

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Johanna Dombois
Zum Tod von Patrice Chéreau

Wolfgang Fuhrmann
Bachs Heiligsprechung

Christiane Tewinkel
Schumanns *Frühlingsfahrt*

Tihomir Popović
Debussys *Danseuses de Delphes*

Jürgen Vogt
Kestenbergs *Gesammelte
Schriften*

Wolfgang Lessing
Über den Nutzen von Musik

Kai Johannes Polzhofer
iv 2 von Mark Andre

Claus-Steffen Mahnkopf
Materialfortschritt

Franklin Cox
Roham de Saram

Christoph Dompke
Léon Jessel – der Komponist
des *Schwarzwaldmädel*

18. Jahrgang, **Heft 69**, Januar 2014
Klett-Cotta Stuttgart

Nochmals Materialfortschritt

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Selbst bei ambitionierten Musikphilosophen führt der Begriff des Materialfortschritts, gleich, ob affirmativ oder pejorativ gebraucht, zu Irritationen, Missverständnissen und Denkfehlern. Daher ist einige Klärung nötig.

Der Begriff des Materials stammt, zumindest in dieser Prominenz, von Adorno. Bei diesem bedeutet er etwas einigermaßen Allgemeines und darin gleichzeitig Unproblematisches: die Summe all dessen, womit ein Komponist arbeitet, um Musik zu komponieren: Töne, Rhythmen, Klänge, Formen, Gesten, Akkorde, im Prinzip alles, was ihm zur Verfügung steht. Die Diskussion beginnt erst dann, wenn man Adornos These, jedes Material sei geschichtlich – und eben nicht nur reine Natur –, betrachtet. Adorno leugnete niemals den gleichsam naturwissenschaftlichen Aspekt des Materials – Proportionen, Frequenzen, Instrumentenbeschaffenheiten –, verwahrte sich aber gegen den Gedanken, Material sei nur das und vor allem der Umgang mit ihm gründe auf Naturgesetzen. Dass das nicht stimmen kann, zeigt die einfache Überlegung, dass alle (nicht-spektralen) Intervallssysteme im Widerspruch zur »Natur« stehen – der bekannteste ist die Differenz von sieben Oktaven und zwölf reinen Quinten –, was zu komplizierten Ton- und Stimmungssystemen führt, was stets eine kulturelle, geschichtliche, gesellschaftliche Angelegenheit ist, sedimentierter Geist, wie Adorno es nannte, oder gesellschaftliche Rationalisierung à la Max Weber.

So weit wird jeder Adorno folgen müssen: Es gibt Material, und es ist geschichtlich. Dass das Material sich über die Jahrhunderte verändert hat, wird ebenfalls niemand bestreiten. Der Begriff des Fortschritts ist nun zweideutig, und darin liegt der Zündstoff für die vielen Diskussionen. Fortschritt kann betrachtet werden als Evolution, als Komplexitätssteigerung, als Erweiterung von Optionen. Diesen Fortschritt gab es. Die Schubertsche Harmonik ist reicher als die von Josquin, und Wagners Orchester bietet mehr Möglichkeiten als das beethovensche, die Konzeptmusik à la Cage hat künstlerische Spielräume, die Bruckner nicht hatte, der Opernregisseur Wilson verfügt über computergesteuertes Lichtdesign, Lady Gaga über eine Outfitabteilung – und so weiter und so weiter. Um diese evolutionäre Zunahme zu begreifen, braucht man keinen Linearitätsbegriff. Denn Evolution ist stets auch sprunghaft und ramifiziert. Es reicht, wenn man in größeren Zeitstrecken denkt.

Die zweite Bedeutung des Fortschritts liegt in seiner normativen Komponente, der Bewertung, dass es mit ihm besser werde. Das aber kann als Kunstbanausie zurückgewiesen werden. Eine Monteverdioper ist nicht besser oder

schlechter als eine von Berg, nur weil sie weniger Materialoptionen hatte, genauso wie der Tempel von Abu Simbel nicht weniger oder mehr wert ist als die später erbaute Felsenstadt Petra. Solche Vergleiche sind unsinnig. Das hatte auch Adorno nicht im Sinn. Ihm ging es um eine geschichtsphilosophische, subjektivitätsdiagnostische Interpretation von Musik; diese aber mit einer Theorie des Materialfortschritts gleichzusetzen, ist sowohl eine schlechte Adornolektüre, noch sollten wir, um in der Sache voranzukommen, uns darauf einlassen. Kniffliger ist die adornosche These, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt es gleichsam ein »wahres« und ein »falsches« Material gebe.

