

Kompositorische Kreativität und ihre ethische Dimension

Einige Aphorismen zum Künstlertum¹

von Claus-Steffen Mahnkopf, Freiburg

Zur Methode

Heute über künstlerische Kreativität, über die Rolle des Komponisten in der Geschichte und über die Ethik des Künstlers zu verhandeln, führt, trotz der systematischen Verbindungen, die zwischen diesen Tripolen walten, zu einem Fragmentarischen. Ein diskursiver, argumentativer, durchgearbeiteter Text supponierte bereits durch die Form eine Einheit und eine Allgemeinverbindlichkeit, die der Heterogenität der Kunst und der unveräußerbaren Individualität der Akteure widerspräche. Wenn im folgenden phänomenologische und historische Gedanken zugleich mit einer persönlichen Sicht – sie stammen von einem Beteiligten – und mit normativen Implikationen – die sich aus dem Stand der Gegenwart ergeben – gemischt werden, dann kann dies nur in Form einer Konstellation um ein imaginäres Zentrum gruppiert Gedankengänge geschehen. Daher sei die Gattung des Aphorismus gewählt, der freier in der Diktion, aber strenger in der Erfassung des Poetischen ist, um das es hier nicht zuletzt zu tun ist.

Wut I

Erstaunlicherweise erfährt man – Rihm sei ausgenommen – wenig über die Triebstrukturen, die die kompositorische Arbeit anheizen, trotz der ungezählten öffentlichen Statements, die die musikalische Produktion seit langem begleiten. In die Tiefenpsychologie möchte man nicht blicken lassen. Ich vermute indessen, dass die Wut, die nicht selten mir den Impuls für ein neues Stück, aber auch für einen weiteren Aufsatz liefert, repräsentativ für unsereins ist. Es ist eine Wut, die einem immer wieder in den Alltag dreinfährt, ohne Vorwarnung kommt sie, ist sie aber einmal da, versteht man sofort, dass sie immer wieder kommen wird: die Wut vor der unausrottbaren Dummheit, die allerorten un-west und die Musik beleidigt. Im Medienzeitalter und in dem des Neue-Musik-Neokonservatismus eine häufige Störung einer total ent-idyllisierten Arbeitsexistenz. Wir Komponisten sind besonders sensibel dafür, wenn der Musik Gewalt angetan wird. Und das geschieht fortdauernd, aus der Außenperspektive nicht verwunderlich, hat die Menschheit bislang andere Sorgen, als über die Integrität der Musik zu wachen. Allein, den Komponisten, mehr noch als allen anderen, gehört die Innenperspektive. Und solange diese sieht, was nicht sein soll, wird sie immer wieder zur konkreten Negation verhalten werden, einer Tathandlung, mit einem neuen Stück das Unrecht der beleidigten musikalischen Intelligenz zu kompensieren.

¹ Vortrag, gehalten am 4. Oktober 2000 in Würzburg zur Eröffnung der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2000.

Die Einheit des Komponierens

Alle Komponisten sind in einem gemeinsamen Problem verbunden: der Notwendigkeit, der Organisation des Materials, seiner Strukturierung, überhaupt zur Existenz zu verhelfen oder aber ihrer konventionellen Fassung einen Mehrwert hinzuzufügen. Wer das nicht tut, ist nicht Komponist in dem Sinne, wie wir über ihn in der abendländischen Geschichte sprechen. Wir unterstellen wie selbstverständlich nicht einfach kreative ‚fortune‘, sondern den Einsatz von kritischer Intelligenz. Daher die starke Selektion durch die Tradierung bzw. Nicht-Tradierung. Noch die unterschiedlichsten Zeiten und Kulturräume werden von dem Expertenwissen, das nur uns Komponisten zugehört, zusammengehalten. Diese Arbeit an den realen Problemen und die Forderung, bei ihnen gerade nicht gelassen sich zu zeigen, ist, neben dem viel stärkeren objektiven Movens, ein Grund für Materialfortschritt. Selbst konservative Junggenies des beginnenden 21. Jahrhunderts verschmähen komplexe Rhythmen nicht, ohne sich auf ihr Wesentliches einzulassen. Die Einheit des Komponierens hält sich auch in Zukunft, einfach aus Gründen einer aufgezwungenen Abgrenzung von Arrangement und computerorganisierter Simulation. Die Systemschließung, die von außen erfolgt, hat damit auch ein Gutes. Es täuscht sich, wer glaubt, das Komponieren werde von künstlerischer Intelligenz, die mehr künstlich denn intelligent ist, abgelöst. Setzte sie in der Tat einen neuen Standard, dann nur, um auf ihm Komponieren neu zu definieren. Die Komponisten lassen sich ihren Eigensinn nicht nehmen.

