

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

Musikalische Komplexität und ihre Reduktion

George Steiner verfaßte einmal eine Liebeserklärung an die Musik: »So ist das zusammenwirkende Wechselspiel wie ... die Aufführung eines Streichquartetts möglicherweise das verwickeltste, unanalysierbarste Geschehen auf diesem Planeten. Es mag komplexer sein, wobei jeder einzelne Fall unwiederholbar ist, als der Tanz der Galaxien.« Das dürfte nicht übertrieben sein, denn was die vier Musiker in actu vollbringen, übersteigt hinsichtlich Präzision und Feinheit der Ausführung sowie der Authentizität des Erlebens bei weitem ähnlich komplexe körperliche Vorgänge im Sport (so Synchronschwimmen), im Theater oder im Tanz. Bereits die Koordination aller körperlichen Anstrengungen bei einem musikalischen Solisten, etwa einem Pianisten, der ein anspruchsvolles Stück differenziert – das heißt strenggenommen: jede Note, jeden Akkord, jede Phrase anders, individuell, also nicht-identisch – spielt, ist enorm und übersteigt unser Vorstellungsvermögen. Denn was das innere und äußere Ohr, der muskuläre Apparat und das Gehirn (sowohl intellektuell wie ›emotional‹) zum Zusammenspiel bringt, übertrifft selbst die komplexen Vorgänge beim Sprechen und Verstehen von Sprache.

Komplexität in der Musik ist eine dreifache: im Werk, in der Aufführung und im Verstehensakt. Eine jede Komposition, aufgeschrieben in einer Partitur, besteht aus einem überreichen System – einer Komplexion – verschiedenster Schichten, die gleichfalls dreifach komplex sind: in sich, in ihrem Zusammenwirken untereinander und in ihrer zeitlichen Erstreckung. Zwar weiß der intelligente Komponist in jedem Schritt, was er tut, und kann der versierte Analytiker Erklärungen über Erklärungen abgeben, aber bereits überschaubare Musikstücke wie Bachchoräle oder Webernbagatellen bilden insofern überkomplexe Systeme, als zwar alles mit allem vermittelt ist, aber eben nicht restlos aufgeklärt werden kann. Die rationale Konstruktion ähnelt schon bald einem Rätsel. Gleich einem Bild der Natur oder einem verdichteten lyrischen Text erscheint das Werk abundant und eigenwüchsig. Natürlich gibt es auch ausgesprochen unterkomplexe Musikstücke, die in sich repetitiv sind oder gängige rhythmische Muster, mit billigen Melodiefloskeln versehen, kitschig parfümieren – die Kulturindustrie produziert derlei pausenlos –, natürlich gibt es auch im sogenannten klassischen Sektor einfach gestrickte Kompositionen, aber selbst bei Werken, die wir nicht nur unter dem Aspekt der Komplexität rezipieren (wie Beethovens *Große Fuge*, Bachs *Kunst der Fuge*, die *Erste Kammersymphonie* von Schönberg oder Elliott Carters *Concerto for Orchestra*), sondern unter dem klanglicher Phantasie, etwa Debussys *La Mer*, unter dem ausdrucksmäßiger Tiefe wie so viele Lieder und Sonaten Schuberts, unter dem geistiger Erbauung wie in der Kirchenmusik oder unter dem ausgelassener Lebensfreude wie in so manchen opere buffe von Mozart – stets handelt es sich, bei genauer Betrachtung, das heißt bei genauem Hinhören, um

ausgesprochen komplexe Artefakte. Solche Musik ist europäische im Sinne von Max Webers Musiksoziologie.

In der Dreistufigkeit von Werk, Aufführung und Musikhören ist die mittlere Position, die Interpretation, wahrscheinlich die komplexeste. Denn der Interpret muß nicht nur den gesamten Notentext verstanden und zu einer Einheit zusammengedacht haben, er muß nicht nur den Notentext materialisieren, also mit seinem Körper auf einem Instrument spielen, er muß auch – und das ist die größte Herausforderung – in jedem Augenblick die richtige Nuance finden, die sich aus einer Gesamtdramaturgie ergibt, in die jede Einzelheit gleichsam eingeschrieben wird. Während der Interpret, Gott sei Dank, über ein muskuläres Gedächtnis verfügt, das sich durch ein jahrzehntelanges Üben gebildet hat – das entlastet ihn –, muß er zugleich alle Konzentration auf die einmalige Situation des konkreten Konzerts, auf die Stimmung im Saal, die Atmosphäre, die Raumakustik ausrichten und eben dann in jedem Augenblick die richtige Nuance treffen. Auch wenn vielen das ausgesprochen leichtzufallen scheint, die Leistung ist enorm, vor allem dann, wenn miteinander musiziert wird, das heißt der Musiker nicht nur auf die Musik hört, die er erzeugt, sondern auch auf die anderen.