Ich halte die Diskussion darüber bei je speziellen Werken der je spezifischen Gegenwart für sinnvoll und notwendig. Es muss möglich sein, Werke auch unter dem Aspekt der Angemessenheit des gewählten Materials zu betrachten, und zwar einfach deswegen, weil das Material integraler Bestandteil des Werks, ja das ist, was man an der Oberfläche am deutlichsten hört. Gleichwohl ist es meine These, dass diese Art von Musikkritik, nolens volens, heute nicht mehr dominant ist. Das liegt an der Geschichte des Materialfortschritts während des letzten und dieses Jahrhunderts.

Jede junge Bewegung in der Musik tendiert dazu, das, was sie als Neues einführt, über einen Fortschritt hochzubewerten. Darin sind alle Generationen gleich. Wenn ich zurückblicke, dann hat das die Schönbergschule getan, so die Serialisten (gerade diese), die Vertreter der Anti-Werk-Ästhetik im Anschluss an Cage, aber auch die Generation Rihm, ich habe es mit dem Komplexismus getan, und die Digitalisierungseuphoriker tun auch nichts anderes. Sollte in einigen Jahrzehnten das Material noch einmal erweitert werden, weil wir endlich die Klänge von Außerirdischen empfangen haben werden, wird dieser Dernier Cri gleichfalls als das Nonplusultra des Materialfortschritts angekündigt werden.

Das ist keinesfalls verwerflich. Jede Zeit hat ihren großen Auftritt mit einer Usurpationsgeste und einem Legitimitätsbedürfnis. Das findet übrigens in allen gesellschaftlichen Bereichen statt, sofern Technologien im Spiel sind, vor allem in den Massenmedien, aber auch in den Künsten. Erst in den mesianischen Tagen könnte es anders sein. Daher kann man nur mit einem geschichtlichen Abstand rückblickend über diese Materialfortschrittsakklamationen sachlich reden.

Die gesamte Neue Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts kann als eine systematische Erweiterung des Materials betrachtet werden. Das war logisch und unvermeidlich, ist aber kein Garant für große Musik oder überzeugende Werke. Material, das übersehen viele musikphilosophische Meisterdenker¹, ist ein Aspekt von Musik unter anderen Aspekten. Tendenziell wird das zum

¹ Musikphilosophische Meisterdenker sind so meisterhaft, dass sie Musikphilosophien ohne musiktheoretische Basis anbieten können.

musikalischen Material, was zuvor noch keines war. Insofern war es nur eine Frage der Zeit, bis irgendwann irgendeiner das totale Material proklamieren würde, dergestalt, dass nun alles musikalische Material sein könne, also auch Nichtmusikalisches oder reine Ideen. Das kann man tun, und es wurde getan. Freilich war dies nur ein erster Schritt. Denn alle »Alles-ist«-Sätze leiden unter einem empirischen Defizit. Dieses »Alles« muss erst realisiert werden, und daher braucht es Zeit. So war es falsch, wie es versucht wurde, mit der Ankunft Cages alle weiteren Anstrengungen um den Materialfortschritt als obsolet zu disqualifizieren. Cage hatte vielleicht die Idee in die Welt gesetzt, aber nicht ihre Wirklichkeit (oder nur ansatzweise). Daher geht die Suche nach neuem Material weiter und weiter. Gerade wenn ich mir die jüngere Generation anschau – Komponisten zwischen 20 und 35 –, dann ist sie weiterhin damit beschäftigt.

Man kann sich durchaus fragen, ob es einen Fortgang der Musikgeschichte ohne Materialfortschritt geben könne. Im Extremfall ja, denke ich. Man würde sich nur im Rahmen dessen, was es schon gab, bewegen, und den Mangel an Überraschung, aber auch an Individuation kompensieren durch eigensinnige Werkkonzepte, ästhetische Ideen, musikalische Gehalte. Das kann nicht ausgeschlossen werden, ist aber unwahrscheinlich, einfach, weil Künstler das Bedürfnis haben, neue Materialien und neue Techniken in die Welt zu setzen.²

