

Handbuch für den schnellen Gebrauch gewisser Stereotype bei heutigen Komponisten

Nicht ohne ein Körnchen Wahrheit ...

LUCA CONTI

1) Banalisierung

Es ist ein wiederkehrender Eindruck eines jeden, der verschiedene Texte der jüngeren Vergangenheit in den Blick nimmt, welche sich auf die als »gebildet« etikettierte zeitgenössische musikalische Produktion beziehen – Zeitungsartikel, Kritiken, Rezensionen, CD-Booklets –, daß seit mindestens 15 Jahren das, was unter »Komponist« läuft, immer stärker in eine Reihe von bequemen und Sicherheit versprechenden Stereotypen gepreßt wird. Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Referenzformeln (etwa im Lebenslauf) nötig sind, um wenigstens versuchsweise eine Kommunikation in Gang zu bringen, spielt diese sich doch in einer Sphäre ab, die sonst nicht gerade von sozialen Orientierungswerten geleitet wird, vielmehr sich definiert durch die Produktion einer in toto zu konsumierenden und rein selbstbezüglich funktionierenden zeitgenössischen Musik. Der Zwang zur Banalisierung ist dabei journalistischen Musikkritikern ebenso zueigen wie den sogenannten Experten, die es für dringend halten, sich einen künstlichen und approximativen Katalog zu erstellen, um mit einem Slogan fast wie aus der Werbung – klar entzifferbar, aber ohne großen Informationswert – den Sinn der eigenen schöpferischen Arbeit darzulegen. Einige dieser Stereotypen bleiben unausgesprochen der musikalischen Tradition verhaftet, andere betreiben Mimikry ans gegenwärtige Zeitalter, sei's im Sinne einer Kultivierung von Spezialtechniken, sei's im Sinne einer Imitation der Prozesse der musikalischen Mehrheitsproduktion, der des Pop.

Es liegt nahe, diese Klischees ins Gedächtnis zu rufen, um ihre Funktion zu klären und unter Umständen entsprechende Untersuchungsmethoden zu schärfen, auch um die Gemäldegalerie der Komponisten zu reorganisieren. Auch wenn es schwerfällt zu glauben, man könne unmittelbar von der zeitgenössischen Musik aus gegen die Prozesse der medialen und von der Ökonomie der multinationalen, multimedialen und multicinematographischen Produktion beherrschten Kommunikation effizient opponieren. Sieht man aber weiterhin den Raum des aktuellen musikalischen Experimentierens als unverzichtbar an, dann ist es vernünftig, auch die Kommunikationsprozesse in den Blick zu nehmen, welche die Protagonisten eben dieses Raums betreffen. Die Dynamik der Banalisierung – sie kann auch vom Komponisten selbst oder von seinem Verleger verfolgt werden – riskiert am Ende, die Rezeption auch eines wichtigen Werks nachhaltig zu beschädigen.

oder auf unbestimmte Zeit eine Reihe musikwissenschaftlicher Untersuchungen zu verhindern. Diese Prozesse der Vereinfachung des professionellen Profils und der Ästhetik eines Autors sind auch Folge einer quantitativen Sättigung des Markts der zeitgenössischen Produktion und auch der Schwierigkeit, die individuellen Tendenzen hinter den jeweiligen Etikettierungen zu entschlüsseln. Das geht einher mit wachsender Passivität der Verlage, die zeitgenössische Musik kaum mehr öffentlich fördern. In einem Kontext progressiver monopolistischer Konzentration des Markts besteht heute der einzige kümmerliche Vorteil darin, die kreativen Ideen des Produktionsprozesses zu bündeln. Freilich führt das zu dem Paradox, daß dank Madonna auch ein Adrian Leverkühn seine Werke publizieren und ein Minimum an medialer Sichtbarkeit erreichen kann. Als abgeschlossen gelten darf der Produktionsprozeß, der die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts belebt hat: Er bestand aus einem tugendhaften Milieu, das von aufgeklärten Verlegern, Kulturschaffenden und Institutionen in Bewegung gehalten wurde, mit der Presse, der Werbung, der Distribution, den Aufführungen, der Schallplattenpressung, den staatlichen und überstaatlichen Zuschüssen (nicht zu vergessen das ansehnliche Mäzenatentum). Eine seltene und lobenswerte Ausnahme, deren man sich gerne erinnert, bildet Finnland mit einem System staatlicher Subventionen für die verdienstvollsten Komponisten mittels Stipendien, Editionen, Aufführungen und CD-Produktionen.

