

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 |

Vergangenheit und Zukunft in der Musik

Für Gerhard R. Koch

Gemäß den drei Zeitmodi gibt es, so kann man sagen, drei Künstlertypen. Der eine lebt in der Erinnerung an das Gewesene und Vergangene, meist mit Trauer über das Verlorene verbunden, der zweite lebt im Vorgriff auf eine mögliche, ›bessere‹ Zukunft, die er mit seiner Arbeit antizipieren oder mit vorbereiten möchte, der dritte lebt im Hier und Jetzt und versteht die beiden anderen im Grunde nicht. Ich gestehe, daß ich keinem Typus allein zugehöre, ich fühle vielmehr zwei, vielleicht auch drei Seelen in meiner Brust. Aber im Gegensatz zu einem (Spät-)Werktitel des von mir sehr verehrten Luigi Nono – *La lontananza nostalgica utopica futura* – bemühe ich mich seit geraumer Zeit nicht mehr um eine ›Synthese‹ dieser drei Einstellungen in meinen Werken. Bis zu *Angelus Novus*, meinem Musiktheater, das ich zur Danteschen Lebensmitte, also mit Mitte Dreißig, komponierte, glaubte ich, in jedem Werk allen Ausrichtungen meiner künstlerischen Existenz, wenn auch in sehr individuierten Werken, Genüge tun zu müssen. Ich war an einem einheitlichen Stil interessiert, den man, voreilig und partiell von mir provoziert, komplexistisch nannte, obwohl ich den komplexistischen Stil bei mir immer als einen Teil dessen ansah, was man, im Anschluß an den meines Erachtens größten Komponisten überhaupt, Beethoven, Multiperspektivität nennen könnte, also die Fähigkeit, benachbart eine Fünfte und eine Sechste Symphonie komponieren zu können.

Nach *Angelus Novus* – nach einer Schaffenspause, in der ich ein neues Buch, *Kritische Theorie der Musik*, schrieb – gabelte sich mein Weg auf. Ich spürte die Notwendigkeit, die unterschiedlichen Ausdrucksbereiche, die ich bislang zusammenzubinden versuchte, getrennt, und zwar in konzeptuell dafür vorgesehenen Zyklen, gleichsam abzarbeiten, um die entsprechenden Erfahrungen dafür zu sammeln, daß später, eines Tages, meine musikalische Sprache wieder zu einer Art von (höherer) Synthese werde finden können. Die Zyklen – die kleinere ›Neben‹-Arbeiten nicht ausschließen – sind György Kurtág, Thomas Pynchon, Zaha Hadid, Daniel Libeskind und dem nächsten Musiktheater *void – Archäologie eines Verlustes* zugeordnet. Der Kurtág-Zyklus ist der erste und ist weitgehend abgeschlossen.

Daß ich konsequent und kontinuierlich arbeite, soll nicht heißen, daß ich nicht in großer und permanenter Sorge über die Politik in der Welt und in derjenigen um jeden Einzelnen für uns lebe. Am heutigen Tag – wir schreiben den 11. März 2003 – wurde der Internationale Strafgerichtshof eröffnet, ein wahrer Durchbruch des internationalen, sozusagen globalisierten Rechts, freilich nicht ratifiziert von den USA, die zeitgleich die UNO zu erpressen versuchen, ihren Kriegswunsch gegen den Irak zu legitimieren, was die überwiegende Staatenmehrheit, langsam des imperialen Unilateralismus überdrüssig, verweigert. Diese Koinzidenz – der wirkliche Fortschritt

