

Bernhard König

## Hörbar verstummen am Rand des Terrors. Die Neue Musik und der 11. September

Eine Marginalie. Da meldet sich, zwischen all den Terrorismusexperten, Baustatikern, Psychoanalytikern, Ökonomen, Brigadegenerälen, Islamwissenschaftlern, Medienbeobachtern, Politikern und schlicht Betroffenen, deren Kommentare und Prognosen derzeit gefragt sind, auch einer zu Wort, dessen Branche nicht eben oft konsultiert wird, wenn es um relevante Einschätzungen des politischen Weltgeschehen geht: Ein Komponist. Und setzt sich prompt in die Nesseln. So sehr, dass vier Konzerte abgesagt werden, seine Heimatgemeinde die Aberkennung der Ehrenbürgerwürde erwägt und die Feuilletons ihm landauf, landab teils betroffene, teils süffisante Randglossen widmen. Das Attentat auf das World Trade Center, so schwadronierte Karl-Heinz Stockhausen jüngst im Rahmen einer Pressekonferenz des Hamburger Musikfestes, sei das „größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos“, etwas „was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben“.

Eine Marginalie, angesichts der persönlichen und familiären Schicksale, der unabsehbaren politischen und humanitären Folgen, die mit diesem Ereignis verknüpft sind. Hier hat sich, so scheint's, einer gründlich in Misskredit gebracht, die eigene Weltfremdheit und Egomane entlarvt, und ansonsten sollte man die ganze Sache nicht so übermäßig ernst nehmen. Man könnte also, anders als bei all den anderen Nachrichten, die derzeit auf uns einströmen, wenigstens bei dieser einen getrost mit den Achseln zucken und zur Tagesordnung übergehen. Es sei denn, jene Musik, deren prominentester Vertreter Karlheinz Stockhausen hierzulande nach wie vor ist, bedeutet einem etwas.

Mit den Achseln zucken und zur Tagesordnung übergehen: Das dürfte die bei weitem häufigste Reaktion sein, wenn es – außerhalb der eingeschworenen Fachkreise – um „Neue Musik“, um die komponierte Konzert- und Kunstmusik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart geht. Die wenigsten Zeitgenossen kennen diese Musik, kaum einer hört sie regelmäßig, fast niemand liebt sie. Ihre Einschaltquoten in den Nachtprogrammen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks unterschreiten regelmäßig die Messbarkeitsgrenze und dass eine ihrer Galionsfiguren derart für Aufregung sorgt wie derzeit Stockhausen kam schon seit Jahrzehnten nicht mehr vor. Anders als Popmusiker, Schriftsteller, Filmregisseure oder Modemacher sind Komponisten in keiner Talkshow zu finden und beteiligten sich (mangels Nachfrage) selten oder nie an irgendeinem öffentlichen Diskurs, der über ihr eigenes Fachgebiet hinausginge.

Selbst die kulturtragende Schicht der Romanleser, Theatergängerinnen und Ausstellungsbesucher verschmäht in der Regel die zeitgenössische Konzertmusik und hört stattdessen lieber Jazz, Klassik oder Ethno-Klänge. Und es ist ihr gutes Recht: Viele werden dieser Musik im Verlauf ihrer musikalischen Sozialisation nur höchst selten begegnet sein, und sie dann in eher unbehaglicher Erinnerung behalten haben: Als zähneknirschend in Kauf genommenes Pflichtpensum im sinfonischen Abonnement-Konzert, als vermeintliches Störgeräusch auf der Suche nach dem richtigen Radiosender oder (wenn auch nur in Einzelfällen) als staubtrockenes und unsinniges Abzählen von Zwölftonreihen im schulischen Musikunterricht.

Für jene statistisch kaum messbare Minderheit freilich, die das Geschehen innerhalb dieser Musikszene intensiver verfolgt, verbirgt sich hinter dem diffusen Schlagwort „Neue Musik“ ein ganzer Kosmos: Ein verzweigt wucherndes System aus musikalischen Sprachen und ästhetischen Strömungen, das sich längst nicht mehr überschauen und kaum definitiv begrenzen lässt. Eine imposante Galerie von Komponistenpersönlichkeiten, deren klangliche Abenteuerlust und geistige Kühnheit im Laufe eines Jahrhunderts diesen überquellenden

Reichtum an musikalischen Ausdrucksformen hervorgebracht hat. Und eine umtriebige und weltweit vernetzte Szene, die von Amsterdam bis Hongkong, von Moskau bis Helsinki für die Bestandspflege und ständige Erneuerung dieses kollektiven Œuvres sorgt.

