

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

## Klaus Huber, Nono und Lachenmann Ein Triptychon

Für Jürg Stenzl

Seit die Neue Musik, trotz quantitativer Diskursvergrößerung, im Medienzeitalter vollends den Rändern der Kultur überantwortet wurde, ging etwas verloren, was ehemals zum Vornehmsten gehörte: die kompositorische Kritik, mittels deren der Bedeutung, ja dem Wahrheitsgehalt von Werken Respekt gezollt wurde, indem, in enger Abstimmung mit ästhetischer Reflexion, das Verhältnis von Struktur und Sinn, von Konstruktion und Gehalt ermittelt wurde. Diese Feinjustierung wich einem lieblosen Nebeneinander aus technokratischer Analyse oder Rekonstruktion des Gemachtseins von Werken und einem ästhetischen Rasonieren, das meist kaum mehr als ein Ausdruck von Kulturkämpfen, also sachlich vernachlässigbar ist. Das ist heutzutage dahin, da es zwischen Totschweigen und hagiographischer Sakralisierung der Komponisten kaum noch einen Zwischenraum gibt, in dem *offen* geredet werden kann. Zwei der zu behandelnden Komponisten, der Italiener sowieso, der Deutsche seit kurzem, sind im *eigenen* Lager nur noch Objekte der Verklärung und der Bewunderung (daß dies nicht mit Klaus Huber geschieht, spricht nachgerade für ihn), so daß die folgenden Ausführungen mißdeutet werden können. Freilich steht mir derlei – auch aus ganz persönlichen Gründen – ganz fern. Als Komponist kann ich nicht anders, als meine Nähe zu zeigen, indem ich das Problematische auch anspreche – und nicht etwa negationstheoretisch verkläre –, weil einzig das Problematische an Musik solcher Provenienz etwas aussagt.

\*

Klaus Huber, Nono und Lachenmann – diesen so unterschiedlichen und doch wahlverwandten Komponisten ist eines gemein: ein der Polis sich verschreibendes künstlerisches Ethos einer aufgeklärten, experimentierenden, humanistischen Musik der Öffnung. Allen war und ist ein neues Werk ein Wagnis, ein Experiment, ein Neubeginn, eine Suche mit ungewissem Ausgang. Allen war und ist ein Werk ein Eingriff in die Gesellschaft, wie sie ist, aber nicht sein sollte. Allen war und ist ein Werk Ausdruck eines tiefen Vertrauens in die schöpferischen Möglichkeiten des Menschen. Allen war und ist ein Werk veritable Neue Musik ohne jedwedes Augenzwinkern. Klaus Huber, Nono und Lachenmann – sie sind Komponisten der Freiheit; auf einer imaginären geographischen Linie von Venedig über Freiburg, die Wirkungsstätte Klaus Hubers und den Ort von ›Nonos‹ Experimentalstudio, nach Stuttgart, gleichsam eine Region diesseits und jenseits der Alpen; deutsche Gründlichkeit, italienisches Licht und schweizerische Insistenz sind Tugenden, die ihrem gemeinsamen Projekt zugute kamen.

Nono, der Älteste, starb früh, mit einem richtigen Alterwerk, das *als* Alterswerk fast schon an das Beethovensche denken läßt. Die beiden anderen sind in gewisser Weise seine Schüler. Lachenmann, der es bis heute betont, ohnehin.<sup>1</sup> Aber auch der keine zwölf Monate jüngere Klaus Huber, weil er, der sich spät und vor allem langsam Entwickelnde, sich in ähnlicher Weise auf ein Alterswerk zubewegte wie Nono und bereits in Äußerlichkeiten zu diesem Parallelen zeigt. Das komplexe überdimensionierte Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* ist, wie Nonos *Prometeo*, in den 1980er Jahren die Antwort auf das Scheitern der europäischen Linken (und somit den Siegeszug des westlichen Prinzips der Härte und der Kälte), freilich mit ganz anderer Stoßrichtung. Das Streichtrio *Des Dichters Pflug*, in dessen Partitur russische Zitate des Lyrikers Ossip Mandelstam geschrieben stehen und das fragmentästhetisch und pianissimo angelegt ist, kann als eine Antwort auf Nonos Streichquartett betrachtet werden.

