

Claus-Steffen Mahnkopf

Das Meisterwerk – Paradigma der Zukunft?

Wie ausgedrückt, heißt mein Vortrag *Das Meisterwerk – Paradigma der Zukunft?* Hierbei bin ich Ihnen eine Rechenschaft schuldig, da die Kategorie des Meisterwerks in die aktuelle Debatte über das gegenwärtige Komponieren zu werfen, so nahezu gegen alle Tabus, die man sich denken kann, zu verstoßen scheint. Um vorab einem Mißverständnis vorzubeugen: obwohl ich im zweiten Teil meines Vortrages auf meine eigene Musik eingehe, möchte ich mit der Kategorie des Meisterwerks allgemeine ästhetische Probleme, die gerade für die heutige Zeit höchst dringlich sind, ansprechen, Probleme, von den ich glaube, daß sie viel zu wichtig sind, als daß man an ihnen vorbei gehen könne. Damit ist eine GrundsatzEinstellung verbunden, der auch meine eigene Musik gehorcht. Inwieweit allerdings sie den damit angesprochenen Ansprüchen genügt, wird jeder einzelne Hörer meiner Musik selber entscheiden müssen.

Hier in Darmstadt, trotz meiner kontinuierlichen Teilnahme seit Mitte der 80er Jahre, einen Vortrag zu halten, fällt mir allerdings schwer, so daß mir eine persönliche Bemerkung erlaubt sei, nicht zuletzt, weil ich mich großen Mißverständnissen ausgesetzt sehe. Ich hatte für diesen Vortrag, der ja auf den letzten Tag der Ferienkurse festgesetzt wurde, für einige Tage meine Anwesenheit hier in Darmstadt unterbrochen, um etwas Abstand und Ruhe zu gewinnen. Dabei fiel mir auf, daß mein »Vor-Ort-Sein«, meine Mitwirkung in diesem Jahr meine leider vorhandenen paranoiden Züge in einem sehr starken Maße erhöht hat – zumindest so weit, daß ich mir die Frage gestellt habe, warum das so sei. Und ich glaube, daß dies nicht nur an meiner Sensibilität liegt, mit der ich spüre, in welchem hohem Maße die Musik gar nicht oder gar nicht mehr (ob das früher besser oder schlechter war, weiß ich, ist auch für einen Komponisten der Gegenwart eigentlich nicht bedeutsam) im Mittelpunkt zu stehen scheint, weil die Machtspiele, die Cliquenbildungen, der Nepotismus, die Polemik und der Jahrmarkt der Eitelkeiten sich zu sehr in den Vordergrund drängen. Zwar weiß ich, daß dies in der Kunstszene, zumal in deren Zentren, gang und gäbe ist und wohl auch aus sehr verständlichen und letztlich »menschlichen« Gründen nicht zu ändern sein wird, doch damit ist ein eminentes und unlösbar scheinendes Problem für den Komponisten verbunden, zumal in Zeiten, in denen ästhetische Kategorien kaum noch eine Funktion innehaben. Denn einerseits erwartet man vom Künstler große Sensibilität, ohne die er keine wirkliche Musik schreiben können, auf der anderen Seite muß er sich auf die »Szene« einlassen, nicht, um Karriere zu machen, sondern um am »Puls der Zeit« ebenso zu sein wie musikalisch weiter zu kommen – letzteres durch das Hören von Musik und die Zusammenarbeit mit den Musikern, wohl auch durch Diskussionen, wenn diese auch heute nicht mehr die

Rolle spielen wie früher, als ästhetische Debatten noch mit großer Leidenschaft geführt wurden. Läßt der Komponist sich jedoch auf dieses hochexplosive Gemisch aus Kunst und Macht ein, wird er aufgegeben, schottet er sich ab, verliert er den Anschluß.

