

Standpunkt neue Musik

Hermann Keller

Harmonie ist das Ausschreiten der Grenzen

1 Vieles von meiner musikalischen Aktivität war offenbar unbewußt darauf gerichtet, diese Hochatmung zu korrigieren, meine Selbstheilung auch nicht ganz ohne Erfolg. Aber weniger falsch blieb eben immer noch falsch. ↑

2 Sehr wichtig ist das Über ohne Instrument. Es kann helfen, die Tätigkeiten, die zum Spielen gehören, auch außerhalb des Musizierens zu verbessern. Sonst läuft man Gefahr, viel von dem gerade Erreichten wieder zunichte zu machen. Der Organismus lernt ständig und erstaunlich schnell, das Richtige ebenso wie das Falsche. ↑

3 Es gibt selbstverständlich Gebiete des Musiklebens in denen das geschieht (Jazz, populäre Musik verschiedener Genres). Angesichts dessen ist es doppelt bitter, daß gerade die

I

Würde ich heute nach meinem Beruf gefragt, ich hätte es schwer zu antworten. »Komponist«, das klingt eindrucksvoll, erfaßt aber kaum die Hälfte meiner musikalischen Arbeit. »Musiker«, das wäre umfassender, versteht man's richtig, wirkt jedoch in unserem Sprachgebrauch eher »klein«, in untergeordnete Stellung verweisend. Warum ist das so?

Schon bei dieser einfachen Überlegung stoße ich auf merkwürdige Unstimmigkeiten im Musik-Leben. Die Erklärung, daß ein größeres Ansehen genießt, wer den größeren Überblick hat, hilft nicht weiter, zumal sich mit dem Star inzwischen ein Konkurrent etabliert hat, der den Komponisten im Ansehen der Allgemeinheit weit überflügelt. Überhaupt geht es auffällig oft um's Vorne-Sein, Bester-Sein, Preisträger-Sein, womit ich zugleich einen Blick weit über das Musikleben hinaus wage.

II

Bei diesem Satz breche ich ab, um Mißverständnisse zu vermeiden. Es wird deutlich werden, daß ich keinen Grund zur Polemik habe, da ich selbst mitten in den Problemen stehe und in dem Maße, wie ich Erkenntnisse gewinne, auch eigene Fehler sehen lerne. Hier muß ich abermals einhalten. Es soll nicht von kleinen Fehlern die Rede sein, wie man etwa auf dem Instrument einmal danebengreift, was bekanntlich die großen Interpreten der Vergangenheit wenig gekümmert hat. Ich meine sogar, daß der ständige Ehrgeiz, diese kleinen Fehler zu minimieren, mit dem Auftreten größerer Fehler in Zusammenhang stehen kann, so wie man umgekehrt in historischen Orchesteraufnahmen zwar weniger Perfektion, dafür aber reinere Dur-Akkorde hören kann. Leider geht mit diesen Vorzügen auch die Fähigkeit verloren, sie zu schätzen, was in der Summe solcher Entwicklungen zu ungeheuren Einschränkungen, ja schließlich zum totalen Unverständnis für manche Phänomene und zu heilloser Verwirrung nicht nur unter Laien, sondern auch unter Fachleuten führen kann. Als Tonsatz- und Gehörbildungslehrer mußte ich darüber mehr als genug erfahren.

spezialisiertesten Musiker häufig mit der größten Entfremdung (von ihren Produktionsmitteln, dies genau im Marxschen Sinne!) zu kämpfen haben. ↑

4 Einen Einwand voraussehend muß ich unterstreichen daß wir uns in einer Epoche der extensiven Entwicklung befinden – das ist ja gerade der Grund für die Anhäufung so vieler Probleme –, der man sich auch nicht auf eigene Verantwortung entziehen kann, weder in künstlerischen noch in anderen Fragen. Darum ist aber ein Vergleich mit Epochen vorwiegend intensiver Entwicklung (mindestens zwischen 1600 und 1900) nicht ohne weiteres zulässig, etwa in die Frage mündend: »Wenn Beethoven komponieren konnte, ohne zu hören, warum soll das heute nicht möglich sein?« Nein, das ist eben heute nur um den Preis ungeheurer Beschränkung möglich, in der sich im allergünstigsten Falle der Klein-Meister zeigen würde, keinesfalls aber ein Künstler, der sich den gewaltigen Problemen stellt. ↑