Eine Ethik für Komponisten

Dürfen Komponisten, haben sie einmal einen Schwellenwert von Berühmtheit überschritten, sich alles erlauben? Darf dann ihr Narzissmus nur noch als Moment einer kreativen Ökonomie missverstanden werden? Sind Künstler, um ihres transrationalen Tuns willen, von ethischen Argumenten entbunden? Das sind Fragen, die, so sehr sie auch unangenehm sein mögen, mit fortschreitender Entfernung von authentischer Kultur gestellt werden müssen. Es geht dabei mitnichten um eine zweite Funktionalisierung der Künstler als des guten Gewissens in einer verlogenen Welt, als das konservative Kreise den letzten Literaturnobelpreisträger des 20. Jahrhunderts denunzieren wollten. Die Unterscheidung zwischen Ethik und Moral sollte sich längst herumsprochen haben. Für Moral sind andere zuständig. Die Kunst ist nicht deren Ort, wenn auch von ihrer Kritik nicht immun. Einer Ethik überhaupt indes muss entsprochen werden. Nicht allein um des Stils – im doppelten Sinne – willen. Auch um der menschlichen Existenz. Denn in der Schnittstelle zwischen beiden – in Wahrheit das Zentrum der künstlerischen Produktivität – ist das beheimatet, was die Werke zu wahren macht. Und das hört man, wenn nicht sofort, so doch eines Tages, und je ferner, desto vernichtender für diejenigen, die dem nicht genügen.

Wenn Künstler sich darauf kaprizieren, nur noch an das Eigene zu denken und jedwede Ethik von sich abzuweisen, dann können sie das, gedeckt von der Größe ihres Werks, durchaus tun. Dalí und Borges sind zwei grandiose Beispiele für die Selbststilisierung von Größenwahn. Nur dürfen sie keine öffentlichen Ämter ausüben. So war

es rechtens, dass in den 70er-Jahren bereits Stockhausen, der jegliches kommunikative Umfeld ausbeutet, seiner Professur enthoben wurde. Allein, in der kleinen und engen Welt der Neuen Musik hat fast jeder eine öffentliche Funktion, allein deswegen, weil er nur über sie wahrgenommen wird. Eine ethikfreie Künstlerexistenz ist somit kaum noch möglich. Und das ist vielleicht gut so; eine Musik eines von Verantwortung entbundenen Komponisten, eines, wie man sagt, Abgehobenen, ohne Reibung mit der Welt, wie sie ist, verliert sich in bloßer Immanenz oder im Irrsinn.

Zu Ethik genötigt, heißt aber nicht, dass die Komponisten die Dialektik von ekstatischer Kunstfreiheit à la Nietzsche und der ethischen Verpflichtung zu inner- und außerkompositorischer Ethik auch reflektierten, sich in Bewusstheit zu eigen gemacht hätten. Das Problem wird eher umgangen, vor allem in jüngster Zeit, als Geschäftsprinzipien künstlerische systematisch zu ersetzen begannen. Eine Ethik für Komponisten kann nur bedeuten, dass ein jeder eine eigene entwickelt und ausprägt. Große Musik entsteht, bei aller Selbstüberschätzung als einem transzendentalen Schein, nur aus Demut.