Klaus Huber ist noch nicht jene breite Ehrung zuteil geworden, wie es in den 1980er Jahren mit Nono und in den 1990er Jahren mit Lachenmann geschah. Die Gründe sind nicht offensichtlich, aber benennbar. Im Falle Nonos freute man sich über einen veritablen Spätstil und darüber, daß von den drei serialistischen Mata-doren wenigstens einer in Würde und als Künstler alterte; im Falle Lachenmanns darüber, daß Deutschland wenigstens einen ›richtigen‹ Avantgardisten habe. Klaus Huber kann aber schwerlich als Nationalheld aufgebaut werden, dafür ist die Schweiz zu klein; auch gehört er keiner Gruppe an, als deren leuchtendes Mitglied er erschiene. Das ist der äußere Grund. Der innere führt in seine Auffassung von Komponieren. Während Nono und Lachenmann sich geradezu labelhaft durch ein bestimmtes Klangbild definieren (mit dem sie dann identifiziert, ja sakralisiert werden können), besteht die Lebensleistung Klaus Hubers in einer Breite unterschiedlichster musikalischer Gattungen und Genres, unterschiedlichster kompositorischer Techniken und Materialien, denen er sich zuwendet, ohne irgend postmodern oder eklektizistisch zu werden. Hubers Musik reicht von Sakralmusik zu großen, teils politischen Oratorien, von der Oper – so das späte Meisterwerk *Schwarzerde* – zu intimer Kammermusik, von der Auseinandersetzung mit nicht-europäischen Musikkulturen zu der mit der eigenen Tradition.

Kurz: Klaus Huber schreibt gerade nicht immer das gleiche Stück, das sich von Jahr zu Jahr geringfügig modifiziert, sondern in 5- bis 7-Jahreszyklen immer anders.<sup>2</sup> Damit entzieht er sich jener Verdinglichungstendenz des Neue-Musik-Systems, das,

1 Sonderbar, oder vielleicht auch nicht, daß der deutsche Nonoschüler – der einzige, der diesen Geist wirklich einatmete und mit Italien eine geradezu pharmazeutische Beziehung unterhält – von politischer Kunst seit den späten 1970er Jahren Abstand nahm, als doch die realgesellschaftliche Entwicklung von der Art war, dies als Verrat erscheinen zu lassen. Daß Lachenmann hinsichtlich des linken Projekts, anders als so mancher Mitstreiter oder Nachahmer, weder ein Verräter noch ein frühalter Sturkopf ist, liegt an spezifischen Umständen, die an anderer Stelle zu zeigen sind.

2 Vgl. das auf S. 58 von *Klaus Huber*, hg. v. Pro Helvetia (= Dossier Musik 2), Bern 1989, reproduzierte Faksimile einer handschriftlichen Zusammenstellung der kompositorischen Entwicklung mit sieben Zyklen bis 1989. (Wiederabgedruckt in: Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. v. Max Nyffeler, Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 114)



ob es den betreffenden Komponisten bewußt ist oder nicht, solche favorisiert, die auf *einen* Begriff gebracht werden können (so Ferneyhough = komplex; Lachenmann = Geräusch; Grisey = spektral; später Nono = live electronics; Kurtág = nostalgisch et cetera). Die Rezeption der Neuen Musik erwartet, analog zur warenförmig organisierten hochkapitalistischen Gesellschaft des Westens, bei einem Komponisten *ein* Prinzip, mit dem alle Einzelwerke *identisch* sind; Ansätze, die sich aber bewußt nicht nur in der Geisteshaltung, sondern auch in der musikalischen Produktion offen verhalten, stehen eher am Rande (das ist beispielsweise das Schicksal eines Bernd Alois Zimmermann).<sup>3</sup> Klaus Huber ist aber gerade darum erst voll zu entdecken: Im gleichen Alter wie Ligeti, den man mit dem Adorno-Preis glaubte ehren zu müssen, hat Huber bis in hohe Alter eine genuin moderne, kompromißlos experimentierfreudige und stets humanistisch ausgerichtete Musiksprache durchgehalten. Ja, es ist ihm im relativ hohen Alter gelungen, einen neuen Materialstand, den der Dritteltönigkeit, für sich zu entdecken und konsequent auszubauen. Von keinem der heute 80jährigen kann das, Treue *und* Innovation, gesagt werden. Damit ist Klaus Huber zugleich, neben dem 2001 verstorbenen Xenakis, der wichtigste Komponist dieser Altersgruppe weltweit, und man wünschte sich, daß dies gebührend erkannt werde. Dazu müßte sich freilich der Neue-Musik-Diskurs paradigmatisch ändern und Lebensleistungen honorieren, anstatt den vorgeblich einmal gefundenen Rezeptionsschlüssel auf solche vereinheitlichend zu projizieren.