in Sachen humanen Rechts und die peinliche und desaströs gefährliche Arroganz der angeblich einzigen Hypermacht – bezeichnet den gegenwärtigen Zustand, an dem die Spaßgesellschaft den Atem anhalten sollte, wenn auch die Situation nicht ganz so dramatisch ist wie einst im Oktober 1962, als die Kubakrise, die Rede Kennedys auf den Tag meiner Geburt fiel, die, so sagte es meine Mutter, besonders unruhig verlief, was aber nicht der einzige Grund war, Komponist zu werden. Mit dem 11. September als Katalysator hat sich die Welt radikal verändert, das Realitätsprinzip holte die postmodernen Träumereien ein, die Welt formiert sich neu, und ich hoffe auf eine eurasische Achse ziviler Vernunft vom Atlantik (die britischen Inseln inbegriffen) bis ins ferne China, an das ich nur die besten Reiseerinnerungen habe. Die Hysterie, die derzeitige übertriebene Vertrauenskrise in Deutschland indiziert wenigstens das eine: daß eine Veränderung uns bevorsteht, von der wir nicht wissen können, was sie für uns heißen wird. Ich persönlich schwanke zwischen dem Optimismus dessen, der versucht, Kant, Hegel und Marx zusammenzudenken, und dem meinem Naturell innewohnenden ›melancholischen‹ Pessimismus.

Pessimistisch darf aber nicht der genannt werden, der die Kultur realistisch betrachtet. Die Paradoxie ist nämlich, daß wir trotz der Fortschritte im Materiellen und Zivilgesellschaftlichen Zeuge eines Verfalls an Kultur, Bildung, Geist und der Kunstqualität sowie einer bewußten Zerstörung kultureller Infrastrukturen sind. Allein, wenn ein Künstler über das Leiden spricht, dann erweckt das, trotz Schönberg, der sein eigenes Genie als Stellvertreter für die leidende Menschheit betrachtete, kaum mehr als Unverständnis, nicht selten Spott, und nicht nur deswegen, weil heute virtuell alle Superstars sind, zumindest bis die Spekulationsblase aufplatzt. Vielleicht wäre es an der Zeit, wenn die Menschen, die Betroffenen – wir alle – es uns wieder zugestünden, unsere Sorgen, Leiden und Frustrationen zu artikulieren. Es wäre ehrlicher.

Der materielle und organisatorisch-logistische Wohlstand konnte den Zerfall der Neuen Musik nicht aufhalten. Ich beschränke mich nur auf den vielleicht wichtigsten Aspekt: daß die Autonomie und damit die Ernsthaftigkeit der künstlerischen Arbeit von zwei Mechanismen jetzt schon fast zur Gänze ausgehöhlt sind, dem des ökonomischen Neoliberalismus, wonach Verlage nur noch finanziell oder karrieristisch denken, Komponisten als Stars und nicht als integrale Künstler aufbauen, wobei das Konzertleben und die Presse dem weitgehend folgen, und – schlimmer noch – dem der totalen Unterwerfung unter die Prinzipien der unterhaltungssüchtigen Medienwelt, die Spaß und Entertainment wünscht und ernsthafter künstlerischer Arbeit die Gurgel zudrückt. Daß Deutschland nun den Superstar gefunden hat, war schon längst das Vorbild für die Komponistenszene. Die einzige Lizenz, die man gewährt, ist der lange Atem von Gestalten wie Lachenmann, die man zwingt durchzuhalten und die erst mit unendlicher Verzögerung das Publikum erreichen. Auch wenn es pathetisch klingt, ich fühle mich, wenn ich die eingangs angeführten Zeitmodi bemühen darf, nicht in der Gegenwart lebend (als Komponist wohlgermerkt, nicht als Intellektueller), sondern als Vertreter eines angeblich historisch gewordenen Avantgardemodells *und* als ein Komponist, der musikalisch der Zukunft entgegenarbeitet.

Ich lebe also tief in der Tradition verwurzelt *und* antizipatorisch gegenüber einer – natürlich weitgehend unbekanntem – Zukunft, an deren Gestaltung ich aktiv mitwirken möchte. Zu den Gewinnern der Gegenwart zähle ich nicht. Ja, ich behaupte, daß kein wirklich ernst zu nehmender Komponist meiner, der mittleren Generation zur Zeit die Chance hat, zu ihnen zu gehören. Es ist die Stunde der Verlierer im Benjaminschen Sinne, von denen wir wissen, daß sie die Authentischen sind.