So umstritten und unscharf das übergeordnete Label „Neue Musik“ auch sein mag, so konkurrenzlos war es hierzulande jahrzehntelang in der Positionierung und Abgrenzung nach außen. Wer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „Neue Musik“ sagte (und dabei das emphatisch groß geschriebene N mitdachte), meinte damit eine autonome Musik, die im Gegensatz zu Rock, Pop, Musical oder Schlager nicht auf kommerzielle Verwertung zielte. Aus dieser Autonomie – und den damit verbundenen Möglichkeiten eines hoch konzentrierten und reflektierten Fachdiskurses – bezog die musikalische Avantgarde über Jahrzehnte hinweg ihre ebenso aufrichtige wie selbstbewusste Überzeugung, dass ihre Musik die einzige sei, die sich ästhetisch und intellektuell auf der Höhe ihrer Zeit befinde; dass sich aus diesem Grunde in ihr, und nur in ihr, die große europäische Musiktradition von Perotin bis Mahler fortzuschreibe; dass allein sie musikhistorische Relevanz für sich beanspruchen dürfe und auf Dauer Bestand haben werde. Kurzum: Neue Musik galt uns Insidern schlicht als „die“ Musik des 20. Jahrhunderts.

Die drastische Kluft zwischen dieser Expertenmeinung und dem realen öffentlichen Desinteresse ist zweifelsohne hausgemacht: Viel zu lange unterlag die komponierende Zunft dem Irrtum, künstlerische Autonomie, zumal solche, die durch öffentliche Subventionen wirtschaftlich abgesichert ist, entbinde von der Notwendigkeit der Vermittlung. Viel zu lange kümmerte sich die Szene nicht oder zu wenig um Zugänge, Hörhilfen, Lustfaktoren für Außenstehende. Und so hilft es nicht viel, wenn das meiste von dem, was einst den Umgang mit Neuer Musik so mühsam und angestrengt erscheinen ließ, längst der Vergangenheit angehört und sich das Konzert- und Festivalgeschehen so stark differenziert hat, dass es auch für Neueinsteiger viel Ansprechendes, Sinnliches, Komisches, Berührendes und Hintergründiges zu entdecken gäbe.

Das Dilemma der Neuen Musik ist, dass ihr sperriger, sinnesfeindlicher Akademismus ungebrochen fortlebt: In Klischees und Vorurteilen. Da eine breite öffentliche Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Musikleben kaum stattfindet, besteht das öffentliche Bild dieser „modernen Musik“ und ihrer Urheber zu einem Gutteil aus der Reproduktion überkommener Klischees. Selbst unter studierten Orchestermusikerinnen, Instrumentalpädagogen, Musikwissenschaftlerinnen oder Chorleitern gilt sie weithin als misstönend oder langweilig, unspielbar oder kinderleicht, beliebig oder kopflastig. Als etwas, wovon man in der Praxis lieber die Finger lässt (und sich dementsprechend auch die Gelegenheit vorenthält, das eigene Urteil zu revidieren).

Ein breiter, öffentlicher Diskurs über Neue Musik funktioniert nur dort, wo diese Vorurteile reproduziert und bestätigt werden. So verstand beispielsweise jeder Kinogänger umstandslos, was gemeint war, als Gérard Depardieu 1990 in dem erfolgreichen australisch-französischen Spielfilm *Green Card* einen „Komponisten“ mimte – oder, genauer gesagt, einen Schwindler, der höchstwahrscheinlich nur vorgab, Komponist zu sein – und als dieser Scharlatan im Kreise einer distinguierten Bürgersgesellschaft (aufgefordert, doch eine Kostprobe aus seinem Schaffen zu geben) wild auf dem Instrument herumzuhämmern begann: Eine virtuos dilettantischer Verklänglichung von des Kaisers neuen Kleidern. Ganz anders die Reaktion des Publikums, als der Filmemacher Edgar Reitz der Neuen Musik und dem Milieu ihrer Vertreter in seinem Fernsehehrteiler „Die Zweite Heimat“ ohne jede parodistische oder denunzierende Absicht breitesten Raum einräumte. Die Fernsehnation zappte sich irritiert aus der lange ersehnten Fortsetzung des vorangegangenen Quotenknüllers „Heimat“, die „Zweite Heimat“ verlor im Verlauf ihrer Ausstrahlung zwei Drittel ihrer anfänglichen Zuschauer.