Dialektik der Kunstautonomie

Das von Zweckbestimmungen befreite Künstlertum, dem die Moderne ihren Aufstieg verdankt, hat sich längst pervertiert. Die Konzentration der Künstler auf das Nur-Künstlerische konnte von den avantgardistischen Ausbruchversuchen in die Lebenswelt kaum zugunsten einer ethischen Funktion zweiten Grades eingedämmt werden. Die Kunstszene, der gegenüber die Musik ihr Konservatives und Hausbackenes, das am Musiziert-werden-Müssen klebt, bewahren konnte, hat sich längst zu einer Wiese reinen Spielens – herabgezogen so häufig auf pubertäres oder kindliches Niveau mit erwachsenem Instrumentarium – transformiert. In einer hybriden Gesellschaft, die sich verhält wie ihre überhitzten Börsen, fungiert derlei als Idyllenersatz, leider ohne Naturschönes. Entgeistigung ist fast unausweichlich, mithin das Gegenteil der Selbstbewegung moderner Kunst. Vielleicht ist bereits die Schwelle überschritten, an die der Beginn der *Ästhetischen Theorie* gemahnte: man habe sich die Voraussetzungen abgegraben. In der Neuen Musik, auch in der Selbstkolonialisierung mit systemfremden Imperativen ein Spätling der Moderne, geschieht zur Zeit genau das. Die befreite und vollendet autonome Kunst findet sich wieder als völlig sinn-entleerte und gleicht damit heteronom dem, wovon sie sich autonom absetzen wollte. Eine Kunstautonomie, die sich nicht am Widerstand gegen Bedrohliches erst behauptet, degeneriert rasch und vergeht im Kräftezerren der Systemumwelt.

Innerkompositorische Ethik

Diesseits und jenseits von Staatsbürgerlichkeit und kultureller Verantwortung existiert eine Ethik – verstanden als Prinzip des Sollens und des Nicht-Sollens – auch des Wie des Werks, seiner ‚raison d’être‘. Wird gegen sie kompositorisch gefehlt, dann ist das als fauler Kompromiss schnell zu enttarnen. Im zeitgenössischen Komponieren wird am häufigsten der der besseren Spielbarkeit genannt, offenbar so etwas wie eine *conditio*

sine qua non der marktförmigen Distribution. Eine Musik hingegen, die genau komponiert ist, nicht allein der schönbergischen Ethik verpflichtet, ist mit sich im Reinen und daher erst einschätzbar. Bei anderer muss die Substanz erst umständlich herbeiinterpretiert werden. Was nicht lange hält. Die innermusikalische Intelligenz, im Wissen um die prinzipielle Konstruiertheit aller Musik, kann strengen Sinnes gar nicht anders, als jeden Arbeitsschritt auf die Frage nach dem Richtig/Falsch hin zu überprüfen. Wer das aber tut, ist das Gegenteil eines Spontaneismus, der die Ungenauigkeit zum Prinzip erhebt. Genaue Musik ist die Vorbedingung für große.

