Musik-Avantgarde

Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut

Eine Gedankensammlung für Günter Mayer

zum 75. Geburtstag herausgegeben von Hanns-Werner Heister, Wolfgang Martin Stroh und Peter Wicke

Redaktionelle Mitarbeit: Wiebke Alf



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2006

Das Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts bedarf der Zustimmung der Herausgebenden. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

© BIS-Verlag, Oldenburg 2006

Verlag/Druck / BIS-Verlag

Vertrieb: der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Postfach 25 41, 26015 Oldenburg

Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040

E-Mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de Internet: www.bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-2001-3 ISBN 978-3-8142-2001-7

Inhalt

Vorbemerkung	7
Avantgarde - Dreierlei Bestandsaufnahme	
Gisela Nauck: Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne – Eine Skizze zur Szene aktueller Musik heute	9
Gerhard Müller: Avantgarde – ein Traum?	42
Chris Cutler: Thoughts on Music and the Avantgarde – Considerations of a Term and its Public Use	52
vantgarde - Dreierlei Bestandsaufnahme Gisela Nauck: Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne – Eine Skizze zur Szene aktueller Musik heute Gerhard Müller: Avantgarde – ein Traum? Chris Cutler: Thoughts on Music and the Avantgarde – Considerations of a Term and its Public Use vantgarde - Ansichten und Sichtweisen der Produzenten Wolfgang Hufschmidt: Vom Ende und vom Erbe der Avantgarde des 20. Jahrhunderts Georg Katzer: "In brackiger Brühe" für Sopran, Cello und Bassklarinette Luca Lombardi: "Prosperos Epilog", 13. und letzte Szene der Oper "Prospero" Claus-Steffen Mahnkopf: Die unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie Graciela Paraskevaídis: "wandernde klänge" für 7 Instrumente Rubens Ricciardi: "Dank an Prof. Günter Mayer" Nicola Sani: Musik in Italien zwischen politischem Engagement und Globalisierung	74
	74
	82
Luca Lombardi: "Prosperos Epilog", 13. und letzte Szene der Oper "Prospero"	84
	92
Graciela Paraskevaídis: "wandernde klänge" für 7 Instrumente	100
Rubens Ricciardi: "Dank an Prof. Günter Mayer"	104
	107
Hermann Keller: Klavierstück 2005	119

Avantgarde - Eislerarbeit	121
Hartmut Fladt: Zur Vorgeschichte der frühen Lieder und Gesänge Hanns Eislers	121
Heiner Goebbels: "Eine Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand umfassend aufbauen!" am Beispiel Eislermaterial	133
Jürgen Mainka: Un momentino di tenerezza	141
Jost Hermand: Gerhart Eisler, Ruth Fischer-Eisler, Hanns Eisler und Bertolt Brecht. Die vier "Deutschen" vor dem House Committee on Un-American Activities	144
Maren Köster: Überlegungen zum Zusammenhang von historischer und ästhetischer Erfahrung	154
Avantgarde - Die historische Perspektive	163
Peter Schleuning: Volksbildung und Avantgarde im 18. und 21. Jahrhundert – Von Carl Philipp Emanuel Bach über Hanns Eisler zur aktuellen Musikpädagogik	163
Coriún Aharonián: The Communist Decrees of 1948 - A strange misunderstanding?	176
Gerd Rienäcker: Musizieren im Zeichen Benjamins – Rückfragen an Geschriebenes	191
Luigi Pestalozza: Oltre L'Avantguardia. Musica e Politica Quale Dialettica Nello Stato di Cose Presente	211
Avantgarde - Die philosophische und kulturpolitische Perspektive	229
Friedrich Tomberg: Weltgesellschaft als ästhetische Kategorie	229
Stefan Amzoll: Opus 1945. Anton Webern und die Politik	245
Jens Brockmeier: Musik als erfüllte Zeit?	253
Jürgen Elsner: Von der Endlichkeit abendländischer Ästhetik	268

Eckehard Binas: Kultur / Management / Asthetik – Über eine produktive Differenz	286	
Lutz Kirchenwitz: Das Festival Musik und Politik	303	
Miszellen	309	
Steffen Mensching: Meine Briefmarkensammlung. Günter Mayer zum 75. mit herzlichem Gruß	309	
Dieter Schnebel: Gruß an Günter Mayer	312	
Kurzbiografie und Schriften	313	
Kurzbiographie Günter Mayer	313	
Verzeichnis der veröffentlichten Arbeiten von Günter Mayer	314	

Vorbemerkung

"Avantgarde", ein militärischer Begriff, der in der Musik des 20. Jahrhunderts zur Kennzeichnung sowohl politischer als auch ästhetischer Positionen benutzt und gegen Endes dieses Jahrhunderts zunehmend verbraucht, ja oft mit Argwohn bedacht wurde. "Fortschritt" ist in Zeiten, in denen das Zurückschrauben elementarer Errungenschaften des ad acta gelegten Klassenkampfes als "Reform" propagiert wird, auch für unpolitische Musikerinnen und Musiker kein positiver Wert mehr. Sie brauchen nicht mehr den "Club of Rome", Kritische Theorien oder musikpolitische Manifeste der Parteien zu lesen. Ein Blick in den eigenen Geldbeutel, auf die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, auf die Landschaft der deutschen Kulturorchesterszene oder schlichtweg die Berufsaussichten von Musikhochschulabsolventinnen genügt, um Zweifel am Wert des "Fortschritts" zu hegen. "Ganz vorne" zu sein kennzeichnet keineswegs mehr eine politisch oder ästhetisch herausgehobene Position, ja nicht einmal mehr den Beifall der Eliten. Heute gehört man eher zur Nachhut, wenn man gegen Easy Listening oder Ligeti-Sounds im Raumschiff Enterprise wortgewaltig rebelliert. Die letzten Adorno-Getreuen scheinen auszusterben. Wer oder was löst sie aber ab? Ist Eislers Widerborstigkeit eine tragfähige Leitkultur-Idee? Oder sind es sanfte Cello-Töne aus dem südlichen Italien, die gegen resignative Manifeste aus Mailand anklingen? Ist es eine "unbedingte" Kunst oder doch die Euphorie über den musikalischen Supermarkt elektronischer Machenschaften?

Als wir Komponistinnen, Komponisten, Musikwissenschaftlerinnen, Musikwissenschaftler, Musikjournalistinnen und Musikjournalisten um Beiträge zum Avantgarde-Phänomen unter der besonderen Berücksichtigung dessen, was Günter Mayer am Herzen liegen könne, baten, erhielten wir sehr unterschiedliche Antworten. In der vorliegenden Sammlung fassen wir sie unter Gesichtspunkten zusammen, die einer Art Grounded Theory der Herausgeber entsprungen sind: Da gab es drei Arten von "Bestandsaufnahme", eine relativ euphorische, eine ironisch skeptische und eine, die die Geschichte des Avantgardephänomens in die Musik der Welt hinein verlängert. Die angefragten Komponistinnen und Komponisten steuerten teils kurze Kompositionen bei, teils begründeten sie ihr Tun in theoretischen Erörterungen. Aus diesen Begründungen haben wir einen Komplex, der in besonderer Weise auf Günter Mayers Lebensarbeit verweist, ausgegliedert. Wir nannten ihn

"Eislerarbeit", um an einen Arbeitsbegriff von Sigmund Freud anzuknüpfen. Hier sind Beiträge versammelt, in denen Komponisten zeigen, wie sie sich an Eisler produktiv "abarbeiten". Die historischen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler machten auf besondere Ereignisse aufmerksam, beleuchteten historische Details und formulierten Resumes. Wir haben hier auch einige Komponisten zu Wort kommen lassen, die sich als minutiöse Wissenschaftler betätigt haben. Abschließend kommen noch kulturpolitische und philosophische Beiträge zu Wort, wobei beide Aspekte auch in früheren Kapitel angesprochen worden sind.

Alles in allem stimmt die vorliegende Gedankensammlung einen Abgesang auf den Avantgarde-Begriff an. Die Fragen, die herkömmlicherweise mit historischer Kontinuität, mit Qualität und sozialem wie künstlerischem Verantwortungsbewusstsein verknüpft waren und eigentlich immer wieder auf diesen Begriff verweisen, sind dadurch aber nicht erledigt. Sie sind jedoch neu zu stellen und anders als mit den Alternativen von vorn und hinten zu beantworten. Die Marx'sche Vorstellung, dass die Zukunft kämpfend konstruierbar sei, ist trotz der heute allgemein als brauchbar anerkannten Analyse der kapitalistischen Verhältnisse keine tragbare Basis für das alltägliche Handeln mehr. Freilich sollte man nicht Adornos Bonmot zitieren ..wie man es macht, macht man es falsch", ohne dazu zu sagen, dass dies unter der Voraussetzung formuliert wurde, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse "falsch" sind. Mit Sicherheit ist auch im Kapitalismus, der seit der deutschen Wende zu ungeahnter Machtentfaltung gelangt ist, das "Anything goes", die Ideologie, dass alles machbar sei und alles allen zur Verfügung steht, eine Lüge. Kaum krasser als derzeit ist zu sehen, dass das Gegenteil der Fall und das "Anything goes" eine trügerische (wenn auch ironischerweise oft verachtete) Hoffnung verhungernder Musikerinnen und Musiker ist. Es geht eben nicht einfach alles! Und daher müssen wir – mit Karl Marxens Ernst – uns als Musikerinnen und Musiker erneut ans Werk machen, um heraus zu finden, was geht und was nicht geht. Vielleicht ist es tatsächlich die "unbedingte" Kunst, vielleicht ist es die nachgeholte Orientierung an Eisler, vielleicht ist es die Auflösung des Kunstbegriffs, vielleicht mehr "Einsicht in die Notwendigkeit" von Kulturmanagement, vielleicht auch ein neuer und genauer Blick in die Geschichte. Von einem großen Spektrum solcher Möglichkeiten ist in der vorliegenden Sammlung – meist implizit – die Rede.

Die Herausgeber

Avantgarde - Dreierlei Bestandsaufnahme

Gisela Nauck: Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne – Eine Skizze zur Szene aktueller Musik heute

Es gibt die Frage nach der Materie ("Woraus setzt sich Musik zusammen?") und die Frage nach der Form ("Wie macht sie das?"). Die Materie der Musik ist das allgegenwärtige Rauschen der Welt, das heißt: alles was klingt. Ihre Form ist der jeweilige Ausschnitt, den sie aus dieser unendlichen Mannigfaltigkeit herausschneidet. Kein Gesetz bestimmt, wie man bei diesem Schritt vorzugehen hat. Kein Ausschnitt ist grundlegend oder ursprünglich.

(Antoine Beuger, Komponist¹⁾

Treibende Kraft ist (in meinen Arbeiten) die Vision einer Kunst, die nicht in die gängigen Gattungskategorien paßt und für die es auch noch keine adäquate Bezeichnung gibt. Maßgeblich dabei ist die Beobachtung von Alltagssituationen, die per se schon polymedial zusammengesetzt sind und sich synthetisieren. [...] Meine Kompositionen sind des Öfteren so etwas wie Experimentalfilmszenen ohne Film, d.h. in den konkreten physischen und performativen Raum gepflanzt.

(Manos Tsangaris, Komponist, Dichter, Schlagzeuger²)

Der kulturelle Raum Europas befindet sich gegenwärtig in einem technisch und ästhetisch revolutionären Umbruch, von dem die zeitgenössische Musik nicht ausgeschlossen ist. Hauptträger dieses Umbruchs sind jene jungen Komponisten und Musiker, die in den 1970er/80er Jahren geboren wurden. Es wäre jedoch verkürzt, sich bei einer ersten summarischen Betrachtung dieser Veränderungsprozesse auf jene Generation zu beschränken, beginnt er sich doch bereits im musikalischen Schaffen der in den 50er/60er Jahren

Aus "Grundsätzliche Entscheidungen". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, Nr.41/ 2001, S. 8.

² Aus "Manos Tsangaris: entfranst, geklärt, bezogen – Antworten". In: Neue Zeitschrift für Musik 4/2005. S. 17.

Geborenen abzuzeichnen. Deshalb soll an Stelle des Begriffs "junge Musik", der an eine Generation gebunden ist, der Begriff "aktuelle Musik" verwendet werden. Er bezeichnet eine Musikkultur, in der sich die Grundlagen des Komponierens, Musizierens wie auch des Hörens so gravierend verändert haben, dass sich darin die Konturen eines neuen Zeitalters der musikalischen Moderne abzeichnen.

Wesentlichstes Merkmal dieses Umbruchs sind gravierende Veränderungen der kulturellen Bedingungen und des Kontextes von Musik. Ausgelöst wurden sie vor allem durch die Entwicklung von Computer und Internet. Deren Auswirkungen sind in ihrer Revolutionierung der gesamten Lebensbedingungen, von Wissenschaft und Forschung über Ökonomie, Kultur bis in den Alltag hinein vielleicht am ehesten mit jenen Umbrüchen zu vergleichen, die seinerzeit mit der Erfindung von Druckerpresse, Uhr, Kompass und Schießpulver das Zeitalter der Renaissance begründeten. In der Musikkultur sind durch die Entwicklung des Computers Prozesse beschleunigt worden, die als eine weitere Enthierarchisierung und Dezentralisierung auf drei Ebenen in Erscheinung treten: in der musikalischen Produktion, in der Aufführungspraxis und Verbreitung sowie in der Rezeption.