5 Warum soll man erst warten, bis die Menschen krank sind, um dann den Versuch zu unternehmen, sie mit aktiver Musiktherapie zu

III

Ich wußte es: Ich habe keine Chance, auf diesen Seiten alle Arbeitsgebiete zu behandeln, die sich mir aufdrängen. Schon gerät ins Blickfeld die Notwendigkeit, eine Allgemeine Musiklehre zu schreiben. Ich muß einen Moment bei diesem Punkt verweilen, obwohl ich die Ungeduld des Lesers teile, die vorn angesprochenen Gedanken fortgesetzt zu sehen. (Und noch immer bin ich beim Thema: Man sieht, wie unvollkommen die schriftliche Mitteilung ist, ohne die Möglichkeit, in drei Sekunden einen Satz »beiseite« zu sprechen und sich an den Mienen der Gesprächspartner über das Gelingen der Kommunikation zu orientieren. Darum das Ausufern der Bücher Arno Schmidts, darum das berechtigte In-Frage-Stellen des Werk-Begriffs in allen Künsten.)

Es ist erstaunlich: Viele Kollegen beschäftigen sich mit sehr komplizierten Fragen des musikalischen Handwerks. Entsteht aber die Notwendigkeit, Grundlagen zu vermitteln, müssen plötzlich die alten Theorien herhalten, welche die alten Regeln zu »Gesetzen« erklären, statt wirkliche musikalische Grundgesetze und Grundbegriffe ausfindig zu machen. Wie soll auf so brüchigem Fundament etwas Neues gebaut werden? Und in der Tat: Die Rache für solche Vernachlässigung der Grundlagen ist die »Neue Einfachheit«, die in der Praxis nichts anderes tut als das, was der alten Elementar-Theorie gestattet wird: in die Lücken zu springen, ohne sie zu füllen.

Was soll ich also tun? (Hic Rhodos, hic salta!) Die schon begonnene Allgemeine Musiklehre zu Ende bringen? Da ich sie hier nicht durch allgemeine Erklärungen ersetzen kann, bleibt mir nur übrig, auf meinen Artikel in *Musik und Gesellschaft* 11/85 zu verweisen, in dem ich einige Ansätze zeige, übrigens auch für andere Arbeitsgebiete, über die zu reden sein wird.

IV

Ich habe noch nicht erwähnt, daß ich Pianist bin. Tatsächlich ist dies der Aspekt, der in meinen Überlegungen gegenwärtig die geringste Rolle spielt, obwohl ich ja als Solo-Pianist auftrete. Ein Grund für diese »Geringschätzung« liegt natürlich darin, daß ich für dieses Instrument bisher die meiste Übungszeit verbraucht habe und damit auch über einige Probleme hinweggekommen bin. Wichtiger aber ist, daß ich durch viele – wirklich körperliche – Schmerzen erfahren mußte, wie ungeeignet gerade das Klavier sein kann, um den ersten Zugang zur Musik zu öffnen. Ich habe ja vielfältige Versuche unternommen, die Begrenzung der Tastatur zu umgehen, die Grundformen musikalischer Tätigkeit (Schlagen, Singen, Blasen) in meine Improvisationen einzubeziehen, und ich denke auch, daß ich in manchen Kompositionen durch die Erweiterung konventioneller Umgangsformen mit den Instrumenten (und mit der Stimme) mich dem genähert habe, was zu tun notwendig ist. Aber es sind Annäherungen, nicht etwa in dem Sinne, daß man nie Vollkommenes erreicht usw., sondern in dem Sinne, daß ich eine entscheidende Erfahrung bislang noch nicht gemacht habe.

heilen? ↑

6 Der männliche Körper gibt etwa 5 Oktaven her (der weibliche nicht viel weniger): bei genügender Lockerheit eine Tiefe bis mindestens F; wo das 'normale' Singen zu anstrengend wird, kann das inspiratorische Singen einsetzen (bis mindestens a2), und an dieser Grenze – erstaunlicherweise – beginnt das Pfeifen. Zudem ergibt sich ein solcher Reichtum an Färbungen, daß man sich über die Einschränkung der bei uns üblichen Gesangsweise nur wundern kann. ↑

