

Standpunkt neue Musik

Georg Katzer

Komponieren heute

Es ist nachgerade Mode geworden, vom »Ghetto der Neuen Musik« zu reden. Auch wo weniger belastete Assoziationen bemüht werden, wird die Neue Musik als hermetisches Territorium im Musik-Kataster geführt, wird sie in die Isolation hineingeredet. Die geringe »Breite der Rezeption« gilt dann allemal als ein Argument, mit dem auch mühelos die gesamte Lyrik aus der Literatur herauskatapultiert werden könnte. Natürlich (wo ist da »Natur«?), gegen die Übermacht des Unterhaltungs und Showgeschäfts, sogar die des Repertoire-Konzertbetriebs, operiert die Neue Musik nur noch aus der Defensive. Das martialische Bild ist so falsch nicht, und ihr Hervorbringer, der Komponist, muß sich manchmal mehr oder weniger unschuldig fragen lassen, ob seine Tätigkeit als sinnvolle (angesichts der Produktionsfront) aufgefaßt werden kann. Auch er selbst hat sich, unter anderem Blickwinkel, diese Frage durchaus vorzulegen. Nur wenn er seine Funktion nicht als eine von Ewigkeitsinstanzen beglaubigte auffaßt, ist er frei von dem Dünkel, durch eine gewaltige Geschichte seines Faches persönlich vor kritischen »Hinterfragungen« geschützt zu sein. Vielleicht ist er nur ein Fossil aus glücklicheren Zeiten, da die Uhr des Konzertpublikums noch nicht stehengeblieben war, da es die Begegnung mit dem Neuen suchte und nicht die Rituale. Vielleicht wird er weggespült von der ungeheuren Woge der Unterhaltungsmusik, die einen Generalvertrag mit allen Medien im Zeichen der Windrose hat.

(Selbst in Kulturmagazinen des Rundfunks und des Fernsehens kann sich offenbar nach Meinung der Macher anspruchsvolle Musik nicht behaupten und ist, nach Meinung der Macher, nicht einmal diesem Zielpublikum zuzumuten.)

Der Komponist des ausgehenden 20. Jahrhunderts verfügt über einen schier unermesslichen Materialfundus. Vom Geräusch bis zum konsonierenden Intervall (meinetwegen auch reine Stimmung), vom Organum des Mittelalters bis zu Computer-errechneten stochastischen Klangmengen, von Perotin bis zu Nono und Cage und dem Einfluß exotischer Kulturen, mit dem Entfallen von durch keine Theorie oder Handwerkslehre geforderten Präferenzen ist alles gleich gut oder gleich schlecht. Es gibt weder verbindliche Regeln für die Gleichzeitigkeit noch für die Ungleichzeitigkeit des Erklingenden. Die alte Harmonielehre, der Kontrapunkt, selbst noch die Dodekaphonie und die Serialistik boten mit ihrem Regelwerk Vorschläge zur Kreation. Hatte man einen festen Punkt konnte man von da aus seine Maschen stricken. Heutige Handwerkslehre existiert nur noch als individuelle Interpretation, weil es auch

eine übergreifende ästhetische Theorie nicht gibt. Dafür gibt es deren gleich so viele, daß man meint, der Artefex, der scholastische Musikdenker, sei zurückgekehrt, die Philosophie löse die Musik ab. Hegel Triumphator? Der orientierungslose Zustand ist das Ergebnis einer durch das 20. Jahrhundert gehenden Entwicklung, an deren Ende nun als Kapitulation der Leuchttürme von gestern der Postmodernismus proklamiert wird. Der nun macht es allen leicht, Komponisten wie Theoretikern verschiedenster Kulör, aber auch dem »breiten Hörer«, wird ihm doch immerhin versprochen, daß »das« vorbei ist. Er dekretiert verschämt den Abschied von Fortschritts- und Zukunftsglauben, mit denen Im Bunde die Moderne immer marschierte. Und die unveräußerlichen Normen werden schnell und sorgfältig abgelegt zusammen mit ästhetischen Zwängen, die in vergangener Zeit freiwillig und tapfer und im Vertrauen auf das bessere Leben danach ertragen wurden. Neu ist wohl an der Verlegenheits-Definition (obwohl es bereits den Begriff des Post-Seriellen gab), daß er aus der Negation heraus operiert, indem er lediglich ausschließt: Alles andere, nur nicht modern! Die Abkehr vom Avantgardismus, letztlich aus der politischen Entwicklung herrührend, fiel zusammen mit der zunehmenden Einsicht, daß im Materialbereich Entdeckungen nur noch in Nischen zu machen sind. (So ist ja schon nicht mehr der Ton [Klang] selbst, sondern seine Entstehung zum kompositorischen Gegenstand geworden.)

