

Avantgarde in einer postmodernen Situation

»Es bleibt alles im Fluß...« Reflexionen über die 80er Jahre

Werner Klüppelholz im Gespräch mit Mauricio Kagel

Klüppelholz: Ihr Werk entsteht nicht in einem aseptischen Raum, sozusagen unter Laborbedingungen. Im Gegenteil: Es enthält zahllose Momente von Geschichtlichem und Gesellschaftlichem, wofür es etwa aus den sechziger Jahren eine Reihe von Beispielen gibt. Daher zu Beginn eine Frage nach den gesellschaftlichen Kennzeichen der achtziger Jahre. Zunächst fällt ins Auge, wie stark der Wohlstand hier und in anderen westlichen Ländern zugenommen hat; selbst in England, woher ich gerade komme.

Kagel: Ausgenommen Städte wie Liverpool, Birmingham, London oder Manchester, um nicht von Dublin oder Belfast zu sprechen. Gerade in England hat der Wohlstand den Mißstand beflügelt. Hier wäre es richtiger von einer unaufhaltsamen Symmetrie zu sprechen, weil Reichtum und Armut, wie synchronisiert, zunehmen. Man entfernt sich gleichzeitig von der Mitte nach oben und nach unten. Das trifft heute jedoch auf viele Länder zu. Die Pauperisierung ganzer Völker und Kontinente ist grenzüberschreitend geworden. Aber Sie haben sicher recht: Rein statistisch gesehen hat sich der Wohlstand wahrscheinlich vermehrt, was für West-Europa normal ist, weil ein dezimierender Krieg, der die Menschen immer zwingt, von Neuem anzufangen, längere Zeit vermieden werden konnte. Ich vermute, sie wollen auf eine andere Frage hinaus: Hängen Wohlstand und ästhetisches Wohlbefinden zusammen?

Klüppelholz: Auch, ja, denn die Repräsentationskultur, die das Musikleben der achtziger Jahre bestimmt hat, ist ja an den Wohlstand geknüpft. Ich denke dabei an die neuen Konzertsäle in Frankfurt, München und Köln, die neu entstandenen Musikfestivals, das Sponsoring, den Musiktourismus... und die damit verbundene Kommerzialisierung von Musik, die das bislang gekannte Maß weit übersteigt. Andererseits waren die achtziger Jahre auch ein Jahrzehnt der Kammermusik, man denke nur an die zahlreichen Streichquartette, die neu gegründet und neu geschrieben worden sind.

Kagel: Ich bin weder Kulturphilosoph noch Architekturhistoriker, um manche Fragen so zu beantworten, daß die präzise Analyse als Vorstufe einer klärenden, zusammenfassenden These gelten könnte. Lewis Mumford war unmißverständlich, als er am Beispiel der Entwicklung mancher Städte zeigte, wie die Architektur dem Drang der Gesellschaft nach individuellem Wohlbefinden nur bedingt entspricht – oder

entsprechen kann.

Die siebziger Jahre mögen zu recht als ein Jahrzehnt der Rebellion gegen die bürgerliche Kultur gelten. Zugleich wurde die Revolte von einer gigantischen Musikindustrie begleitet, die letztlich dem etwas salopp gewordenen Bürgertum zur neuen Selbstzufriedenheit verhalf. Es entstand ein langhaariges Bürgertum.

Die Errichtung von Museen und Konzertsälen hängt nur zum Teil mit dem offensichtlichen Repräsentationsbewußtsein der achtziger Jahre zusammen. Für den zerbombten Gürzenich ist die Kölner Philharmonie der langersehnte, notwendige Ersatz. Ähnliches gilt für Frankfurt, München, Berlin. Diese Folgen des zweiten Weltkriegs haben viel mehr Zeit in Anspruch genommen, getilgt zu werden, als jene Bauten, die tatsächlich lebensnotwendig waren. Aber von solchen neuen Räumen profitieren auch heutige Komponisten, und zwar sehr.

Klüppelholz: Die Philharmonien entstanden also noch im Zuge des Wiederaufbaus?