V

Nun wird's natürlich ganz gefährlich. Also ich habe viele Bücher, viele Bekenntnisse bis zu diesem Punkt gelesen/gehört, wo gesagt wurde: »Jetzt weiß ich endlich, daß...« Und dann kam Gott (oder der Teufel) oder die Ehe oder die Zwölftontechnik, um mal drei »große« Festhaltepunkte zu nennen, oder um's kleiner, aber praktischer zu machen, vielleicht die Morgengymnastik oder die Gartenarbeit; oder es wurde das Allheilmittel darin gesehen, daß »der Rhythmus« oder »die Melodik«, schließlich »der Hörer« wieder mehr berücksichtigt würden. Ich weiß, daß meine Erfahrung von anderer Art ist, aber ob das auch – der Leser weiß? Sei's drum, auch hier gilt: Hic Rhodos, hic salta: Ich habe zugesagt, diesen Artikel zu liefern als ich noch nicht wußte, was sich mir aufdrängen würde. Ich versuche jetzt eine möglichst genaue Darstellung.

VI

Mein langfristiges Projekt: ein Doppelkonzert für Klarinette, Klavier und Orchester zu schreiben. Da ich meine, man sollte das Solo-Instrument, für das man komponiert, nicht nur theoretisch kennen, begann ich in diesem Sommer, mich im Klarinettespielen zu üben, und zwar als absoluter Anfänger und völlig allein, denn ich wollte ja gerade die Chance nutzen – wie selten hat man sie –, Erfahrungen zu machen, ohne daß die Wege bereits vorgezeichnet, damit aber auch ausgetreten sind. In diesem Selbstversuch stecke ich mittendrin, und es wäre auch darüber schon manches mitzuteilen, nur daß ich eben während dieses Übens auf die viel grundlegendere Tatsache gestoßen bin (vielfach geahnt, aber nie in ganzer Tragweite verstanden), daß ich mein Leben lang falsch geatmet habe. Nicht nur flach, schwach, schlecht, sondern falsch.¹ Nun höre ich natürlich sofort den Einwand; »Das ist doch dein Problem:« Ja und nein; es ist zumindest recht vieler Leute Problem, wie die zunehmende Beschäftigung mit den verschiedensten Methoden des Körpertrainings zeigt (ich nenne nur Yoga und Bio-energetik), »Und was hat das mit dem Komponieren zu tun?« Das ist es ja eben, fast möchte ich verzweifeln vor der Unmöglichkeit, das weite Feld, das sich da auftut, zu überbrücken. Zunächst einmal: Mit wie vielen Lehrern und Kollegen einschlägiger Fachgebiete hatte ich während meines Lebens zu tun, und dennoch mußte ich (trotz in den letzten Jahren schon gezielter Fragen meinerseits) diesen Fehler allein herausfinden. Da scheint doch etwas im argen zu liegen, das nicht nur mich betrifft! Soweit die ganz vorsichtige Schlußfolgerung. Aber das ist ja nur der Anfang. Indem ich den Grundfehler beseitige, wird mir immer deutlicher, wie stark die wechselseitige Abhängigkeit von schlechter Atmung und gesamt-körperlicher Verspannung ist, und nun bin ich schon bei der Frage des Übens. Da ich mich an jedem Tag in einer anderen Verfassung befinde, benötige ich an jedem Tag ein anderes Vorgehen, um meinen Zustand zu verbessern. Das heißt doch aber, ich muß jeden Tag andere Übungen erfinden², das heißt wiederum, ich muß – zunächst einfach zum Zwecke dieses Übens – improvisieren können; denn mit dem Abspielen von Tonleitern etc., so wichtig das irgendwann auch sein wird, ist zunächst gar nichts geholfen, im Gegenteil. In dem Maße, wie es mißlingt, nehmen die Verspannungen zu, Unlust stellt sich ein, und je mehr ich mir Gewalt antue, um so mehr muß ich hinterher draufzahlen. Nun bin ich hier aber in der Lage jedes