Die Übernahme phylogenetisch älteren Materials auch bei früher puristisch denkenden Autoren erscheint so als eine logische Folge und ist weltweit zu beobachten. Vertreter einer musica impura sind hingegen stets davon ausgegangen, daß älteres und jüngeres Material nur Schichten eines gemeinsamen Materialfundus bilden. Das kompositorische Problem bestand hier immer darin, die verschiedenen Materiale bruchlos miteinander zu verschmelzen, also ihnen im Grunde ihre Herkunft auszutreiben (ihre assoziative »Besetzung«), oder aber sie bewußt einzusetzen im Sinne einer collagierenden Ästhetik. Vor diesem sehr allgemeinen Hintergrund heben sich Ismen ab, die das buntscheckige Bild der Gegenwartsmusik ausmachen, und, interessanter, die vielen Handschriften, die nicht in die Eiserne Jungfrau eines Ismus zu sperren sind. So verhängnisvoll die total offene Situation für manche, auch starke Begabung sein kann, so zeitigt sie doch eine aufregende Landschaft, angesichts der man nicht von einer krisenhaften Situation sprechen sollte. In die Krise geraten ist nicht die Produktion Neuer Musik, und wenn man kein Phantast ist, dann hält man die Rezeption unter den gegebenen Umstandn für fast normal. Einer weiteren Verbreitung steht nämlich die krisenhafte Distribution im Wege. Die Neue Musik paßt nicht in die Institution Orchester: In den normalerweise zur Verfügung stehenden Probezeiten können keine wirklich ausgefeilten Aufführungen erarbeitet werden, wie sie bei klassischer Musik zur Selbstverständlichkeit und zum Berufsethos der Interpreten gehören. Die Neue Musik paßt nicht in die Medien: Wo Programmdirektoren ständig wie gebannt auf die Einschaltquoten starren, muß die Neue Musik noch froh sein, in verkehrsschwachen Zeiten aufzutauchen. So gibt auch für die DDR-Autoren unsere Landschaft nicht viel her. Nur die großen Orchester spielen, offenbar ohne weitreichende Konzeption, hie und da ein Werk eines unserer Komponisten. Es ist auch nicht gelungen, unserer Musik einen großen internationalen Markt zu erschließen, so wie es z. B. der polnischen Musik durch sensationelle Partituren und enorme staatliche Unterstützung gelang. Als Folge davon hat sich eine provinzielle Gefolgsamkeit ausgebreitet, die sich mit lokalen Erfolgen zufrieden gibt.

Komponieren heute bedeutet sich verhalten zu den neuen technischen

Möglichkeiten, die nicht nur in neue Phantasieräume führen, die nicht nur Aufführungsbedingungen modifizieren, sondern auch in die Produktionsweise des Komponisten eingreifen können. Hier ist zu denken an den Gebrauch des Rechners als Denk und Arbeitshilfe. Jede Art von algorithmischem Komponieren kann dem Computer übertragen werden. Serielle Strukturen realisiert er »mit links«, gewisse Rechnerprogramme setzen das Spiel auf einer midi-fähigen Tastatur sofort in Notendruck um, andere analysieren Klänge und setzen den Komponisten instand, die sinnliche Wahrnehmung rational zu untermauern, wieder andere synthetisieren und manipulieren akustische Signale. Der Komponist kann natürlich wie der Uhu seinen Kopf nach hinten drehen und darauf verweisen, daß sein Register die Vox humana ist. Recht hat er. Hat er Recht? Oder verschläft er, Kakteen gießend wie eine Spitzwegfigur, seine Zeit? Gewisse Soziologen sagen den »größten Intelligenzschub« der menschlichen Entwicklung voraus. Woher sie ihren Optimismus nehmen ist zwar ein Rätsel, denn als Auftakt dazu scheint der IQ weltweit erst einmal zu sinken. Daß sich aber Funktion und Erscheinung von Kunst im Gefolge der Hochtechnologie ändern werden, kann nur noch vom deutschen Intellektuellen bestritten werden, dem die traditionelle (wiewohl begründbare) Technophobie die Mütze bis über das Kinn heruntergezogen hat.