Josquin Desprez

Wir wissen über die Ersten, die komponierten, wenig. Ob sie Komponisten waren, wäre eine müßige Frage. Immerhin komponierten sie, will heißen, setzten den Beginn der Kompositionsgeschichte, fingen an, genuin musikalische Probleme zu bearbeiten, die stets ein Mehr als die theo-ontologischen Theorien, die die okzidentale Evolution anschoben, bedeuteten. In diesem Mehr steckt die kreative Subjektivität auch vor der bewusstseinsgeschichtlichen Entdeckung des Subjekts. Auch jene, über die wir nichts wissen, müssen ehrgeizige Artisten gewesen sein. Anderenfalls gliche ihre Musik angewandter theoretischer Traktate oder der religiösen Überlieferung. So sehr sich auch die Evolution einst im Schneckentempo vollzog, jedes Quäntchen an Fortschritt muss von einem musikalischen Eigenwillen abgerungen worden sein. Der erste Komponist im neuzeitlichen Sinne, trotz der kühnen Meister der ars subtilior, die zum ersten Mal ein subversives, avantgardistisches Bewusstsein in sich trugen, ist meiner Meinung nach Josquin. Die Legende ist bekannt, wonach er am Hofe in Ferrara doch Heinrich von Isaac vorgezogen wurde, obwohl er nur komponierte, wann es ihm beliebte, aber weil er dies dann besser tat (und auch besser dafür bezahlt werden wollte). Wer sich so verhält, ist sich – ganz ähnlich Michelangelo – seiner Potenz bewusst. Stellt sich, wie immer diplomatisch und kraft seiner Kunst, gegen Betrieb und die Macht. Das ist seither eine Konstante aller selbstbewussten Musiker. Josquin ist aber auch der Erste, der Meisterschaft – die Verfolgung der Maxime der musikalischen Eigenlogik – mit subjektivierendem Ausdruck verknüpft, den Grund legt für die nachmalige Dialektik von Expression und Konstruktion. Bis zum Einbruch der spezifisch modernen Subjektivitätsform bei den Komponisten, Beethoven (seither sind alle, mehr oder weniger, Genies im Sinne Kants), hat nur Bach die Universalität Josquins überbieten können. Josquin scheint auch der Erste, in dessen Sprache ein genuin Humanes, das wir verstehen können, aufkeimt. Eine Geschichte des Komponistentypus, der dem Material abringt, was den objektiven Geist transzendiert, müsste bei ihm ansetzen.

Wagner I

Es gibt wohl keinen Komponisten, in dem das im Sinne der Psychoanalyse Primärprozesshafte mit dem intellektualen Kalkül so verschwistert war wie Wagner. In kaum einem anderen Komponieren kulminierten derart die Dimensionen der modernen Künstlerexistenz, sowohl die Tiefen – die Armut des Terroristenexils – wie die Höhen –

die Verneigung der königlichen Hoheiten vor dem eigenen Theaterhaus. Kaum war einer so maßlos egozentrisch und gigantomatisch und zugleich in dem, was er als „modernen Mythos“ (ein inzwischen fast gänzlich des Sinns entleerter Begriff) schuf, welt-universal. Wagner ist der Inbegriff des Komponisten, der das Ganze will. Welch anderer vermöchte das noch einmal? Welches Ganze wäre es ihm? Wagner war der Erste, der zugleich im großen Stil als Schriftsteller auftrat, und dies keineswegs nur als Apologet in eigener Sache; er war der Erste, der moderne Autoren – bezeichnenderweise nicht in Deutschland – in Bann ziehen konnte; er war der Erste, dessen Werk von einem Philosophen als philosophisches Ereignis bezeichnet wurde. Das ist keinem seither vergönnt, objektiv und rechtens. Wagners Verortung im vorletzten Jahrhundert zeigt aber auch, was nicht mehr reproduzierbar scheint, das Wagnersche selbst, im Gegensatz zum Beethovenschen. Der Komponist heute, geschlagen vom hegelschen Ende der Kunst, das – wenn, dann – eines der Kunstmusik ist, kann sich nur noch dem Individuellen, dem Besonderen, dem einzelnen Problem herschenken, so sehr das auch von der Sehnsucht nach Universalität diktiert sein mag. Der Griff nach den Sternen allerdings ist nicht mehr Sache der Komponisten. Konsequenterweise ist, wer's dennoch erzwingt, Stockhausen, und nur noch lächerlich ist.

Angst vor dem Polymorphen

Man muss sich fragen, warum die Neue Musik in einem emphatischen Sinne, als Kunst der Gegenwart, gescheitert ist. Die von einst wird nun verspätet rezipiert, und die von heute nur in retrospektivischen, konservativen oder akademischen Formen. Im Vergleich zu den anderen Formen der Kunst – Literatur, Theater, Film, den bildenden Künsten – ist dieses Scheitern evident. Weniger, warum man sich darüber ausschweigt. Als sei in feiner Gesellschaft etwas Unerhörtes vorgefallen. Peinlich ist aber nicht jenes, sondern der mangelnde Mut, es zu reflektieren. Auch ich, als vereinzelt Individuum, habe keine Erklärung. Aber ich vermute, dass Musik, mehr noch als die sprachlichen oder bloß visuellen Künste, kraft ihrer schieren Zeitstruktur reale Gegenwart, um eine Forderung George Steiners aufzugreifen, und zwar für die leibhaftigen Zeitgenossen darstellt. Musik füllt Zeit nicht nur mit Sinn aus, sie verleiht ihr einen unmissverständlichen Expressionsgehalt. Es muss so sein, dass man genau davor Angst hat, vor der ‚aletheia‘ des Jetzt und Hier.