Der wohl hartnäckigste (und zugleich realitätsfernste) Gemeinplatz in den kollektiven Fantasien zur Phänomenologie des Komponisten ist der Topos vom weltentrückten, monomanischen, allem Alltäglichen enthobenen und nur um das eigene Werk kreisenden Genius. In der gegenwärtigen Musikszene wird man lange suchen müssen, um auf ein reelles Gegenstück zu diesem romantisierenden Zerrbild zu stoßen. Es sei denn, man beginnt die Suche direkt beim Buchstaben „S“.

Karlheinz Stockhausen verdankt sein internationales Renommee zweifelsohne seinem überzeugenden kompositorischen Lebenswerk: Seinen formalen Kühnheiten, seiner strukturellen Radikalität, seiner immensen Klangfantasie – und nicht zuletzt auch seiner sprachlichen Überzeugungskraft bei der Darstellung komplexer musikalischer Sachverhalte. Seine Prominenz indes – die Tatsache also, dass seinen Namen auch kennt und mit seiner Profession assoziiert, wer mit Neuer Musik ansonsten herzlich wenig am Hut hat – dürfte eher der Ausdauer und Unbeirrbarkeit zuzuschreiben sein, mit der sich Stockhausen einen einzigartigen Nimbus erarbeitet hat. In einer überzeugend verkörperten und jahrzehntelang verfolgten Mischung aus echtem Charisma, aufrichtigem Sendungsbewusstsein und hartnäckiger Selbstinszenierung ist ihm das Kunststück gelungen, eine singuläre Erscheinung zu bleiben und zugleich eine Fülle von brachliegenden Klischees zu bedienen.

Wie kein zweiter verkörpert Stockhausen mit den Klangmassen der *Gruppen* für drei Orchester, mit dem weltumspannenden Anspruch seiner *Hymnen* oder mit den alle Maßstäbe sprengenden Dimensionen seines *Licht-Zyklus* den Monumentalisten mit leichter Tendenz zum Größenwahn, der noch ein Streichquartett in vier Hubschrauber setzen muss, um alles bisher Dagewesene zu übertreffen. Wie kein zweiter inszeniert er sich als schamanenhafte Licht-Gestalt, als weiß gewandeter Kunder seiner eigenen Privatreligion. Den traditionsreichen Topos von „Inspiration“ als Eingebung überirdischer Mächte bedient er in seinen öffentlichen Auftritten derart exzessiv, dass der Kollegenspott seinen Heimatort Kürten (Postleitzahl: 51515) nicht im Bergischen Land bei Köln sondern direkt auf dem Planeten Sirius lokalisiert wissen will. Und auch das abgestandene Klischee von der „Nachwelt“, die dem eigenen Oeuvre dermaleinst unschätzbaren Wert beimessen werde, scheint er vollständig verinnerlicht zu haben: Zahllose Anekdoten berichten davon, wie Stockhausen handschriftliche Briefe nur noch in Kopie verschickt, um das wertvolle Original der eigenen Sammlung einzuverleiben; wie er jede Probe und jede Tonstudiositzung auf Video und Tonband dokumentiert, auf dass keine seiner Mitteilungen den künftigen Exegeten seines Werkes verloren gehe.

Wer Stockhausen über längere Zeit aus der Ferne beobachtet hat, hat den Eindruck, dass ihm diese Selbstinszenierung längst zur zweiten Haut geworden ist, dass auch aus noch so verschrobene und egozentrischen Äußerungen tiefe Überzeugung spricht und dass wohl auch die von der Presse zitierten Hamburger Verlautbarungen zum Angriff auf das World Trade Center mindestens so authentisch sein dürften, wie die nachgeschobenen Dementis. Was diese jüngsten Äußerungen mit anderen Botschaften aus dem Stockhausenschen Privatkosmos verbindet, ist die Tatsache, dass auch sie abermals ein traditionsreiches Klischee reproduzieren. In Stockhausens „Luzifer-Kunst“ klingt die uralte blasphemische Allegorie vom orgelspielenden Teufel ebenso an, wie das literarische Bild des dämonischen Kunstverehrer, der auf der Suche nach immer neuen ästhetischen Reizen den Mächten des Bösen anheimgefallen ist. Von Kaiser Nero, der angesichts des brennenden Roms die Leier schlägt, reicht die Traditionslinie dieses Topos über Jules Vernes Käpt'n Nemo und die vielen orgelspielenden Schurken und *mad scientists* des frühen Horrorkinos bis zur psychologischen Kriegsführung in *Apocalypse Now* von Francis Ford Coppolas, der den Helikopterangriff auf ein vietnamesisches Dorf von Wagners Walkürenritt begleiten lässt.