Nono, Klaus Huber und Lachenmann sind überzeugt linksstehende Komponisten, aber dabei – und das ist die Differenz-ums-Ganze – Antifaschisten und somit Gegner jenes Linksfaschismus, dem so mancher linke Komponist, mit zunehmender Verhärtung der politischen Lage und parallel dadurch seiner Seele, längst verfallen ist. Denn ihnen dreien geht es nicht um Dogmen, »richtiges Bewußtsein«, Ideologie, Missionieren, sondern im ganzen ungeteilten Sinne um künstlerisches und menschliches Lebendigkeit mit einer erklärten politischen Verantwortung, die sich durch den Stil der Musik zu beweisen hat.<sup>4</sup> Solche Lebendigkeit eines kritischen, ja traurigen Bewußtseins gegenüber dem Weltzustand und der Musikkultur im besonderen weiß sich eins mit dem paradoxen Prinzip der Vision aus Zweifel, der Stärke aus Schwäche, des Wagnisses aus Notwendigkeit. Bei ihrem Prinzip der Öffnung der Musik zu einem dieser noch Unbekannten geht es, mit Derrida gesprochen, um das »ganz und gar kärgliche Messianistische, das von allem entkleidet sein muß, [den] Glauben ohne Dogma, der sich in die Gefahr einer vollkommenen Nacht begibt, der sich umgeben von den Gefahren einer solchen Nacht vorwagt«<sup>5</sup> – mithin um das Ge-

3 Das gilt natürlich nicht, wenn diese ›Offenheit‹ ihrerseits zum Label wird; das ist das Erfolgsprinzip von Wolfgang Rihm; vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Wolfgang Rihm – ein Gesamtkunstwerk?*, Wolfgang Hofer (Hg.), *ausdruck. zugriff. differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm*, Mainz: Schott 2003.

4 Das ist der entscheidende Unterschied zu temporär, weil modisch politischen Komponisten, die dann, wenn es darauf ankommt, der Karriere, also dem äußeren Erfolg und der Finanzrechnung, sofort Vorrang einräumen (ich erinnere nur an die legendären Differenzen Nonos zu Stockhausen und Lachenmanns zu Henze).

5 Jacques Derrida, *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders./Gianni Vattimo, *Die Religion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 33.

genteil altlinker Präsuppositionen vom wahren Bewußtsein, das notfalls mit Gewalt dem Umfeld eingehämmert werden muß.

Die Leistung eines Komponisten – und somit sein Erfolg im nicht-merkantilen Sinne – hängt aber nicht nur von genuin musikalischen Fähigkeiten, sondern auch von menschlichen ab, von seiner emotional-kommunikativ-ethischen Kompetenz.<sup>6</sup> Damit ist kein Gutmenschentum gemeint. Alle produktiven Künstler sind mehr oder weniger neurotisch, die originalen allemal. Die Neurose ist mehr als nur Motor der Freudschen Sublimation, sie ist Produktionsmittel im Marxschen Sinne. Daß Künstler dabei mitunter eitel, egozentrisch, verletzlich und verletzend sind, versteht sich von selbst. Nicht aber, ob solche Idiosynkrasien zurückweichen, wenn es um die Sache geht, wenn die Musik, die künstlerische Produktion und nicht zuletzt das in der Neuen Musik so komplizierte In-die-Welt-Bringen im Spiele ist. Ich stelle die These auf, daß erst dann, im Augenblick des Hintanstellens des eigenen Egos, sich die Größe eines Künstlers erweist, und zwar hinwiederum nicht aus einem anthropologischen Grund, sondern aus einem künstlerischen, denn das Werk muß den »Kampf mit dem inneren Schweinehund« als vollständig überwunden zeigen und Souveränität ausstrahlen. Selbst Unerträgliche wie Beethoven, Wagner und Schönberg, selbst Machtmenschen wie Boulez bewiesen dies. Wehe aber, wenn umgekehrt stur-ideologische Verbohrtheit und akademische Besserwisserie von Altlinken, Pseudophilosophen und Möchtegernmarxisten überhand nehmen. Diesem Schicksal konnten Nono, Klaus Huber und Lachenmann sich glücklich entziehen und so ihr Werk vor der Erstarrung retten. Und eben deswegen sind sie auch Vorbilder für Jüngere.

Nono war zwar kein Kompositionslehrer und bildete keine Schule, er verfügte aber weltweit über umfangreiche Kontakte – zu Künstlern, Schriftstellern, Malern, Intellektuellen, einfach weil er ein ungemein neugieriger Mensch war; und zu Kommunisten, Sozialisten und sonst immer politisch Aktiven als erklärter Kommunist und Angehöriger der PCI.<sup>7</sup> Nonos Ideen verbreiteten sich nicht nur mit den Stücken, sondern durch ihn persönlich. Sein Charisma ist legendär, im Freiburger Experimentalstudio glaubt man, seinen Arbeitsschweiß riechen zu können. Hätte Nono, der Revolutionär und Visionär, nicht auch qua persona überzeugt, der Nono-Diskurs hätte sich in dieser Form niemals gebildet.