Man muß unterstreichen, daß der Komponist nicht immer nur die Kleider einer einzigen Figur trägt. Indes handelt es sich stets um Profile mit Referenzen, die sich wie wahre und eigentliche Archetypen aufführen, denen man nur schlecht entkommt. Das Resultat ist eine Sklerosierung, die es nicht mehr gestattet, das Neue und die interessanten, kreativen Elemente zu erkennen, die der Komponist von heute anbietet. Dabei verdient weder der Autor an seinem Werk, noch ist das Publikum informiert oder ans Hören herangeführt.

Zweifelsohne ist das Aufkommen und die halbautomatische Iterierung gewisser Stereotype eines der Symptome der Krise der heutigen Musik. Ein anderer Aspekt der Verbreitung durch Fernsehen, Radio, Zeitung und Periodikum ist die drastische Vereinfachung des individuellen Profils, und zwar auch dort, wo Musikkritik nicht explizit dem feindlich gegenübersteht, was seit dem Zweiten Weltkrieg (und in manchen Fällen in der Zeit davor) als innovativ registriert wird. Aber auch umgekehrt, beim Typus des Paladins der Avantgarde (der sehr retro ist, sehr nach den 70er Jahren riecht), der a priori für alles Partei ergreift, was an »Neuem« erzeugt wird, ist die Lage nicht besser. – Ich versuche, einige dieser Stereotype zu ufrfreißen.

1) Der reine oder ganz reine Komponist (letzterer ein seltener Fall), mit

Der große Meister

Meister, der junge Komponist und der Komponist (die Komponistin). Es scheint keinen Mittelweg zwischen diesen drei Möglichkeiten zu geben. In den seltenen Fällen, in denen der Ruhm dem »jungen Komponisten« zulächelt, geht der Weg zur Kategorie des »großen Komponisten« sehr schnell vonstatten, mitunter in ein, zwei Jahren, weniger dank besonders geglückter Aufführungen als infolge einer effizienten publizistischen Bataille, nicht ohne ein Echo in der täglichen oder periodischen Presse bei großer Flächenwirkung, in den nationalen, privaten oder thematisch spezialisierten Fernsehkanälen und den sogenannten Experten der sogenannten zeitgenössischen Musik. Aber das Problem bleibt wie bei der Papstwahl im Kern eines der Personaldaten. Mit einer gewissen Sicherheit liegt der Übergang vom jungen Komponisten zum berühmten Meister im Alter von etwa fünfzig Jahren.

Stammvater

1a) Der große Meister. Verwandt sind Definitionen wie berühmter Meister, großer Komponist, der größte lebende Komponist, einer der größten lebenden Komponisten, der führende lebende Komponist oder der Stammvater der Komponisten der Nation X. (Im letzten Falle ist das zähe Überleben eines musikalischen Nationalismus zu bemerken, für den ein führender Komponist in, sagen wir: Andorra oder San Marino zu sein, ein gewisses Quentchen absoluter Wichtigkeit bedeutet.) Dieser Typus ist unter einem soziologischen Blickwinkel der eines Komponisten, der sich, mehr oder weniger wohlhabend, durch Tantiemen und Aufträge unterhält. Um die Wichtigkeit dieses Komponistentypus zu bestätigen, werden akademische Auszeichnungen ad honorem verliehen und, in illustren Fällen, einige wichtige Preise zuerkannt, unter denen zwei besonders herausragen: der Ernst-von-Siemens-Preis und der japanische Praemium Imperiale. Der reine Komponist kann ganz von seiner Musik leben. Er wird eingeladen, über die Musik in großer Allgemeinheit zu sprechen, und seine Aufführungen zur Situation der Musik auf der Welt, zur Zukunft der musikalischen Erziehung, zum Ursprung der Musik und ihrer unabdingbaren Rolle in der menschlichen Kultur sind hochwillkommen. Der »große Meister« erscheint vor allem als hochberühmt anlässlich seines 60., 70., 75., 80. oder 90. Geburtstags – sieht man vom jüngsten, außerordentlichen und in der gegenwärtigen Szene beispiellosen Fall des britischen Komponisten George Benjamin ab, dessen 40. Geburtstag mit dem Erscheinen einer CD und verschiedenen Konzerten gefeiert wurde. Der »große Meister« erhält Kommissionen für Opern und Konzerte auch in traditionell der Repertoiremusik vorbehalten Bereichen. Junge oder weniger junge Komponisten – und seltener, wer weiß warum, die direkten Schüler – widmen ihnen Werke in Form von Hommages.