Komponieren heute ist leicht, weil alles möglich ist. Komponieren heute ist schwierig, weil alles möglich ist. Dem Komponisten steht so ein völlig freies, durch keine verbindliche Handwerkslehre eingegrenztes Arbeiten offen. So uneingeschränkte Freiheit ist, wie auch das Beispiel Schönberg zeigt, nur schwer zu ertragen. Schon der Gedanke an einen quasi anarchisch dahinziehenden musikalischen Strom löst Skepsis und Unbehagen aus sowohl bei der Fachschaft als auch beim Publikum und man schreit nach Gesetzen. Auch der Komponist sehnt sich nach der Geborgenheit eines Systems. So wird die Flut kanalisiert und eingedeicht. Modi und Vogelrufe, das Buch I-ching, mathematische Proportionen, Tonreihen, Primzahlen, Akkorde, Material aus Bachschen Chorälen oder Liedern der Befreiungsbewegungen dienen direkt oder in Analogieschlüssen dazu, der Musik ein oft schwächliches Stützkorsett zu schaffen oder aber den Tonsetzer darüber hinwegzutäuschen, daß das Schicksal seiner Schöpfung sich an anderen Parametern mißt. An ungleich schwieriger zu messenden. Musik ist zwar in ihrer allgemeinsten Definition ein absichtsvoll als Hörerlebnis hervorgebrachtes Schallereignis, aber in emphatischem Sinne ist es Musik nur dann, wenn die Absicht sich anderen mitteilt. Wenn der Funke überspringt. (Auf solche Gemeinplätze kommt man herunter, wenn man Geheimnisse von Kunst lüften will.) Es kann ja alles in schönster Ordnung sein, wenn aber die Inspiration (!) fehlt, ist alles eitel. Es gibt auch keine maurerischen Tricks als Ersatz. Ich weiß hingegen aus eigener Erfahrung, wie sehr der Komponist in der Gefahr ständiger Selbsttäuschung arbeitet, hier einmal nicht seinen sozialen Belang betreffend, sondern seinen konkreten Arbeitsvorgang. Zunächst arbeitet er u. U. tagelang an der Ausarbeitung einer Passage, die in Echtzeit nur wenige Sekunden dauern soll. Das kann dazu führen, daß zuviel Information in sie hineingepfercht wird, auch, daß ein Vorgang, in der Partitur 4 zwar außerhalb des Zeitflusses deutlich wahrnehmbar, in dem ihm tatsächlich zugedachten Zeitintervall nicht manifest wird. Es gibt andere Täuschungen, bedingt durch Deckungsungleichheit von Schriftbild und klanglicher Umsetzung (besonders im rhythmisch-metrischen Bereich), u.s.w. ...

Vieles in der Neuen Musik ist gut und schön gedacht ohne sinnlich, zum

musikalischen Ereignis, zum Vergnügen zu werden. Auch den Werken vorangestellte, oft wortreiche philosophische Traktate machen dann die Musik nicht ohrenfälliger.

Komponieren heute heißt also auch seine Entscheidung treffen für oder gegen eine sinnliche, letzten Endes emotional bestimmte Musik. Dazu gibt es nicht nur eine Alternative: Spielmusik naiver und strukturalistischer Art, kontemplative, konzeptuelle oder auch intellektuelle, geradezu »philosophische« Musik. Emotional begründetes Arbeiten, das ich bei unseren Komponisten vorrangig finde, (Altersunterschiede fallen nicht signifikant auf) hat ästhetische Konsequenzen, weniger im Material- als im Formbereich. Es evoziert entwickelndes Komponieren eher als additives Vorgehen. Es ist paradigmatisch der Musik des 19. Jahrhunderts verwandter, als vielen avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts. Von diesen gab und gibt es natürlich Einflüsse. Spurensicherung fordert Indizien zutage: Geräuschkomposition, offenes Werk, instrumentales Theater, Zufallsmanipulation (auch mit dem I-ching, versteht sich), Textkomposition, Happening, elektroakustische Musik, Minimalismus, Exotismus ...

All das ist aber für das Gesamtbild nicht bestimmend geworden, findet sich nur punktuell und fast ausschließlich im Schaffen weniger DDRKomponisten. Die Scheu vor weitergehenden übernahmen kann positiv gedeutet werden: Distanz zu Erscheinungen, denen auch viel Modisches anhaftet, oder aber negativ: Ängstlichkeit, sich konservativer Kritik auszusetzen. Spektakuläre musikalische Neuerungen gingen nicht von der DDR aus, sie wurden durch das gesamte kulturell-politische Klima nicht provoziert. Die auswählende und beharrliche Adaptation internationaler Entwicklungen hat aber dazu geführt, daß es eine DDR-spezifische Neue Musik gibt: Eine (unradikale) moderne Musiksprache unter Beibehaltung traditioneller Reproduktions- und Darbietungsformen. Im Ganzen eine nicht für Sensationsmache geeignete Landschaft, die aber auch weitgehend frei ist von modischem Schnick-Schnack und Scharlatanerie. Es spricht einiges für ihre weitere Modellierung. Die Namen unserer jüngeren Kollegen stehen dafür, wir älteren dürfen uns herausgefordert fühlen.