Die Offenheit für die Situationen des Lebens, für die Schwankungen der Kultur und die Erschütterungen der Politik, sozusagen für das Leben in Nichtidentitäten, in eher lyrisch kryptischen als in episch deskriptiven Formulierungen, die Bereitschaft, zu leiden, weil es etwas zu erleiden, zu erdulden und auch leidend zu erarbeiten, ja zu ertrotzen gibt – das hat Lachenmann, eine der wenigen Lichtgestalten im alten

6 Das Fehlen solcher menschlichen Eigenschaften, oder wenigstens der Fähigkeit, sie sich anzueignen – man denke an die in diesem Zusammenhang so glücklose Figur Mathias Spahlingers –, ist eben auch musikalisch von Belang, weil mit der Zeit die mangelnde humane Kompetenz die Petrifizierung der eigenen schöpferischen Potentiale fördert und somit das Werk nach unten zieht.

7 Zur Bedeutung der Kommunistischen Partei für die musikalische Kultur in Italien und zur Rolle, die Nono darin spielte, vgl. das Gespräch mit Luigi Pestalozza, *Resistenza und die Frage des »Ungehorsams«*, in: Musik & Ästhetik 26 (Teil I) und 27 (Teil II) (2003).

Deutschland, der um seines Zweifeldiskurses willen begehrte Kompositionslehrer, von Nono gelernt, und darin hat er ihm, der zuweilen vielleicht zu apodiktisch war, die Treue gehalten. Daß Lachenmann das Mädchen mit dem Schwefelhölzern aus Andersens Märchen zu seiner Protagonistin schlechthin machte, ist der Schlüssel für sein Menschenbild, das den geschundenen, ausgestoßenen, scheiternden Menschen inmitten der zum Prinzip erhobenen Lieblosigkeit ins Zentrum rückt.

Ähnliches gilt auch für den »Christen« und »Marxisten« der »Theologie der Befreiung« Klaus Huber, der immerhin nicht nur über Jahrzehnte einer der besten Kompositionslehrer weltweit war, sondern als dessen Leiter das Institut für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg zwischen 1975 und 1990 zu *dem* Zentrum des fortschrittlichen Denkens machte. Wer Huber dort erlebte – und wer war damals nicht wenigstens einmal Gast? –, weiß, daß er nicht der redeschnelle Intellektuelle Ferneyhough war, nicht der blitzgescheite Alleserklärer Stockhausen, nicht der effiziente Kulturmanager Boulez. Hubers vermeintliche Schwächen – Langsamkeit, eine gewisse Umständlichkeit und Halsstarrigkeit –, ›Schwächen‹, die den heutigen Jet-set-Komponisten völlig abgehen, waren aber, das darf aus der Rückschau gesagt werden, genau seine Stärken. Huber, der immerhin wenigstens einen modernen Weltkomponisten zum Schüler hatte<sup>8</sup>, besaß ein Gespür für die richtigen Leute. Man vergesse nicht, daß er den blutjungen Ferneyhough, der sich als zur Lehre absolut unfähig glaubte, zum Kompositionslehrer machte, dessen Fama bald die Hubers zu überholen schien; man vergesse nicht, daß er in André Richard, dem späteren Intimus von Nono und Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung, eine weitere Persönlichkeit erkannte und ihm die Geschäftsführung des Instituts anvertraute. Wie hoch Hubers Leistung als Kompositionslehrer und Leiter des Instituts einzustufen ist, zeigt der Vergleich mit dem, was nach seiner Emeritierung geschah: Eine unglückliche Nachfolge führte dazu, daß in wenigen Jahren vom Geist der »Freiburger Schule«<sup>9</sup> nichts mehr übrigblieb, der sich definiert hatte durch Professionalität, Ernst in der Sache, Offenheit, Dialogbereitschaft, internationalen Diskurs, produktive Skepsis, Glauben an junge Menschen und einen langen Atem, kurz die Verbindung aus ästhetischer Reflexion als ethischem Wert und einem menschlich-kommunikativen Klima des Respekts vor jeder individuellen musikalischen und künstlerischen Position.

\*

8 Brian Ferneyhough tendiert dazu, sich als Autodidakt und Originalgenie zu stilisieren. Sicher bewies er, als er 24jährig Klaus Huber in Amsterdam auf der Gaudeamus Music Week begegnete, eine erstaunliche Reife und Unabhängigkeit von der »condition anglaise«; aber die vergleichende Skizzenforschung kann zeigen, wie sehr der Jüngere im Arbeitsstil dem Ältern typologisch ähnelt.

9 Mit diesem Begriff ist die historisch kurze Zeit eines produktiven Zusammengehens dreier Bereiche der Freiburger Musikhochschule zwischen 1975 und 1990 gemeint: des Instituts selber, der Abteilung Musiktheorie unter Peter Förtig und des weltoffenen Klimas der Hochschule insgesamt, das sich an Lehrern wie Avery oder Holliger zeigte (vgl. das Kapitel »Freiburger Schule« in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006).