Anfängers, das heißt, jeder Anfänger ist dieses »Ich« mit den gleichen Problemen und natürlich nicht nur der Anfänger: Wie viele Möglichkeiten werden also durch die mangelnde Improvisationsfähigkeit, das heißt durch die mangelnde Selbständigkeit im Umgang mit allem, was zur Musik gehört, vergeben: Wenn ich sage: nicht nur der Anfänger, dann schließt das ein, in welcher unnatürlichen Situationen die Interpreten oftmals gebracht werden, sich aber auch selbst bringen, indem sie mit unglaublichem Geschick alles abzuwehren wissen, was schöpferische und nicht nachschöpferische Anforderung sein könnte. Eine große Distanz zwischen dem Dargebotenen und dem Darbieter ist dann gar nicht zu vermeiden. Brecht läßt Herrn Keuner sagen: »Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem... Sehend deine Haltung, interessiert mich dein Ziel nicht.« Ich kann an mir beobachten, wie sich mit zunehmender Entspannung des Körpers auch der Geist entspannt. Ich schaffe in Stunden, wofür ich früher Tage brauchte. Selbst das Klavierspielen wird leichter und gibt seinerseits mehr Kraft. Übrigens: Einstein und die Geige: Es sind also keineswegs nur Anregungen für den Geist, welche die Musikübung vermittelt, wenn sie auch auf diesen stets wieder zurückwirken. Schließlich: Je anregender eine Tätigkeit durch sich selbst sein kann, um so mehr entfällt auch das Bedürfnis, für sie zusätzlich belohnt zu werden, in welcher Form auch immer (durch Zensuren, durch Medaillen, durch Konsumieren ...).

VII

Es erscheint mir sehr dringend, solch verhältnismäßig einfachen Dingen nachzugehen, denn ein brüchiges Fundament sehe ich auch hier: Wie soll der Musiker (ganz gleich ob Solist oder Ensemblemitglied, Professioneller oder Laie) sich an die Aufgaben wagen, die auf vielen Gebieten mit schwindelerregender Beschleunigung immer schwerer werden, wenn er sich nicht wenigstens einen Bruchteil der musikalischen Möglichkeiten wirklich zueigen gemacht hat, und dies bedeutet doch wohl die Fähigkeit, selbständig, ohne Vor-Schrift mit ihnen umzugehen.³ Die größeren

Aufgaben selbst werden fragwürdig, wenn die Ausführenden nicht auch – und *vor* allen anderen – durch sie gewinnen. Natürlich gelingt das in der Praxis, allen Schwierigkeiten zum Trotz, immer wieder denn sonst wären ja nicht nur die Zuschauerräume, sondern auch die Orchesterpodien usw. leer. Aber zu häufig wird, was mit der einen Hand gegeben wurde, mit der anderen wieder genommen, wenn die Mitwirkenden zugunsten einer »Aussage« – was immer dies sein mag – in Teilfunktionen gedrängt werden, aus denen sich der Sinn des Ganzen nicht erschließen *kann*, was zu Aggressionen (Folge und wieder Ursache von Verspannungen) führt, wobei oftmals alle Beteiligten die Widersprüche nicht erkennen und erst recht nicht ausräumen oder produktiv machen.

VIII

Wenn's dessen noch bedarf, dann bekenne ich: Auch ich habe gesündigt, und ich sage gleich: Ohne die Hilfe sehr vieler Musikschaffender, seien es alle Arten von Musiklehrern, Instrumentalisten, Vokalistinnen Konzertveranstalter usw. usw. wird das

auch in Zukunft nicht ganz zu vermeiden sein. Das aufgeschriebene Werk allein gilt wenig, denn hinschreiben ohne Risiko kann man immer nur das, was sich schon bewährt hat, ob nun in fremden oder in eigenen Stücken. Was wäre das aber für eine kümmerliche Selbstbescheidung?⁴ Es ist notwendig, ungeheuer vieles zu erproben, auch das Publikum muß einbezogen werden, und zwar nicht nur als Gruppe von Hörern, sondern als Reservoir von Mitwirkenden.⁵ Erst dann wird von einem sachverständigen Publikum die Rede sein können, und die Berufsmusiker werden nicht weniger hinzugelernt haben.

IX

Zum Schluß eine Variation meiner Gesamtüberschrift. Wo keine Höhe und keine Tiefe ist, da ist auch keine Mittellage. Allein die Beschäftigung mit der menschlichen Stimme zeigt, welche großen Ausschläge zwischen oben und unten, leicht und schwer, weit und eng möglich sind, wenn man die Fülle des Tonmaterials, die der Körper bereithält, auszuschöpfen versucht.⁶ Aber auch in jedem anderen Sinne gilt: Wer sich nicht in die Nähe der Grenzen wagt, wer sich ängstlich bemüht, in der Mitte zu bleiben, der wird sich nicht dort, nicht im Zentrum seiner selbst wiederfinden, sondern abseits, irgendwo hingeworfen an einen zufälligen Ort. Es gibt niemanden, wirklich niemanden, dem ich das wünsche.