Erstens veränderten sich durch Hard- und Softwareentwicklungen die Bedingungen des Komponierens wie auch des Musizierens. Synthesizer und Computer als nur zwei Resultate dieser Entwicklung stellten beispielsweise ein neues elektronisches und virtuelles "Instrumentarium" bis hin zum virtuellen Studio zur Verfügung, für deren "Bespielen" keine Noten- und Tonsatzkenntnisse, sondern Programmierkenntnisse erforderlich sind. Da die musikalische Ausbildung entfällt, verbreiterte sich die Basis derer, die "Klangarbeiter" werden können, erheblich. Virtuelle Studios, zusammengeschrumpft auf Laptopgröße, sorgten nicht nur für eine neue Mobilität von Musikproduktion und -aufführung, sondern auch für eine ungeheure Vervielfachung und Dezentralisierung von Plattenfirmen mit eigenen Vertriebsstrukturen

Zweitens bildeten sich – parallel zu den Konzertsälen und Opernhäusern – in Clubs, Galerien oder auch Wohnzimmern – neue Orte des Musikhörens heraus. Eine solche Dezentralisierung von Aufführungsstätten ist im Zusammenhang mit der Aufführungspraxis Neuer Improvisierter Musik und auch von Klangkunst bereits seit den 70er Jahren zu beobachten. Durch das Hinzukommen solcher Clubkulturformen, auch durch das Entstehen eigener Aufführungsorte für Multimediaproduktionen, für die Konzertsäle in der

Regel keine technischen Voraussetzungen haben, und nicht zuletzt durch die Vermischung der Szenen verliert der Konzertsaal am Beginn des 21. Jahrhunderts immer weiter an Bedeutung. Erst in jüngster Zeit entwickelten sich im Rahmen solch dezentraler Aufführungspraxis so neue Veranstaltungstypen für zeitgenössische Musik wie etwa das Projekt »House Musik« des Kammerensembles Neue Musik Berlin³

Drittens hat neue Musik durch solche Dezentralisierung der Orte des Hörens wie auch durch Rundfunk, CD-Player, Walk- und Diskman eine so bisher nicht dagewesene Mobilität des Hörens erreicht – Enthierarchisierung und Dezentralisierung also auch auf dieser Ebene. Doch nicht nur der Computer hat die Grundlagen zeitgenössischer Musik verändert. Nicht weniger einflussreich für deren Erscheinungsbild sind kulturelle Prozesse wie Globalisierung, Neue Medien, Digitalisierung, multimediale Produktionsformen oder die Herausbildung von Subkulturszenen mit fließend gewordenen Grenzen zwischen "U" und "E".

Die sich auf Grund solcher Veränderungen vollziehende Ausdifferenzierung der kompositorischen Bedingungen ist so weitreichend, dass selbst Begriffe wie Komponist und Interpret, die Verbindlichkeit der Partitur oder die Idee vom Musik"werk" fragwürdig geworden sind. Der rund vier Jahrhunderte lang gültige Kompositionsbegriff, gebunden an einen Autoren als Subjekt, der eine Partitur schreibt, die von Musikern aufgeführt wird, verliert immer mehr an Dominanz. Der amerikanische Komponist und Klangforscher Alvin Curran resümierte unlängst, dass angesichts der quantitativen und qualitativen Ausweitung von Improvisation und angesichts von Migrationsbewegungen "die Vorherrschaft der akademischen Musik, mit ihrem endoskopischen Studium von Fugen und Zwölfton-Stammzellenregenerationen, zu einem Ende gekommen ist: [...] Als allein herrschendes, musikalisches Zukunftsmodell hat sie ausgespielt. Die elitäre Konzertmusikkultur wird ihre Rolle als Lieferant antiker Pantheons, dorischer Säulen, klassischer Schönheit (schwul oder nicht) und heroischer Mythologie notgedrungen von Grund auf überdenken oder zumindest ein paar der Graffitis und Schmalzspuren von ihren

^{3 &}quot;House Musik" ist ein für den 24. Juni 2005 vom Kammerensemble Neue Musik Berlin entwickeltes Veranstaltungsformat mit komponierter und improvisierter Musik für Büros, Läden und Wohnungen rund um den Helmholtz-Platz in Berlin, Stadtbezirk Prenzlauer Berg, das neue Musik den Kiezbewohnern gegenüber öffnete.

monumentalen Tempeln entfernen müssen"⁴. Mit diesen umfassenden Veränderungen hat sich mit der aktuellen Musik auch der "Ort" für Innovationen immer deutlicher von der Ebene der Klang- und Strukturerfindung, also von der Materialebene, auf die weitaus komplexere Ebene der Musikproduktion verlagert (was dann wiederum entsprechende Konsequenzen auch für die klanglichen Erscheinungen der Musik hat).

Jene Umbrüche vollziehen sich weltweit und gleichzeitig. Westeuropa und die USA als ehemalige Zentren der Avantgarde haben nicht nur für die neue Musik ihren Zentrumscharakter verloren. "Wir leben in einer Weltgesellschaft", so der Münchener Soziologe Ulrich Beck, "in der die Vorstellung von geschlossenen Räumen fiktiv geworden ist. Kein Land der Welt kann sich vom Rest der Welt abschließen. Das hat zur Folge, dass die Gegensätze der Kulturen aufeinanderprallen und die Selbstverständlichkeiten auch des westlichen Lebensmodells sich neu rechtfertigen müssen. Die wirtschaftliche und die kulturelle Dominanz Europas [und Amerikas, müsste man in unserem Zusammenhang hinzufügen – G.N.] endet(n)"⁵. Bei allen sozialen und privaten Problemen, die diese Globalisierung mit sich bringt, ermöglichen es Internet und E-Mail erstmals, dass Komponisten und Musiker über Kontinente hinweg und ohne gravierende Zeitversetzungen miteinander kommunizieren, an gemeinsamen Projekten arbeiten. Künstler verschiedener Erdteile können sich aufgrund der verkehrstechnisch zunehmenden Mobilität unkompliziert für einige Tage zum gemeinsamen Improvisieren, Experimentieren treffen. Und beinahe selbstverständlich ist es geworden, dass Komponisten Kontinente übergreifend fremde Kulturen studieren: Afrikaner oder Asiaten in Europa, Europäer in Asien oder Lateinamerika, Australier und Asiaten in Amerika ... Diese Selbstverständlichkeit und die damit verbundene quantitative Zunahme der Auseinandersetzung mit dem Fremden qualifizieren dieses Phänomen in der aktuellen Musik ebenfalls als neues Merkmal von Musikkultur. Nicht zufällig wurde das europaweit bis jetzt einzigartige Projekt AsianCultureLink⁶ erst 1999, also am Ende des 20. Jahrhunderts, in Wien gegründet - von einem österreichischen Komponisten und einer taiwanesi-

⁴ Alvin Curran: Offener Brief an die Zeitschrift "Positionen. Beiträge zur neuen Musik". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 64/2005, S. 40.

⁵ Ulrich Beck in: Von der Politik zur Subpolitik, vom Nationalstaat zum Transnationalstaat. Ein Gespräch (28.11.1997) von R. Stoilova mit dem Soziologen Ulrich Beck über die Folgenund die Chancen der Globalisierung als dem "Weichspüler" der Institutionen. In: Telepolis, Online-Magazin des Heinz-Heise-Verlags.

⁶ Informationen siehe: www.asianculturelink.net.

schen Musikwissenschaftlerin und Musikerin. Es ist nur ein Beispiel dafür, dass und wie Künstler auf die kulturellen Veränderungen infolge von Globalisierung reagieren. Kein Studium des Fremden, um Teile daraus ins Eigene zu integrieren, sondern Austausch gleichberechtigter künstlerische Erfahrungen zwischen den Ländern, Kontinenten und Kulturen.

Ich betrachte meine Musik immer als Zustand, als Fläche oder als Körper. Hören ist das Durchmessen eines an und für sich statischen Zustandes in der Zeit. Meine Musik versteht sich als Betrachten des Gegebenen, also der Töne (meistens des Tones g#) mit ganzzahligen Spektren und des Rauschens. [...] Der Schlüssel zur Musik ist begriffslose Konzentration.

(Klaus Lang, Komponist, Organist⁷)

Ich will, dass das Material und die Idee mich beim Komponieren selbst auch schon überraschen! Keine Wirkungsjägerei und Effekthascherei – das ist einfach zu primitiv und berechenbar. Energie! Kraft! Schreie! Und nicht zuletzt Bewegen, Springen, Reintreten, Schleudern und Wirbeln, Gewohntes und gut Funktionierendes ausrotten. Dies alles muss getan werden, um etwas Neues und Grenzüberschreitendes zu schaffen. Bequemlichkeit tötet. In diesem Sinne keine "Musik" mehr komponieren. Davon gibt es ja genügend. Hörereignisse müssen her, die dazu geboren werden, die Seele und den Geist des Zuhörers zu bewegen. Das Schaffen eines Erlebnisses soll daher in jedem Punkt als Ziel gesetzt werden, Klänge "in die Köpfe gehauen" werden, die wochenlang noch dort herumschwimmen, um Reaktionen auszulösen

(Peter Köszeghy, Komponist, Flötist⁸)

Vorgefundene Basis

Vorbereitet wurde das neue Zeitalter der musikalischen Moderne durch zwei Materialrevolutionen, deren Resultate zur Ausgangsbasis der gegenwärtigen aktuellen Musik wurden: In den 1920er Jahren hob die Erfindung der Zwölftontechnik die Hierarchie der Töne zugunsten einer Gleichberechtigung aller Töne auf, was das Ende der funktionsharmonischen Tonalität bedeutete. Die

⁷ Aus "IGLU. MOCHI.". In: KunstMUSIK. Schriften zur Musik als Kunst, Nr. 1/2003, S. 38/37.

⁸ Aus "Grenzüberschreitungen – Wege, Neues zu finden". In: KunstMUSIK, Heft 4/2005, S. 49.

zweite und radikalere Materialrevolution vollzog sich in den 1950er/60er Jahren durch die westeuropäische und amerikanische Avantgarde. Deren Resultate wurden zur Ausgangsbasis der gegenwärtig aktuellen Musik. Bereits hier ist es wichtig, drei Ebenen von Innovation zu unterscheiden.

Auf der Materialebene sind das

- die Gleichberechtigung alles Klingenden, worin auch die Gleichstellung der Musik verschiedenster Kulturen angelegt ist;
- die "Reinigung der Töne"⁹, also Eliminierung des subjektiven Ausdrucks und einer historisch verankerten Semantik;
- die Erweiterung und Umnutzung konventioneller Instrumente und Entdeckung eines unkonventionellen Instrumentariums aus den Materialien und Abfällen des Lebens;
- das Freisetzen des den Dingen inhärenten, klanglichen Potentials;
- die Erforschung der geräuschhaften Ränder von Tönen und Klängen;
- ein Durchlässigwerden der Grenzen zwischen den Künsten (Theater, Bildende Kunst, Dichtung und Musik);
- die Erfahrungen mit elektroakustischer, elektronischer Klangerzeugung und mit radiophonen Materialien, die Apparate, Maschinen beginnen Kompositionsprozessen ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten aufzuprägen;
- die Entdeckung von Natur und Soundscapes als musikalisches Material und als Aufführungsraum sowie das mikrophone "Sammeln" akustischer Fundstücke

Auf der Ebene des kompositorischen Handwerks sind das

- die Negation einer subjektiv geprägten Einflussnahme auf den zeitlich strukturbildenden Ablauf von Musik, statt dessen Entwicklung von Verfahren, von "Versuchsanordnungen", damit sich Material relativ frei im Ablauf entfalten kann oder Entwicklung von Verfahren, um auf vorgefundene oder inszenierte klangliche Ereignisse zu reagieren: zum Beispiel "Change Operations", variable Konzepte, Prinzipien des "Geschehenlassens".
- die Aufhebung des strukturell organisierten, kompositorischen Zusammenhangs;
- ein In-Kraft-Setzen eines nichtteleologischen, quasi statischen Zeitbegriffs, der den Raum auf neue Weise komponier- und wahrnehmbar werden lässt und parallel dazu;

⁹ Dieter Schnebel: John Cage 80. In: Anschläge – Ausschläge, München, Wien 1993, S. 56.