Eine der faszinierendsten Innovationen auf der Materialebene seitens des Nono der 1980er Jahre ist der Gebrauch von Sechszehnteltönen, die um diesen winzigen Wert von den regulären Halbtönen, aber auch von Viertel- und Achteltönen abweichen. Tonhöhen dieses Differenzierungsgrades sind aber, sofern sie intoniert werden müssen (und nicht, wie beim Klavier oder einem elektronischen Instrument, fixiert sind), illusorisch. Allein, genau um diesen Widerspruch geht es Nono, der nicht müde wird, dieselben zu beschreiben mit Formulierungen wie »cercandosi / cercando il suono / ogni volta variandolo«. Der Spieler soll sich einer Tonhöhe hörend und tastend annähern, im Hören und Tasten sie suchen und dadurch stets auch verfehlen. Nonos musikalische Utopie ist die mit sich selbst nicht-identische Tonhöhe, eine, die keine exakte ist, weil sie exakt zu treffen unrealistisch ist. Die harmonische Wirkung, die ein solcher Gebrauch zeitigt, zeigt sich weniger an überfeiner Melodik, sondern an den haarkleinen Abweichungen von der Oktave – so in *A Carlo Scarpa, architetto ai suoi infiniti possibili* mit seinen beiden Fixpunkten, den Tönen *c* und *es* (sehr beethovenisch, übrigens), und im *Prometeo* an den sogenannten Manfred-Akkorden<sup>10</sup>; was dem ersten Hören falsch erscheint, entpuppt sich als eine fremdartige, nicht-durchhörbare und deswegen auch nicht klassifizierbare Harmonik minimalster Verrückungen, als wäre ein Doppler-Effekt durch das Orchester gegangen. Mit diesem Mittel der sich suchenden und eben nicht findenden Tonhöhe kann Nono sich auch dem annähern, was der Atonalität verwehrt war, den konsonantischen Intervallen. Bsp. 1 zeigt einen Ausschnitt aus dem Terzo Leggio von »*Hay que caminar*« *soñando*. Die Töne im Forte – *a* und *es* – bilden den atonalitätstypischen Tritonus, freilich atonalitätswidrig in verschiedenen Oktavlagen, während die Ultima – *g*, *cis*<sup>11</sup> und *fis* – aus einem wohlbalancierten atonalen Akkord im vierfachen Piano besteht. Allein, es gilt, was der Partitur vorangestellt ist: »I suoni tenuti mai statici ma modulati meno di 1/16«. Es ist, als ob durch eine nicht-identische mikrotonale Modulation des Schlußakkords die Oktavverdoppelungen Lügen gestraft würden.

The image shows a musical score for two violins, VI 1 and VI 2. The tempo is marked as 'ca. 3'' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two parts: 'f' (forte) and 'pppp' (pianissimo). The 'f' part features a tritone interval between the notes 'a' and 'es'. The 'pppp' part features a complex chord with notes 'g', 'cis', and 'fis'. The score includes a 'PONTE' section with a '3' indicating a triplet. The tempo is marked as 'ca. 7'' and 'ca. 4'' in different sections. The score is for two violins, VI 1 and VI 2, with a common time signature of 3/4. The tempo is marked as 'ca. 3'' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two parts: 'f' (forte) and 'pppp' (pianissimo). The 'f' part features a tritone interval between the notes 'a' and 'es'. The 'pppp' part features a complex chord with notes 'g', 'cis', and 'fis'. The score includes a 'PONTE' section with a '3' indicating a triplet. The tempo is marked as 'ca. 7'' and 'ca. 4'' in different sections. The score is for two violins, VI 1 and VI 2, with a common time signature of 3/4.

Bsp. 1

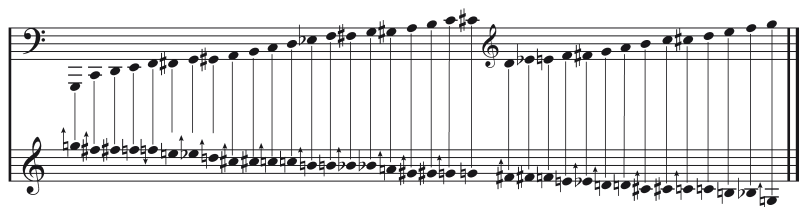
10 Vgl. Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XLII), Stuttgart: Franz Steiner 1997, S. 143 ff.

11 Es wird ein ewiges Rätsel Nonos bleiben, wie ein armer Geiger einen Tritonus unterhalb der D-Saite soll greifen können.