Eurozentrismus

Die Kritiker des Eurozentrismus im Bereich der Neuen Musik übersehen die doppelte Dialektik, in die sie sich verfangen. Erstens erkennen sie nicht, dass die Forderung der Erweiterung der eigenen Kulturidentität selbst eine höchst europäische Denkhaltung ist – welche nicht-europäische Kultur käme auf den Gedanken, europäische Gegenwart in ihren Kult einzubeziehen? Zweitens sind sie blind dafür, dass der Import so genannter Fremdkulturen selber einen imperialistischen Akt darstellt. Eine Musikkultur, die das ihr Gemäße pflegen will, ist weder imperialistisch noch provinziell, sondern eine gestandene. Die Problematik liegt anderswo, als die eilfertige ‚correctness‘ es vermeint.

Kapitalismus und Okzidentalismus, Früchte europäischen Denkens und heute in enthemmter Form von der einzigen Supermacht jenseits des Atlantiks zur Doktrin ohne immanente Selbstkritik erhoben, haben bereits den gesamten Globus kolonialisiert. Die Kunstszene, sensibel wie sie ist, reproduziert so ein schlechtes Gewissen, das nicht das ihre ist. Der Kontakt des Internationalen muss sich spontan ergeben, aus der Sache heraus, nicht als Pflichtübung von Veranstaltern, die ihren Schulatlas wiederentdecken.

21. Jahrhundert

Am Beginn des neuen Jahrhunderts verspielen wir unser ganzes Erbe. Auch das der Kunstmusik, wenn wir nicht aufpassen. Gewiss aber das des 20. Jahrhunderts, das jetzt so verdächtig schnell wissenschaftlich integriert wird. Alles jedoch, um dessentwillen wir das 20. Jahrhundert zu lieben gelernt haben, sein experimentelles Potenzial, sein Aufbrechen ins Unbekannte, wird nicht nur perhorresziert, sondern durch das Goutieren des Neokonservativen wie rückgängig gemacht, so dass die radikale Moderne – Schönberg bis zum musikalischen Dekonstruktivismus – rückwirkend wie eine kontingente Episode betrachtet wird, die so, als ein Vergangenes, verharmlost wird. Alle, die seit über einem Jahrzehnt reüssieren, sind konservativ und machen bereits aufführungspraktisch Kompromisse. Die Paradoxie ist offensichtlich: Nicht, dass die Neue Musik – jener sonderbare Name für zeitgenössisches Komponieren – sich nicht zu beschäftigen wüsste; nicht, dass sie nicht ein Sensorium für Talente und größere Begabungen hätte; nicht, dass, wer nicht ganz tumb ist, auch zu überleben vermöchte. Und doch verhindert der Betrieb über seine Emsigkeit das, was der eigenen Sache allein Legitimation zu verleihen vermöchte: kühne Projekte, die aus der Gegenwart kommen. Die Musik des 21. Jahrhunderts könnte nicht ohne Wahrscheinlichkeit die totale Revision der des 20. sein. Wer das möchte, erhebe als Erster seine Stimme.