Und daß wir Musik überhaupt hörend verstehen können, kommt einem Wunder gleich. Das Ohr hat sich evolutionär herausgebildet, um der Natur Gefahren abhören und später der Sprache der Artgenossen in rascher Geschwindigkeit folgen zu können. Immerhin ist die Zahl der Phoneme pro Sekunde, die verstanden werden wollen, ausgesprochen groß. Das Sprachzentrum leistet Unglaubliches. Musikalisches Hören ist gleichsam davon ein Nebenprodukt, die schönste Nebensache bei der Analyse von Schallwellen. Alles, was das Orchester von sich gibt, dieses ungemein komplexe Zusammenklingen der unterschiedlichsten polyphonen Stimmen mit ihren je individuellen Ausdrucksvaleurs, vermengt sich zu einer einzigen Schallwelle, die das Ohr dechiffriert, um die einzelnen Stimmen wieder auseinanderhalten zu können. Wem man ein gutes Ohr nachsagt, vermag genau das. Aber nicht nur leisten wir dieses Ineins von akustischer Analyse und Resynthese, sondern wir verstehen die Musik (oder glauben sie zu verstehen) instantan, im zeitlichen Vollzug ihres Erklingens, nicht durch längeres Nachdenken wie bei schwierigen Sätzen in einem Buch – Musik muß, wie man heute sagt, realzeitlich funktionieren. Die Musik schreibt sich in die Psyche, in dieses komplexe Organ aus Denken, Fühlen und Körperresonanz, in exakt der Sequenz ein, die die musikalische Komposition vorgesehen und der Interpret glaubwürdig nachzuzeichnen hat. Dagegen kann man sich auch nicht wehren, die Ohren können nicht verschlossen werden wie das Auge, deswegen läßt Musik einen nicht mehr los oder wird dem unerträglich, der buchstäblich seine Ruhe haben möchte.

Musik ist eine ausgesprochen komplexe Angelegenheit, auch wenn zuweilen genau das vergessen gemacht werden muß, soll nicht der Genuß des musikalischen Hörens beeinträchtigt werden. Die Komplexität in der Musik ist deren blinder Fleck, sie wird permanent, aber unausgesprochen in Anspruch genommen; ja, vielleicht kommt es nur zu Musik, wenn eben diese Dimension, um die Sprache der System-

theorie zu gebrauchen, invisibilisiert wird.

Es ist kein Zufall, daß die fortgeschrittenste Soziologie unserer Tage das Phänomen der Komplexität zum Ausgangspunkt der Theoriebildung macht. Niklas Luhmann wird nicht müde, auf die außergewöhnliche Dichte an Informationen, Strukturen und Vernetzungen der heutigen, ausdifferenzierten Gesellschaft aufmerksam zu machen. Sie ist so hoch, daß selbst seine eigene Theorie, die ihrer habhaft werden möchte, als unterkomplex eingestuft werden muß. Das Zauberwort angesichts der Komplexität heißt also »Reduktion von Komplexität«, und zwar sowohl auf der Ebene des Beobachters, der Abstraktionsleistungen vollbringen muß, um der Vielfalt der Sachbezüge Herr werden zu können, wie auf der Seite der Gesellschaftsstruktur, die sich in ein Geflecht von Subsystemen ausspannt, die mehr oder minder autonom sind. Wie fragil freilich solche Reduktion ist und daß sie nur widerstrebend gelingt, zeigt die alltägliche Beobachtung des politischen Systems, das solche Gesellschaftskomplexität zu vereinfachen sucht und sich dabei regelmäßig blamiert.

Musik hat es, was die Komplexitätsreduktion anbetrifft, leichter, denn sie ist auch die natürlichste Sache von der Welt – jedes Kind singt, fast alle hören Musik, der Virtuose bestätigt zwar, daß sein Stück schwierig sei, spielt es aber dann im Konzert, als sei es kinderleicht, Komponisten, die etwas taugen, erleben ihr Tun als alles andere denn eine Qual, und der Musikliebhaber, der zu hören versteht, versteht die Frage des Unmusischen, was denn Musik bedeute, nicht einen Deut. Offenbar ist die Komplexität der Musik kein Hindernis, eher ein Gütesiegel, vielleicht sogar eine Voraussetzung, ein Schutz vor Kitsch, schlechtem Geschmack, der Oberfläche, dem seichten Geplapper der Töne. Es ist ein Trost, daß über die Jahrhunderte eher die anspruchsvollen als die mediokren Werke überleben.