Die ins prototypische überhöhte Selbststilisierung eines genialischen Künstlers um den Aspekt des Dämonischen anzureichern, macht also in der öffentlichen Wahrnehmung durchaus Sinn – so lange man sich dabei auf ausreichend weltfremder Entfernung zur

Realität hält. Schon so manche haarsträubende Eingebung Luzifers hat Stockhausen im Lauf der Jahrzehnte veröffentlicht, ohne dass sie irgendwelchen Anstoß erregt hätte: Eine Eloge auf den Kannibalismus beispielsweise („Ich fände es gar nicht schlecht, wenn Menschen die reinen körperlichen Substanzen von verstorbenen anderen Menschen aufessen würden, weil das sehr wertvoll ist“), oder seine mehrfach geäußerte Überzeugung, kraft seiner Musik werde eine neue Spezies von „gesünderen, schöneren Menschen“ geschaffen. Selbst dass New York und Washington eines Tages brennen würden, sah er bereits Anfang der 80er Jahre voraus, datierte das Ereignis allerdings mit Hilfe theosophischer Zahlenmystik auf das Jahr 1984.

Die Öffentlichkeit nahm all das (wohl zu Recht) nicht wahr, geschweige denn ernst oder krumm. Und nun dies: Ein paar Sätze zum aktuellen Tagesgeschehen, ins Unreine gesprochen, und plötzlich hört alle Welt hin. Mag sein, dass Stockhausen da just im falschen Moment einen blank liegenden Nerv getroffen hat. Mag sein, dass jener unreflektierte Zynismus, der aus seinen Äußerungen spricht, nicht ihm alleine zu eigen ist. Mag sein, dass unterschwellig und parallel zum derzeit erlaubten emotionalen Codex (Angst, Entsetzen, Besonnenheit) derzeit auch eine kollektive Auseinandersetzung mit der Faszination stattfindet und stattfinden muss, die von dieser Bilder ausging. Man hört viel dieser Tage von Börsianern, die den Drahtziehern des Anschlags „Cleverness“ bescheinigen, weil sie sogar noch mit Insider-Spekulationen daran zu verdienen verstanden oder von Medienmachern, die voller Respekt auf das exakte Timing und den hohen Symbolwert der Angriffe hinweisen.

Sicher ist indessen, dass es Stockhausen nicht um den kalkulierten Tabubruch oder gar um aufklärerische Entlarvung ging, sondern, wie immer, um sich und sein Werk. Seine Äußerungen stehen nicht für irgendeine bedenkliche „Tendenz“ oder „Strömung“ innerhalb der zeitgenössischen Kunst, wie es einem manche besorgten Kommentatoren weiß machen wollten, sondern sie stehen für Stockhausen. Gerade weil dieser aber so prototypisch den erleuchteten Komponisten verkörpert, gerade weil mit dem real existierenden Geschehen in der Neuen Musik so wenig öffentliche Auseinandersetzung stattfindet, steht zu befürchten, dass der gesamten Szene aus dieser unerwarteten Negativ-Publizität einer ihrer Galionsfiguren nicht unerheblicher Schaden erwachsen dürfte; dass Stockhausens Äußerungen im kollektiven Gedächtnis hängenbleiben und als weitere Monströsität dem diffusen öffentlichen Zerrbild von „moderner Musik“ hinzugefügt werden.

Bedauerlich wäre dies nicht nur aus der Insider-Perspektive, denn es geht hier beileibe nicht bloß um das angekratzte Image einer sektiererischen Nischenkultur. Es geht vielmehr um kreative und intellektuelle Ressourcen, die ohnehin viel zu selten abgerufen werden und denen nun erst recht droht, nicht mehr ernst genommen zu werden.

Denn beizutragen, anzumerken, zu kommentieren hätte die Komponistenzunft dieser Tage vieles. Dass Musikmachen noch immer ein Politikum ist, bewahrheitet sich in den restriktiven Musikverböten mancher islamischer Staaten ebenso wie in der Tatsache, dass in den USA nun, wo es sich in landesweiten Patriotismus zu versetzen gilt, plötzlich allenthalben öffentlich gesungen und musiziert wird. Und dass der (aus dem Lager der Neuen Musik immer wieder kritisierte) Umgang mit Musik als manipulativer Dauerreizung längst zu beträchtlicher Abstumpfung geführt hat, lässt sich an so manchen Auswüchsen innerhalb der aktuellen medialen Aufbereitung exemplarisch studieren: Auf allen Kanälen peppige Jingles, die dem nicht endenden Wiederkäuen der jeweils aktuellen Katastrophenmeldungen den nötigen Drive verleihen. Oder: Die sattsam bekannten Trümmerbilder in verlangsamter Schnitffolge, unterlegt mit zu Herzen gehender Barockmusik, auf dass auch dem hartgesottesten News-Zapper unmissverständlich signalisiert werde: Jetzt ist Innehalten und Trauer angesagt. Oder: Ein seichter Popsong, collagiert mit allerlei Katastrophen-O-Tönen. Terror zum Mitsummen.