Während sich Nono, der sich als einen nur zufälligen Musiker bezeichnete<sup>12</sup>, an einer gewissen Systematik der Kompositionstechnik desinteressiert zeigte und Lachenmann sich auf die Dekonstruktion der Klänge konzentrierte, ist die modernistische Neufassung von altherwürdigen Techniken, wie der des Prolationskanons, bei Klaus Huber zentral. Es ist somit kein Wunder, wenn er Bedeutung über musikalische Technik zu stiften sucht, nicht über das gleichsam blinde Erkunden unbekanntem Terrains oder über de-formierte Klanglichkeit. In seinem großen politischen Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* arbeitet er mit dem, was »strukturelle« Semantik genannt wurde.<sup>13</sup> In Teil III (*Gefangen, gefoltert [The Prison Letters of George Jackson]*) findet sich eine Schicht aus »harten Orchesterschlägen«, die einen »unentrinnbar geschlossenen ›Zeitkäfig‹ bilden, »dessen gesamtes Akkordmaterial ausnahmslos aus der patriotischen Hymne ›O say! Can you see...‹ abgeleitet ist«, um die Stimme des Strafgefangenen Jackson und die sogenannte Folterszene nach Texten von Ernesto Cardenal gleichsam zu zerhacken. Huber spiegelt die Töne jener US-Hymne (Bsp. 2a) und diminuiert die Intervalle, um Vierteltöne zu erhalten (Bsp. 2b)



Bsp. 2a



Bsp. 2b

Mit der uneindeutigen Substitution der Hymnenakkordtöne erhält er entsprechende, jetzt vierteltönige Akkorde in mittlerer Lage (Bsp. 2c), die den ursprünglichen hinzugefügt werden.



Bsp. 2c

12 »Der Kampf gegen den Faschismus und Imperialismus ist mein Lebensinhalt. Ich bin nur zufällig Musiker.« (In: *In Peking werde ich verstanden. Gespräch mit Bertram Bock* [1970], in: *Luigi Nono. Studien zu seiner Musik*, hg. v. Jürg Stenzl, Zürich: Atlantis 1975, S. 231)

13 Vgl. Max Nyffeler, *Klaus Huber: »Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...«*, in: *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik* 1/1984.

Solche Vierteltönigkeit verfeinert nicht, sondern verschmutzt, ja verhunzt die tonale Harmonik der Hymne. Daß die Akkorde nun – in raffinierter Instrumentation und dynamischer Balancierung – secco und staccato erscheinen, läßt das Original letztlich zur Gänze verschwinden. Die marschmäßige Hymne wird zu einer Reihe von brutalen Pflöcken, die in die Zeit gerammt werden und sie zu einem Käfig machen.

Die Frage, was Lachenmann nach seinem Opus maximum *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*<sup>14</sup> machen werde, lag nach dessen Premiere 1997 berechtigterweise in der Luft. Sonderbarerweise legte er bald ein veritables großes Klavierstück vor, mithin ein Werk für des Komponisten eigenes Instrument, das zwar immer in den Orchester- und Ensemblestücken eine große Rolle gespielt und mit einem überaus langen, vielleicht zu langen Klavierkonzert auch bedacht worden war, dem aber seit den 1960er Jahren kein Solowerk mehr zugebilligt wurde. *Serynade* ist weder eine Serenade noch ein ausgesprochen avanciertes Werk; die Behandlung des Instruments fällt hinter alle Lachenmannschen Imperative einer *musique concrète instrumentale* zurück: Es wird im wesentlichen auf den Tasten gespielt, um Töne zum Klingen zu bringen, die gute Musik ergeben möchten. Über die Länge läßt sich streiten, über die bewußte Einschränkung, die Wahl, sich dem eigenen Instrument der Jugend, mithin den 1950er Jahren, zuzuwenden, nicht. *Serynade* ist ein Beispiel dafür, daß nicht die gesamte Lachenmannsche Produktion überbietungsdynamisch angelegt ist. Freilich findet sich, nach langer Geduld, im letzten Teil, unter Ziffer G, eine Textur, die für unmöglich gehalten werden mußte: der Einbruch spektralen Denkens. Gemeint ist damit die Adaption harmonischer Bildungen der *école spectrale*, des französischen Spektralismus, auf die Bedingungen des Klaviers (also eines gerade nicht mikrotonal umdeutbaren Instruments). Beispiel 3 zeigt fünf Akkordbildungen, die stets dem gleichen Schema folgen: über einem tiefen Einzelton wird in hoher bis höchster Lage ein in der Regel leiserer Akkord gesetzt, der aus einem Quartsextakkord (sofern er Dur ist, entspricht das den Tönen 3, 4 und 5 der Obertonreihe) und einem hinzugefügten Ton, der den Akkord mit einem Ambitus einer kleinen None versieht, besteht. Die spektrale Natur wird offensichtlich am Akkord in T 341, der den Tönen 4, 5, 6, 7 und 9 der Obertonreihe entspricht. Der spektralen Praxis, das Obertonspektrum zu modifizieren, tut Lachenmann Genüge, indem die Sextakkorde nicht die des Grundtons sind und mit einem ajoutierten Ton gleichsam atonalisiert werden. Lachenmann

The image shows a musical score for piano (Pf) with five chords. The chords are labeled T 316, T 316, T 317, T 334, and T 341. The first four chords are marked with dynamics p, mf, fff, and p respectively. The fifth chord is marked mp. A dashed line labeled '15ma' spans across the first four chords, indicating a 15th major interval. The bass line consists of single notes: a low C (T 316), a low D (T 316), a low E (T 317), a low F (T 334), and a low G (T 341). The dynamics for the bass notes are fff, fff, fff, fff, and fff.