- die Wiederentdeckung des architektonischen Raumes als musikalisch gestaltbildender Parameter;
- die Auflösung des Werkcharakters: Musik wird nicht, sondern ist;
- die Aufhebung des Herrschaftsgedankens über das musikalische Material.
- Das "Componere" entfernt sich von einem Zusammensetzen der Töne bis hin zu einem musikalischen Handeln ohne "vorgefasste Vorstellung von dem, was ich zu tun hätte"¹⁰. Für Komponisten öffnete sich ein "Freiraum", ohne vorweggenommene Festlegungen bezüglich Form und Struktur, Fragen an das auch nur vorgefundene Material zu stellen oder auch auf Fragen ganz zu verzichten.
- Die Entwicklung grafischer Notationsformen, der musikalischen Grafik.
- Stille wird als neuer Parameter von Gestaltung emanzipiert;
- das Gewahrwerden einer "Eigenzeit" der Klänge lässt die kompositorische Gestaltung der "Wahrnehmung des Hörers"¹¹ interessant werden;
- neue kompositorische Strategien durch Erfahrungen von Reduktion und Minimalismus;
- das Entstehen neuer Gattungen aus der Synthese von auditiver und visueller künstlerischer Gestaltung.

Auf der Ebene der Aufführungspraxis sind das

- künstlerisches und musikalisches Handeln, die zum Event einer Aufführungssituation verschmelzen können PerformanceArt.
- Neue Musik besetzt immer entschiedener außerhalb des Konzertsaals liegende urbane und Landschaftsräumen, setzt Alternativen zum Ort Konzertsaal;
- das kreative Potential besonders kollektiver Improvisation wird für neue Musik entdeckt;
- Aufführung kann musikbildende, performative Aktion statt Interpretation sein;
- als Alternative zum Komponieren etabliert sich das Installieren von Klängen in auch überregionalen Räumen.
- Idee und Praxis eines "Offenen Kunstwerks" (Umberto Eco) und der musikalischen Grafik: Interpreten werden zu kreativen Mitgestaltern der Komposition.

¹⁰ Morton Feldman: Einführung zu *For Philip Guston*. In: Musik-Konzepte 48/49, München 1986, S. 65.

¹¹ Vgl. Helga de la Motte-Haber: Einleitung zu Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1975-2000. Laaber 2000, S. 20 ff.

Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre war das Feld kompositorischer und interpretatorischer Praxis scheinbar um- und umgepflügt, die musikalische Erde in Brocken und Krumen zerlegt. Alle Elemente schienen bis ins kleinste Detail erforscht, weitere Innovation damit ausgeschlossen. Das Pflügen aber hatte auch neue experimentelle Ausgangspunkte bloßgelegt, etwa die Stille oder jene den Autor als Subjekt negierenden Kompositionsverfahren. Als kreatives Erbe wurden diese neuen Ansätze von den nachfolgenden Generationen aufgegriffen, jenen KomponistInnen und MusikerInnen also, die in den 50er/60er sowie 70er/80er Jahren geborenen worden waren und die Akteure aktueller Musik sind.

Zugleich aber hatte sich die Situation konzertanter zeitgenössischer Musik besonders in Europa so weit konsolidiert, dass Konzerte, Festivals und Rundfunksendungen in großer Zahl selbstverständlich geworden waren. Gegenüber den Anfängen in den 50er Jahren gab es zahlreiche Ensembles, Solisten und Orchester, die sich auf Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hatten. Auch die Zahl an lebenden Komponistinnen und Komponisten war in den 70er Jahren kaum noch überschaubar geworden, so dass die für neue Musik zur Verfügung stehende, kulturelle Kapazität an Konzersälen zu Beginn der 80er Jahre gesättigt war¹². Mit seiner Grundorientierung an traditioneller Musik und der notwendigen Reproduktion einer in den musikkulturellen Bedingungen des 18./19. Jahrhunderts verankerten Aufführungspraxis hatte der Konzertsaal sein Innovationspotential verloren. Ein Grund, weshalb man bereits seit den 70er Jahren eine allmähliche, aber quantitativ anwachsende Flucht aus den Konzertsälen beobachten kann: in räumlich, akustisch und durch Rezeption flexibler zu nutzende Galerien. Fabrik- und Kunsthallen. Straßen. Parks oder Naturlandschaften. Jener materialimmanenten Verräumlichung von Musik seit Ende der 50er Jahre war die Teilung in Bühne und Auditorium schon lange ein Hindernis. Unter den medialen Bedingungen des 21. Jahrhunderts wurde sie endgültig zum Hemmschuh. Die Entwicklung innovativer zeitgenössischer Musik hatte in den bisherigen Bahnen ein Endstadium erreicht, begann in sich zu kreisen, »postmodern« zu werden. In dieser Situation der Sättigung und des medialen Aufbruchs begannen die heute jungen Komponisten an die Öffentlichkeit zu drängen.

Helga de la Motte-Haber spricht in der Einleitung zum Band "Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1975-2000", Laaber 2000, S. 13 für diese Zeit sogar eher von einer "Phase der Konsolidierung [...] als eine[r] des Umbruchs".

Das Internet mit seiner multimedialen, zeit- und raumübergreifenden Konzeption hat mich seit Anfang der 90er Jahre fasziniert. [...] Vom Bewohner eines Elfenbeinturms bin ich peu à peu zum Global Citizen geworden, dessen Tätigkeit sich nicht mehr allein im Verfertigen komplexer Partituren erschöpft. Durch den Kontakt mit Gleichgesinnten, der zunächst hauptsächlich über mailing-lists ausgetragen wurde, reiften in mir neue Idee, die den für mich bislang gültigen Werkcharakter von Musik immer fragwürdiger werden ließen. [...] Der nichthierarchische Charakter des Internet mit seiner rhizomatischen Struktur zeigt vielfach Entsprechungen zu meiner persönlichen Sichtweise, Musik als kommunikatives Netzwerk aufzufassen und dieses auch sinnlich erfahrbar zu machen.

(Karlheinz Essl, Komponist¹³)

Ich glaube, dass wir uns an musikalischen Prozessen abarbeiten und das Publikum daran teilhaben lassen. Und das ist auch ein besonderer Reiz: dass Zuhörer an der Entstehung dieser Prozesse teilnehmen können. Aber was dann jeder hört, ist sehr individuell [...] Denn wichtig ist, dass wir den Klängen ihr Potential nicht von vornherein beschneiden. Als Spieler hat man schon genaue Klangvorstellungen, aber man lässt den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können und hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was da noch drinsteckt.

(Burkhard Beins, Schlagzeuger¹⁴)

Musikkulturelle Szenen

Das allgemeinste Merkmal aktueller Musik ist – international und Kontinente überschreitend – die Ausdifferenzierung in musikkulturelle Szenen. Es ist eine musikgeschichtlich neue Qualität gegenüber der "Väter- oder Großvätergeneration" der 50er /60er Jahre, für die noch die gattungsbezogene Unterscheidung in Instrumental-/Vokalmusik, Musiktheater und elektronische Musik mit Überschneidungen in der Live-Elektronik sinnvoll war. SoundArt (der Begriff verweist auf die amerikanischen Ursprünge), Improvised Music (englischen Ursprungs) und Radiophone Musik existierten damals eher rudimentär, das quantitative Merkmal einer kulturellen Szene haben sie erst

¹³ Aus "net.music". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 56/2003, S. 21/22.

¹⁴ Aus "Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins uns Axel Dörner". In: Positionen, Beiträge zur neuen Musik 62/2005, 12-13.

mit der heute jungen Generation erlangt. Diese Szenen definieren sich durch jeweils gleiche musikalische Produktionsbedingungen, durch gleiche Verbreitungsmechanismen sowie Hörerschaften und darin durch eine zunehmende Institutionalisierung. Dazu gehören Kompositionsverfahren, das verwendete Instrumentarium/Klangmaterial – von traditionellen Musikinstrumenten bis zur Nutzung der Neuen Medien wie Computer und Internet –, Aufzeichnungsverfahren, Möglichkeiten der Reproduktion und die jeweilige Aufführungspraxis einschließlich der kulturellen Orte und deren Publikum. Mechanismen der Verbreitung können konzertant und medial sein, alternative Strukturen der Konzertorganisation und des Plattenvertriebs umfassen oder sich auch der Möglichkeiten der Neuen Medien bedienen. Mit Hilfe dieser Kriterien lassen sich in der aktuellen Musik folgende Szenen unterscheiden:

Komponierte (partiturfixierte) Musik. Materialgrundlage bilden die durch neue Spieltechniken erweiterten Klänge von Instrumenten, Stimmen und Materialien in entsprechenden Ensembles von kleinen Besetzungen bis zum Orchester. Hinzukommen können Live-Elektronik, Tonbandzuspiel. Genutzt werden die unkonventionellen Kompositionsverfahren der Avantgarde der 1950er/60er Jahre. Partituren und Interpreten sind Voraussetzung zur Klangwerdung der Kompositionen, was ihre Reproduzierbarkeit gewährleistet. Der Konzertsaal gilt noch als wichtigster Aufführungsort, obwohl geschilderte Trends der Suche nach neuen Räumen als kulturelles Phänomen immer signifikanter werden. Das Publikum aus allen Altersschichten sind in der Regel Kenner neuer Musik, "Insider".

Neue Elektronische Musik. Ihr Instrumentarium wird durch das Equipment von Computer/Laptop und die entsprechende Software, Mischpult, Verstärker und Lautsprecher konfiguriert und ist räumlich entsprechend flexibel einsetzbar. Musikalisches Material wird elektronisch generiert. Komponieren heißt vor allem Programmieren, an die Stelle von Partituren sind Software, Programme oder Konzepte getreten. Die Trennung von Komponist und Musiker ist aufgehoben. Das Publikum setzt sich aus vorwiegend jungen Leuten der verschiedenen Clubszenen zusammen, die eher in verschiedensten Szenen der Popmusik zu Hause sind als in den Konzertsälen zeitgenössischer Musik. Dadurch hat Neue Elektronische Musik eine gewisse Popularität erreicht, so dass vom "Insider"-Hörer hier nicht mehr gesprochen werden kann

Neue Improvisation. Materialgrundlage bildet das Klangreservoire von Instrumenten und Stimmen, das jedoch kaum noch in traditioneller Klangerzeugung genutzt wird. Objektklänge, neue Spieltechniken und Electronics erweitern dieses Klangreservoire. Erfindung und musikalische Ausführung bilden – ähnlich wie in der Neuen Elektronischen Musik – eine Einheit. Partituren sind überflüssig, Neue improvisierte Musik ist nicht reproduzierbar. Ihre Akteure haben in Clubs, kleinen, urbanen Räumen, mit Festivals oder in privaten Wohnungen eine zum Konzertsaal alternative Aufführungsstruktur entwickelt. Ihr ebenfalls nicht mehr mit dem Insiderstatus zu klassifizierendes Publikum setzt sich aus den Jugendlichen der Clubs, Komponisten, Musikern und Interessierten der Szene komponierter Musik zusammen.

Klangkunst. Bildkünstlerisches und akustisches Gestalten sind zu einer neuen Kunstform verschmolzen. Hauptrichtungen sind Klanginstallationen und Klangskulpturen. Zum Material gehören vorgefundene Räume und Landschaftsausschnitte, die bei Installationen zum Präsentationsraum werden. Das Material umfasst außerdem die darin vorhandenen oder in diese implantierten Gegenstände, oftmals rekurriert aus Zivilisationsmüll aller Art, vorgefundene visuelle Strukturen, Licht und Klang (elektroakustische, elektronische sowie natürliche Klänge). Zur Klangerzeugung dienen oft erfundene Geräte oder Maschinen, aber auch CD-Player, Induktionsschleifen, Verstärker, Lautsprecher usw. Komponieren wurde zum Präsentieren visuellakustischer Strukturen auf der Grundlage von bildkünstlerischen Skizzen, die die Partitur ersetzen. Klanginstallationen sind nicht reproduzierbar, sondern entstehen durch die Dialektik zwischen Installation und Ort immer wieder neu. Ihr Publikum sind Interessierte aus Bildender Kunst, Musik, allgemein künstlerisch Interessierte oder auch – bei Installationen in öffentlichen Stadtoder Landschaftsräumen – zufällig Vorbeikommende. Musik wird zum akustischen Erlebnis innerhalb eines "Gesamtszenarios aus Umgebung, Situation und körperlicher Aktion"¹⁵.

Netzmusik umfasst alle "Musikarten, die nachvollziehbar durch die Bedingungen des Netzes geprägt sind"¹⁶, meint dabei aber nicht im Internet verfügbar Soundfiles, die lediglich heruntergeladen werden. Klangliches Mate-

¹⁵ Sabine Breitsameter: Audiovisionen in Bewegung (1). Hörkunst mit mobiler Technologie. Sendemanuskript DeutschlandRadio Berlin vom 22.7. 0.05.

