

Musik & Ästhetik

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

Jan Assmann
Die Mosaische Unterscheidung in Schönbergs
Moses und Aron

Dietrich Seybold
Das Musikverbot
der Taliban

Konrad Boehmer
Absage an TWA

Christoph Neidhöfer
Bruno Madernas
Divertimento in due tempi

Helmut Pillau
Barenboim und Edward Said
im Gespräch

Simon Obert
Das Subjekt in der Musik

Harry Lehmann
Globalisierung und die
Freiheit der Künste

Fortschritt, Avanciertheit,
Avantgarde
Carola Bauckholdt
Sandeep Bhagwati
Sebastian Claren
Sidney Corbett
Moritz Eggert
Beat Furrer
Ole Lützw-Holm
Dieter Mack
Isabel Mundry
Uroš Rojko
Steffen Schleiermacher
Marco Stroppa
Jörg Widmann

1. Stuttgarter
Globalisierungskongreß

9. Jahrgang, **Heft 33**, Januar 2005
Klett-Cotta Stuttgart

Musik & Ästhetik

Heft 33, Januar 2005



ISBN 3-608-98607-3

komponiert und dazu 20 Seiten Erläuterungen vorweist, was die Klänge da warum und wie bedeuten und assoziieren müssen, mißtraut letztendlich der Musik. Und mißbraucht sie als Matrize, nützlich nur für aufgestülpte Botschaften, die es für den Hörer – oder besser: Leser – zu dechiffrieren gilt.

Und dann ist da auch noch der Widerspruch zwischen Anspruch und Realität, was die »Avanciertheit« des Komponierens angeht. Man hört gespannt impressionistische Girlanden mit leichtem Rubato und liest dann erschüttert von Fraktalen ...

Sounddesign scheint momentan »in«, Komponieren »out«. Der Moment, der gebastelte Sound, steht im Mittelpunkt, nicht die Folge von Klängen. Hat uns die (falschverstandene) Momentform von Stockhausen eingeholt? Modern (oder doch nur modisch?) und avanciert scheint heute, wer mit Elektronik und Computer arbeitet, wer unkritisch der Faszination der neuen Medien erliegt. Am besten, es wirkt noch ein DJ mit ... Nicht so interessant ist, was dabei herauskommt, interessant ist die Tatsache, daß ... Feiert hier die futuristische Maschinenbegeisterung der 20er Jahre eine Wiedergeburt? Heute halt im Matrix-Kostüm, in Parallelwelten.

Ein Kompositionsstudent aus ostasiatischen Weiten beklagte sich bei mir, alle Welt würde Lachenmann spielen und nicht seine Werke, dabei würde er doch genauso komponieren wie Lachenmann. »Genau darum«, ist man versucht, zu sagen. Und doch hängen viele dem Irrglauben an, die Verwendung von »avancierten« Klängen und Strukturen, zuweilen auch das epigonale Kopieren von Partiturbildern – natürlich nur vielfach erprobter und auch verwendeter – ziehe zwangsläufig auch »avancierte«, »aktuelle«, »zeitgemäße« Musik nach sich, die über Kritik erhaben ist, die festivalgerecht und wohl goutiert ist. Weil sie ja »avancierte« Klänge und Strukturen verwendet. Oder ist es gar ein Irrglaube, zu glauben, dieser Glaube sei ein Irrglaube? Hat Avantgarde etwas mit Experiment zu tun? Oder doch eher mit dem Erfüllen von Erwartungshaltungen und Klischees? Heißt »Avantgarde«, im breiten Strom der Beliebtheit, im Gefolge der »Kaiser« mitzuschwimmen, um irgendwann auch mal Teil des Karussells zu werden?

Ein anderer Kompositionsstudent empfahl mir für meine Konzertprogramme, doch mehr die »richtige« Avantgarde, die »wirklich aktuelle Musik« zu spielen, die schließlich überall präsent sei, solche Musik, wie »man« sie heute überall komponiere. Und nannte ein paar der einschlägigen Namen.

Neulich kam nach einem Konzert ein Hörer zu mir und sagte, mein Stück sei das einzige gewesen in diesem Konzert, was »irgendwie richtig komponiert gewesen sei, so im herkömmlichen Sinne, ohne Video, Striptease und Müllsäcken auf der Bühne«.

Ist das Lob oder Kritik?

Ratlosigkeit.

Steffen Schleiermacher

Gibt's was Neues?

Der Begriff Fortschritt provoziert derart viele Fragen, Hoffnungen und Sorgen, daß es nicht möglich ist, ihn in wenigen Zeilen zu erfassen oder sogar zur Gänze zu definieren. Das gilt genau betrachtet auch für das Gegenteil, den Rückschritt.

Denn womit hat man es tun? Mit der legitimen Zuversicht des Lernenden, voranzukommen? Mit der ästhetischen Haltung oder der technischen Recherche der Komponisten? Mit dieser oder jener Dimension der musikalischen *Écriture*? Oder mit der »darwischen« Vision, die Webern in *Wege zur neuen Musik* aufstellte?

»De gustibus non est disputandum«, es gibt keinen Fortschritt in der Kunst, sagen die einen, denn aller Fortschritt verlangt einen Prozeß der Quantifizierung und des Maßes, den die künstlerischen Kategorien nicht wirklich erlauben. Aber wie kann man den postmodernen Nihilismus vermeiden, der da sagt, daß alles, überall und zu jeder Zeit, gut ist und anerkannt werden muß, weil alles denselben Wert hat?