Mit dem sozialen Wandel zwingt der immer größere Pluralismus der Ansätze – oder das kontinuierliche Auseinanderdriften der Wege im ab-

Schreibzunft

* Idolatrie

Handbuch für den schnellen Zugriff info@ydomatthias.com CONTI

demischen Feld – dazu, sich ernsthaft Fragen in bezug auf das zukünftige Überleben dieser Autorenspezies zu stellen. Wenn wir in der Tat bis vor kurzem einmütig die außerordentlichen schöpferischen Laufbahnen von Carter, Lachenmann, Petrassi, Ligeti, Henze, Boulez, Gubaidulina, De Pablo und vielen anderen gefeiert haben, so wird morgen die Wahl des Komponisten X anstelle von Y unvermeidlich von größerem ideologischem Gewicht sein. Es ist eine Tatsache, daß man quer durch die Medien und die musikwissenschaftliche Schreibzunft dazu tendiert, auf der zentralen Stellung des Autors zu beharren (die womöglich Vergötterung oder Idolatrie welcher Art auch immer verbirgt), mit der nur folgerichtigen Fokussierung auf die Biographie und die Aufteilung des Schaffens in Phasen – ganz in der Art einer Chronik aus dem 19. Jahrhundert und mit der stetigen Abstraktion von den konkreten Gelegenheiten, die das Entstehen der Werke begleiteten, als wären diese mehr als alles andere oder sogar ausschließlich einem drängenden Schaffensprozeß oder einer inneren Qual entsprungen (wie bei Hölderlin im Turm). Oder aber einer flehentlichen Bitte sensibler Auftraggeber.

Klangwelten, Perkussion

Es bleibt ein gewisser szientistischer Sprachgebrauch in bezug auf die Werke von gestern und heute gültig. Danach führt das Vorhandensein interner Kompositionsregeln unvermeidlich zu einem dem Werk inhärenten Verhängnis, zu einer starken autoreferentiellen Anlage, der gemäß eine gewisse Écriture für die Streicher mit ihren Flageoletten »typisch sciarrinowski« oder die Klangwelten der Perkussionsinstrumente bei Xenakis immer »tellurisch« sind. Das Risiko hierbei ist letzten Endes, im Sumpf lexigraphischer Überlegungen zu versacken. Ich deute nur eine der vielen nützlichen Banalitäten an, die für alle Saisons und für alle Komponisten gelten können: absolute Strenge oder, im Gegenteil, fruchtbare Verunreinigung; die große »mathematische« Präzision der Partituren oder der ununterdrückbare Lyrisismus, trotz der Neuartigkeiten der eingesetzten Sprache. Oder auch: die kühne Suche nach unbekannten Lösungen für die Instrumente, das raffinierte Niveau der Schreibe, die Schwierigkeit der Partitur für die Interpreten, der direkte kommunikative Impact des Werks, der unverwechselbare Stil etc. etc.

älter werden

1b) Der junge Komponist. Eines der offensichtlichsten Phänomene der letzten dreißig Jahre ist das sorgenbereitende Älterwerden des Stereotyps des »jungen Komponisten« in Fleisch und Blut. Eine exakte Zahl zu nennen, ist problematisch, aber man versteigt sich nicht, wenn man das mittlere höchste Alter des »jungen Komponisten« mit etwa 47, 48 Jahren annimmt, bevor sich derselbe in einem »großen Komponisten« oder »normalen« reinkarniert. Das Paradox ist, daß das Epitheton »jung« als eine bekannte und allgemein akzeptierte Kategorie aus der Bredouille führen soll, und zwar mit etwas, was man nicht entschlüsselt oder nicht erörtern möchte: das hilft bis ein

- 1) Künste begreifen * mit Lee Cig
 2) angewandte Musik

höheres Alter erreicht ist, das Werk des Meisters in irgendeiner Weise autoreferentiell wird und somit keiner weiteren Erklärung bedarf.