Wenn Komponisten aus dem Umfeld der Neuen Musik irgend eine Kompetenz besitzen, dann für das Vermeiden solcher Zynismen – das sollte auch und gerade angesichts des „Falles Stockhausen“ nicht vergessen werden. Wie kann Musik klingen angesichts von Terror, Krieg und tausendfachem Leid? Wie kann dem Entsetzen eine Stimme verliehen werden? Das sind stets zentrale Fragen für die Ästhetik dieser Musik gewesen, Fragen, denen sich ein dreiviertel Jahrhundert lang zahllose Komponisten in ihrem Werk gestellt haben. Ihre Antworten sind denkbar verschieden ausgefallen: Welten liegen zwischen Arnold Schönbergs *Überlebendem aus Warschau* und Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis*. Zwischen Benjamin Brittens *War Requiem* und Krzysztof Pendereckis *Threnos für die Opfer von Hiroshima*. Zwischen Klaus Hubers *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* und Mauricio Kagels *Con Voce für drei stumme Spieler*. Oder zwischen Luigi Nonos *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* und Peter Michael Hamels *Shoah*.

Gemeinsam ist all diesen Werken die Redlichkeit im Bemühen um eine musikalische Sprache, die zwar nie dem jeweils thematisierten Geschehen selbst – Krieg, Unterdrückung, Terror – gerecht werden kann, die aber jenen Gefühlen zu Ausdruck verhilft, die sich bei dessen Betrachtung und Reflektion einstellen mögen. Bis hin zur Sprachlosigkeit, von der in den ersten Tagen nach dem Attentat auf allen Kanälen gefaselt wurde und deren Gegenstück sich in der Neuen Musik in den stillen und verstummenden Stücken John Cages und vieler anderer findet.

Und auch die Utopien haben ihren angestammten Platz, sowohl im Vermächtnis als auch in der Gegenwart der Neuen Musik. Kleine, ganz der Praxis zugewandte Visionen von einer ganzheitlichen, dem selbstbestimmten und kreativen Lernen verpflichteten Erziehung beispielsweise, die häufig dort zum Tragen kommen, wo Komponisten wie Dieter Schnebel, Christian Wolff oder Matthias Spahlinger den Konzertsaal verlassen, um musikalische Interaktionsmodelle und Anleitungen für kreative Gruppenprozesse für Schülern und andere musikalischen Laien zu arbeiten. Oder auch die ganz großen Utopien von einer friedlicheren Weltgesellschaft und von einem Zusammenrücken der Religionen: In Alfred Schnittkes *viertes Sinfonie* etwa, in der der Traum von einer „Universalreligion“ heraufbeschworen wird, oder in Mauricio Kagels *Liturgien*, die eine Polyphonie heiliger Gesänge der großen Schriftreligionen entwirft. Und, nicht zu vergessen, in so manchem Klassiker aus dem Werk Karlheinz Stockhausens.

Bleibe die ihrerseits utopische Frage, ob nicht eine Aufgabe einer heranwachsenden Komponistengeneration darin bestehen könnte, die bestehenden internationalen Netzwerke der Neuen Musik behutsam in die Richtung von Vertretern der jüdischen und islamischen Kultur zu erweitern und mit ihnen in Austausch zu treten über die Grenzen und Möglichkeiten eines interkulturellen oder gar interreligiösen musikalischen Dialoges. Eines Dialoges, der nicht vereinnahmt, nivelliert und simplifiziert, wie es so manches Produkt aus dem „Weltmusik“-Lager tut, der sich nicht die unerreichbare (und für jeden gläubigen Moslem oder Juden unzumutbare) Messlatte von der „Universalreligion“ steckt, sondern der vom Trennenden ausgeht, unüberwindbare Hürden respektiert und sich der uralten gemeinsamen Wurzeln besinnt.

Marginalien, dies alles, angesichts einer in Aufruhr versetzten Welt. Viel mehr als solche Randnoten wird die Neue Musik nicht beisteuern können zur aktuellen Lage. Doch am Rande des Geschehens zu stehen und der Sprachlosigkeit hörbaren Ausdruck zu geben wäre schon mehr, als sich wortreich ins völlige Abseits zu quatschen.