Ich muß gestehen, daß ich unter dieser Situation extrem leide und keine Lösung finde, außer der einer Art innerer Emigration, die aber natürlich kaum eine Lösung genannt werden kann, weil sie die notwendige Kommunikation aufschiebt. Ich will jetzt nicht darüber spekulieren, inwieweit ein Zusammenkommen von 400 bis 500 eigenwilligen Persönlichkeiten – Darmstadt selber – überhaupt eine Kommunikation ermöglichen kann. Sondern ich möchte vielmehr diese soeben geschilderte Problematik selber aufgreifen und die These vertreten, daß die heutige Lage der jüngeren Generation objektiv höchst problematisch ist, nämlich daß ihr im Grunde fast gänzlich verwehrt ist, Musik zu schreiben, die für sich selber stehen möchte und nicht bloßer Spiegel gerade herrschender Machtkonstellationen oder der Veralterung der Neue-Musik-Szene ist. Lassen sie mich dieses Problem am Begriff des Meisterwerkes erläutern, denn wer wollte bestreiten, daß das Meisterwerk (vorausgesetzt, man orientiert sich überhaupt am Werkbegriff) das Ziel jeden Komponierens ist.

Die Kategorie des Meisterwerkes ist von einer Reihe fundamentaler ästhetischer Einwände umstellt. Der vulgärmarxistische Einwand besagt, daß die Idee eines gelungenen, in sich geschlossenen und perfekt ambitionierten Werkes einem sozial elitären Denken entspricht, das die Kluft zur sogenannten Gesellschaft und damit der Bevölkerung künstlich erhöht und somit fortschrittsfeindlich ist. Der dekonstruktivistische Einwand besagt, daß die Idee eines Meisterwerks seinen Autor als Genie überhöht und somit einem veralteten, ins 19. Jahrhundert gehörenden Denken über die Rolle und Mächtigkeit des Künstlers angehört. Der avantgardistische Einwand besagt, daß die Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts generell sich von der Idee eines in sich genügsamen Werks verabschiedet, daß statt dessen die offene Form, das Experimentelle, die Einbeziehung des Musikfremden, des Außereuropäischen, der Nachbarkünste etc. – was auch immer im einzelnen darunter zu verstehen sein mag – in den Mittelpunkt rückt, mithin genau das aufzugeben trachtet, was man die Opusmusik nennt. Die postmodernistische Erfahrung zeigt, daß die jüngere Generation zumeist eh nicht mehr an die Musik als Ausdruck eines emphatischen Anspruches auf Authentizität glaubt und sich daher befließigt, möglichst schnell Karriere zu machen. Der antisubjektivistische Einwand besagt, daß das Subjekt selber, das sich, wie es scheint, in einem Meisterwerk verewigen will, gar nicht mehr existiert, daß somit die Musik sich als Art Klangobjektivität neu gestalten muß – sei es als Posthistoire wie bei den hierzulande so beliebten Amerikanern Cage und Feldman, sei es als neoimpressionistische Spektralharmonik, die sich reiner Natur annähern will, sei es als Oberflächenharmonik des statistisch-stochastischen Komponierens, die wir sowohl bei Xenakis als auch bei der sogenannten New Complexity vorfinden (in dieser Hinsicht unterscheidet sich mein – wie ich ihn nenne: komplexistischer Ansatz übrigens grundlegend von den diesem Begriff zugeordneten, jüngeren englischen Komponisten).

Ich gebe zu, daß diese Einwände nicht nur zahlreich und, gerade auch in Darmstadt, sehr attraktiv sind, daß der modernistische Standpunkt, weiterzumachen, am

alteuropäischen Begriff des Individuums und vor allem an der Idee einer in jeder Hinsicht durchartikulierten Musik, die dem funktionalen Hören eignet, festzuhalten, verlorene Liebesmühe zu sein scheint. Doch habe ich in den letzten Jahren, nicht zuletzt wegen oder trotz Darmstadt, gelernt, an meinen Grundeinstellungen, die ich bereits hatte, noch bevor ich Darmstadt oder Donaueschingen zum ersten Male betrat, festzuhalten, denn alle meine musikalischen Erfahrungen (auch und vor allem der »Alten« Musik) haben mich darin bestärkt.