Die Frage ist also, welcher Materialfortschritt rückblickend festgestellt werden kann, sodann die, inwieweit diese Geschichte sich an die je aktuelle Gegenwart heranrücken lässt, aber vor allem, in welchem Verhältnis Material und Gehalt stehen. In der klassischen Moderne und der Avantgarde, soweit sie am Werkbegriff festhielt, ging es um die Etablierung von Atonalität, rationalisierten Verfahren, erweiterten Spieltechniken und nicht-sprachähnlichen Ausdrucksmustern; in der Avantgarde, sofern anti-werk-ästhetisch, um die Erweiterung des Materialbegriffs ins Nicht-Musikalische und Konzeptuelle, nicht aber unbedingt in die Richtung, in welche die Postmoderne gehen sollte. Auch sie, die angeblich den Materialbegriff zurückwies (in Wahrheit wollte sie vom *Materialdenken* nichts wissen), erweiterte das Material, und zwar umfänglich, nämlich mit der Erlaubnis von allem Geschichtlichen, dann Populären und schließlich von ethnischer, also sogenannter außereuropäischer Musik. Während, um das der Vollständigkeit halber zu erwähnen, die Zweite Moderne sich genau nicht vorrangig mit Fragen des Materialfortschritts, sondern mit künstlerischen Gehalten beschäftigt, lebt die Postmoderne bei den Apologeten der Digitalen Revolution ungebremst weiter, und zwar auf höherer technologischer Stufe, ja in technischer Perfektion.

² Es ist auch auf theoretischer Ebene höchstproblematisch; aber in der Kunst ist die Kategorie des Unmöglichen etwas, womit man rechnen muss.

Die Postmoderne hat den Materialbegriff zugleich dekonstruiert wie potenziert. Man darf das zweite nicht vergessen. Indem der Kanon des Verbotenen zurückgewiesen wurde, wurde der Nicht-Kanon des Erlaubten eröffnet. Bei den Neoromantikern ging es um Tonalität und Tradition, die nun zum Material wurden, später kam die populäre Musik, die Weltmusik hinzu, heute ist es die Totalität aller Soundfiles (die bekanntlich frei flottieren) und aller musikverarbeitenden Computerprogramme. Insofern hat sich die Postmoderne als weiterer Schub von Materialfortschritt bis heute gehalten.³

Die seit Jahren zu beobachtende Ausweitung zum totalen Archiv von Klängen, Noten, Aufführungen, Soundfiles durch die vernetzte Welt von Datenträgern ist nichts als ein gigantischer Materialfortschritt, einer, der alles, was wir bisher geschichtlich erlebt haben, in den Schatten stellt. Die Postmodernisten der 70er- und 80er-Jahre dürften vor Neid erblassen. Dieser Schritt ist unumkehrbar, so wie alle früheren Schritte des Materialfortschritts auch, weil die technischen Revolutionen nichts Materiales vergessen machen bzw. bereits Vergessenes durch die Wissenschaft wieder reaktiviert wird.

Aber es ist ein Denkfehler, wenn man meint, dass mit dem Zugriff auf dieses gleichsam unendliche Materialarchiv künstlerische Qualität verbunden wäre. Diese entsteht erst mit der Werkkonzeption, mit deren Ins-Werk-Setzen und mit der Einheit beider. Ein Komponist hat eine ästhetische Idee und sucht hierfür das entsprechende Material. Heute hat er mehr Möglichkeiten als früher – das ist die Folge des Materialfortschritts –, aber er muss diese Arbeit auch und erst einmal leisten. Das haben übrigens alle Komponisten immer schon getan. Insofern ist alle Musik, um ein Wort von Leopold von Ranke abzuwandeln, gleich nahe zu Gott (oder gleich weit entfernt). Wer sich auf das unendliche Archiv einlässt, braucht nicht zu denken, dass seine Arbeit leichter geworden wäre.

Der Materialfortschritt kontiniert, rückt aber vom Vorder- in den Mittelgrund des kompositorischen Diskurses, und zwar weil er selbstverständlich geworden ist, er läuft eben ab, so automatisch, wie jedes Jahr ein noch edleres Smartphone auf den Markt kommt. Dieses Zugleich aus stärkerem Gewicht und alltäglicher Banalität erzeugt fast schon eine Gleichgültigkeit. Wir wissen, dass der Materialfortschritt, objektiv, voranschreitet und dass wir uns dazu positionieren müssen. Wir wissen aber auch, dass die entscheidenden Fragen der Gegenwarts- und noch mehr der Zukunftsmusik andere sind.

Summary

Progress in the Material. Once Again – Musical material, which is subject to historical evolution, is discussed with reference to progress and musical substance.

³ Man muss diese Dialektik sehen. Der in Anspruch genommene Materialfortschritt bei der Avantgarde hatte auch zum Ziel, das Material zu begrenzen – nur eben auf dem »neuesten« Stand.