¹⁶ Golo Föllmer: Netzmusik. Musikpraktiken in Computer-Netzwerken. Zitiert nach www.medienkomm.unihalle.de/institut/team/wiss mitarbeiter/foellmers pdfs/Netzmusik .pdf (Seite 1).

rial kennt keinerlei Begrenzungen. Wenn Komposition die Fixierung auditiver Elemente auf einer Zeitleiste ist, wird sie im Netz zu einem Feld frei beweglicher Elemente mit theoretisch unendlich vielen Realisierungsmöglichkeiten. Komponieren fürs Netz bedeutet, Instrumente zu entwickeln. Der Computer wurde zur Schnittstelle eines weltweit reichenden, öffentlichen kommunikativen Netzwerkes als "mediale(s) Pendant zum öffentlichen Raum der Stadt, der jedem zugängliche Marktplatz und der Gemeindesaal der computerisierten Gesellschaft"¹⁷. (Einschränkend muss man hinzufügen, dass auf Grund von Armut, Diskriminierung, sozialem Ausgegrenztsein 2/3 der Menschheit vom Zugang zu diesem Netz ausgeschlossen sind.) Eine ästhetisch ernst zu nehmende Netzmusik steckt noch in den Kinderschuhen.

Radiophone Musik oder Akustische Kunst ist eine Mischform aus Hörspiel und Komposition, die mittels Mikrophon, elektronischer Technik, radiophonen Kompositionsmethoden und Speichermedien eine neue Form des Hörstücks entwickelt hat. Das Materialreservoire umfasst alle akustischen Klänge vom Instrumental- und Sprachklang, über künstliche und natürliche Geräusche bis zu elektronisch generierten Klängen. Es ist damit grenzenlos. Ein charakteristisches Gestaltungselemente ist der virtuelle Raum. Statt in Form von Partituren existiert Akustische Kunst erst in analogen, dann in digitalen Aufzeichnungsformen und ist damit reproduzierbar. Sie kann nur über das Medium Radio – einem "allen zugänglichen Hör-Raum" 18 – rezipiert werden, seit Entwicklung von Kassettengeräten und CD-Player ist der Zugang zu akustischer Kunst mobiler geworden.

Lautpoesie steht in engem Zusammenhang zur modernen Lyrik und verzichtet auf sprachlichen Sinn ganz oder zum Teil. Analog zur abstrakten Malerei wird Sprache nicht in abbildender, beziehungsweise inhaltlich-bezeichnender Funktion eingesetzt, sondern als Laut-, Klangmaterial. Die Grenzen zur Musik sind dadurch fließend geworden. Analog zur Partitur sind auch für Lautpoesie Aufzeichnungen in Form von Buchstabenverbindungen und einer Lautschrift üblich, was sie den reproduzierbaren Künsten zugehörig macht. Dabei hat sie ebenfalls eigene Veranstaltungs- und Festivalstrukturen ausgebildet mit der Besonderheit eines zwar relativ kleinen, aber die Kunstgrenzen zwischen Literatur und Musik überschreitenden Publikumskreises.

¹⁷ Golo Föllmer: Brecht meets Turing. Öffentliche Musik im Netz der Möglichkeiten, in: Positionen 31/1997, 2.

¹⁸ Klaus Schöning: Akustische Kunst im Radio. Vortrag zu "With the Eyes Shut – Bilder im Kopf. Zur Theorie und Geschichte der Radiokunst". Steirischer Herbst 1988.

Die Herausbildung solch musikkultureller Szenen als Merkmal aktueller Musik ist ein Zeichen dafür, dass sich die Autonomie komponierter zeitgenössischer Musik als eigenständige Kunstform immer mehr auflöst. An ihren Rändern, offen gegenüber anderen Künsten, entstanden Verbindungen und neue Symbiosen: mit Elementen der Bildenden Kunst und Architektur, mit Literatur, Poesie und medialen Künsten. Die Anfänge mancher dieser Symbiosen reichen in die 20er Jahre, andere in die 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Während auf der einen Seite zu beobachten ist, dass sich innerhalb dieses Prozesses neue, komponierte Musik selbst gegenüber anderen Künsten öffnete, weil bis in die 60er Jahre hinein die Innovation des Materials das Kriterium für Fortschritt und Avantgarde war, ist beinahe parallel dazu ein umgekehrter Prozess zu beobachten: Unabhängig von komponierter Musik – oder sogar unabhängig von Musik überhaupt – haben sich autonome Produktionsformen entwickelt, die sich entweder des Materials neuer Musik bedienen oder aufgrund ihrer neuen instrumentalen Voraussetzungen und musikalischen Verfahren neues Material und neue Kompositionsverfahren generieren. Gekoppelt ist dieser Prozess wesentlich an die Entwicklung der elektroakustischen und elektronischen Medien sowie an den Computer. Aber auch unabhängig von diesen medialen Innovationen hatte sich bereits Ende der 60er Jahre mit der Neuen improvisierten Musik gegenüber zeitgenössischer Komposition eine autonome musikalische Produktionsform mit eigenen Gesetzmäßigkeiten etabliert. Mit der Entwicklung solch neuer Produktionsverfahren von Musik aber war auch das historische Vermächtnis, die geschichtliche Verankerung von Musikproduktion weitestgehend verlorengegangen, die zumindest die Kompositionsgeschichte des Abendlandes geprägt hat. Der Vorwurf einer verantwortungslosen Geschichtslosigkeit gegenüber Neuer Elektronischer Musik, Neuer Improvisierter Musik oder auch gegenüber dem Schaffen von John Cage hat damit zu tun: Die neuen Verfahren, ob medial, konzeptuell oder improvisiert, waren auf das geschichtliche Wissen von Komposition nicht mehr angewiesen. Diese neue Situation aber wurde zu einer entscheidenden Voraussetzung für die Herausbildung jener musikkulturellen Szenen. Mit einer Sanktionierung des Bereichs multimedialer Musikformen seit den 80er Jahren, mit der zunehmenden Institutionalisierung von Neuer improvisierter Musik seit Mitte der 80er Jahre, mit der Entstehung Neuer elektronischer Musik seit Mitte der 90er Jahre begannen sie das Erscheinungsbild der zeitgenössischen Musik nachhaltig zu prägen. Denn erst damit bildeten sich gegenüber komponierter Musik auch autonome Verbreitungs-, Rezeptionsformen und Hörerkreise heraus. Und erst damit wurde die Gliederung von zeitgenössischer Musik in Szenen sinnvoll. Jene neuen, für junge Musiker und Komponisten typischen Szenen sollen im folgenden noch etwas genauer betrachtet werden. Ebenso der Bereich komponierter Musik, in dem sich auch durch diese neuen Kontexte radikale Veränderungen vollzogen haben.

Ovalprocess ist ein Dokument meiner Arbeit auf mehreren Plattformen: Da gibt es eine Softwareschnittstelle, dann Terminals im öffentlichen Raum, ein interaktives Klangobiekt und Audio-CDs, die bei verschiedenen Labels erschienen sind. Das zentrale Statement von Ovalprocess ist, dass elektronische Musik unhintergehbar durch die verwendete Software geprägt und begrenzt ist. Als Produzent von Ovalprocess geht es für mich um eine kritische Interventionsoption in der Simulation von Musik auf der Ebene der Productivity Software. Das bedeutet zunächst, dass ich mich in Verhältnissen einrichte, in denen Musik als Kategorie und kultureller Container lediglich als ein Soundeffekt oder eine besonders effektive Kompressionstechnologie vorkommt. Das erlebe ich als eine kriterienfreie Sphäre, denn das letzte verbliebene Kriterium zur Definition von elektronischer Musik ist das Fileformat: MP3s oder Audiodateien sind dadurch definiert. dass sie keine Textdateien sind oder dass sie mit einer bestimmten Bitrate komprimiert sind und das war's dann auch schon. [...] Die Vorüberlegungen für Ovalprocess als gekoppeltes Dokument zwischen interaktiver Softwareumgebung und Soundinstallation im öffentlichen Raum sahen für mich folgendermaßen aus: Erstens habe ich kein kreatives Selbst angenommen, sondern wollte statt dessen nur generative Verfahren vorschlagen. Das bedeutete, eigene Standards und Schnittstellen zu generieren und zur Verfügung zu stellen. Außerdem wollte ich die Arbeit am Interface thematisieren: nicht die Tricks ausagieren, sondern die Bedingungen der Tricks benennen. Und, ganz wichtig, aber auch trivial, ich habe keinen Konsumenten am anderen Ende eingeplant, sondern einen aktiven User. [...] Und zum Schluss: Ich möchte keine am Produkt orientierte, sondern eine mehr prozessuale Definition meiner eigenen Arbeit vornehmen; es geht mir nicht darum, alles in irgendeiner Form verkäuflich zu halten.

(Markus Popp, Computermusiker, Mitbegründer der Mitte der 90er Jahre entstandenen Laptop-Szene¹⁹)

¹⁹ Aus "Meine Musik ist ein Modell für Musik, Lecture an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig" (1993). In: www.medienkunstnetz.de/werke/wohnton.

Die MIDIfizierung interessiert mich eigentlich bis heute nicht. Es ging mir nur immer um die Idee, Loops herzustellen. Einen wichtigen Einfluß aus der bildenden Kunst gibt es noch, nämlich Carlfriedrich Claus. Der hat sich viel mit Sprache beschäftigt, hat aber auch akustische Experimente gemacht, und bei dem sah ich, um was es mir auch immer ging, spartenübergreifend zu sein. [...] Ich habe bisher fast nur analog gearbeitet, aber ich bin nicht der große Analog-Verfechter, die digitale Idee hat ihren eigenen Reiz, und man kann damit sehr viel machen. Was mich aber mehr interessiert, ist, mit puren Sinustönen zu arbeiten, Effekte interessieren mich zum Beispiel überhaupt nicht. Ich will sozusagen im Kern vom Ton bleiben."

(Carsten Nicolai, Bildender Künstler und Klangarbeiter²⁰)

Neue Elektronische Musik

In den neunziger Jahren begannen sich junge Künstler und Nichtkünstler aller Couleur die rasanten Entwicklungen analoger und digitaler Technologien zunutze zu machen, um – unbeeinflusst von akademischen Konventionen und Zwängen - ihre eigene Musik zu entwickeln: zu Hause im Wohnzimmer und in Clubs, verbreitet durch CDs und durchs Internet: Musiker, Improvisatoren, Komponisten, DJs, Popmusiker, Bildende Künstler, Architekten, musikalisch nicht ausgebildete Klangtüftler. Das neue Instrumentarium – Sampler, Synthesizer, analoges oder digitales Mischpult, Plattenspieler, CD-und Minidisk-Player, Live-Radio, Aufnahmegeräte, Oszillatoren, elektromechanische oder digitale Reproduktionsgeräte, Laptop und entsprechende Software, Mikrophone, und Lautsprecher – machte, wie bereits erwähnt, Notations- und Notenkenntnissen überflüssig. Sie wurden durch Technologie- und vor allem Programmierkenntnisse als handwerkliche Basis ersetzt. gute Ohren und Klangempfinden vorausgesetzt. Die Beherrschung des Computers und seiner Software wurden zur Voraussetzung, um einen eigenen Stil zu kreieren. Ebenso wie Notenkenntnisse und die Beherrschung von oder das Wissen um Instrumente war die Partitur überflüssig geworden. Töne und Klänge müssen nicht mehr erfunden werden, sondern werden vorgefunden oder generiert. Dabei sind die Fundstücke, ob Pop-Sounds, Kompositionen von Mozart oder auch nur Störgeräusche, als Material erst einmal gleichwertig. Digitale Verfahren zur Steuerung und Speicherung seit Ende der 70er Jahre ermöglichten den Zugriff auf schier grenzenlose Archive mit Musik-

²⁰ Aus "Ich will sozusagen im Kern vom Ton bleiben. Interview von Martin Pesch" (1998). In: www.medienkunstnetz.de/ quellentext/122.

und Klangmaterial wie auch die Vernetzung unterschiedlicher Klangquellen. Die Kunst des Komponierens besteht nun zum einen in einer originellen Neukontextualisierung, wodurch das Vorgefundene neuen Sinn erhält. Zum anderen dienen Klangelemente – die Geräusche oder auch Störgeräusche der "Maschinen" – als Basis, um musikalische Prozesse zu generieren. Drittens aber kann der Computer auch dazu dienen, wie das Zitat von Markus Popp zeigt, lediglich die Voraussetzungen zu installieren, welche durch ihr interaktives Potential kollektive musikalische Prozesse ermöglichen. Analoge wie auch digitale Verfahren der Klangerzeugung und -bearbeitung wie auch die neue Situation des Klangmaterials erforderten die Entwicklung eines adäquaten kompositorischen Handwerkzeugs. Dabei war mit transportablen Sampling-Systemen, die Mitte der 80er Jahre auf den Markt kamen, eine neue Instrumentengeneration entwickelt worden, die guasi für jeden spielbar war. (Der erste volldigitale Synthesizer DX7 von Yamaha kam 1983 auf den Markt.) Zusammen mit der Entwicklung grafischer Benutzeroberflächen entwickelte sich der Computer in den 1990er Jahren zu einem leistungsfähigen, multifunktionalen Instrument und zugleich zum virtuellen Studio. An Forschungsinstituten wie dem IRCAM wurden hochprofessionelle, dabei allen zugängliche Programme wie MAX/MSP (1986/89) entwickelt, die Komponisten wie Klangtüftlern gleichermaßen als Handwerkszeug dienen. Solcherart Technologieentwicklung bildete die Voraussetzungen, dass ein neuer, mobiler Typ des Musiker-Komponisten entstand, der an kein Studio mehr gebunden ist: der "Elektroniker", "Computer-Performer-Composer" (Elke Moltrecht) oder Software Musiker (Friedrich Butzmann). "Ihre Chance ist die kompositionsgeschichtlich nicht vorbelastete Auseinandersetzung mit den musikalischen Avantgarden – und strukturelle Neugier. [...]. Mit diesen neuen, kreativen Akteuren der jungen elektronischen Musik ist zugleich eine neue kulturelle Szene zeitgenössischer Musik entstanden, die sogenannte Club-Kultur, die zum Sammelbecken für Musiker verschiedenster ästhetischer, künstlerischer und sogar kultureller Richtungen geworden ist: Technikfreaks sind unter ihnen ebenso zu finden wie Filmer, bildende Künstler, Autodidakten und Musiker, sie kommen aus der Popmusik, aus der Improvisationsszene oder sind akademisch ausgebildete Interpreten und Komponisten. Die musikalischen Resultate dieses sozialen Konglomerats sorgen für frischen Wind in der neuen Musik"21.