Daher möchte ich etwas bekennen und vorausschicken, daß ich dies im vollen Bewußtsein, also ohne Naivität, Romantik, Sentimentalität, oder aber Zynismus, tue: Ich glaube nach wie vor an die Musik, an die große Musik, die in Europa als autonomes Gebilde entstanden ist und daher große Kunst und unvergleichlicher Spiegel des Menschen ist. Damit ist der unverrückbare Glaube verbunden, daß sie nicht einfach zu Ende ist, oder abgeschafft werden kann. Mir ist sie viel zu heilig, als daß ich sie einem widerlichen Musikbetrieb, der schnellen, opportunistischen Karriere, dem Geld, der Konzession ans nicht vorhandene Publikum, Auftraggebern, politischen Kräftefeldern opfern könnte. In dem Augenblick, wo der Künstler, also der Komponist, nicht primär an die Musik denkt, sondern an das Andere, ist er bereits verloren. So habe ich schmerzvoll lernen müssen, nicht ins »System« zu passen und daher nicht gespielt zu werden (so hat etwa das Arditti Quartet trotz Versprechen mehrmals mein Erstes Streichquartett abgewiesen). Doch ich bin dankbar, daß ich Mitte der Achtziger Jahre in fast mönchischer Abgeschiedenheit in Freiburg meine Disziplin, das Komponieren, habe erlernen können und eben dort, relativ geschützt von den tobenden Guerillakriegen, die nur der überlebt, der mit Kampfausrüstung ausgestattet ist, leben, denken, arbeiten, fühlen, empfinden, die Musik lieben zu dürfen.

Mit diesem Glauben an die Integrität der Musik ist aber, zumindest in meinem musikalischen Denken, das Postulat verbunden, daß das je spezifische Werk in seiner Form schlüssig - früher hätte man integral gesagt – sein und die eingesetzten Tonhöhen – ich greife jetzt einmal den vielleicht wichtigsten Parameter meiner Musik auf – restlos funktional aufeinander bezogen sein müssen. Das mag eine konservative Einstellung sein, doch scheint es mir keine bessere zu geben. Funktional bedeutet, daß die Harmonik sowohl wie die Linearität von einem Material abhängt, das dem je spezifischen Werk insgesamt zugrunde liegt, und ein System des Einsatzes sowohl in vertikaler wie in horizontaler Weise ausprägt. Im Idealfall wäre ein jeder Ton harmonisch oder melodisch eingebunden – so wie es seit bald 1000 Jahren im Abendland der Fall ist, nur stets nach den Imperativen der jeweiligen Gegenwart. Ein solcher Ansatz, für den Musik aus Beziehungen von Klängen und erst in zweiter Linie aus den Klängen selber besteht, schließt einen aleatorischen oder pseudoaleatorischen Einsatz ebenso aus wie einen statistisch-stochastischen, der heutzutage als schnelle Lösung weit verbreitet ist, aber auch einen abstrakt serialistischen, der zwar auf dem Papier, nicht aber für das Ohr funktioniert. Ziel meines Komponierens ist es daher, eine in sich, d.h. auf allen parametrischen Ebenen, die natürlich mit der ästhetischen raison d'être des jeweiligen Werks zusammenhängen, integrale Musik zu schreiben. In dieser Hinsicht vertrete ich konsequent die Ästhetik des Opus.