Kagel: Ganz genau. Deshalb deute ich sie nicht als Sieg des Konservatismus gegen die Avantgarde. Das wäre eine zu leichtfertige Optik, um die 80er wie auch die 60er und 70er Jahre zu betrachten. Für die Kultur der Freiluftkonzerte war und blieb »Neue Musik« ein Fremdwort, weil der Unterhaltungswert unserer Kunst entweder fast Null, gleich Null oder oft unter Null ist. Herkömmliche Gradmesser – gibt es solche? – scheitern hier völlig. Die Avantgarde – gibt es die? – braucht also auch jene traditionsbeladenen, nicht-aufregenden Säle, die sie angeblich anekeln. Und doch: die Wirkungen der Philharmonie sind für das Musikleben in Köln so außergewöhnlich positiv, daß ich froh gewesen wäre, einen solchen Ort hätte es hier viel früher gegeben.

Klüppelholz: Die Vokabel Avantgarde war ja seit alters ein Synonym für Aufführungsschwierigkeiten – außer zuweilen im Ghetto der Konzertreihen mit Neuer Musik. Hat sich daran in den achtziger Jahren etwas geändert? Auf den ersten Blick fällt nur die Oper auf, Literaturoper wohlgemerkt, die offenbar von allen großen Häusern gern gespielt wird.

Kagel: Ob alle großen Häuser moderne Werke gerne spielen, sei dahingestellt. Jedenfalls haben Literaturopern mit den Merkmalen eines Neuen Musiktheaters wenig zu tun. Dagegen lastet tatsächlich auf den meisten Komponisten, die sich heute noch auf Oper einlassen, das Gewicht von *Wozzeck*. Allein die Bedeutung dieses Stückes sorgt wie ein rächender Komtur im Hintergrund dafür, daß die Qualität der Erfindung nicht zu tief sinkt. *Wozzeck* ist in doppelter Hinsicht großartig: als Drama und als Musik. Weil beide Ebenen so dicht ineinandergreifen, sind sehr unterschiedliche Interpretationen möglich. Wandelbarkeit ist stets ein Indiz gewesen, um die theatralische Qualität eines Stückes zu messen. Mit Opern des klassischen Repertoires verhält es sich nicht anders.

Klüppelholz: Anfang der achtziger Jahre haben Sie die deutsche Staatsbürgerschaft erworben. Sind Sie deshalb nun ein deutscher Komponist?

Kagel: Das ist eine komplizierte Frage. Neulich frug ein holländischer Journalist: »Wo tickt Ihr Herz, wenn Deutschland und Argentinien gegeneinander Fußball spielen?« Ich war noch nie in einem Stadion und jeder Penalty scheint mir ein Galimathias. Außerdem ist mir wirklich gleichgültig, wer gewinnt, vorausgesetzt, die Verlierer haben es verdient.

Nun werden die Südamerikaner durch die Unfähigkeit und Korruption der politischen Parteien und Militärs buchstäblich jeder Lebensqualität beraubt. Da bedeutet Fußball mehr als Trost für den täglichen Frust. Andererseits: Wenn verlorene Spiele zur wachsenden Unzufriedenheit und vielleicht zum Aufstand gegen Unterdrückung, Superinflation, Konzentrationslager und vorprogrammierte Misere helfen können, dann sollen die Argentinier oft unglücklich werden.

Was meine deutsche Staatsbürgerschaft betrifft, gilt »erworben« übrigens buchstäblich, denn ich mußte dafür jenes Stipendium zurückzahlen, daß der Deutsche Akademische Austauschdienst mir vor 33 Jahren gewährt hatte. Nach Deutschland bin ich hauptsächlich wegen der deutschen Musik gekommen. Wenn man mit Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms aufwächst und von Anbeginn diese Noten spielen lernt, dann ist eine innige Beziehung zu dieser spezifischen Musikkultur unumstritten. Dabei ist belanglos, ob man zwischen Deutschland oder Österreich unterscheidet. Waren Mahler oder Schönberg typisch deutsche oder österreichische Komponisten? Von anekdotischen Merkmalen abgesehen, gehörten beide zu einer Kultur, die Deutsch in Noten verfaßt hat. Die Tonübertragung ist eben Made in Mitteleuropa. Geographische Grenzen sind übrigens öfters labil.