-

²¹ Elke Moltrecht: Club als Hörraum. Musikalische Kommunikationspozesse im Zeichen der Wohnzimmerstudios. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 43 / 2001, S. 11.

In diesen Clubs, angesiedelt in der Ende der 80er Jahre entstandenen Techno-Szene, spaltete sich die Neue Elektronische Musik als ein musikalischer Sonderweg von Techno ab. Auf der Grundlage des gleichen Instrumentariums – des Laptop –, anfänglich ähnlicher Kompositionsverfahren und desselben Publikums entstanden erstmals kulturelle Orte, für die die Trennung in "U" und "E" nicht mehr relevant war. Vor allem der in den späten 80er Jahren entwickelte digitale Sampler verlagerte "Komponieren vom Schreiben auf Papier zur skulpturalen Arbeit am Klang selbst"²². Das musikalische Handwerk dafür bildete nicht das schnelle Abrufen von Sounddateien, sondern deren Vernetzung und programmgesteuerte Bearbeitung. Zudem eröffnet erst die digitale Codierung und Vernetzung "den avancierten Musikformen" ein neues Feld, "sich mit ästhetischen Pendants in den anderen Künsten zu verbinden", was "eine Medienphase der gespaltenen Wahrnehmung (beendet)²³. Und: Soundprogramme, Klangbearbeitung und synthese wie auch die nun mögliche klangliche Raumsteuerung veränderten die Ästhetik und Wahrnehmung dieser Klänge und Klangwelten. Ob damit tatsächlich ein Trend musikalischer Erfindung zur klanglichen Oberflächlichkeit verbunden ist, oder ob die Erforschung der Oberflächen nicht auch ein neues Potential in sich birgt, bleibt abzuwarten. Schon Adorno kritisierte Ende der 50er Jahre an Stücken von John Cage deren Dürftigkeit²⁴.

Jener frische Wind resultiert zum einen aus der respektlosen Vermischung des scheinbar Unvereinbaren. Neue elektronische Musik holt sich ihre Anregungen quer durch die kommerziell unangepasste Musikszene: bei Noise, Industrial und Techno, in den Chill-Out-Räumen der Diskotheken, bei Karlheinz Stockausen, David Tudor, György Ligeti oder Iannis Xenakis, bei Pierre Henry, Luc Ferrari oder Soundscape-Kompositionen. Kompositions-Techniken resultieren aus den Möglichkeiten programmgesteuerter Bearbeitung, sind Remixing, Live-Sampling, Loops, Schichtungen, Montagen. Zum anderen stellt die digitale Technik ein völlig unverbrauchtes Material für experimentelle Klangerkundungen zur Verfügung: Geräusche, speziell Störgeräusche, das Versagen der Maschinen (das Kratzen eines kaputten Radios, das Feedback eines übersteuerten Mikrophons) oder die Funktionsgeräusche

²² Peter Niklas Wilson: Klang im elektromagnetischen Feld. Bob Ostertag (1996). In: Ders.: Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999, S. 184.

²³ Rolf Großmann, Die multimediale Herausforderung. In: Neue Zeitschrift für Musik, 4/2005, S. 23.

²⁴ Mitgeteilt in Dieter Schnebel: "John Cage, 80". In: Ders.: Anschläge – Ausschläge. Texte zur neuen Musik, München/Wien 1993, S. 59.

technischer Geräte (Kratzen, Surren, Brummen, Schrillen) oder zufällige Programmfehler – der akustische Abfall der Geräte, oder auch der alltägliche Medienmüll. Was das musikalische Material betrifft, kann man in diesem Falle von einer Tabula-rasa-Situation sprechen: ein geschichtsloser Neuanfang, noch weitaus rigoroser als derjenige in den 1950er Jahren. Aus den unterschiedlichsten Anregungen werden personaltypische Strategien entwickelt, entsteht bei den ernst zu nehmenden Elektronikern eine eigenwillige musikalische Sprache, die auf alles, was konventionelles Komponieren auszeichnet, verzichtet. Im Wechselspiel zwischen der Eigenbewegung von Klängen und Geräuschen, Störungen, Systemfehlern und einer kontrollierten Offenheit entstehen bizarre Gewebe, komplexe Texturen oder sich selbst konfigurierende Netze von Klangsynapsen. "Die offenen Strukturen der Elektronik haben die Lust an der Überschreitung offenbar forciert"²⁵, resümierte Roland Schöny. Und einer der maßgeblichsten ungarischen DJs, Radiomacher und Elektroniker, Tilos Rádió, resümierte zuspitzend: "Musik heute entspringt nicht der Idee eines einzelnen, sondern kommt von überall her. In drei Minuten kann man die gesamte Musikgeschichte hören. Früher habe ich - sagen wir eine halbe Stunde gebraucht, um Punk, Jazz, Reggae, Afro Rock oder was immer vorzustellen. Heute kann man all diese verschiedenen Stilrichtungen – Jazz und Dub und Techno und Trance und Jungle – in einer einzigen Melodie finden, konzentriert auf drei Minuten²⁶.

Bemerkenswert ist nicht zuletzt, dass jene neue Offenheit für "freie, elektronisch generierte musikalische Strukturen", entstanden "am Schnittpunkt vielfältiger ästhetischer Entwicklungen"²⁷, die Autorschaft des Subjekts und damit die personalstilistische Fokussierung zum Teil in den Hintergrund gedrängt hat. Künstler zeichnen ihre musikalischen Arbeiten und CDs durch Phantasienamen oder Buchstabenkürzel: Main (aka Robert Hampson), Synthetisches Mischgewebe (aka Guido Hübner), Schaller (aka Martin Brandlmair), Brigade Mondaine (aka Robert Meunier) oder Noto (aka Carsten Nicolai). Die Kreativität der Maschine, der digitalen Schaltkreise und Klanggeneratoren wird als gleichberechtigte Kreativität anerkannt. So, wie die Musiker mit den "Maschinen" als Instrumente spielen, lassen sie sich von diesen

²⁵ Roland Schöny: Signatur des digitalen Zeitalters. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 43/200, S. 7.

²⁶ Tilos Rádió in Susanna Niedermayr/Christian Scheib: im osten – neue musik territorien in europa. Saarbrücken 2002, S. 14.

²⁷ Roland Schöny: Signatur des digitalen Zeitalters. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 43/200, S. 4.

spielen, durch automatisiertes Computer-Editing oder indem etwa zufällig auftauchende Fehler in Soundprogrammen, wie der Wiener Elektroniker Christian Fennesz erzählte, zum Ausgangspunkt für Improvisationen werden können²⁸. Sich dem Instrument Computer, seinen Klängen und Störungen anvertrauend hat sich ein enthierarchisiertes, "herrschaftsfreies" Verhalten zum musikalischen Material herausgebildet, vergleichbar dem "Geschehenlassen" der Klänge im Spätwerk Morton Feldmans oder dem absichtslosen Zusammenfügen in der Musik John Cages. Das musikalische Material »entscheidet« gewissermaßen in beiden Fällen darüber, was aus ihm wird. Die Vertreter dieser Szene kommen aus den USA und Großbritannien, aus Dänemark, Norwegen Deutschland Portugal, Schweden, den Niederlanden, Rußland, Tschechien, Ungarn, Polen, aus Japan, Frankreich, Korea oder Österreich – die Bewegung ist weltumspannend. Ensemble-Bildungen sind nicht nur einer internationalen Flexibilität von sich immer wieder neu zusammensetzenden Performancegruppen gewichen, sondern hier findet auch generationenüberschreitend - ein reger Austausch zwischen neuer Instrumentalimprovisation, Jazz, DJ Culture, alternativem Rock und in jüngster Zeit auch experimenteller komponierter Musik statt.

"Diese Art Musik zu machen, wie wir es tun, ist auch etwas sehr Sinnliches. Ich habe weniger ein theoretisches Konzept, wenn ich mich vor mein Instrument stelle und anfange zu suchen, sondern es geht sehr viel über die Ohren und was mir gefällt. Und was mir gefällt ist etwas, das abseits vom mainstream steht. Damit hat man einige Probleme, aber damit wird es vielleicht auch politisch oder besser: subversiv. Das ist aber nicht so gewählt, weil es subversiv ist, sondern weil mir das gefällt. Klanglich drückt meine Art, Musik zu machen vielleicht etwas Widerständiges aus, aber ich mache es nicht bewusst, es passiert. Und damit steht man dann irgendwo. Und da man dazu steht, dass man dort steht, ergibt sich diese subversive Position in der Gesellschaft. Es passiert, weil es mein Ohrwunsch ist."

(Andrea Neumann, Klavier, Innenklavier, Komposition, Improvisation²⁹)

Eine verfehlte, schwache musik, ein abkippender ton, der rand, faser, kein rhythmus, kein wille zur form, nur ein wiederholen und schei-

²⁸ Vgl. ebenda, S. 5.

²⁹ Aus "Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins und Axel Dörner". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 12.

tern, ein scheiternder ton, ganz nah, an irgend etwas erinnernd, aber ich komme nicht drauf, laß mir noch zeit, es fällt mir noch ein, kleine verschiebung und schon vorbei, eine welle von kleinen kaputten dingen angeschwemmt.

(Marit Schlechte, Klavier, Komposition, Improvisation³⁰)

Neue improvisierte Musik

"In den letzten Jahrzehnten haben wir das Aufkommen virtuoser Musik erlebt, deren Fertigkeiten in hochgradig persönlichen Vokabularen unorthodoxer Spielweise gebündelt sind, welche durch ausgiebige Improvisationen entwickelt wurden. Der Komponist steht nun vor dem Rätsel, wie man für solche Spieler schreiben kann"31. Und der englische Komponist, Musiker und Sozialutopist Cornelius Cardew resümierte bereits 1970: "Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist Improvisation die höchste Art musikalischer Aktivität, denn sie beruht auf dem Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: der Vergänglichkeit 32. Zwei Standpunkte die eine Mitte der 1960er Jahre neu entstandene Situation spotartig beleuchten: das Potential eines Musizierens, das nicht notierte Kompositionen reproduziert, sondern Musik in Echtzeit erfindet. Improvisation wurde damit – auf der Materialbasis zeitgenössischer E-Musik – zu einer neuen Möglichkeit von Entdeckung, die Komposition verwehrt bleiben muss. Denn Erfindung resultiert aus der Lebendigkeit spontaner Ideen und Entscheidungen und vor allem aus einem reagierenden Musizieren: reagierend auf die produzierten Klänge selbst sowie auf diejenigen der Musizierpartner. Mit der dritten Generation von Improvisationsmusikern hat diese Musizierpraxis heute qualitative und vor allem quantitative Ausmaße erreicht, die sie neben komponierter Musik, Multimedia und Klangkunst zu einer weiteren maßgeblichen Szene aktueller Musik qualifiziert. Einer Szene, die sich nun in dieser dritten Generation durch eine relevante Institutionalisierung in Form von Clubs und anderen festen, konzertanten Treffpunkten auszeichnet, Festivals, kleinen Plattenlabels und in jüngster Zeit auch in Form von Vereinen als Interessenvertreter, organisiert von den

³⁰ Dietrich Heißenbüttel: Abseits herkömmlicher Bahnen. Marit Schlechte und ihre Stuttgarter Reihe momentmusik. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 35.

³¹ Bob Ostertag: Klang im elektromagnetischen Feld. Zitiert nach Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999, S. 184.

³² Cornelius Cardew: Treatise Handbook. Zitiert nach Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999, S. 21.