Manches Mal dient dieses so unscharfe Wort zu nichts anderem als zum Vorwand, eine bestimmte musikalische Sicht auf Anhieb zu akzeptieren oder zurückzuweisen, zum Dogma erhoben von den einen oder als ein absolut Böses befürchtet von den anderen. Warum wird nicht zugestanden, daß man »progredieren« kann, wenigstens in bestimmten Aspekten des persönlichen kreativen Werdegangs? Und falls es dort ein Minimum an Fortschritt gibt, ist die Vorstellung absurd, daß, hält man sich die Geschichte vor Augen, es keinen geben wird?

Da ich keine überzeugenden Fahrten finden kann, würde ich somit diese Frage unter einem anderen Licht ansprechen, unter dem eines Gleichnisses: Drei Reisende finden sich am selben geographischen Ort, am Tor einer unbekanntem Stadt am Rand eines alten Urwaldes. Sie haben die Aufgabe, zu Fuß an einen bestimmten Platz in einer gegebenen Zeit zu gelangen. Der eine findet eine Reiseagentur, kauft eine Karte, folgt, ohne daß er mit jemandem zusammenstieße, der gekennzeichneten Marschroute. Er kommt als erster an, gesund und wohlbehalten, so frisch wie zu Beginn. Er hat einiges gesehen, aber niemanden getroffen.

Der zweite hingegen zieht es vor, viel langsamer in die Stadt zurückzukehren, sich in den schmalen und gewundenen Gäßchen zu bewegen, an diesem oder jenem Detail zu verweilen. Nicht selten verloren, muß er sich bei den Leuten erkundigen, die er kennenzulernen beginnt genauso wie ihre Sitten und Gebräuche. Er kommt nicht als erster an, hat aber den Eindruck, daß dieser nirgends markierte Weg ihm eine Wirklichkeit enthüllt, die dem einfachen Touristen niemals zugänglich wäre.

Der dritte schließlich macht sich die riskante Hypothese zu eigen, daß der kürzeste Weg durch den Wald führt, und beginnt, in diesen zu treten. Er

findet keine Anhaltspunkte und versucht, einem bestimmten Parcours zu folgen, ist aber alsbald von den Welten überrascht, die ihm vollkommen unbekannt sind, von einer fremden Schönheit und einer bezaubernden Intensität, ohne daß er in Rechnung stellt, daß wahrscheinlich andere Reisende früherer Zeiten bereits die gleiche Route durchschritten, eben nur mit einer anderen Einstellung. Er ist so fasziniert von dieser Erfahrung, daß er die anfängliche Aufgabe vergißt und niemals eintrifft. Indem er sich so verhält, wird er zu einem anderen.

Stellte ich die Frage »Wer ist der Abenteuerlustigste?«, an wen würden Sie denken? Und wer machte mehr Fortschritte? Ich versuche nicht zu antworten. Wäre ich einer der dreien (das zählt aber nur für mich), ich hätte den dritten Weg gewählt, weil er ist, wie ich meine musikalische Arbeit lebe. Das freilich weit entfernt, ein Dogma aufstellen zu wollen oder mich zu einem Prediger zu häuten.

Marco Stroppa

Adornos wunderbarer Text über Alban Bergs 1913 entstandene *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5: natürlich wird da etwas zerschlagen (nicht weniger als die Tonalität). Aber die Klarinette weint dem, was da soeben zerschlagen wurde, in den letzten Takten nach. Und zwar über einem Akkord, der in jedem anderen Kontext vertraut, sogar banal klingen würde. Dieser Akkord (*c-e-g-h*) wird nur stumm niedergedrückt und erst ermöglicht durch eine extreme Dissonanzenballung im Takt davor (*a, b, h, c*, die tiefsten Töne des Klaviers) im vierfachen Forte. Der daraus resultierende schimmernd-unwirkliche Nachklang wird – wie zur Bestätigung – nochmals zart im vierfachen Piano angeschlagen: so klang noch nie ein Akkord. Tiefe Verwurzelung in der Vergangenheit und kühner, bis heute unerreichter Vorgriff auf künftige Zeiten auf engstem Raum vereint.

Wirklich neue, revolutionäre, meinetwegen avantgardistische Werke wie Bergs op. 5, Schönbergs Kammer-symphonie op. 9 oder Lachenmanns *Accanto* sind seltsamerweise auch die Werke mit der größten Traditionsbindung: bei Schönberg bekanntermaßen als überzeugt ängstlich-manische Rückversicherung, bei Berg in der Meisterschaft des »kleinsten Übergangs« (eben auch von einem Extrem zum anderen), bei Lachenmann aus einer tiefen Liebe zur Musik Mozarts, die die alte Schönheit zerstört, um eine neue zu errichten.

Keine Avantgarde befindet sich im geschichtslosen Raum. Der frühe Boulez ist gelebte Webern-Tradition. Aber Boulez hat seinen ganz eigenen, unverwechselbaren »Ton«. Was aber macht dieses *Eigene* aus? Und: Steht dieses Eigene in einem zeitlosen Raum?

Manchmal muß ich durch ein Dickicht schwarz beschriebener Notenseiten hindurch, um zu einer Lichtung zu gelangen, von der ich im Moment des

Komponierens behaupten kann: hier war noch niemand. In diesen seltenen Glücksmomenten empfinde ich eine staunende Vertrautheit, die man vielleicht wirklich nur in Räumen hat, in denen man noch *nicht* war. So verstanden ist dieses Sich-Einstellen (nicht: das Erzwingen) von einem wahrhaft neuen, unerhörten Klang tatsächlich eine Haupttriebfeder meines Komponierens.

Jörg Widmann