

Kurt-Rolf Ronner: Über meine Musik

Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ hat in ihrer Ausgabe vom 9. November 2001, im Feuilleton und dort mit einem Artikel, der sich mit zeitgenössischer Klassik-Rezeption beschäftigt, darüber gespöttelt, daß es doch immer noch Leute gebe, die an das unverrückbar Wahre, Schöne und Gute der klassischen Musik glaubten und vor den Wucherungen des immer schnelleren Pop ostentativ die Ohren verschlossen. Dabei werde verkannt, daß die romantische Verehrung des „Klassischen“ langsam, aber sicher außer Mode komme und inzwischen womöglich einen Ruch des Reaktionären angenommen habe. Die Einbrüche bei den Verkaufszahlen vor allem in der Sparte der klassischen Musik sei dramatisch. Junge Leute, deren intellektuelle und berufliche Sozialisation nicht selten auch über Pop geführt habe, hätten eine erstaunliche Kreativität entwickelt und – oft genug unabhängig vom künstlerischen Vermögen des Interpreten, sogar des Schöpfers – „Hits“ produziert, die das Marketing nunmehr zur eigentlichen Musik mache.

Wie jene, so ist auch meine Musik ab den sechziger Jahren des vergangenen und den ersten Jahren unseres 21. Jahrhunderts entstanden. Aber sie ist nicht schrill, nicht „hip“, auch nicht unsinnlich oder im volkstümelnden Gewand zwar melodios, aber allzu schlicht gestrickt, und schon gar nicht bewegt sie sich eklektizistisch auf dem Feld jenseits der Tonalität. Sie scheint aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu kommen, aber dieser richtige Eindruck weckt falsche Assoziationen. Ihr Ergebnis ist ja nicht nachgeahmter Barock, kein Klassik-Abklatsch, nicht romantische Anleihe. Mein Stil faßt vielmehr die musikalischen Hochsprachen Europas – aus innerer Notwendigkeit nach deren grammatikalischen Grundregeln verfertigt – in eigener Prägung zusammen. Nicht ein bestimmtes Jahrhundert und nicht eine Gesellschaftsmehrheit, die sich einer akademischen Doktrin unterwirft, zwingen mir ihre Normen auf. Vielmehr bewege ich mich in den Formen eines musikalischen Idioms, in dem ich mich so selbstverständlich ausdrücke wie in meiner deutschen Muttersprache. Eine persönliche Sprache aber ist echt, und Echtheit hat mit Nachahmung nichts zu schaffen.

Damit ist auch erklärt, warum ich völlig unbeeindruckt davon bleibe, was insbesondere der gegenwärtig sich aufblähende, medial unterstützte Kommerz zum Gegenwartsgeschmack seiner leicht beeinflussbaren Konsumenten macht. Diese werden dazu konditioniert, ihren Blick ausschließlich auf das zu lenken, was die Etiketten „modern“ und „innovativ“ trägt. Diese Moderne gibt sich dadurch zu erkennen, daß sie rabiat genug die Erinnerung an ehemals etablierte ästhetische – und kulturelle Werte im umfassenderen Sinn – verdrängt und auslöscht, indem sie ihr die Fundamente entzieht.

Dies ist nun aber kein musikalisch-gesellschaftlicher, sondern ein eminent politischer Prozeß. Ihm entspringt der nivellierende Glaubenssatz, jede beliebige Hervorbringung sei Kunst und könne prinzipiell von jedermann verfertigt werden. Zur rascheren Verinnerlichung dieses Axioms arbeiten

seine Verfechter mit missionarischem Eifer daran, das kulturelle Erbe jedem madig zu machen, der es noch immer als ein in die Zukunft wirkendes Prinzip anerkennt.

Vordergründig plausible Hinweise auf Halbwertzeiten, Lebenszyklen und die Notwendigkeit der Erneuerung aller Dinge verschleiern die Absicht der mit autoritärem Gehabe auftretenden Kulturreformer. Sie sprechen unverfänglich von der natürlichen Abfolge des Werdens und Vergehens. Dahinter verbirgt sich jedoch die Entschlossenheit zu Eingriffen, die ihren eigenen Ideologien und wirtschaftlichen Interessen zum rascheren Durchbruch verhelfen sollen. Aus diesem unduldsamen Eifer heraus lassen die theoretisch-abstrakten Maximen der späten sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts grüßen. Es war die Doktrin der studentischen Revolutionäre und 68er, die verfügte, Zukunft dürfe fortan nichts mehr mit Herkunft zu tun haben. Zu erinnern ist daran, daß dies eine Spätblüte jener freiheitsfeindlichen Ideologien war, deren diktatorische Systeme von links und von rechts mit mörderischer Konsequenz das vergangene Jahrhundert verdüsterten.