Aktiven der Szene selbst. "[...] die Rituale des Konzertsaals werden ersetzt durch die Eigenregie, die Dynamik kurzfristig angekündigter Ereignisse an entlegenen Plätzen, bekannt gemacht durch E-mail-Verteiler und Mund-zu-Mund-Propaganda: ein Underground, der in seinen Organisationsformen auf frühere Formen nicht-kommerzieller Musik von Free Jazz bis Punk zurückgeht und ein Publikum anspricht, das über die klassische Hörerschaft Neuer Musik weit hinausreicht"33. Ausgehend von den Anfängen jener Neuen improvisierten Musik³⁴ ab Mitte der 60er Jahre kann man grob zwei Richtungen unterscheiden: Improvisation, die aus einer Fülle unterschiedlichster Materialien opulente Klanggebäude generiert und Improvisation, die durch Reduktion des Materials neue Ausgangspunkte für Klangforschung erhält³⁵. Innovation – als Entwicklung neuer Klangwelten, neuer musikalischer Gesten und Erfahrungsräume – kann sowohl aus dem Zusammenprall des Divergierenden resultieren wie auch aus der Versenkung in den Mikrokosmos der Klänge und Geräusche. Voraussetzung ist in beiden Fällen eine Qualität, die Komposition versagt bleibt: musikalische Kommunikation, deren Grundlage menschliches Verhalten ist. Nur durch die Achtung des Andersseins des Anderen kann Improvisation musikalisch kreativ werden, durch ein Aufeinander-Hören und Aufeinander-Reagieren wird sie in kollektiver Gemeinsamkeit zur individuell verantworteten Klangforschung. An die "Resultate" einer inzwischen vierzigjährigen Improvisationspraxis – getragen von einem internationalen Musizier- und Austauschprozess – knüpfen die heute jungen Musiker-Komponisten an. Damit auch an eine Auffassung von Improvisation, die das Verständnis von dieser Musizierpraxis weiter fokussiert hat, etwa wenn die Dresdner Improvisationsgruppe RUIN ihr 1991 in einer sächsischen Tageszeitung veröffentlichtes Manifest titelte: Sinnesschärfung Leben gegen die zivile Abstumpfung³⁶. Improvisatoren folgen bei dieser Herausbildung einer konzertanten Gegenkultur letztlich der immerwährenden Sehnsucht gerade von Künstlern, die sich auch in anderen Nischenkulturen artiku-

_

³³ Dietrich Heißenbüttel: Abseits herkömmlicher Bahnen. In: Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999, S. 33.

³⁴ Maßgebliche Pioniere waren das 1965 in London von Royal-College-Art-Studenten gegründete Ensemble AMM mit Keith Rowe (Gitarre), Eddie Prévost (Schlagzeug) und Lou Gare (Saxophon, Violine) sowie ab 1970 die Entwickelung einer "Improvised Music" durch die britischen Jazzmusiker Evan Parker (Saxophon), Derek Bailey (Gitarre), Paul Rutherford (Posaune) und Tony Oxley (Schlagzeug) als europäische Spielart des Jazz.

³⁵ Diesen Gedanken der Reduktion hat als erster Peter Niklas Wilson in verschiedenen Bücher und Aufsätzen ausgearbeitet.

³⁶ Klaus Nicolai: Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung. Das Dresdner Klang-Projekt RU-In und sein Umfeld. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 29.

liert und die der Liedermacher Hans-Eckardt Wenzel treffend als Versuch beschrieben hat, eine, wenn auch nur kleine "Gegengesellschaft" zu formieren, "in der es möglich ist, sinnvoll zu leben", als Versuch, "emotionale Räume zu schaffen, in denen man sich dem Blödsinn der Welt widersetzen kann"³⁷.

Was mit ungewöhnlichen Querverbindungen von ehemaligen Jazzmusikern begann, nämlich zur zeitgenössischen E-Musik im Umfeld und in der Nachfolge von Anton Webern und Arnold Schönberg oder auch zu John Cage und Marcel Duchamp, hat sich bei den jungen Improvisationsmusikern ausgeweitet. Zu den Referenzkomponisten der jungen Generation gehören inzwischen neben ihren "Improvisationsvätern" Derek Bailey, Keith Row, Eddi Prévost oder Paul Lovens maßgeblich auch Morton Feldman und Giacinto Scelsi, David Tudor und John Cage, Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann³⁸. Allein darin zeigt sich auch ein bemerkenswerter Perspektivenwechsel, der den musikalischen Sinn des Improvisierens berührt. Dazu kommt, dass diese Musikform zu einem musikalischen Schmelztiegel von musikalischen Erfahrungen sowohl aus den E- als auch U-Avantgarden geworden ist: mit "Allklangmusik" (John Cage), Elektronik, Konzeptkunst, Selbstbauinstrumenten und Klangmaterialien, mit Free Jazz, Techno, Industrial, House Music, Avantgarde-Rock und Noise.

Eines der maßgeblichen Ensemble junger Improvisationsmusik markierte jenen Perspektivenwechsel mit seinem Namen: "Polwechsel". Zu dem Mitte der neunziger Jahre in Wien gegründeten Ensemble gehören Uli Fussenegger (Kontrabass), Werner Dafeldecker (Posaune, Komponist) und Burkhard Stangl (Gitarrist, Komponist). Stilistisch folgen sie jener schon von Keith Row apostrophierten Konzentration auf den Mikrokosmos der Klänge. Aber durch das konsequente Weiterverfolgung dieses Weges haben sie "eine Maßstabsveränderung herbei(ge)führt"³⁹, was meint, das Bilden von Klängen nicht mehr durch die Lupe, sondern durch das Mikroskop zu beobachten: Facetten des Saitenschnarrens einer Basssaite, Zeiträume, wie ein Klang seine Spannung hält, entstehende Spektren an Geräuschdifferenzen, die ein

³⁷ Thomas Leinkauf: Ich möchte die schönen Frauen betören. Ein Gespräch von Thomas Leinkauf mit dem Liedermacher Hans-Eckardt Wenzel über die Liebe und den Tod. In: Magazin der Berliner Zeitung 23./24. Juli 2005, S. 4.

Vgl. etwa das Gespräch zwischen Uli Fussenegger, Werner Dafeldecker, Burkhard Stangl und Peter Niklas Wilson in Peter Niklas Wilson: Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999, S. 201-214.

³⁹ Ebenda, S. 204.

auf einer Klaviersaite entlang bewegtes Pickup auslöst. Damit ist "Polwechsel" bei weitem kein singuläres Beispiel. Dem Abtasten von Klangrändern. überraschenden Aufreißen von Oberflächen oder Setzungen des Unvertrauten begegnet man in den Clubs, Konzerten oder auf entsprechenden CDs beinahe auf Schritt und Tritt. Das Werden von Musik aus ihrem Klangpotential heraus ist wichtiger als fest umrissene "Werke" zu bauen, musikalische Aufgaben zu lösen. "Stücke sind eher erfindungen, gestalten, dinge ... die sich als solche betrachten lassen" schrieb der Hamburger Gitarrist Sascha Demand. "Sie bleiben also gewissermaßen die aufgabe und das rätsel"40. Und sein Musizierpartner, der Elektroniker Boris D. Hegenbart ergänzte – unabhängig davon hinsichtlich der LP-Produktion 9KHZ Hegenbart/Demand: "Es geht letztlich um das Gewinnen einer Balance zwischen Instrument und Elektronik, zwischen mir und Sascha wie auch letztlich zwischen 'Pop' und 'Ernster Musik'"41. Nichts Fertiges zementieren, sondern Wege, Verfahren präsentieren und die Hörer daran teilhaben lassen. Neue Improvisation hat damit eine ihrem Wesen entsprechende Form gefunden, in die sich ihr temporäres flüchtiges Dasein eingeschrieben hat. Solcherart Klangforschung scheint das eigentliche Potential Neuer improvisierter Musik zu sein. Nicht zuletzt auch deshalb, weil dadurch neuer Musik ein besonderer Gestus der Behutsamkeit, des Beobachtens, Werden- und Sein-Lassens, erschlossen worden ist.

Typisch für diese Richtung ist auch das 2000 in Berlin gegründete Ensemble Phosphor, eine Formation von acht in Berlin lebenden Musikerinnen und Musikern italienischer, englischer und deutscher Nationalität, die Mitte der 90er Jahre begonnen haben, an einer ähnlichen musikalischen Sprache zu arbeiten: Annette Krebs, Gitarre, Elektrogitarre; Andrea Neumann, Insidepiano, Mischpult; Burkhard Beins, Schlagzeug; Alessandro Bosetti, Sopransaxophon; Axel Dörner, Trompeten, Electronics; Robyn Hayward, Tuba; Michael Renkel, akustische Gitarre; Ignaz Schick, Electronics. Ihre Musik hat einen Zustand des kulinarisch nicht Abgeschliffenen, Elementaren. Sie spielt mit der Sinnlichkeit des Materials, vermeidet aber jegliche emotionale Aufgeladenheit und Dramatik. Hinterfragt werden Qualitäten und Zustände des Beginnens, Dauerns und Endens eines Klangereignisses, Differenzierungen und Schattierungen von Dynamik, Intensitäten und Energien. Ausgemerzt ist jegliche Erinnerung an Vertrautes. Dadurch öffnen sich Wege ins Unerhörte,

-

⁴⁰ Sascha Demand in einer E-Mail vom 18. Juli 2005 an die Autorin.

⁴¹ Boris D. Hegenbart in einem Telefonat mit der Autorin am 24. Juli 2005.

das die Disproportionen und Disharmonien, die Ziellosigkeit, Wagnisse und Unbehaustheiten unserer Zeit enthält – ungeschminkt und wahrhaftig. Bei dieser Befragung des eigenen Instruments und seines Klangpotentials wird ein jeweils eigenes "Vokabular" des Umgangs mit Klängen entwickelt. Jede Musikerin und jeder Musiker von Phosphor greift darauf zurück, was kompositorische Antizipationen und Entscheidungen ermöglicht. Improvisieren wird zur Echtzeitkomposition.

Das Com-ponere hat durch Improvisation eigene Strategien entwickelt. Melodik. Harmonik. strukturelle oder rhythmische Zusammenhangsbildungen. wie sie aus komponierter Musik bekannt sind, spielen in jenen klangforscherischen Formen kaum eine Rolle. Neue improvisierte Musik gründet eher auf einem Musiktyp, den Martin Erdmann im Zusammenhang mit Werken von John Cage und Morton Feldman - nach Samuel Beckett - mit dem Begriff "Losigkeit"42 charakterisiert hat: Musik, für deren Gestalt das Vorher und Nachher von Klangereignissen aufgrund bestimmter kompositorischer Verfahren irrelevant geworden ist. Zum improvisierenden Handwerk gehören dementsprechend Punktualismus, abrupte Schnitte, Kontraste, Setzungen, Schichtungen, Entgegensetzungen. Es entstehen Felder, Texturen, chaotische Strukturen. Es sind aber auch Merkmale von Prozessen typisch, etwa eines mit den Ohren beobachteten Sich-Bildens, forschende Klangauslotungen, aus denen irreguläre Strukturen entstehen und Formen, denen das Anfangen und Aufhören musikalisch eingeschrieben ist. Bei beiden Arten des improvisierenden Zusammensetzens hat sich die fürs Komponieren typische, sinnbildende musikalische Durchdringung, also ästhetisch reflektierendes Verhalten, von der Struktur auf die Ebene des Klangmaterials selbst verlagert.

Durch gemeinsame Projekte von Improvisatoren und Elektronikern hat jene zunächst vor allem instrumental basierte Klangforschung in der heute jungen Generation eine neue Qualität erhalten. Auch dafür gibt es Vorläufer in den beiden vorhergehenden Generationen von Improvisationsmusikern. Wichtig wurde besonders der Umbau und die quasi elektronische Erweiterung von Instrumenten – legendär ist dafür die table guitarre von Keith Row –, das Spielen mit Objekten und die Erfindung neuer Spieltechniken. Denn jedem Musiker muss daran gelegen sein, durch entsprechende Spieltechniken und Klangerzeugungsstrategien ein personengebundenes Material zu entwickeln,

⁴² Martin Erdmann: Zusammenhang und Losigkeit. Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956. In: Musik-Konzepte 48/49, hrsg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1986, S. 76-77.

das seinen Improvisationen eine eigene Handschrift verleiht. Die Zusammenarbeit von Musikern aus beiden Szenen erweiterte das Feld, solcherart eigene Klangstrategien zu entwickeln. Während sich Elektroniker der Instrumentalklänge bedienen, die allemal spannender sind als reduktiver Sinuston-Minimalismus, elektronische Geräusche oder abrufbare Samples, erweiterten Improvisationsmusiker ihr Instrumentarium durch sogenannte Electronics wie Mischpult, Verstärker, Tonabnehmer usw., um das Ausdifferenzieren und Klangmodulieren weiterzutreiben, woraus sich wiederum neue musikalische Aufgabenstellungen ergeben.