Aber nicht nur diese musiktheoretisch-ästhetische Überlegung bezieht sich auf die

Kategorie des Meisterwerkes. Sondern, wie mir scheint, sind wir heute an einen höchst kritischen historischen Punkt angelangt, wo, von den Moden und schnellen Karrieren einmal abgesehen, die Grundsatzfrage nach dem, wie weiter zu machen sei, radikal ins Auge gefaßt werden muß. Und ich finde, daß die Ästhetiken des Experimentes, der Kunstüberschreitung, der Aufgabe des Werkes, ja des Künstlers etc. langsam selber veraltet sind. Deren Protagonisten sind sehr alt oder bereits tot, und die Erfahrung hat gezeigt, daß das »epater le bourgeois« längst die Wirkung verlor und die Überführung der Kunst ins Leben nicht gelang (bzw. wenn überhaupt, dann nur als billige Esoterik, Kunstgewerbe und dekadenter Spaß). Wir spüren, daß die Aufgaben der Menschheit viel zu große sind, als daß wir uns das selbstgefällige Spiel mit uns selber – nichts anderes scheint mir in der Zwischenzeit die sogenannte Avantgarde zu sein – noch weiter leisten können. Was zukünftig, wie ich finde, zählen sollte, ist die individuelle Leistung. Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, daß die großen Komponisten heute über 50 sind, und die darunter sich eher auf ihr Geschäft verstehen, zumindest diejenigen, von denen man hört, die also an die Oberfläche gelassen werden. Die aber wirklich große Anstrengungen, die es ja nach wie vor gibt, werden nicht belohnt, vielmehr unterdrückt, dürfen nicht in die Öffentlichkeit treten. Vielleicht ist daher die Idee gar nicht einmal so schlecht, die seit bald 100 Jahren stets neu genannte Musik einzufrieren, damit irgendwo sie neu entstehen kann, von Menschen, die komponieren, weil sie es müssen, nicht weil sie Aufträge bekommen.

Der Festivalkultur-Mechanismus, der an Uraufführungen, für die er Aufträge vergibt, stärker interessiert ist als am Repertoire bedeutender Musik, hat nämlich – ich muß dies leider in aller Deutlichkeit sagen – zwei menschenverachtende und ganz und gar kunstfeindliche Auswirkungen, nicht zuletzt bei jungen Komponisten. Zum einen werden diese, eine gewisse Begabung vorausgesetzt, sehr rasch aufgebaut, verwöhnt und beehrt, und nur, damit sie nach etwa 10 Jahren an ihrer eigenen Erschöpfung wieder zugrunde gehen, so daß die nächste Schar von Junggenies an ihre Stelle treten könne – dies funktioniert deswegen so gut, weil die Beteiligten, im Rausch ihrer Verwöhnung, es sich in der Regel nicht bewußt machen. Die zweite Auswirkung ist der allerorten geforderte Anpassungsmechanismus, denn offenbar gibt es im gegenwärtigen Musikbetrieb – vielleicht war es früher nicht besser, aber ich lebe nun einmal in der Gegenwart – nichts Schlimmeres, als wenn ein junger oder jüngerer Komponist eine eigene Meinung hat, die sich womöglich gar noch von der vorherrschenden unterscheidet; das Schlimmste, wenn diese überdies kritisch ist und nicht vor der Wahrheit halt macht.

Aber genau hier sind wir an dem alles entscheidenden kritischen Punkt angelangt. Wie soll ein jüngerer Komponist sich entwickeln, zu sich finden, sich treu bleiben, eine eigene Position vertreten, ja, zu großen, nämlich zeitintensiven Projekten den Glauben entwickeln können, wenn alles unternommen wird, ihn entweder durch verlockende Angebote zu verführen oder mundtot zu machen? Wie sollen sich solche Komponisten entfalten, die wir einst nach jahrzehntelanger Standhaftigkeit und Unbestechlichkeit mit dem Epitheton ornans »großer Komponist« schmücken werden? Ich mache hier niemanden persönlich verantwortlich – ich möchte dies mit allem Nachdruck klarstellen, sondern es ist ein objektives Problem, das allerdings derart dringlich ist – denn schließlich hängt davon die Musik von mindestens einer Generation ab –, daß es zu verdrängen Selbstmord wäre.

(Der Text ist eine um seinen werkanalytischen Teil über Claus-Steffen Mahnkopfs MEDUSA-Zyklus gekürzte Fassung seines Vortrages, den er im Rahmen der 94er Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt gehalten hat.)

© positionen, 23/1995, S. 40-42