Wenn dies ein Beispiel dafür ist, daß die natürlichen Verläufe vom Werden zum Vergehen auch Wiedergeburten hervorbringen, kehrt notwendigerweise nicht nur Verderbliches zurück. Auch zeitlos verpflichtende Werte, die dereinst von einem speziellen Zeitgeist verweht worden waren, harren der Wiederentdeckung und können wiederbelebt werden.

Sollte eine Musik wie jene, die ich in eine zusammenfassende Form zu bringen versuche, unwiederbringlich aus der Gegenwart verschwunden sein? Vertrieben und denunziatorisch beschädigt nicht nur von der mit der Ethno-Welle verbündeten Pop-Allgegenwart, sondern auch von den wesentlich älteren und inzwischen selbst schon epional gewordenen atonalen Künsteleien der aus einer elitären Nischenstellung heraus ein musikalisches Alleinvertretungsrecht beanspruchenden „Neutöner“? Sollte dies zutreffen, dann kann es mir erst recht ein Herzensanliegen sein, an glücklichere Epochen europäischer Kunstauffassungen zu erinnern, in denen nicht das Häßliche, sondern Anmut und Schönheit, nicht Mißklang, sondern Wohlklang, nicht Originalitätshascherei und Verblüffen-Wollen, sondern Kunstfertigkeit nach überprüfbaren Regeln, nicht die industriell und sozusagen am intellektuellen Reißbrett vorgefertigten Chaostmuster einer Geräuschtapete, sondern Tonfortschreitungen und –zusammenklänge, die für den Hörer erinnerbar sind, deren kantable Melodik, nach innen gehend und sozusagen die mitkomponierende Phantasie anregend, beglückt, tröstet, beseligt, kurz: den Menschen in seiner innengeleiteten Menschlichkeit erfaßt.

Damit auch dies mit einem Stichwort erwähnt sei: Dem Glaubenssatz derer, die alles für ausgereizt und verbraucht halten, was an die musikalischen Hochsprachen anknüpft, steht eine eingeschüchtert schweigende Mehrheit des Bürgertums gegenüber. Es reagiert auf das gewaltsame Ausmerzen-Wollen herkömmlicher Kunstformen schon nicht mehr allzu

selten mit Verweigerung gegenüber Kunst schlechthin. Die als modern vorgestellten Formen können nicht, wie behauptet, dem „Lebensgefühl des Gegenwarts-Menschen“ entsprechen. Außerdem widerspräche dies dem gleichfalls zur Charakteristik des neuen Jahrhunderts erhobenen Prinzip des Pluralismus, des friedlichen, oft einander ergänzenden Nebeneinanders verschiedener Kunst- und Geschmacksformen.

Nehme ich den Pluralismus als gegeben und allgemein gewollt hin, wende ich mich, 1935 geboren, nicht „an alle“ – und auch nicht an den Geschmack einer Mehrheit –, sondern an jene, die den Wohlklang auch heute noch erträglich finden, die Anmut nicht verächtlich machen und nicht schmerzlich aufschreien, wenn ihnen Maß und Ordnung anstelle von regelloser Beliebigkeit begegnen, mögen sie von noch so verstiegen akademisierten Verbalisierungen begleitet sein. Dabei lasse ich mich nicht etwa von diesen Maximen an die Hand nehmen, als wären sie eine schulmäßig zu respektierende Richtschnur. Sie sind vielmehr Ausdruck der eigenen, unverwechselbaren und ganz wesentlich auch außerhalb der Musik sich ausprägenden Persönlichkeit, die sich selber treu bleiben will.