Neue Produktionsstrukturen

Zwischen den Szenen Neuer Elektronischer Musik und Improvisierter Musik gibt es bemerkenswerte musikkulturelle Ähnlichkeiten. Zu beobachten sind nicht nur produktive Überschneidungen, Synthesen, Zusammenarbeit. Roland Schöny spricht vom "Phänomen der Öffnung und Überschneidung von Feldern"⁴³, was auch bisher nicht vorstellbare Überkreuzungen zwischen U-Musik (Jazz, Blues, Soul, Rock Avantgarderock) und E-Musik meint. Ähnlichkeiten gibt es auch hinsichtlich der Herausbildung autonomer Netzwerke und Strukturen künstlerischen Schaffens. Auffällig ist deren sozialer, ästhetischer und politischer Ouerstand zum durchkommerzialisierten bürgerlichen Musikleben, Musiker, Komponisten, Elektroniker, Improvisatoren und Performer arbeiten vielfach im No- oder Low-Budget-Bereich. Es bildete sich seit Ende der 80er Jahre ein neuer Typ des Musikschaffenden heraus, der durch "Diversifizierung der Arbeitsbereiche, durch Flexibilisierung also, eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit." (Alfred Smudits) erlangte. Das heißt, Musiker oder Komponisten sind zugleich Labelbesitzer⁴⁴, Konzertveranstalter, arbeiten für Werbung, Rundfunkstationen oder Sounddesign. Die Orte und Ausmaße ihres Tätigseins haben sich entsprechend der zunehmenden Dezentralisierung verkleinert. Plattenläden sind in der Regel virtuell und oft nur Internet-Adressen, die Stückzahlen der hergestellten CDs umfassen

⁴³ Roland Schöny: Signatur des digitalen Zeitalters (aus: Zur Geschichte und Gegenwart der elektronischen Musik, Luzern 1999). Zitiert nach Positionen. Beiträge zur neuen Musik 43/2000, S. 4.

⁴⁴ Wichtige Labels für Neue Elektronische wie auch Neue Improvisierte Musik sind: a-Musik, Absinth Records, Carhizma, Durian Records, Creativ Works Records, Erstwhile Records, For4ears, Free Music Production, Free Elephant, Fringes Recordings, GROB, Metamkin, Muzik, nurnichtnur, oaksmus, Potlatch, RasterNoTon, schraum, Zarek, 2:13 Music und hunderte andere mehr.

wenige hundert Stück und Auftrittsträume befinden sich vielfach in privaten. mietfreien Bereichen, sind Clubs, Galerien, kleine Kinos oder einfach Wohnzimmer, Reich können die Musiker dabei nicht werden, weil sowohl ihre Kunst selbst als auch die Strukturen ihrer Vermarktung Profitbildung nicht zulassen. Indem die Akteure aber auf den Inhalten ihrer Musik beharren, kommerzielle Anpassung ausgeschlossen wird, resultiert daraus subversives Verhalten, weil es quersteht zum politischen Zeitgeist der Industrienationen. "Stay independent. That is most important in capitalism if you want to tell the truth and FUCK them"45, antwortete der Hamburger Noisemusiker, Komponist und Radiomacher Felix Kubin auf die Frage, was er bisher erreicht habe. Der Berliner Trompeter, Elektroniker und Komponist Axel Dörner betonte die absichtsvolle Profitlosigkeit ihres musikalischen Arbeitens, "weil zunehmend alles darauf hinsteuert, maximalen Profit zu erzielen." Und der Schlagzeuger Burkhard Beins versteht innerhalb der immer schriller, schneller und Event-besessener werdenden Kultur die musikalisch praktizierte "Verlangsamung", "Stille", "Pause", "Konzentration" und, "Klarheit"⁴⁶ als subversives Handeln. Improvisationsmusik und Elektroniker sehen ihre Musik nicht in erster Linie als Verkaufsprodukt, sondern als künstlerisches Handeln, das es ohne das Beharren auf Gewinn sehr viel besser ermöglicht, in internationalen Dimensionen Orte zu schaffen, an denen sich Leute treffen und durch Musik kommunizieren können. Sie sind weltweit unterwegs, um "eine bestimmte Form von Kulturaustausch zu schaffen", in den sie vermittels ihrer Musik, die ihnen eigene Ethik und Weltanschauung als Diskussionsbeitrag einbringen⁴⁷. Zugleich haben sie sich mit Clubs wie etwa der KuLe in Berlin/Mitte oder dem Ausland in Berlin/Prenzlauer Berg, gerade auf Grund des nichtkommerziellen Ansatzes wieder kollektive Lebensformen geschaffen. Es sind fluktuierende Felder des geistigen, künstlerischen und privaten Erfahrungsaustausches Gleichgesinnter, in denen Gemeinsamkeit als Alternative zu familiären Strukturen gelebt

1

⁴⁵ Lucky Kitchen: 6 Questions and Answers Bb Lucky Kitchen. In: www.felixkubin.de (2001).

⁴⁶ Aus "Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins uns Axel Dörner". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 11-13.

⁴⁷ Axel Dörner in: "Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins uns Axel Dörner". In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 11.

werden kann⁴⁸. Obwohl die Orte des Musikhörens oftmals kleiner sind als ein Konzertsaal, entstehen keine neuen Elfenbeintürme, sondern dockt diese Musik an den Kulturerfahrungen ihres in der Mehrzahl jugendlichen Publikums an. Aber sie bedient nicht deren Hörerfahrungen, sondern fordert sie dazu auf, an einem Abenteuer des Hörens teilzunehmen, dessen Wege unvertraut sind, auf dem es keine Lösungen, Antworten, kein gesichertes Terrain gibt. "Ich glaube, dass wir uns an musikalischen Prozessen abarbeiten, an denen wir das Publikum teilhaben lassen"⁴⁹. In beiden Szenen sind auf soziologischer wie auch ästhetischer Ebene Barrieren gegen einen die Sinne abstumpfenden Konsum errichtet worden. In diesem antikommerziellen, sozial- und kulturkritischen Künstlerdasein greifen sie – bewusst oder unbewusst – Impulse der englischen Gruppe AMM, der 1966 in Rom gegründeten Musikervereinigung Music Elettronica Viva (MEV) auf oder auch der 1978 in London gegründeten, internationalen Kooperative linksorientierter Rockgruppen "Rock-in-Opposition"(RIO).

Durch ihr Spiel erzeugen die Musiker jeweils so etwas wie schwebende Skulpturen, autonome Klangskulpturen, die den Raum musikalisch strukturieren und zwischen denen das Publikum herumlaufen kann. Es gibt fünf autonome, kleine Instrumentalensemble, meine Spieldosen und Plattenspieler, auf denen in verschiedenen Sprachen gesprochen wird Wiederum abhängig von der Architektur, in der Chroma aufgeführt wird, entsteht eine Collage mit verschiedenen Überlagerungen.

(Rebecca Saunders, Komponistin⁵⁰).

Es handelt sich darum, das Ohr auf den Klangstaub zu richten, auf die Unmöglichkeit der Stille des Ortes, der hier aufgenommen und der gehört wird, der hier hört und der gehört wird. An den Nicht-Orten der zeitgenössischen Existenz scheint der Staub zu verschwinden: Das ist so, aber es ist schwer festzustellen (nicht allein organischer Staub, sondern auch metallischer, radioaktive Feinstäube sowie solche aus Verbrennung ...). Obwohl man sagt, dass die Realität dieser Nicht-Orte »virtuell« sei, werden auch diese auf jeden Fall konkret und affektiv gesehen von denen, die sie bewohnen, für die sie auch

⁴⁸ Mitgeteilt von der Perfomerin und Videokünstlerin Steffie Weissmann und der Musikerin Andrea Neumann in einem Gespräch mit der Autorin am 30. Juni 2003.

⁴⁹ Burkhard Beins in: "Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann, Serge Baghdassarians, Burkhard Beins uns Axel Dörner". In: . Beiträge zur neuen Musik 62/2005, S. 11.

⁵⁰ Aus einem Gespräch mit der Autorin am 19. Januar 2005.

konkret an die Zeit und den umgebenden Raum gebunden sind. Davon zeugt der Staub. [...] Ich muss [...] mich damit beschäftigen, wie diese Klangstäube entstehen, wie sie in der Luft fliegen und im Ohr ankommen, wie sie abprallen und sich auf die Dinge legen. Und mit den Dingen, auf die sie sich legen, und mit der Luft, in der sie fliegen.

(Agostino Di Scipio, Komponist⁵¹)

Komposition

Durch die immer deutlichere Ausprägung verschiedener Szenen aktueller Musik ist auch die komponierte Musik neu kontextualisiert worden. Zwar existieren Radio- und Klangkunst schon seit den 70er/80er Jahren. Aber erst in den 90er Jahren ist dieser Ausdifferenzierungsprozeß in Szenen durch die Neue Improvisierte Musik, die Neue Elektronische Musik und durch Netzmusik musikkulturell signifikant geworden. Kreative Wechselbeziehungen der Szenen untereinander, durchlässige Grenzen etwa zwischen Komposition und Klangkunst oder Komposition und Neue Improvisation haben den Autonomiestatus komponierter Musik erschüttert. Sie ist nicht mehr der alleinige Maßstab dafür, was neue Musik ist und zu leisten vermag. "Das vermeintliche "Orchideenfach neue Musik" kommt", so resümierte unlängst der Wiener Improvisationsmusiker und Komponist Burkhard Stangl, "aus dem Spezialistengarten gezupft, zur zweiten Blüte: eine erstaunliche Entwicklung, die der allseitigen Verankerung dieser Musik im kulturellen und gesellschaftlichen Bewusstsein dienlich sein könnte"52. Mit diesen neuen Kontexten hat sich auch der Anspruch junger Komponisten an das, was Komponieren und dessen Ergebnis – Musik – leisten kann und soll gravierend verändert. Allein schon die wenigen, diesen Aufsatz begleitenden Zitate sind dafür aufschlussreich. Diese Veränderungen betreffen gleichermaßen Material, Handwerk und Aufführungspraxis. Ursachen dafür sind:

- Die Entwicklung der Neuen Medien mit entsprechenden Auswirkungen auch auf audio-visuelle Technologien,
- die lebenswichtigen, musikalischen Erfahrungen dieser jungen Generation selbst, vor allem mit Jazz, Rock, HipHop u.a..,

⁵¹ In: Klangstaub. Die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierungslosigkeit. Zitiert nach dem Manuskript, leicht gekürzt veröffentlicht in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 64/2005, S. 45-48.

⁵² In: Don't give up! Notate zur Improvisation und die Wiederentdeckung der neuen Musik. In: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 63 / 2001 S. 37

- jener Fonds an Basiswissen über Material und kompositorische Verfahren, den die Avantgarden in den 50er/60er Jahren entwickelt haben. Damalige Innovationen werden wiederum zum Ausgangspunkt für junge Komponisten, um sie in unabsehbare Richtungen weiterzutreiben, vielfach ermöglicht durch mediale Entwicklung. Beispiele sind Stille als Ausgangspunkt für Komposition, die unendliche Welt der Geräusche, zu der nun die Abfallgeräusche von Technik hinzukommen, Klanganalyse, die als Arbeiten mit Mikrosounds in neue Bahnen gelenkt wurde oder jener zu Beginn bereits erwähnte Verzicht auf subjektive Entscheidungen und damit auf Ausdruck

Für durchlässige Grenzen mit entsprechenden Einflüssen auf das "Orchideenfach" sorgten zum einen Musiker/Komponisten, die sich durch die verschiedensten Musikszenen bewegen und daraus ihren eigenen Stil kreierten, ununterscheidbar ob "U", "E" oder "World Music". Einige der wichtigsten sind etwa der Amerikaner John Zorn (geb. 1953), der englische Gitarrist und Komponist Fred Frith (geb. 1949), der nach Schweden emigrierte israelische Komponist und Saxophonist Dror Feiler (geb. 1951) oder der österreichische Komponist und Keyboarder Wolfgang Mitterer (geb. 1958). Zum anderen aber hat die Suche nach neuen musikalischen Identitäten, nach nicht entfremdeten, eigenen Klangwelten, letztlich nach einem neuen Gestus und Sinn zeitgenössischer Musik auch das "konventionelle" Komponieren verändert. Die mir aufgrund meiner langjährigen "Hörarbeit" mit neuer Musik als besonders wichtig erscheinenden Innovationen – eine zugegebenermaßen subjektive Sicht – seien hier stichwortartig angeführt. Als Hauptrichtung kristallisiert sich darin eine Umorientierung von strukturell gebautem Zusammenhang auf vielfältig andere Kompositionsverfahren heraus bis hin zur Negation dieses Zusammenhangs. Der nachfolgende "Katalog" kann nur eine Auswahl sein und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die Zählung entspricht keiner Wertigkeit.

1. Stille wird – und das erst in dieser Generation – zu einem in verschiedenste stilistische Richtungen hin entwickelten Ausgangspunkt für neue Kompositionskonzepte. Dazu gehören "Kompositionsprojekte", in dem sich Interpretation auch zur stunden- oder tagelangen, performativen Präsentation aus Klang-, Sprach- und/oder Filmmaterialien dehnen kann. Der Werkcharakter hat sich in diesem Falle aufgelöst, ist zum Prozess geworden. (Anton Beuger, Carlo Inderhees, Burkhard Schlothauer, Jakob Ullmann, Vadim Karassikov u.a.).