Bsp. 3

14 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Lachenmanns »Mädchen«*, in: *Musik & Ästhetik* 26 (2003).

öffnet sich – wie auch im zeitlich benachbarten Werk *NUN* – einem harmonischen Denken, dem er sich bislang verweigerte, und man wünschte sich, er ginge weiter in diese Richtung und beschäftigte sich mit den »infiniti possibili« der Mikrotonalität.

\*

Nono, Klaus Huber und Lachenmann sind Vorarbeiter des messianistischen Projekts in der Musik, für das sich erschreckenderweise unter ihren Schülern kaum einer finden will. Messianizität in der Musik<sup>15</sup> bedeutet die radikale Öffnung zur einer möglichen Zukunft der Menschheit hin, die eine befreitere, vielleicht eine befreite und somit zu sich gekommene sei. Dieses Prinzip ist ein Typus von Zukünftigkeit ohne alle rationale Kontrolle, Absicherung und Methodik. »Das Messianische, das Messianistische ohne Messianismus. Genannt ist damit eine Öffnung auf die Zukunft hin, auf das Kommen des anderen als widerfahrende Gerechtigkeit, ohne Erwartungshorizont, ohne prophetisches Vorbild, ohne prophetische Vorausdeutung und Voraussicht. Das Kommen des anderen kann nur dort als besonderes und einzigartiges Ereignis hervortreten, wo keine Vorwegnahme den anderen kommen sieht; nur dort, wo der andere, der Tod und das radikal Böse (uns) jederzeit überraschen können. ... Das Messianische setzt sich der absoluten Überraschung aus. Diese Aussetzung mag sich stets in der phänomenalen Form des Friedens oder der Gerechtigkeit zu erkennen geben, dennoch muß das Messianische, das sich auf solche abstrakte Weise aussetzt, sowohl das Beste als auch das Schlimmste erwarten, da das eine niemals ohne die offen vorhandene Möglichkeit des anderen gegeben ist. Erwartung ohne sichernde Selbstreflexion. Es handelt sich dabei um eine »allgemeine Struktur der Erfahrung«. Die messianische Dimension hängt von keinem Messianismus ab, sie folgt keiner bestimmten Offenbarung, sie gehört keiner abrahamischen Religion eigentlich an.«<sup>16</sup> Dieses Zu-fallende suchen die drei Komponisten: Klaus Huber mit dem *Senfkorn*, das in *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* als Insel des Friedens aufscheint, Nono mit der Cacciarischen Formel von »questa debole messianische Kraft« im *Prometeo* und der Lachenmann der späten 1960er und der frühen 1970er Jahre mit einem Neubeginn von Musik überhaupt, exemplarisch vorgeführt in *Gran Torso*. Allen dreien ging es nicht nur um veritable neue – also nicht-konservative, »fortschrittliche« – Musik, sondern um ein *anderes* Hören seitens *anderer* Hörer, somit um einen anderen Menschen, der freilich nicht ist und in concreto auch nicht ausgemalt wird.

Dem steht die rechtsintellektuelle Theorie von den bewährten Ursprüngen entgegen, paradigmatisch ausgedrückt in einem paradigmatisch inszenierten Text aus dem Jahre 1983 von Botho Strauß: »Rechts zu sein, nicht aus billiger Überzeugung, aus gemeinen Absichten, sondern von ganzem Wesen, das ist, die Übermacht einer

15 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität. Kriterien moderner Musik - oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?*, in: MusikTexte 99 (2003).