rc) Der Komponist. Ohne Adjektiv. Scheinbar ist diese Conditio ohne weitere Bestimmung für einen Künstler, der frei von Etiketten sein möchte, das Wünschenswerteste. Jedoch, dieses Stereotyp versteckt das Unbehagen, einen Künstler zu begreifen, der bereits im Limbus versumpft ist und vom »jungen«, »großen« Komponisten oder anderen hybriden Gegentypen, die wir später untersuchen, in einer nicht mehr gutzumachenden Weise abgetrennt ist. Dennoch handelt es sich um einen Appellativ von großem Respekt, der gewöhnlich Autoren gewährt wird, die die fünfzig Jahre überschritten und eine konstante Aktivität aufrechterhalten haben, mit einigen Uraufführungen pro Jahr, mindestens drei, vier aufgeführten Orchesterstücken, einigen Aufträgen der mittleren Liga und gutem Ruf unter den Kollegen, Interpreten und Schülern. Im Laufe ihrer Karriere gelangten die »Komponisten«, weil sie es eindeutig ablehnten oder es ihnen unmöglich war, nicht zu ausgesprochen wichtigen Funktionen im weiten Feld der Produktion (Führung von Klangkörpern, Theatern, Festivals). Sie gelangten nicht in die Kommandozentrale, und sie könnten von ihrer eigenen Musik nur unter großen Schwierigkeiten oder nur mit paralleler Beschäftigung in der Gebrauchsmusik (Fernsehen, Lichtspielkunst, Bühnenmusik etc.) leben. Übrigens ist es ein nutzloses Unterfangen, den Umstand zu betonen, daß die Produktion der angewandten Musik, seit den 1960er Jahren und bis heute, sich immer mehr von den Produktionsbedingungen der »gebildeten« Musik entfernte, die nach wie vor unter dem Blickwinkel eines Purismus der 1930er und 1940er Jahre betrachtet wird.

Die Personaldaten tun ein übriges, wenn es darum geht, den Gegenstand auszuwählen. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die Musikwissenschaftler mit Vorliebe die »großen Komponisten« untersuchen; so erlauben die Universitätsdozenten, daß man ihnen Magister- und Doktorarbeiten widmet. Die Dozenten bleiben dabei störrisch und sind der Meinung – sie nennen ihre Gründe –, daß es noch viel im Bereich der 19. Jahrhundert-Musik zu studieren gibt und es unvermeidlicherweise zu einer intellektuellen Zersplitterung führte, wendete man sich der Produktion von Komponisten zu, die mit ihrer Aktivität jeder Lehrmeinung widersprechen und dieselbe vom Sockel stürzen könnten. Die Wahrheit ist natürlich, daß sie eigentlich nur die toten Komponisten wollen.

Es ist des weiteren die Untergattung der Komponistin anzuführen (Olga Neuwirth, Rebecca Saunders etc.), auch sie bildet ein Stereotyp, das noch heute (im Jahre 2002) für Überraschung sorgt und, ob feministisch oder maskulinistisch betrachtet, das nämliche Problem bereitet: den Effekt des »Indianerreservoirs« oder von WWF – damit halte ich mich nicht lange auf,

aber es bleibt dabei, das Thema »Frau, die komponiert« ist wie eine von der Musik losgelöste Sache zu behandeln.

2) Der Komponist als Didakt. Ein ziemlich diffuses Profil. Er unterrichtet an einer Hochschule oder einem Konservatorium, an Privatschulen oder zu Hause. Und genießt einen Ruf, der sich ständig ändert. Immerhin hat er die Möglichkeit, Aufführungen seiner eigenen Werke zu organisieren, wobei er auch Orte mittleren Rangs einbeziehen kann. Er genießt die Genugtuung, die Sachen, die man geschrieben hat, aus der Audiokassette ziehen zu können. Er ist auf Stücke für Solisten oder Kammermusik abonniert. Im allgemeinen ist der Stil niemals sehr avanciert, er kann sogar reaktionär werden (dort gewinnt der Hang zum Didaktischen die Oberhand).

(Erster Einschub: Anders ist es bei Komponisten, gemeinhin »großen«, die als »Vorbilder« unterrichten, also veritable Lehrer sind – als Lehrstuhlinhaber oder Ausrichter von Meisterkursen –, so Klaus Huber, Donatoni, Ferneyhough oder Ligeti beispielsweise.)