Klüppelholz: Ich möchte die Frage wiederholen: Sind Sie ein deutscher Komponist?

Kagel: Mir fehlt sicher der Abstand, um hierauf unvoreingenommen zu antworten. Sicherlich bin ich ein Komponist, der je nach Laune, Wissensstand, Sympathie oder allgemeiner Zurechnungsfähigkeit des Schreibenden als Südamerikaner, Argentinier, Deutsch-Argentinier, Deutscher + Kölner, Wahlkölner oder einfach Jude apostrophiert wird. Heute ist es übrigens so, daß die Universalität der Stilmittel eine globale Durchlässigkeit der Idiosynkrasien erlaubt. Franzosen können wie Deutsche, Deutsche wie Amerikaner, Amerikaner wie usw. komponieren.

Klüppelholz: Mir scheint, daß der Humor in Ihren Werken oft in Deutschland nicht verstanden wird. Freilich ist Humor eher eine undeutsche Qualität. Die ganz wenigen deutschen Humoristen, die wie Heine oder Offenbach überhaupt den Namen verdienen, lebten bezeichnenderweise nicht in ihrem Heimatland.

Kagel: Für viele Ausländer ist unerklärlich, warum viele in Deutschland entstandene Werke so grimmig sind und die Komponisten sich dabei außerordentlich ernstnehmen und wohlfühlen. Es ist, als ob man der Annahme vorbeugen wollte zu glauben, Ansatz und gedanklicher Unterbau wären nicht seriös genug. Der absolute Nein-Sager kann, weil seine Reaktion stets voraussehbar, zu einem speziellen Fall von Ja-Sager werden. Er könnte sich die immer gleich

bleibende Antwort ersparen, weil man sie schon im voraus kennt. Mit manchem deutschen Komponisten ist es schwer, sich über dieses Thema zu unterhalten, weil sie glauben, das Beißen sei notwendig um zu zeigen, daß man Zähne hat, die das künstlerische Dasein rechtfertigen. Oft sind dies aber zahnlose Bisse und nicht die Thesen, sondern die Prothesen bleiben hängen. Vielleicht könnte man einiges mit dem Wunsch erklären, den Vater oder die Mutter dafür zu bestrafen, daß man komponieren darf. Die Väter aber – Gesellschaft, Musikhochschule, Rundfunkanstalt, Staat – finanzieren solche Tätigkeiten. Eine einzigartige Situation: man ohrfeigt den Brotgeber, weniger aus ästhetischer Überzeugung als aus Prinzip. Der berechtigste Wunsch nach geistiger Unabhängigkeit kann durch ein mechanistisches Unzufriedensein kaum befriedigt werden.

Klüppelholz: War dieses Phänomen aber in den achtziger Jahren noch so virulent wie in der Zeit nach 1968?

Kagel: Ich bin überzeugt, daß 1968 als Entladung einer immanenten Unzufriedenheit viel zu klischeehaft verlief. Es erlebte alsbald immer blässere Vervielfältigungen. So notwendig es war, umso plakativer und oberflächlicher verlief der Weg in den Konzertsaal. Vielleicht ist es zu früh, die komplexe Beziehung zwischen Negativität, selbstzufriedenem Nonkonformismus und hermetischer Aussage umfassend einzuschätzen. Sicher ist, daß die Zuhörer oft keine Chance hatten oder haben, den »Wahrheitsgehalt« eines Stückes, sei er negativ oder positiv, zu unterscheiden, geschweige denn zu prüfen oder zu verstehen. Sie bleiben geistig draußen als wären sie ungebetene Zaungäste. Also bleiben sie auch heute noch physisch draußen. Halbvolle Säle werden schon zum Ereignis.