Motivation

Warum ein Stück Musik – intrinsisch – komponiert werde, ist eine vielschichtige Frage, die allermeist rasch, also einsinnig beantwortet werden soll. In ihr treffen sich indes auf unterschiedlichsten Ebenen der kompositorischen Arbeit sachliche und subjektive Momente. Auf sachlicher Seite können verbucht werden: die Kontinuierung von objektiven Problembewältigungen (Komponieren ist auch ‚scientia‘), die Spontaneität musikalischer Ideen (Komponieren ist auch des homo ludens), die Notwendigkeit, der Welt etwas künstlerisch zu sagen (Komponieren ist auch ein Schriftstellerisches), die konkrete Negation vorangegangener gegnerischer oder minderwertiger Modelle (Komponieren ist auch eine kritische Tätigkeit), die Integration in ein Lebenswerk und dessen Gesamtzusammenhang (Komponieren ist auch ein Übergeordnetes), den Fortschritt des Komponierens voranzutreiben (Komponieren ist auch eine geschichtliche Verpflichtung). Auf der subjektiven Seite kommen zusammen: dem eigenen Leben Sinn zu verleihen, den horror vacui zu bannen, der Sterblichkeit ein Schnippchen zu schlagen, sich selbst herauszufordern und zu erweitern; auch die Lust, Freude an der eigenen Arbeit zu haben. Dies, und anderes mehr, konfiguriert sich in jedem Werk und jeder

Schaffensphase auf unterschiedliche Weise. Daher die unendlichen Schwierigkeiten, posthume Œuvres zu rekonstruieren.

Die Chance der Stunde: Musikalische Dekonstruktion

Wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind auch wir Zeuge einer Revolution der musikalischen Struktur, und auch diesmal wird damit einem Paradigmenwechsel des Geistes entsprochen. Atonalität, abstrakte Malerei und Aufgabe der auktorialen Erzählerinstanz gehörten einst genauso zusammen wie die musikalische Dekonstruktion mit der in Philosophie und Literatur diskutierten. Und wie Atonalität von Wagner vorbereitet wurde, wurde es die musikalische Dekonstruktion vom postwebernschen Komponieren, ohne dass es es bemerkt hätte. Das dekonstruktive Komponieren bricht erklärtermaßen – in Technik wie in Poetik – mit dem klassischen Präsenzideal, das sich bis in die Postmoderne hinein durchhält und den gegenwärtigen Neokonservativismus anführt. Nonos Fragmentästhetik und Lachenmanns Materialzersetzung haben etwas von Dekonstruktion, nicht aber in der Struktur. Ob Spahlinger dem genügt, müsste nicht zuletzt er selbst erläutern. Ferneyhoughs Morphologie, seit zwei Dezennien nun, arbeitet an ihr, neuerdings dank computerunterstützter Optimierungssysteme auch unterhalb der phänomenalen Ebene. Man spürt an den zukunftsorientierten Komponisten die Abkehr vom erschöpften Klangparadigma und die präkompositorische Inklusion des Konzeptuellen in die Strukturbildung selber. Mark André, Frank Cox und Steven Kazuo Takasugi sind Pioniere der musikalischen Dekonstruktion und zählen zu den visionärsten Komponisten meiner Generation.

Wir sind alle Beethovenianer

Mozart war der letzte Komponist, dem die Götter hold waren, jene, deren Fall den europäischen Nihilismus einläutete. Seither leben wir Komponisten alle im Schisma mit unserer Welt. Dass wir so denken müssen wie Beethoven, war eine von Adornos typischen Maßlosigkeiten. An der aber etwas ist. Nicht nur, weil seither kompositorische Intelligenz eher re- als progrediert. Sondern Beethoven gibt vor, was Größe ist. Selbst jüngere Gegenbewegungen wie der Nono-Kult partizipieren daran entgegen dem, was sie bekunden. Die Verheiligungen der Komponisten bis neuerdings Kurtág und Lachenmann ist gleichfalls ein Effekt davon. Ohne dass jene wie Beethoven sich ausdrückten. Der Wille, nochmals die Komplexität des musikalischen Möglichkeitshorizonts zu reproduzieren, ist heute eher bei Ferneyhough verkörpert; daher die Feme gegen ihn. In Beethoven, dank einer einmaligen historischen Situation in der bürgerlichen Geschichte, ist die verteufelte Einheit von innerkompositorischer Intelligenz und einer anthropologischen Philosophie des Ganzen verkörpert und für alle Nachkommen vorgezeichnet, zumindest für uns, in einer Zeit, in der die Künstler, ohnmächtiger denn je, dazu angehalten sind, das Erbe der Großen Musik zu verteidigen.