3) Der Komponist als Forscher oder Technologe. Er ist (oder ist auch nicht) an ein Laboratorium für musikalische Forschung gebunden, wo häufig auch Musikinformatik betrieben wird. Er kann ein Entwickler von Software oder elektronischer Systeme sein. Manchmal ist er sogar ein Ingenieur, der vom Komponieren abkam. Er erklärt häufig seine eigene Musik mit Analogien zur Physik oder ähnlichen Wissenschaften. Das Hauptproblem, auf das er stößt, ist die Isolierung, die er zu überwinden sucht, indem er sich an andere Künste anlehnt, die sich einer größeren Verbreitung erfreuen, hauptsächlich Video, Kino und Installationen.

4) Der Komponist als Theoretiker. Eine Figur in deutlichem Niedergang, zumindest hinsichtlich der beachtlichen Versuche geschichtlicher Synthesen und Theoriebildungen; diese sind nun aber auch Geschichte und daher weit verbreitet. Theoretisch profilierte Figuren wie Messiaen, Xenakis oder der Boulez der großen Essays scheinen gegenwärtig zu fehlen. Vielleicht liegt es an der Multiplizität der kompositorischen Ansätze, daß die Darlegung der eigenen Musiktheorie zu einer Art von Selbstanalyse mit geringer Resonanz wird.

5) Der Komponist als Prophet. Eine Figur, die sich als »Störenfried« darstellt und im 19. und 20. Jahrhundert illustre Repräsentanten hervorgebracht hat (viele der großen Romantiker, Wagner, Skrijabin, Varèse, Carrillo). Heute ist er ein Stereotyp im Aussterben, an das niemand mehr so richtig glaubt. Und so hat kaum einer mehr den Mut, sich als Prophet zu gerieren. Aber das gilt nicht für alle. Unter Umständen wird diese Funktion von der Figur des Komponisten als Forscher oder Technologe übernommen (vgl. 3). Auch erliegen nicht wenige der Faszination dieses Ansatzes. Manchmal fungiert diese

Rolle auch als nützlicher Laufsteg oder Abkürzungsweg in den Medien. Dieser letzte Aspekt läßt sich bündig zusammenfassen: »Vom Propheten zu sprechen, wenn man vom Komponisten spricht, interessiert niemanden.« Es scheint, daß Stockhausen, von seiner außergewöhnlichen kompositorischen Technik abgesehen, diese messianische Rolle bedient.

(Zweiter Einschub: Nebenbei ist zu sagen, daß es auch wenige Fälle eines Typus gibt, der von Schriftstellern wie Salinger oder Pynchon repräsentiert wird, mithin eines Komponistentyps, der konsequent das Rampenlicht flieht und die Medien in jeder Hinsicht negiert, wie zum Beispiel Galina Ustvolskaya. Aber das sind äußerst seltene Erscheinungen.)

6) Der Komponist als *Lokalgröße*. Er ist ein Musiker, der in der Geographie seines Ortes (überregional, regional, städtisch, dörflich) verwurzelt ist, wo er sozusagen exklusiv operiert, häufig auch dank des Unterrichtens. Er ist in der Lage, für Aufführungen seiner eigenen Werke zu sorgen, die Lokalinstitutionen einzubinden und auch einige finanzielle Unterstützung zu erhalten. Er organisiert Festivals, die eine erkennbare Quantität an Publikum einbeziehen. Sicher, die Wiederaufarbeitung der Volkslieder aus der Region würde heute niemanden mehr überzeugen: somit stellt dieses Stereotyp eine Art von extremer Miniaturisierung des Nationalkomponisten dar, den wir bereits erwähnten, mit gewissen Wechselbürgerschaften, je nach politischen Fakten und den lokalen Sozietäten, daher mit extremen Formen der neurotischen Selbstverteidigung innerhalb letztlich arbiträrer Topologien.

7) Der *autarke Komponist*. Er realisiert, produziert und bewirbt seine Musik allein oder mit wenigen engen Mitarbeitern. Er geht bis zum eigenen und unabhängigen CD-Label. Der Fall Stockhausen ist der emblematischste auf diesem Gebiet (der trotzdem als »großer Komponist« gehandelt wird). Ein anderes Beispiel ist Hans-Joachim Hespos. Eine Komponistenfigur, die aus sich heraus einen Mikrokosmos erzeugt, von dem die Propaganda ausgeht. Das Risiko liegt in der exzessiven Selbstbezüglichkeit, was unter künstlerischem Gesichtspunkt zwar unproblematisch ist, aber unter dem der Kommunikation zu Kurzschlußreaktionen führen kann. Daher ist das Dringlichste bei diesem Komponistentypus, andere Produktionsformen einzubeziehen (Festival, Ausstellung, Radioarbeit etc.), um das übliche Problem, die Isolation, zu umgehen.