Kurtág steht für dieses traurige, trauernde, erinnernde, ›nostalgische‹ Bewußtsein gegenüber der vergangenen Kultur. Die Miniaturisierung und Konzentration des Materials läßt Webern assoziieren, die Verwurzelung in der Volkskultur Janáček. Er schreibt – mit konservativen Mitteln – eine Musik, deren Konservativität als nicht-konservativ erlebt wird. Und das gelang nur ihm. Er ist ein Wunder inmitten der Moderne. Daß Kurtág für mich zentral werden würde, stellte sich vor fünf Jahren, Anfang 1998, heraus. Ich kam mit meinem Freund Bernd Asmus, der übrigens im Millenniumsheft von *Musik & Ästhetik* eine instruktive Analyse zu dessen Musik veröffentlichte¹, auf seine Musik zu sprechen und sagte ihm, daß sie gerade in letzter Zeit für mich sehr wichtig geworden sei, weil sie, wie keine andere, für die Erinnerung an die letztlich zerstörte Kultur der Großen Musik und mit dieser für die des Humanismus stünde, weil sie eine nicht-konservative Musik mit konservativen Mitteln und eben deswegen paradigmatischer Ausdruck jener untergegangenen Zeit sei. Wenige Tage später erfuhr ich, daß Kurtág und ich gemeinsam Siemenspreisträger würden. Das und die Begegnung in München – sowohl als er mit seiner Frau Bach und Eigenes spielte wie bei der Preisverleihung selber – prägten sich mir ein. Wieder in Rom, wo ich in der Villa Massimo wohnte, kam mir die Vorstellung eines sehr langen, melodisch-harmonischen, bescheiden-unspektakulären Stücks und erneuerten sich damit verstreute alte Ideen: ein Stück zu schreiben, das länger als eine Stunde wäre, ein Gitarrenkonzert für Jürgen Ruck zu schreiben, mit dem ein solches schon länger vereinbart war. Daß das für mich prägendste der Kurtág-Werke just ein ›Gitarrenkonzert‹ ist, und just eines, welches Ruck uraufführte, paßte wunderbar dazu.

Ende 2000 komponierte ich das *Kurtág-Duo*, danach machte ich mich an die übrigen Bestandteile des »Poly-Werks«, das im Sommer 2001 einen vorläufigen Abschluß fand. Das *Kurtág-Duo* wurde am 12. Juli 2002 von Elena Casoli und Jürgen Ruck in Darmstadt, die *Hommage à György Kurtág* am 15. November 2002 in Stuttgart mit dem SWR-Orchester Stuttgart unter der Leitung von Johannes Debus und mit Jürgen Ruck als Solisten uraufgeführt. Der Zyklus umfaßt insgesamt neun Werke:

Hommage à György Kurtág für Gitarre und Ensemble [65']

Kurtág-Duo für 2 Gitarren [12']

Kurtág-Cantus I-IV für Violine, A-Klarinette, Piccolo und Horn [jeweils ca. 10']

Todesmusik I für 2 Trompeten, 2 Posaunen, Cymbalom und Schlagzeug [11']

Todesmusik II für 2 Trompeten, 2 Posaunen, Cymbalom und 2 Schlagzeuger [11']

¹ Bernd Asmus, *Wie ein Weg im Herbst. Versuch über György Kurtágs »Stele« op. 33*, in *Musik & Ästhetik* 13 (2000).

Hommage à Mark André für Cymbalom [8']

Das *Kurtág-Duo* lebt von einer Ausdrucks-, ja Sprachdichotomie, verteilt auf eine vierteltönig gestimmte, virtuos, aggressiv und gestisch spielende Gitarre und eine, die mit sechs gleichen, aber in Mikrointervallen verschobenen Saiten bestückt ist, auf der Achtel-, Sechstel-, Zwölfteltöne und andere Unterteilungen in einem engen Ambitus möglich sind – melodisch, leise, fein, introvertiert, fast selbstvergessen und verloren. Fünf Abschnitte für den ersten Typus und acht für den zweiten wechseln sich ohne Vermittlung ab.