Die Entwicklung eines unverwechselbaren Stils aus dem Material der musikalischen Hohepochen hat einen Ausgangspunkt, der die einzelnen „Bausteine“ noch deutlich erkennen läßt. Ein Beispiel: Die erste Klaviersonate in c-Moll und die Eugensberg-Variationen verraten eine Affinität zur Frühklassik und das *Andante pensieroso* des Sonatenerstlings ebenso ahnungsvoll eine solche an den Typus einer Bachschen Invention, wenn nicht sogleich erkennbar würde, daß das eine weder von Haydn noch die andere von Bach stammen kann. Bei aller suggerierten Ähnlichkeit ist das neu Geschaffene eben doch „ganz anders“. Ein großer Schritt hin zur noch vollkommeneren „Amalgamierung der Stile“ tritt in der auch räumlich ungleich größeren zweiten Klaviersonate in As-Dur hervor, in der ich keine Rücksicht mehr darauf nahm, die technischen Ansprüche auch Klavierspielern mit lediglich mittleren Fähigkeiten erreichbar zu machen. Von diesem Stamm verzweigen sich in der Entwicklungsfolge zwei getrennte Äste. Der eine führt zum klavierbegleiteten Kunstlied deutscher Prägung (darunter die Zyklen der Scheffelvertonungen und den 8 Busch-Liedern nach Texten aus der Gedichtsammlung „Kritik des Herzens“). Hier geht es mir nicht um Nähe oder Ferne zu Zelter, Beethoven, Schubert und Schumann, sondern allein darum, dem jeweiligen Text eine seinem Seelengehalt adäquat klingende Zweitgestalt zu unterlegen. Dies schloß bei der Ballade und den Liedern des Katers Hiddigeigei, wo der Text unentwegt zwischen Ernst und Humor, imposanter Pose und stiller Besinnung pendelt, auch den Griff zu angenäherten Stilzitate ein, so daß dort – gewollt – die Stile nicht völlig ineinander verschmelzen, sondern sich je nach der Gefühlslage der literarischen Charakterkatze in deutlicherer Unterscheidung aneinanderreihen. Daß auch für die vom Zeitgeist hart bedrängte Gattung des Männerchors Kompositionen vom a-capella-Gesang bis hin zu den beiden in ein intendiert barockes Gewand gekleideten

Kirchenkantaten entstanden, von denen mehrere, gemessen an der Häufigkeit ihrer Aufführungen, in der ersten Reihe stehen, ist wesentlich der Tätigkeit in einem großen Unternehmen zu danken, in dem sich journalistische Dienste und Musik dank einer einfühlbaren Führung von Prof. Dr. Marc Sieber oftmals aufs glücklichste miteinander verbinden durften. In ähnlicher Weise ergaben sich später wertvolle Möglichkeiten aus der Bekanntschaft mit der Sängerin und Dirigentin Susanne Gantner, gestiftet durch eine berufliche Beziehung, die ebenfalls im sozialen Netz jenes vorhin angesprochenen Unternehmens die entscheidenden Impulse erhalten hatte

Der andere Weg orientiert sich hin zum Zusammenspiel verschiedener Instrumente: zum Quartett, von dem Goethe einst an Zelter schrieb, in dieser „verständlichsten aller Instrumentalgattungen“ höre man „vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten, glaube ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen“. 1981 entstand das 2001 für die Druckfassung nochmals durchgesehene und leicht revidierte Streichquartett in G-Dur. Das Hauptthema des ersten und des dritten Satzes geht weit in die 50er Jahre zurück; es fand sich in nicht weitergeführten Skizzen. Was damals noch zu große Schwierigkeiten bereitete, wurde jetzt aufgegriffen und – man muß es so sagen dürfen – „mit leichter Hand“ zum Werk geformt. 2002 folgte ein weiteres Quartett in B-Dur, diesmal für die ungewöhnliche Besetzung mit einer Panflöte, einer Klarinette, einem Englisch Horn und einem Fagott. In seiner blühenden Melodik und seinem unablässigen Wechsel der stimmführenden Instrumente knüpft es an die Ende 2001/ Anfang 2002 entstandene sechsteilige Serenade an, die man auch eine vielgliedrig konzertante Sinfonie für Kammerorchester nennen könnte. Gleich im Anschluß daran entstand das noch eindeutiger in die Großform zielende Sinfonie in C-Dur“, dies neben den stärker besetzten Streichern auch paarige Holzbläser, zwei Hörner und zwei Trompeten sowie eine in Tonika und Dominante gestimmte Pauke aufbietet. Das Sextett für Sopransaxophon, Klavier und Streicher ist nichts weniger als eine kleine konzertante Sinfonietta, in der das Saxophon nicht jault, sondern eine „Fülle des Wohllauts“ – der Begriff stammt aus dem Roman „Der Zauberberg“ von Thomas Mann – abstrahlt.

In großer Dankbarkeit gedenke ich meines frühen Förderers Hans Surer Sohn und meiner Lehrer-Persönlichkeiten allen voran Grete Cassagnaud-Greinacher und Roman Ryterband, Studiendirektor Dr. Karl Foessel am Konservatorium Nürnberg sowie Jean Goverts und Stefan Kramp (Musikakademie Basel) – die in den theoretischen wie in den praktischen Fächern meine innere Bestimmung achteten und respektierten. Sie legten und festigten die Fundamente, auf denen sich meine künstlerischen Absichten und Überzeugungen ausformen konnten.