Klüppelholz: Im Publikum meine ich während des vergangenen Jahrzehnts verspürt zu haben, daß Sie, wenn nicht eine heilige Kuh, so doch eine respektierte Kuh geworden sind. Das war bei Ihrem Publikum in Holland, Frankreich, Italien, Schweiz, Kanada schon lange so, nun aber auch in Deutschland. Sehen Sie es ähnlich, zwischenzeitlich ein paar Schritte mehr ins Jenseits von Gut und Böse getan zu haben? Läge das am zugenommenen Alter? Am weiter angewachsenen Œuvre?

Kagel: Beides zusammen. Es wäre hier mühsam, eine Typologie zu entwerfen, die uns sichere Auskunft geben könnte, wie lange bestimmte Musiksprachen oder Komponisten brauchen, um bekannt und gespielt zu werden. Die Maßstäbe des 19. Jahrhunderts stimmen heute nicht mehr; man rechnete früher zumindest zwanzig bis dreissig Jahre. Auch wenn die gegenwärtigen Reproduktionsmittel wie Tonband, Kasette, Schallplatte und Videoband die Verbreitung begünstigen – aber auch die Einschätzung erschweren – , gibt es subtile Hürden, die viel Zeit brauchen, überwunden zu werden. Es kommt oft vor, daß Komponisten jenseits der Grenzen der Stadt und des Landes, wo sie leben, kaum beachtet werden, obwohl sie zu Recht oder über Gebühr dort gefeiert werden und manchmal eine beachtliche Rolle spielen. Regionalismus im Musikleben war und bleibt ein wichtiger Parameter. Dies bedeutet nicht gleich »Provinz«, aber es kommt häufig vor, daß Urteile verzerrt werden, weil die Verdienste eines Komponisten in bestimmten kulturpolitischen Konstellationen eher zu Buche schlagen als seine Stücke.

Wirklich kompliziert ist der Weg einer Komposition, die nach der Uraufführung

wiederholt wird. Uraufführungen fußen auf einer klaren Situation: Auftraggeber A verfügt über Produktionsmittel, die er bereit oder gezwungen ist, zu verbrauchen. Komponist B liefert ihm das unbekannte Stück von vereinbarter Dauer. Damit haben beide Teile den Vertrag erfüllt. Aber: Während der Auftraggeber nach anderen neuen Werken Umschau hält, bleibt der Komponist im Besitz eines Stückes, das von C, D oder E angenommen werden soll, die nicht unter Zwang stehen. Das ist ein himmelweiter Unterschied.

Wiederholungen sind weniger die Bestätigung eines Erfolges als vielmehr ein Appell an die Gemeinschaft von Veranstaltern, Interpreten und Hörern, daß ein bestimmtes Stück den Anspruch erhebt, notwendig zu sein. Keine der Symphonien von Mahler will man vermissen, nachdem man sie zum ersten Mal gehört hat. Diese Musik wird Bestandteil der Tradition und bereichert unser privates Repertoire und Erinnerungsvermögen. Die Gründe, warum Werke eines Komponisten kaum, wenig, häufig oder sehr oft aufgeführt werden, sind äußerst komplex. Solange er lebt, können außermusikalische Motive unter Umständen noch wichtiger sein, als die legitime Notwendigkeit, diese Musik kennenzulernen. Wirklich spannend wird es erst später, wenn unser Autor nicht mehr vorhanden ist. Die Nachwelt ist unerbittlich, aber selten nur ungerecht.

Klüppelholz: Bemerkenswert ist, daß Sie bereits in den frühen 70er Jahren den seriellen Weg der falschen Oktaven, also der großen Septimen oder kleinen Nonen, verlassen haben, um buchstäblich den Stier Tonalität, der nach wie vor übermächtig im Zentrum des Musiklebens steht, an den Hörnern zu fassen.