Die Reduktion von Komplexität geschieht auf allen der drei beschriebenen Ebenen der Musik. Die einfachste Beobachtung ist, daß ein Musikstück nicht immer den gleichen Grad an Dichte, Spannung, Kompliziertheit, Informationskonzentration und Intensität hat. Ja, Musik, die Zeitkunst, spielt geradezu mit den verschiedenen Graden, sie kennt Dichte und Leerlauf, Spannung und Lösung, Kompliziertheit und edle Einfalt, Informationen und Redundanzen, Intensitäten und das Ausströmen. Eben das Ganze dieses Auf und Ab macht das Werk aus und bestimmt, ob es insgesamt als komplex bezeichnet werden darf. Denn zwischen diesen Paaren spannen sich Welten auf, die durchschritten, und Räume, die geweitet werden möchten. Wenn sich das dann fügt, sprechen wir von einem gelungenen Werk, wenn es viele Interpretationen öffnet, viele Semantiken anspricht, wenn es die Eindeutigkeit der sogenannten Aussage, mithin die Identität des Substrats, gerade vermeidet, dann nennen wir eine solche Musik komplex. Dann haben wir auch später noch etwas zu entdecken, wir werden diese Musik immer wieder hören.

Auch der Interpret kann nicht umhin, die Komplexität seines Tuns zu reduzieren. Natürlich spielt er nicht zum allerersten Mal und nicht nur für dieses eine Mal, also nicht um sein Leben. Sein musikalischer Körper ist hochspezialisiert und mit unzähligen Sicherheitsnetzen versehen. Und natürlich spielt er nicht zum ersten Mal Schumann, er weiß, was eine Sonate ist, er kennt sein Instrument, vor allem: er kennt

die Musiksprache, in der die allermeiste Musik, der er sich widmet, beheimatet ist. Das Sprachmoment, das dann in der Neuen Musik so problematisch werden sollte, stellt die größte Komplexitätsreduktion dar, die sich in der Musik ohne Abstriche an ihrer Qualität denken läßt. Anders wäre das für Nicht-Musiker als genial bestaunte Ineins von Schriftbild, Ohr und Finger nicht möglich.

Letztlich reduziert auch der Hörer, und nicht nur derjenige, der einzig reduziert hört, weil er niemals etwas anderes gelernt hat. Musik kann beiläufig und hochkonzentriert gehört werden, mit dem offenen Auge und mit dem verschlossenen, strukturell und emotional, körperlich und vergeistigt, oberflächlich und in Tiefenschichten. Musik kann immer wieder gehört werden, so daß bald das Gedächtnis hört und weniger der spontane Mitvollzug. Das Hören kann sich auf die Rhythmik oder das Farbenspiel, auf die Melodik oder die Harmonien ausrichten. Musik ist, und zwar auch die als elitär gescholtene, zutiefst demokratisch, weil sie, Adorno möge mir verzeihen, auch dem Ungebildeten und Halbgebildeten etwas zu geben vermag, nicht zuletzt, in Sachen Musik zur ganzen Bildung voranzuschreiten. (Ob freilich das geschieht, ist eine lebensweltliche, letztlich kulturpolitische Frage.)

Dieses plurale Hören sei anschaulich gemacht. Das Notenbeispiel zeigt einen Ausschnitt aus dem Cellostück *Recoil* des amerikanischen Komponisten Frank Cox, der zugleich Cellist ist und dieses horrend schwierige Stück für sich selbst geschrieben hat. Wer mit solcher dezidiert komplexen Musik nicht vertraut ist, hört zunächst weniger die Feinheiten und Einzelheiten, er folgt vielmehr einer ausgesprochen körperlich-expressiven Melodik, die zwar etwas überdreht ist, aber in ihrem Schwung organisch sich entfaltet und überdies an bestimmten Stellen eine geradezu lyrische Konzentration erreicht. Wer also nicht so komplex hört, wie das Stück komponiert ist, der hört weder falsch, noch ist ihm gar verwehrt, das Stück zu verstehen. Im Gegenteil, gerade solche Musik ist darauf angelegt, daß sie in verschiedenen Graden von Tiefenschärfe, das heißt an der Oberfläche wie im Innenleben, gehört werden kann – und genau diese Graduierung, diese Koexistenz verschiedener Hörebenen, macht

die Komplexität solcher Musik aus. Wer das Stück besser kennt beziehungsweise mit dem Stil der »New Complexity« vertraut ist, wird die rhythmische Überlagerung von Klangfarbenmodulation und Melodik, die diskrepant polyphonisierte Rhythmik hören und wird auch hören, daß die Tonhöhen in Zwölfteltönen, das heißt der Halbton des Klaviers in sechs Unterstufen, unterteilt sind. Es sei angefügt, daß es ein Genuß ist, der Aufführung mit dem Auge zu folgen, als Liszt mit seinen ersten hochvirtuosen Stücken auftrat, dürfte es kaum anders gewesen sein.

Über Komplexität in der Musik zu schreiben, heißt immer auch, sie sprachlich zu reduzieren – auf wenige Bemerkungen wie diese, die nur einige Aspekte des geradezu unendlichen Netzes von produktionsästhetischen, interpretatorischen und hermeneutischen Bedingungen behandeln, und das ohne Berücksichtigung der ethnischen, funktionalen und kulturellen Unterschiede der ›Weltsprache‹ Musik und ohne Berücksichtigung der bestaunenswerten Differenzierung in der geschichtlichen Entwicklung. Letztlich entscheidet das Hören darüber, was an der Komplexität reduziert werden kann.