Es gibt eine latente Sehnsucht nach einem neuen Zeitstil, nach überschaubaren Verhältnissen als Widerschein von politischen Sehnsüchten, die in westlichen Gesellschaften, aber nicht nur dort, zu finden sind. Wird es ihn jemals wieder geben? – Niemand weiß, wohin Terpsichore die Kugel stemmt, auch sie ist ja nicht Herrin ihrer Verhältnisse. Aber es spricht alles dagegen, wäre er doch getragen von einem einheitlichen Kunstwillen, d. h. von einer monoformen Gesellschaft. Weder das einigende, weil alles beherrschende kirchliche Dogma des Mittelalters, noch der zusammenschließende Widerstand dagegen und der Prozeß bürgerlicher Selbstfindung werden in der Zukunft eine solche Entsprechung finden, daß eine neue, länger andauernde Epoche mit dominanten Stilkriterien anbrähe. Keine historische Situation ist wiederholbar, es sei denn als Farce, sagt Marx. Die modernen Gesellschaften sind in viel zu starkem Maße differenziert, die Entwicklungen im Bereich der Produktivkräfte und der Gesellschaft viel zu rasant und sich überlappend, als daß es möglich wäre, sie auf verbindliche künstlerische Leitsätze einzuschwören. Sicher, es hat eine Zeit des mehr oder weniger einheitlichen Stils in den sozialistischen Ländern gegeben. Die Einheit war aber per

Dekret hergestellt, künstlich und so nicht lebensfähig. Wir werden auch in Zukunft keinen Epochenstil mehr haben, wohl aber immer mehrere davon, kurzlebig, quasi Jahresringe der Musik, widersprüchlich und nur aus größerer Distanz übergreifende Merkmale offenbarend. Der Komponist hat also die Wahl, sich einem der jeweils grassierenden Modestile anzuschließen oder (wie eh und je) auf der Suche nach seiner Individualität sich davon abzugrenzen. Auf die individuelle Leistung kommt es an, und von ihrer Bewertung durch die Gesellschaft, ganz gleich, wo sie erbracht wird, hängt ganz wesentlich die Entwicklung unserer Gesellschaft ab. Nicht nur in der Kunst.

Werkverzeichnis Georg Katzer

1966

Streichquartett Nr. 1

DVfM 8405 a, b

1968

Sonate für Orchester Nr. I

EP 5547

1969

Sonate für Orchester Nr. II

Divertissement à trois, Trio ad libitum

DVfM 8354

1970

Sonate für Kammerorchester Nr. III

(Hommage à Jules Verne)

1971

Baukasten für Orchester

EP 9552

Streichmusik 1

für 14 Solostreicher, EP 9597 a

Die Igeltreppe

Geschichte mit Musik nach einem Text von Sarah Kirsch

Fünf Miniaturen für Klavier

EP 5611

1972

Bobrowski-Lieder
für Mezzosopran, Flöte und Klavier, EP 5667

Streichermusik 2
für 18 Solostreicher, EP 9597 b

Klavierquintett
EP 5487

Drei Heine-Lieder
für hohe Stimme und Klavier EP 10373

1973

Die D-Dur Musikmaschine
für Orchester, EP 10335

1973/74

Konzert für Orchester
DVfM

1974

Das Land Bum-Bum (Der lustige Musikant)
Oper für Erwachsene und Kinder, Libretto: Rainer Kirsch, Klavierauszug EP 9754

1975

Szene für Kammerensemble
EP 5585

Schwarze Vögel
Ballett, Libretto: Bernd Köllinger Klavierauszug EP 9725

Dialog für Flöte und Klavier
EP 10433

1976

Zwei Verlautbarungen
Klaviertrio, EP 10366

Empfindsame Musik
für 58 Streicher und 3 Schlagzeuger, EP 5527

Vivo
für Klavier, DVfM in 8020

Rondo (Bevor Ariadne kommt)
Elektroakustische Komposition (Studio Bratislava)