Kagel: Ungewollte falsche Oktaven können vielleicht ästhetisch falsch, reine Oktaven genauso verwerflich sein. Richtig, unrichtig: Wer entscheidet mit unanfechtbarem Urteil? Gerade die großen Komponisten der Vergangenheit liefern uns die schönsten Ausnahmen und Widersprüche. Keine so wohlthuend klingenden falschen Oktaven wie bei Bach. Die 60er Jahre waren eine wichtige Periode für meine Generation und für die Musikgeschichte. Ein solches Abenteuer könnte man vielleicht nur mit den 20er Jahren vergleichen. (Doch es wäre sicher leichtfertig, eine Analogie zwischen den 80ern und den 40ern herzustellen. Allerdings war die Eile, die die Komponisten trieb, ungewöhnlich groß. Es herrschte ein Wettbewerb der Geschwindigkeit – bei einer Disziplin wie der musikalischen Komposition, die unter allen Künsten wahrscheinlich das Tempo der Entstehung fordert. Viele von uns wetteiferten, durch die vorgegebenen kulturellen und politischen Umstände begünstigt, wer am schnellsten Neues erfand. Meine Kritik konzentriert sich auf einen Punkt: das Beispielhafte vieler Stücke, die überzeugend Neuheit ausstrahlen sollten, gepaart mit dem Druck der Entstehung, ließ den musikalischen Inhalt oft unexemplarisch werden. Mit anderen Worten: das neue Denken durfte das alte ersetzen, jedoch auch zu Ungunsten der Musik. Es ist kein Wunder, daß ein so wesentlicher Aspekt wie der Umgang mit tonalem Material in einem Zeitraum des Sturm und Drangs nicht genügend betrachtet werden konnte. Außerdem: wir waren Erben eines Katalogs von Regeln und Verboten, die man geglaubt und sogar verschärft hat. Einer der Hauptgründe dafür ist das schwarz-seherische Gleichnis: tonal = regressiv, atonal = progressiv. Dies scheint mir genauso trübsinnig wie mißvergnügt.

Klüppelholz: An der Extensivierung des musikalischen Materials in den 60er Jahren waren Sie selber ja nach Kräften beteiligt, wenn ich an so unterschiedliche Stücke wie *Sur Scène* und *Heterophonie*, *Improvisation Ajoutée* und *Phonophonie*, *Die Himmelsmechanik* und *Ornithologica multiplicata* denke.

Kagel: Alles weitere hat sich organisch entwickelt. Meine Neugierde war stets ein gewichtiges Antriebsmoment. Experimente mit dem für mich zentralen Problem einer »atonalen« Tonalität auf serieller Grundlage habe ich schon früh gemacht. Was mir vorschwebte, war der Umgang mit tonalen Akkorden jenseits von Schuld und Sühne. Dafür brauchte ich ein Konzept, das mir zugleich eine strenge und flexible Anwendung erlauben sollte. Das theoretische Gerüst ist unkompliziert: Ähnlich wie in der Zwölftontechnik werden Reihen von Dur, Moll, verminderten und übermäßigen Akkorden und die dazugehörigen Umkehrungen einer unendlich fortsetzbaren Tonreihe zugeordnet. Daher fehlt ein Mittelpunkt, der in der tonalen Musik klassischen Zuschnitts zentripetal, als Magnet dient. (Geschichtlich gesehen, haben tonale Ausgangspunkte auch zentrifugal gewirkt.) Mein Verfahren der seriellen Tonalität hat mit der Rückkehr zu einer sentimental verstandenen Tonalität oder postmodernen Beliebigkeit genausowenig zu tun wie mit der Idee, die rechtmäßigen Erben und Dauerpächter der Zukunft wären Serialität, Zufall, Improvisation, Stilcollage oder Computermusik. Es bleibt alles im Fluß und nichts ist voraussehbar. Tatsache ist, daß die Dissonanz in den letzten zwei Jahrzehnten Federn gelassen hat. Als Pendant zum Diktum von Schönberg darf ich heute behaupten: die Emanzipation der Konsonanz findet nun statt. Gut so.

Dieses Gespräch stellte uns freundlicherweise der DuMont-Verlag als Teilabdruck aus dem von Werner Klüppelholz herausgegebenen Buch Kagel...!, 1991, zur Verfügung, das im September 1991 erschienen ist.