8) Der Komponist als *Manager*. Er überholt die Figur des mit unumschränkter staatlicher Macht ausgestatteten Komponisten (der erste war vielleicht Carlos Chávez), eine Figur, die heute im »demokratischen« Pluralismus schwer durchzusetzen ist. Daher die Figur des Managers, der im allgemeinen öffentliche Gelder verwaltet. So Boulez im IRCAM (Paris), Ruzicka in Salzburg und Hosokawa in Akiyoshidai.

(Dritter Einschub: Es ist völlig sinnlos, sich Illusionen hinzugeben oder einer verlorenen Jungfräulichkeit nachzulaufen. Die Komponistenwelt ist eine Lobby. Das sei frank und frei gesagt, auch weil im Vergleich zur Lobby von Autofabrikanten oder Ölraffinerien die zeitgenössische Musik eine Winzigkeit ist. Es ist kein Geheimnis, daß Seilschaften zur Macht bestehen, die gegenseitig für Hilfe sorgen und, innerhalb der mehr oder weniger weiten Grenzen und auf der Basis der eigenen individuellen Ethik, auch die Kategorie des zeitgenössischen Komponisten *tout court* verteidigen.)

(Vierter Einschub: Komponisten, die sich politisch engagieren, haben nie gefehlt; sie litten stets unter den Begrenzungen einer ideologischen Tätigkeit, die vom konkreten politischen Kontext abstrahieren und unter dem Namen des Engagements laufen muß. Man muß jedoch feststellen, daß, so wie in der Literatur, ein *politischer Komponist* vom Typus eines Havel [übrigens ein großer Bewunderer von Frank Zappa] gegenwärtig fehlt und daß es an Komponisten, die zugleich *bildende Künstler* sind [wie Bussotti und Pennisi, ein Äquivalent zu Günter Grass], mangelt. Allein, ein Mangel verstört am meisten, und das ist der Komponist als *Mann der Kultur*, der sogar dieses Stereotyp überflüssig machte.)

9) Der Komponist als *Musikologe*. Hier sind kleinere und größere Unterschiede zwischen der selbst komponierten Musik und der wissenschaftlich untersuchten festzuhalten. Anton Webern studierte Isaac, Michael Nyman die »experimental music«, also etwas, was nicht weiter von dem, was er später machte, hätte entfernt sein können, aber auch das englische 17. Jahrhundert und die Barockmusik im allgemeinen, die ihm für seine Kino-Collagen in hohem Maße suggestiv erschienen und auch für seine dekadente Phase danach. Unzählbar sind die Fälle derer, die eine Kultur aus der Geschichte oder kritische Denkansätze reiflich durchlebt haben, manchmal weit von ihren eigenen Werken entfernt. Claus-Steffen Mahnkopf – er studierte bei Ferneyhough – beschäftigt sich eben auch mit Wagner, Schönberg und Beethoven und arbeitet überdies an einer ästhetischen Theorie und nicht nur an seiner eigenen. Manchmal gibt es hybride Figuren wie Essayisten oder Sirenen, bei denen die beiden Seelen in der Brust nicht zu einer überzeugenden Einheit finden; oder aber die Dialektik führt zum Typus des Komplexen und nicht zu Greifenden (endlich!). Aber nicht immer: Manchmal führt die Postmodernität dazu, daß man auf zwei distinkten Geschichtsquadranten operiert, die parallel laufen, ohne miteinander zu kommunizieren.

10) Der Komponist als *Aufführender*. Es handelt sich im allgemeinen um einen Interpreten, der ein gewisses Prestige erlangt hat – oder eine gewisse soziale Approbation – als Interpret von Musik anderer, nachdem er die Recherche in der Instrumentaltechnik bei anderen Komponisten durchlau-