Saitenspiele
für Harfe und Violoncello

1977

Konzert für Cembalo und Bläserquintett
EP 5576

Dramatische Musik
EP

De musica
Szene für 12 Vokalisten unter Verwendung eines Flügels und einiger
Geräuschinstrumente nach Texten aus "Li-Ki" nach Platon, Schiller, Goethe,
Shakespeare und Grabowski EP

Stimmen der toten Dichter
für Sopran, Klavier und Tonband nach Texten von Lorca, Hernandez, Neruda, EP

Stille, doch manchmal spürest du noch einen Hauch
Elektroakustische Komposition (Experimentalstudio Bourges)

1978

Nachtstück
für Kammerorchester und Tonband

1978/79

Ein neuer Sommernachtstraum
Ballett Libretto: Bernd Köllinger, EP

Trio für Oboe, Violoncello und Klavier
(Essai avec Rimbaud)

EP 10304

1979

Sound-House

für Orchester, drei Instrumentalgruppen und Tonband nach einer Vision von Francis
Bacon, EP 5548

Des

(Dessau) für Oboe solo, EP in 10352

1980

Konzert für Klavier
und Orchester, EP 5568

En avant-ou
für Akkordeon-solo

Konfrontation
für Oboe und Kammerorchester

Doppelkonzert für Violoncello, Harfe
und Orchester, EP 5595

Musikmaschine Nr. 2
Elektroakustische Komposition (Studio Belgrad)

1980/81

Konzert für Violine
und Kammerorchester, EP 10325

1981

Kommen und gehen
für Bläserquintett und Klavier, DVfM 8535 a, b

1982

miteinander – gegeneinander
Duo concertante für Englisch Horn und Bratsche, DVfM 8157

Fünf Bagatellen
für Violine, Klarinette und Klavier, EP 10400

Ballade für Klarinette und Percussion
EP 10390

Elegisch ma non troppo
für 2 Gitarren, EP 10389

Pezzo per fagotto

DVfM in 8064

1982/83

Aide-mémoire

(Sieben Alpträume aus der 1000jährigen Nacht) Tonbandkomposition

1983

Dialog imaginaire

für Flöte solo und Tonband, DVfM in 8052

Von d nach d

für Flöte-solo, DVfM in 8052

La flûte fait le jeu

Elektroakustische Komposition (Experimentalstudio Bourges)

1984

6 Lieder nach Richard Leising

für Countertenor (oder Mezzosopran), Flöte, Klarinette, Violoncello, Klavier und Schlagzeug DVfM

Ballade vom zerbrochenen Klavier

für Klavier, Live-Elektronik und Tonband, EP 5548

1984/85

The Songbook of a King

für Sopran, Alt, Tenor, Baß (Soli)

Konzert für Flöte und Orchester, EP

1985

Konzert für Orchester

Nr. 2, EP

Streichquartett Nr. II

DVfM 8431 a, b

Steine-Lied

Computerkomposition (E.M.S. Stockholm)

Schlagmusik
DVfM in 8027

An einen abwesenden Freund
für Violoncello-solo, DVfM in 8028

Lieder und Kommentare zu Ovid
Duo concertante für 2 Oboen und Tonband, DVfM in 8054

1985/86

La Mettrie
oder Anmerkungen zum Maschinen-Menschen oder das Ende des mechanistischen
Zeitalters für Klavier und 5 Instrumente EP

Streichquartett Nr. III
DVfM 8429 a, b

1986

La mécanique et les agents de l'erosion
für Tonband, Darsteller und grafische Bühnengestaltung (Experimentalstudio Bourges)

Konzert für Violoncello
und Orchester, EP

Der Schlaf
für Tonband und szenische Aktion

Heiter ma non troppo
für 2 Gitarren und Live-Elektronik

1987

Konzert für Oboe
und Orchester, EP

Das Gastmahl oder Über die Liebe
Oper Libretto: Gerhard Müller nach Platon, Henschel

Trio für Akkordeon, Gitarre und Violine

1988

Dialog imaginaire II
für Klavier und Tonband, EP

La Mettrie II
oder Anmerkungen zum Pflanzenmenschen für Klavier und 5 Instrumente, EP

Missa profana
für Orgel-solo

Kette
für Viola-solo, DVfM

Film und Hörspielmusiken

Abkürzungen: Henschel = Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin; EP = Musikverlag Edition Peters, Leipzig, Titel ohne Verlagsnummer: Bezug leihweise möglich, DVfM = Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Titel ohne Verlagsangabe: Alle Rechte beim Autor

© positionen, 1/1988, S. 5-7