Werkverzeichnis Hermann Keller

1967

Bindung und Freiheit, 5 Klavierstücke

3 *Gesänge* nach Texten von Else Lasker-Schüler für hohe Stimme und Klavier

1968

Sonate für 2 Klaviere, Orgel und Schlagzeug

1974

Sonate für Klavier 1971-74

1975/76

Suite für 2 Pianisten (An einem Flügel spielbar)

EP 5571

Wahlverwandtschaften, Quartett für Flöte, Viola, Klavier und Schlagzeug

EP 5662

Ex tempore I – IV, Improvisationsmodelle für offene Besetzung

1976

2 *Elegien* nach Texten von Georg Trakl für hohe Stimme und Klavier

1977

Mein Freund, warum bist du gekommen? – Musikalisches Stegreifspiel für 12 Musiker

Verwandlung für Orchester, (noch nicht aufgeführt)

1978

Die Augen der Armen, für Trompete oder Flöte, Baritonsaxophon im Wechsel mit Klarinette, Violoncello/Gesang, Klavier, Text: Charles Baudelaire

Begegnung '78, Musikalisches Stegreifspiel für 11 Musiker
Gemeinschaftsarbeit mit Manfred Schulze

1979

Triade für Solo-Violine
VNM 443

1980

Szene für Solo-Flöte
EP 5661

Kleine Szene für Tenor- oder Alt-Blockflöte
EP 5661

Konzert für Klavier und Orchester
EP 10487

Ex tempore V – VI, Improvisationsmodelle

Dreieck – Acht, sieben oder fünf Situationen für Oboe, Violoncello und Klavier
EP10311

1981

Sonate für Orchester (mit 2 Dirigenten)
(noch nicht aufgeführt)

Prometheus für Sprechgesang, 8 Instrumente und Tonband, Text: Heiner Müller

Zwei Szenen für Solo-Klarinette
EP 10387

Flüchtige Verbindungen für 2 Bläser, 3 Streicher und Klavier
EP

6 Klavierstücke 1981
EP 10356

1982

Am Abend, Trakt-Montage für Bariton und Orchester
EP

Frage der Zeit, Radio-Collage mit Texten von Ariel Dorfman und Jorge Luis Borges

1983

Szene für 2 Schlagzeuger (2 Teile)
DVfM in 8159

Zeitschleife, für Solo-Viola
DVfM in 8059

Bagatelle für 15 Solostreicher
EP 10432

1984

6 Miniaturen für Solo-Violoncello
DVfM in 8028

1985

Quasi ancora una Sonata (Fast noch eine Sonate) für 5 Bläser oder 5
Bläser und Klavier
DVfM

Szene für Trompete und Orgel (noch nicht aufgeführt)
EP

1987

Schwebungen/Brechungen und *Ex tempore VII* für Vierteltonklavier
(2 Tastaturen) und präparierten Flügel

Momentaufnahme für Orchester (noch nicht aufgeführt)
EP

Szene für Solo-Posaune
DVfM in 8026

Quartett für 1 Klarinettenisten, 1 Saxophonisten, 1 Pianisten und 1 Schlagzeuger
EP

Neues Klavierbüchlein
Heft 1 *Musikalischer Kalender*, Heft 2 *Präparationen mit Gummis*, Heft 3
Spiel mit Schlegeln
EP

Ex tempore VIII Variationen für den DX 7

? *Weltende* ? nach Jakob von Hoddis für einen sprechenden Pianisten mit Live-
Elektronik

1988

Sommerkanon für Orchester und 2 Schlagzeuger

Weggehen – Wiederkommen. Ein Stück für 4 Musiker unter Mitwirkung des
Publikums

Abkürzungen: EP – Musikverlag Edition Peters, Leipzig; DVfM – Deutscher Verlag für Musik, Leipzig; VNM –Verlag Neue Musik, Berlin; Titel ohne Verlagsnummer: Bezug leihweise möglich; Titel ohne Verlagsangabe: Alle Rechte beim Autor

© positionen, 2/1988, S. 11-12