16 Derrida, *Glaube und Wissen* (Anm. 5), S. 32.

Erinnerung zu erleben, die den Menschen ergreift, weniger den Staatsbürger, die ihn vereinsamt und erschüttert inmitten der modernen, aufgeklärten Verhältnisse, in denen er sein gewöhnliches Leben führt. Diese Durchdrungenheit bedarf nicht der abscheulichen und lächerlichen Maskerade einer hündischen Nachahmung, des Griffs in den Secondhandshop der Unheilsgeschichte. – Es handelt sich um einen anderen Akt der Auflehnung: gegen die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben und ausmerzen will. Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation. Sie ist immer und existentiell eine Phantasie des Verlustes und nicht der (irdischen) Verheißung. Eine Phantasie also des Dichters, von Homer bis Hölderlin.«<sup>17</sup> Selbst wenn Skepsis an konkreten Utopien – die, das lehrt die geschichtliche Erfahrung, leicht in neue Unterdrückung umschlagen können – konzediert werden kann, darf doch gefragt werden, was denn die »lange Zeit« einer möglichen Zukunft voraus hat, so daß man sich allein auf jene wiederbesinnen solle. Die Vergangenheit war keineswegs nur Kultur, sie war stets auch – und dem Grade nach zumeist – Barbarei. Die Übermacht der Erinnerung ist auch ein Alptraum, nämlich der Geschichte als Schlachtplatz mit Gladiatoren, Hexen, Sklaven, Juden, nichtchristlichen Populationen, mit Klassen und Soldatenheeren. Unversehrtes Leben war wenigen vergönnt. Die Erinnerung gilt nicht nur den hehren sinnstiftenden Kollektivarchetypen, sondern auch den Katastrophen, der Sintflut, den Drachenkämpfen, den Vulkanausbrüchen, die Erinnerung gilt auch dem Kindbettfieber und den Seuchen, denen sich nur Adelsschichten zu entziehen wußten. Es ist, als hätten Strauß und die Seinen Hegels Geschichtsphilosophie nie gelesen, an der zu lernen wäre, daß Freiheit immer die weniger war. Die erste Erinnerung des Menschen ist nicht nur die an die intrauterine Homöostase in der Mutter, sondern auch an die Angustia des Herauskommens und des ersten Schreis in die Unendlichkeit der Verlassenheit. All das übersieht Botho Strauß, will es übersehen, weil undialektisches Denken einfacher ist. Er wird so selber zum Beispiel für die Regression des Denkens, die er allein in der Massendemokratie verortet, der er sich überlegen glaubt, indem er – Gunst der Geburt – dieser etwas vorauszuhaben vorgibt.

Allein, Erinnerung ist auch die an die Versprechen für die Zukunft, so an dasjenige, welches der jüdische Monotheismus der Menschheit gab<sup>18</sup> – daß nämlich die Rechte für alle und jeden ungeteilte sind; Erinnerung an dessen »populistische« Variante, das Christentum, das in seinen positiven Zügen menschliche Wärme in die Welt bringen wollte; an die Französische Revolution, die Liberté und Egalité mit Fraternité verband; an Beethovens C-Dur, das in der Fünften Symphonie und im *Fidelio* just diese Fraternité hörbar macht. Und solche »messianische« Erinnerung findet

17 Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgefang*, in: Der Spiegel vom 8. Februar 1983.

18 Vgl. George Steiner, *Errata. Bilanz eines Lebens*, München: Hanser 1999, S. 67 ff.



statt in der Musik von Klaus Huber, wenn er im *Sensforn* Bach heraufbeschwört, von Nono, der den Prometheus-Mythos bemüht, von Lachenmann, der die geschichtliche Tradition aus-klingen läßt.

Die musikalische Zukunft läßt sich weder bestimmen noch herbeiwünschen.<sup>19</sup> Denn sie gehört einer befreiten Menschheit an, der wir nicht zugehören und die um jenes Winzige ver-rückt sein wird, in dem die talmudische Tradition den Messias sieht, der alles andere als eine Person, ein Erlöser ist. Er wäre ein Ereignis, ein Widerfahrnis, die totale Überraschung, der wir dann ausgesetzt würden. Es ist aber eine Differenz, an der sich die Komponisten scheiden lassen – ob im Geiste einer solchen messianischen Perspektive an der Musik gearbeitet werde oder nicht; ob die Menschheit vorangebracht oder mit bloß schöner oder guter Musik versorgt werden möge; ob wir weiterkommen wollen oder stagnieren. Für Klaus Huber, Nono und Lachenmann hat sich diese Frage niemals wirklich gestellt, und doch immer wieder geradezu täglich, weil das Realitätsprinzip der Kultur, wie sie ist, eine solche Frage nicht vorsieht.

Wem dieses Triptychon als zu sehr hagiographierend und damit der Komponistensakralisierung zuarbeitend erscheint, möge sich klarmachen, daß wirkliche Persönlichkeiten – bezogen auf Kulturraum, Generation und musikalische Typologie – rar sind. Wenige bleiben mit den Jahrzehnten, und was sie geschaffen haben, sind erratische Blöcke, deren interne Qualitätsunterschiede weniger Gewicht haben als die Ideen, die mit ihnen in die Welt kamen, um diese fürderhin nicht mehr loszulassen.

---

19 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Musikalische Zukunft heute – oder: Was heißt musikalische Dekonstruktion?*, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, Schliengen: Edition Argus 2002.