Die *Hommage à György Kurtág*, das Zentralstück, ist eine Hommage an Kurtágs *Grabstein für Stephan* (für Gitarre und Orchester) und besteht aus folgenden Schichten:

- 13 Einschübe der Gitarre, entsprechend den Abschnitten des *Kurtág-Duos* (mit einer Umstellung);
- 1 + 12 Einbrüche der Blechbläser, von großer Trommel und Cymbalom (die Längen entsprechen den Buchstaben des Namens György Kurtág);
- 5 miteinander frei kanonisch verbundene Kantilenen in je zwei Teilen für Piccolo-Flöte, Piccolooboe, kleine Klarinette, Horn und Violine; sie entsprechen dem melodischen Material meines Piccolooboenstücks *Solitude-Nocturne* (1992/93), das neu sortiert wurde;
- 6 Felder mit untergeordnetem, aber unruhigem Schlagzeug, darunter ›Nichts‹-Stellen als auskomponierte Stille;
- 3 + 13 harmonische Felder in Arpeggio-Manier seitens Harmonium, Harfe, Celesta und Cymbalom;
- 3 Passagen mit langgezogenen Blechbläserakkorden;
- 4 Passagen, in denen der Todesrhythmus intoniert wird;
- großangelegte harmonische Prozesse, getragen von den (sieben) Streichern (ohne Geigen).

Diese Ereignisschichten sind nach eigensinnigen Proportionen (verzerrte Goldene [also nicht mehr goldene] Schnitte) auf eine undramatische Gesamtdramaturgie verteilt, die eine nicht-entwicklungsmäßige Konstellation ergibt, für die Länge, Ausdauer, Langsamkeit, aber auch Intensität, harmonische Festigkeit und Insistenz maßgeblich sind.

Die übrigen acht Stücke sind davon abgeleitet. Das *Kurtág-Duo* – jetzt für zwei Gitarristen, die sich stumm gegenüber sitzen – übernimmt das Notenmaterial der *Hommage*. Die vier *Cantus* sind freie Umstellungen der entsprechenden Kantilenen. *Todesmusik I* verbindet die Einbrüche und die langgezogenen Passagen der Blechbläser mit ›Nichts‹-Material im Schlagzeug; *Todesmusik II* ist davon eine Variante, bei der ein weiterer Schlagzeuger unabhängig leise und unaufhörlich zusätzlich den Todesrhythmus intoniert. Die *Hommage à Mark André* schließlich ist ein Extrakt aus der *Todesmusik*, wobei die Abschnitte mit Nachklangpassagen miteinander verbunden sind; damit wollte ich einem wahren Komponistenfreund eine Freude machen, dessen wilde Cymbalomausbrüche sich tief in mein Gedächtnis eingegraben haben.

