonstruktivistische Musik.

Der Begriff ist prekär, doch kein anderer ist in Sicht. Dekonstruktion ist als Texttheorie, als philosophisch-literarische Unternehmung in Gang gekommen. Musik, musikalische Texte aber bestehen nicht aus Wörtern, aus Begriffen. Derridas antihegelianische Überlegungen zur radikalen Differenz lassen sich somit nicht eins zu eins auf ein Medium übertragen, in dem das, was Identität

heißt, nur verzweifelt schwer zu bestimmen ist. Und doch sind die nicht nur programmatischen Parallelen zwischen dem, was Derrida im Sinn hat (und was teilweise Adorno, gerade in seiner späteren Musikphilosophie, schon problematisierte), und dem, was sich musikalisch etwa beim so verheißungsvollen französischen Komponisten Marc André entwickelt, frappant. Es geht erklärtermaßen um einen veränderten Strukturbegriff.

Bis heute noch kleben wir am Ideal einer ökonomisch durchkomponierten, klanglich transparenten, semantisch ›eindeutigen‹ musikalischen Expression, wie sie einst Schönberg proklamierte. Das ganze 20. Jahrhundert kann zwar etwas summarisch als Rebellion dagegen betrachtet werden, über das bloße Negationsverhalten jedoch ist es kaum hinausgelangt. Auch für den, der nicht zu euphorisch sein möchte, wird am Jahrhundertende sichtbar, daß weitere Negationen, wenn sie denn überhaupt noch möglich sind (Spahlinger scheint in der Tat der letzte Verfechter zu sein), nach wie vor nicht vom Objekt des Widerstands freikommen. Genau das aber bedürfen wir, wenn jetzt ein befreiender Ruck durch die gegängelte komponierende Kreativität gehen soll. Da dekonstruktives Komponieren zugleich subversiv, kritisch, ›destruktiv‹ ist und doch sich am letztlich klassischen Ideal großer Musik ausrichtet, könnte es genau das richtige Mischungsverhältnis für das erforderliche Sprengpulver liefern.

Dekonstruktive Musik *hat* eine Struktur – und nicht etwa eine Negation von Struktur. Diese ist jedoch nicht einsinnig (sonst käme sie einem bloßen Rückfall in vornegatorische Zeiten gleich), sondern prinzipiell, das heißt auf eine durch kompositorische Methodik gesicherte Weise mehrschichtig. Das hat nichts mit der ästhetischen Mehrschichtigkeit aller Kunst zu tun. Eine Skulptur von Giacometti ist materialiter die eine, die sie ist. Im einfachsten Fall muß man sich ein Musikstück vorstellen, das ein hochsensibles Resultat der Konstruktion einer primären ästhetischen Idee *und* dessen wie immer ausfallenden Gegenstrategie ist; ein Werk, das aus einer Kreuzung widerstrebender Konzeptionen besteht; eine Komposition, für die der Komponist gleichsam die Arbeit zweimal oder noch zahlreicher hat machen müssen. Es versteht sich, daß so mit jenem Schönbergschen Ideal gebrochen wird, in dessen Erbe das dekonstruktive Komponieren gleichwohl steht. (Schon Berg war diesem näher als seinem eigenen Lehrer.) Und es versteht sich, daß mit einer solchen in sich (und nicht nur äußerlich) gebrochenen Struktur viel mehr als die vormalige Negatorik dem nachmetaphysischen Subjekt entsprochen werden kann, als dessen ›Theorie‹ der philosophische Dekonstruktivismus ja auftritt.

Eine solche Musik nimmt ihren Ausgang bei der Multiperspektivität, der Verfügung des stilhomogenen Vielen, um sie Prozessen interner (und nicht eben: externer, wie in den historischen Avantgardebewegungen) Destruktion

und Re-Konstruktion zu unterwerfen. Das Prozedere im Detail ist so flexibel wie sachgenau, so konfliktär wie um Lösungen ringend, so eigensinnig wie lebensprall, so kompromißlos wie um Gelungenheit bemüht. Die Pluralität des Lebens – seine Fülle – nistet sich auf diese Weise ins Werk ein, in dessen Muschelhaftigkeit der Hörer sich wiederfindet. Sie ist eine freie Musik, weil sie keine Tabus kennt; und zugleich ist sie eine strenge, weil sie konsequent konstruktiv arbeitet – darin sieht sie ihr Erbe und ihre Treue zum ersten musikalischen Jahrtausend. Die Musik des 21. Jahrhunderts in einem emphatischen – George Steinerschen – Sinne wird uns auf diese Weise die Meisterwerke nicht vorenthalten.