Macht
Ethik
Politik

Zappa

Experimental music

Ästhetik

IRCAM

1) Aleatorik * Improvisation

Barriere zwischen Komponisten und Interpreten zu durchbrechen, die seit den Tagen der Aleatorik die Diskussion mitbestimmte. Ich nenne die Namen, die mir gerade in den Sinn kommen: Heinz Holliger, Stefano Scodanibbio, Giancarlo Schiaffini; aber es handelt sich um ein Phänomen von wachsender Bedeutung. In einigen Fällen wird der Interpret sich auch dazu entschließen, ganz (oder zum großen Teil) die Aufführungen aufzugeben und sich ganz dem Schreiben hinzugeben. Häufig findet man hervorragende Komponisten als Improvisateure, mehr oder weniger in Kontakt mit ausgesprochen >anderer< Musik oder mit Jazz, wo das Improvisieren einfach dazugehört. In einigen Ländern bremsen rechtliche Probleme bei der Autorenschaft die absolute Reinheit der Improvisationen, weswegen es nötig ist, zu >komponieren< und bei den dafür vorgesehenen Gesellschaften ein Minimum von Notenblatt und einen Titel zu hinterlegen, um etwas Geld zu sehen. Seltener ist der Fall des Interpretenkomponisten vom Schlage eines George Enescu, der seine Tätigkeit als Geiger dazu einsetzte, im Gespräch zu bleiben und komponieren zu können. Die Verbindung mit einem bestimmten Instrument wird wie ein handwerklicher Aspekt geschätzt, und die Präsenz, gerade die physische, des aufführenden Komponisten verleiht der komponierten Musik Wert. Der Aufführende, mit seiner schieren körperlichen Präsenz, opponiert in einem gewissen Sinne gegen den sozialen Kontext, in dem die CD und das Radio als Verbreitungsinstrument zum Nachteil der Konzerte vorherrschen.

ii) Der Dirigentenkomponist. Ein uraltes Phänomen, das nur der Musik zugute kommt. Der Dirigent tritt auch als Autor in Erscheinung, nachdem er das Komponieren privat kultiviert hat. Oder umgekehrt, der Komponist widmet sich dem Dirigieren – bald besser, bald schlechter – der eigenen Arbeiten oder derjenigen anderer. Einige Beispiele: Zender, Eötvös, Boulez, Pekka-Salonen.

Conclusio. Die Existenz stereotyper Figuren auf dem Feld der zeitgenössischen musikalischen Produktion kann nicht geleugnet werden. Man kann sie auch nicht verstecken hinter den üblichen Schwierigkeiten, über Musik zu sprechen. Dieses Simplifikationsphänomen ist vielmehr in großen Teilen Prozessen medialer Kommunikation geschuldet, die Konsequenzen sind spürbar auch auf kultureller Ebene (im Allgemeinen wie im Speziellen), nämlich mit dem Aufkommen und der Verstärkung dogmatischer Formen. Es ist wahrscheinlich, daß die aktuellen musikalischen Genies irgendwo aktiv sind und ihre Arbeit emsig und ohne Hilfe vorantreiben, auf eine Galerie hin, deren Bilderanordnung der Dogmatismus der Medien und der Akademismus verfestigt haben. Es ist wahrscheinlich, daß der Elektronik eine zentrale Rolle bei diesen unsichtbaren Komponisten zukommt, aber ein notwendiges Requisite ist noch nicht einmal sie. Es ist wahrscheinlich, daß

Wachsamkeit

info@udomattias.com
Handbuch für den schnellen Gebrauch – LUCA CONTI

ihre Bildung nicht zur Gänze der Konvention entspricht. Doch der Dogmatismus ist niemals unschuldig: jenseits des Schutzes gewisser scheinbar Unverzichtbarer dient er dazu, die Forschung auf Trab zu halten, die a priori einen enormen Anteil an Realität ausschließt. Die Hauptpflicht der Kritik ist freilich die Wachsamkeit, auch wenn die Mittel und Ressourcen knapp sind. So kommt es, daß sich einige Allgemeinplätze verraten und man einen anderen Diskurs wird beginnen können. Die Debatte bleibt offen.

(Aus dem Italienischen von Claus-Steffen Mahnkopf)

Summary

Handbook for quickly stereotyping contemporary composers. Not without a grain of truth ... – This handbook catalogues the various types and stereotypes of contemporary composers who present themselves in a culture that is shaped by mass media, by the general disinterest in new music and by the isolation of composers. Not all composers are young or great, and whoever is a just composer feels forced to add a further attribute or have one given him or her (prophet, teacher, conductor, researcher, manager, musicologist, etc.). Special forms such as the self-sufficient composer, the composer as a local celebrity and the female composer are also discussed. The appearance of such a system holds the possibility of re-structuring it, of course.