Wut II

Wir Komponisten sind aber nicht nur Musiker, sondern Menschen. Sind wir sensibel, wie man uns nachsagt, so müssen wir es auch in unserer Existenz sein, die stets mehr ist als der Musiker in uns, so sehr auch der Musiker glaubt, er habe das Privileg eines ekstatischen Lebens gepachtet. Und gerade der Komponist, der sich im Regelfall vom bloßen Musiker in einer breiteren Orientierung unterscheidet, kann nicht, trotz des Bohemienhaften des Musikerseins, von der Regression der Kultur, dem Rückzug des Geistes allerorten absehen. Es sei denn, er ist selbst ein Produkt dieser Entwicklung. Nur klage er dann nicht über schwindende Chancen. Somit gilt die Wut nicht nur einer schlechteren kompositorischen Produktion, sondern auch den Beleidigungen, die dem, was die bloße Reproduktion des Lebens übersteigt, zugefügt wird. Man wünschte sich mehr Musik, die sich, wie sublimiert auch immer, an gesellschaftlichen Tatbeständen entzünden. Nono und Lachenmann verlangen nach Erben in der jüngsten Generation, die davon zunehmend abgehalten wird.

Politische Stellung

Komponisten, wie alle demokratischen Staatsbürger, haben sich nicht nur ein politisches Bewusstsein auszubilden, das mehr ist als die Fähigkeit, Gewinnchancen einzuschätzen. Gerade den Künstlern obliegt die Solidarität mit den Verlierern der Modernisierung. Ihre gesellschaftliche Gruppe ist darauf geeicht, und zwar nicht nur Schriftsteller. Die heutige, sich kapitalistisch und informationstechnologisch gleichsam selbst abwickelnde Zeit hat die politische Funktion des Künstlers etwa gegenüber der Nono-Generation gründlich in Frage gestellt. Der Künstler, wenn er nicht zu den wenigen zählt, die spät zu den ganz großen Ehren gelangen, ist heute mindestens so ohnmächtig wie alle anderen auch. Daher bleibt ihnen aber eine Aufgabe allerersten Rangs: der weiteren Zerstörung musikalischer Infrastrukturen nicht tatenlos zuzusehen. Der Pultstars Klagen, das Publikum renne den großen Orchestern davon, sollen Forderung nach mehr Geld, nicht nach Strukturreform stützen. Aber erst wenn wir begreifen, dass die Ersetzung des Sachkriteriums durch finanzielle das Übel ist, können sinnvoll Budgets eingefordert und verwaltet werden. Der Geist, auch der der Musik, ist ein Eigenständiges, und ein politisches Bewusstsein hätte sich erst dann ausgeprägt, wenn erkannt würde, dass die Kunstmusik heute, alle, auf der Seite jener Verlierer steht, denen die Philosophie Walter Benjamins gilt.

Wagner II

Nicht Wagner, aber seiner Rezeption wäre eine Karenzzeit anzuempfehlen, läge darin nicht der Widersinn, dass die Kontinuität seiner Musik Rezeption wäre. Aber zu befreien wäre diese von einer, die an dem scheitert, was Wagner an Gewaltigem in Gang setzte. Das Hin- und Hergeschiebe seines Werks von der linken zur rechten politischen Ecke und zurück, das Aussprechen der ewigen Verdammnis über die stillschweigende Duldung bis zur Glorifizierung als Inbegriff von Größe, die philosophischen Zu-