Diese meine Beschäftigung mit der musikalischen Vergangenheit zeigt bereits jetzt Früchte, die zu Beginn meines Siebenjahresplans (2000) nicht absehbar waren. Im Herbst 2002 kam mir die Inspiration für eine *Hommage à Theodor W. Adorno*, einen achtminütigen Streichquartettsatz anlässlich des 100. Geburtstags des Philosophen, ein Stück, welches zwei Motive aus der Bergschen Klaviersonate aufgreift (und innerhalb einer heutigen Klangsprache weiterträgt). Damit ist der Bezug zu Alban Berg hergestellt, den für mich wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, dessen Musik wiederum Ausgangspunkt für ein noch viel stärker geschichtsmaterial-durchsättigtes Werk sein wird. Mein Orchesterstück *humanized void*, Teil meines Musiktheaters *void*, greift Bergs Skizzen für eine atonale Symphonie von 1910 auf, um sie, in Prozessen der Erinnerung und der Verdrängung, ›heutig‹ zu machen. Neben dieser Instrumentalmusik sind die Ebenen der Geräusche und der Stimme maßgeblich für den klanglichen und expressiven Kosmos dieses vorgesehenen Werks. Bis dahin habe ich viel zu tun. Am Pynchon-Zyklus – hier geht es um Entgrenzung, Performance, Sinndestruktion, Elektronik, Paranoia, die Apokalyptik von Megametropolen – arbeite ich seit Sommer 2001; zwei der Stücke – *The Courier's Tragedy* für Violoncello solo sowie *W.A.S.T.E. 2* für Oboe und 8-Kanal-Zuspielband – sind bereits aufgeführt. Mit dem Libeskind-Zyklus – dessen Themen sind Symbolik, sophistication, auch Messianizität, und er greift auf Bauskizzen zurück, so auf das Jüdische Museum in Berlin – habe ich im letzten Sommer (2002) begonnen. Das erste der drei »Volumes« wurde im November 2002 uraufgeführt, die beiden anderen – wobei ich mit dem Gedanken spiele, die Pläne des neuen World Trade Center aufzugreifen – werden folgen. Bei meiner Beschäftigung mit der Architektin Zaha Hadid werden Fragen nach Raum, aber auch nach Poesie, nach dem Malerischen im Vordergrund stehen, ausgedrückt durch ein großangelegtes Orchesterstück nebst Nebenwerken.

All diese Erfahrungen sind für mein zweites Musiktheater *void – Archäologie eines Verlusts* unabdingbar. Es ist, ähnlich wie *Angelus Novus*, nur viel narrativer, expliziter, ›politischer‹, also weniger konzeptuell, einem geschichtlichen Ereignis und seiner Bedeutung für unsere unmittelbare Gegenwart gewidmet. *Void – Archäologie eines Verlusts* will die Leere einfangen, die sich heute, in Zeiten der Umstrukturierung des »Old Europe« zu einem neuen Europa, einstellt, eine Leere, die nicht abstrakt als Sinnkrise zu verstehen ist, sondern konkret sich auf den Zivilisationsbruch zurückführen läßt, der die Welt und das 20. Jahrhundert zerschnitt, den weitgehend Deutsche zu verantworten hatten und der zwar in der Shoah kulminierte, sich darin aber nicht erschöpfte. Der Zweite Weltkrieg, die Teilung Europas durch ihn, die Zerschlagung der europäischen, vor allem kritischen Intelligenz, der Aderlaß an Kultur und Know-how, der Anbruch eines amerikanischen Zeitalters machen jenen Bruch gleichfalls aus. Aber die systematische Ausrottung einer Religion, zudem der im Vergleich zum Christentum ›ursprünglicheren‹, ist und bleibt jenes brutum absolutum, für das die musikalische Antwort noch fehlt. Damit mein Musiktheater aber keine »Holocaust-Oper« (und somit der Holocaust, der Inbegriff der Abwesenheit, nicht instrumentalisiert) werde, bedarf es eines breiten Kontextes eben jenes Bruchs insgesamt. Materialien zu Kafka, Camus, Pasolini, Libeskind, Simone Weill und Beckett

werden ein Panorama schaffen, das ein ganzes Jahrhundert abdeckt. Meine Raum-Klang-Komposition *void – mal d'archive* für 8 Lautsprecher, eine Art Begehung des Holocaustturms des Berliner Jüdischen Museums, im Grunde eine *musique concrète*, wurde zur Jahreswende 2002/03 realisiert und stellt den Beginn des *void*-Zyklus dar.

Eine Antwort meiner Generation und die eines – diese Betonung sei gestattet – deutschen Komponisten auf den »Holocaust heute« steht noch aus. Darum will ich mich bemühen. Denn keine Frage beschäftigt mich seit 2000 so sehr wie diejenige, wie eine Musik »post Auschwitz« klingen sollte; »post« im doppelten Sinne: eine Musik, die das Unaussprechbare fühlbar macht, dem Vergessen entgegenarbeitet, und zugleich eine, die den Weg zu einer Öffnung für einen versöhnten Zustand nicht versperrt. All meine musikalischen Arbeit ist auf dieses Ziel ausgerichtet.