richtungen ebenso wie diejenigen deutscher Kulturbarbaren – das sollte zurückweichen vor der Kunstausübung selber, in guten Aufführungen und kühnen Inszenierungen. Dem Robert Wilson der 80er-Jahre den gesamten Ring anzuvertrauen oder Gardiner nach Bayreuth zu verpflichten, hülfe einer lebendigen Gegenwart von Wagners Werk mehr als das tausendste Buch über Geldnot, Judenhass und Mythologie. Nur auf der Seite der innermusikalischen Hermeneutik wäre Versäumtes nachzuholen. Die musikalische Erkenntnis hinkt den großen Diskursen hinterher. Es ist ein Armutszeugnis der Rezeption, dass sachlich zur kompositorischen Substanz des musikalischen Werks kaum vorgestoßen wurde; unverzeihlich, wenn dessen Notwendigkeit nicht erkannt werde. Gerade weil Wagner sich wie kein anderer Komponist anbietet, als Konstrukteur der Moderne interpretiert zu werden, muss er in die Kompositionsgeschichte der Moderne, von Beethoven bis zu seinen Verächtern in der Gegenwart integriert werden. Eine Theorie der Tonalität, die bis Wagner vorstieße, hülfe genauso wie, rückblickend, eine Theorie musikalischer Dekonstruktivität, die an ihrer Vorgeschichte interessiert ist.

Somatische Intelligenz

Die letzte Instanz, die übers Komponierte entscheidet, ist nicht das Ohr allein, es ist der Körper insgesamt. Das Ohr entscheidet übers Klingen, über das Musikalische und Musikerhafte. Das reicht aber nicht hin für das konkrete So-und-nicht-anders. Deleuze spricht in seinem Bacon-Buch davon, dass die Aufgabe aller Kunst es sei, Kräfte einzufangen, und die der Musik, solche hörbar zu machen. Diese, so sehr sie sich auch intellektuell konzeptualisieren lassen, gehören dem, was die Psychoanalyse das Polymorphe nennt und das nur der Körper abtaxieren kann. Der Komponist liegt auf der Lauer, bis ein Körpergefühl ihm sagt, dass es so weit sei. Damit ist keine Setzung von musikalisch Einzelnem durch den sprichwörtlichen Bauch gemeint; die Bauchkomponisten ermangeln der ‚technè‘ und reproduzieren bloß ihren schlechten Geschmack. Die Stimme des Körpers ist vielmehr ein Holistisches, das darüber bestimmt, wie sich die Mischungsverhältnisse der musikalischen Ingredienzen bestimmen. Das ist ein Vor-Rationales, und über dessen Intelligenz partizipiert der Komponist mit seiner Zeit mindestens so, wie er es über die planerische tut.

Unser gesellschaftlicher Ort

Komponisten, je mehr sie es der Neuen Musik sind, sind gesellschaftlich ortlos. Damit ist nicht die adornosche Umdialektisierung gemeint, wonach die Funktion ihre Funktionslosigkeit sei, sondern ihre Abwesenheit im Diskurs der Moderne. Weil wir aber nicht existieren, ist unser Tun, wenn es sich überhaupt noch im Horizont von Legitimation bewegen will, nur als eines aus Verantwortung vor der Musik, der Kunst, schließlich dem Geist denkbar. Das zu vergessen sind wir im Begriffe. Wenn wir diese Entwicklung nicht umdrehen, wird über kurz oder lang das Neue-Musik-System, bar jeden Bezugs zur sie fundierenden Welt, abgeschafft. Bringen wir das Zeitalter des Verprassens endlich hinter uns.

Mimesis

Erster Antrieb zum Komponieren ist ein kindlicher Impuls: es den Meistern gleichzumachen. Wer früh damit beginnt, ist noch unschuldig ob des Sich-Übernehmens. Die überwältigende Versöhnlichkeit Mozarts verführte mich, kaum zählte ich zehn Jahre, zum Notenpapier, die bald in einem Geschäft entdeckte Partitur der Symphonie der Tausend zu überproportionierten Ambitionen, die heute zur Komplexität sublimiert werden. Komponieren ist anfangs ein von allen Zwecken freies Tun, wie das Malen bei Kindern, das Tagebuch in der Pubertät, die ersten Gedichte. Der jung Komponierende, beneidenswert weit entfernt vom späteren Betrieb, ist somit ganz bei den Vätern, wie in archaischen Kulturen. Je behüteter und auch länger – heutzutage, früher mag es anders gewesen sein – er dort weilen darf, desto eher ist er später gegen die Geschichtsleugnung und die Moden gefeit.