- **2.** Das Akzeptieren von Stille als Material für Musik ist mit neuen Zeitkonzepten verbunden, die von der Zeit des Klangs ausgehen, "dass jeder Klang seine eigene Zeit und seinen eigenen Raum braucht"⁵³. Das Erbe von Morton Feldman wird hier aufgegriffen. Musik verliert dadurch ihre Semantik, Klang ist seine Erzeugung und sonst nichts, ein Ereignis, das die Stille unterbricht oder gliedert (Klaus Lang, Radu Malfatti, Makiko Nishikaze, Jürg Frey u.a.).
- **3.** Ebenfalls mit solchen Konzepten verbunden ist die Negation von Strukturierung und Gestaltung zugunsten einer Vielheit von nicht vorcodierten Wahrnehmungs- und Empfindungsmöglichkeiten. "Die Dinge passieren irgendwann. Und wenn es besondere Momente gibt, zum Beispiel wenn ein längeres Klingen plötzlich aufhört, dann nur, weil sie innerhalb eines völlig gewöhnlichen Ablaufs ('etwas fängt an und hört wieder auf') der Wahrnehmung als bemerkenswert erscheinen, nicht weil sie eine außerhalb des Ablaufs liegende Bedeutung verkörpern würden"⁵⁴. Stille und Hören geraten in eine kongruente Beziehung (etwa in Werken Michael Pisaros). Komponiert werden Situationen, die Wahrnehmung initiieren. Aber auch in nicht so radikalen Kompositionsstilen sind Verfahren entwickelt worden, die musikalische Wahrnehmung musikalisch thematisieren (André Werner, Juliane Klein, Makiko Nishikaze u.a.).
- **4.** Techno, Noise oder Ambient stellen Kompositionstechniken wie Looping oder Remixing zur Verfügung, aus denen neue Kompositionsstrategien abgeleitet wurden. Diese sind unmittelbar mit der Entwicklung jenes neuen elektronischen Instrumentariums wie Synthesizer und Sampler verbunden. An die Stelle der strukturellen Gestaltung von Tonmaterial tritt das skulpturale Arbeiten mit und am Klang. (Dror Feiler, Michael Beil, Bernhard Lang, Stefan Winkler, Orm Finnendahl, Iris ter Schiphorst u.a).
- **5.** Aus der Symbiose von Klanginstallation, instrumentaler Aufführungspraxis und Elektronik ist als neue Gattungen die Konzertinstallation entstanden (Peter Ablinger, Gerhard E. Winkler, Hope Lee, Claus-Steffen Mahnkopf, Alberto Skunio, Ana Maria Rodriguez u.a.).

⁵³ Makiko Nishikaze in: *Listening to time – auf die Zeit hören*, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik 63/2005, S. 24.

⁵⁴ Antoine Beuger, Booklet-Einführungstext zur Porträt-CD Radu Malfatti, edition Wandelweiser Rekords.

- **6.** Die flexible Verfügbarkeit von Electronics (außerhalb von Tonstudios) veränderte deutlich das Klangbild komponierter Instrumentalmusik und kreierte eine neue, noch unbezeichnete Gattung, die ihr kreatives Potential aus der Interaktivität zwischen Mensch (Musiker) und Maschine (Electronics) erhält (Katharina Klement, Agostino di Scipio, Harald Münz, u.a.).
- 7. Aus der flexiblen Verfügbarkeit von computergesteuerten akustischen und visuellen Materialen entstanden neue Gattungen wie die Performanceinstallation (Roberto Paci Dalò, Isabella Bordoni/Anres Bosshard, Ana Maria Rodriguez/Melita Dahl, Pascal Battus/Kamel Maad u.a.) oder das Videokonzert. (Carola Baukholt, Michael Iber, Pierre Jodlowski u.a.) Aufgrund der gleichen medialen Aufzeichnungsform als Datenfile ist es zu einer möglichen Aufgabe geworden, eine gemeinsame Sprache aus Bild und Klang zu entwickeln. Diese Kunstformen sind mit anderen Materialien auch in der Szene von Neuer Elektronischer Musik und Clubkultur verbreitet.
- 8. Durch die selbstverständliche Inanspruchnahme des Cageschen Materialbegriffs, die angenommene Gleichberechtigung von Elementen des Theaters, der Literatur, von Performance, Klang und Raum sind neue multikünstlerische Gattungen entstanden, die weder Oper noch Musiktheater noch Instrumentales Theater sind. Oftmals setzen sie den gestaltbaren Raum an urbanen und natürlichen Orten nicht mehr die Bühne voraus und vertrauen den Klängen der Objekte selbst: Musik-Theater-Installationen?, Inszenierte Klangsituationen? Komponierte Sprach-Geräusch-Gesten? (Manos Tsangaris, Michael Hirsch, Daniel Ott, Christian Kesten, Matthias Rebstock, Carola Bauckholt, Georg Nußbaumer u.a.).
- **9.** Junge Musik hat sich eine unmittelbare, abstrakte Sinnlichkeit zurückerobert, die häufig als "Klima" einer Musik bezeichnet wird. Es ist dies ein Gestus von Ausdruck, dessen Potential dem verwendeten Material selbst eingeschrieben ist. Anleihen dafür können aus Rockmusik, Soul oder HipHop stammen (etwa bei Helmut Oehring, Iris ter Schiphorst, Heiner Goebbels). Über das Instrumentarium wie Synthesizer, Keyboard, E-Gitarre oder Sampler und durch charakteristische Spielfiguren neuer Musik erhalten sie den Gestus rebellischer Wahrhaftigkeit und radikaler Sinnlichkeit. Beispiele, die keinen Rockkontext, haben sind Arbeiten von Peter Köszeghy oder Wolfgang Heininger. Solch ein Klima anstelle subjektiven Ausdrucks ist ebenso für Komponisten typisch, die aus Sprache, Theater, Geräuschen, Objekt–, Instrumentalund Vokalklängen neue Syntheseformen entwickelt haben. (z. B. Michael Hisch, Daniel Ott, Olga Neuwirth u.a.).

10. Ähnlich wie in der Neuen improvisierten Musik haben auch Komponisten die Ränder der Klänge und Geräusche weiter erforscht, ein zuvor unerhörtes Klang-Geräusch-Material freigelegt, das entweder – wie bei Jakob Ullmann – musikalisch nur bei geringen Lautstärken sein überraschendes Potential freisetzt oder bei der Interaktion zwischen Computer (Maschine) und Instrumenten. An dieser Schnittstelle – jenseits von Live-Elektronik – können neue Kompositionsräume entstehen, angefüllt mit Klang- und Geräuschpartikeln, Abweichungen, Annäherungen, Stör- und Feedbackgeräuschen, "Klang-Staub" (Agostino Di Scipio). Aus Reduktion und Mikrodifferenzierung entstand ein neues terra incognita, für das die adäquaten handwerklichen Mittel immer wieder neu zu erarbeiten sind. "Komponieren" wandelt sich dabei von einem In-Besitz-Nehmenden Gestalten von Material zum reagierenden Im-Klang-Handeln, verbunden mit Vorsichtigkeit, Abwarten, Geschehenlassen, Behutsamkeit. Als gestaltendes Handeln war es bis vor kurzem eine Domäne von Klanginstallations-Künstler.

Zu diesen neu gewachsenen Kontexten aktueller Musik gehört schließlich auch eine sich verändernde Festivalszene, initiiert von den jungen Komponisten und Musikern selbst. Nach wie vor – und trotz etlicher Repertoireerneuerungen in Opern- und Konzerthäusern – bilden Festivals das aufführungspraktische Hauptfeld neuer komponierter Musik. Doch auch Festivals haben – in Reaktion auf die Entwicklung junger Musik – ihren Charakter erneuert, haben vielfach den Konzertsaal verlassen, Rezeptionsformen geschaffen, die das sinnliche Erlebnis neuer Musik ins Zentrum stellen, eine Sinnlichkeit, die auf den Sinn der dargebotenen Musik aus ist, Nähe schafft (im Gegensatz zum Event).

Ein im Essener Raum seit 2002 organisiertes Festivals bezeichnet diesen Wandel in seinem Titel: "Open Systems". Der aus der Computertechnologie stammende Begriff verweist auf die Motive solcher Veränderungen: "sich mit einem neuen künstlerischen Selbstverständnis und Selbstbewusstsein anderen Zirkeln und Zusammenhängen zu öffnen", heißt es im Vorwort des Programmhefts von 2002, als Plattform für "Projekte der Avantgarde in ihren neuen Facetten [...] Statt der Kommerzialisierung von Kultur zu folgen, will Open Systems als Label für Qualität operieren." Dazu gehören international nicht nur die Integration von Formen medientechnisch basierter, improvisierter und multimedialer Kompositionen, sondern auch die Öffnung gegenüber Klanginstallationen, Musiktheater, interkulturellen Projekten oder experimenteller Musik aus den Zwischenbereichen zwischen Bildender

Kunst oder Literatur/Lautpoesie und Musik. In einer Dialektik von Veranstaltungskultur und Komposition wirken solcherart Open Systems auf die Kompositionen zurück. Die wohl wichtigsten, dabei szenenübergreifenden Innovationen in dem sich weiter ausdifferenzierenden Feld aktueller Musik sind jene, die – wie immer – gegen den Strom schwimmen: gegen Vermarktung, Gewinnerattitüde, Kommerzialisierung, Uniformierung, Abstumpfung, Ausgrenzung, Herrschaftsgebaren ... für Menschlichkeit, Nähe, Behutsamkeit, Toleranz. Aber ihre Akteure haben sich – ebenfalls wie zu jeder Zeit – neue Materialien, kompositorische Mittel, Wege gesucht.

Gerhard Müller: Avantgarde – ein Traum?

Das Wort "Künstlerische Avantgarde" erfüllt mich mit Unbehagen, weil es etwas suggeriert, was nicht existiert: kleine tapfere Schar, die vorangeht und vermintes Gelände räumt, damit das Gros des Publikums nachrücken kann. Nichts ist kunstfremder als diese militärische Konstruktion. "Die einen (ge)fallen, die andern rücken nach." Was einst aufregte, erscheint heute als Streit um leere Worte. "Avantgardismus kontra Sozialistischer Realismus" – eine falsche Alternative. Beide Begriffe sind mit Ideologien statt mit wirklichem Kunstgehalt gefüllt. Die da streiten, sind auf jeden Fall keine Künstler und also weder "Avantgardisten" noch "Realisten". Das war eine paradoxe Situation. "Sozialistischer Realismus" war ein Theorem ohne Kunst, "Avantgarde" eine Kunst ohne Theorie, beides ohne wirkliches Bedürfnis.

Ich habe den Begriff verteidigt, als er im Osten verteufelt wurde. "Avantgardismus" war die verbale Gegenposition zum Dogmatismus und daher nützlich. Richtig war er schon damals nicht, denn die Wortmarke hatte ihre klebrige Kehrseite: auch jedes mindere Talent heftete sie sich an. Offizielle Kritik avancierte zum Talentbeweis. Es gab (und gibt) eine falsche Freiheit der Kunst, die darin besteht, das Handwerk des Künstlers nicht zu beherrschen und das Publikum zu verachten. Ästhetische Begriffe funktionieren subversiv. Auch "Klassik", "Romantik", "Naturalismus" waren Code-Worte für Gegenströmungen. Als Boulez, Stockhausen, Nono, Penderecki, Lutoslawski und Cage auftraten, hatte das Wort "Avantgardismus" einen Sinn. Was heute als "avantgardistisch" firmiert, ist indianisch geschminktes Establishment, abstrakte Malereien in den Banken und Börsen. Wo die Avantgarde heute steht, dort steht sonst niemand mehr. Das Hinterland ist weggegangen, in den Neoliberalismus oder in die Statistik der Arbeitslosen.

Die modernen Künste erwuchsen aus einem gesellschaftlichen Zerstörungsprozess, der im 1. Weltkrieg seinen Anfang nahm. Die Hellsichtigsten sahen das kommen. Danach wurde die Erkenntnis allgemein. Die alte bürgerliche Kultur zerbrach in zwei Teile – die ästhetische Moderne, die sich "Avantgarde" nannte, und die Massenkunst, große Verführerin der kleinen Leute. Sie war vice versa das eigentliche Produkt des Avantgardismus. Ästhetisch hat er sie erst ermöglicht. Nicht Schönberg, Varèse, Boulez, Picasso, Bra-

ques, Joyce, Beckett haben sich durchgesetzt, sondern die Schlagerkultur, Hollywood, literarischer Schund.

Vor 1933 schien eine avancierte Massenkunst gleichwohl möglich. Vielleicht leuchtete hier eine messianische Chance, bevor sie unter die Räder geriet. Inzwischen ist ihre Grundlage verschwunden, die organisierte Arbeiterbewegung. Für eine neue Kunst muss eine soziale Gegenkraft erst noch entstehen. Inzwischen leben allerdings die Rudimente der bürgerlichen wie der antibürgerlichen Kultur fort, lustlos erhalten von einem kommerziellen Betrieb, der dauernd nach Bilanzen und schwarzen Zahlen fragt. Was ist das schon für eine Kunst, die keine Gewinne macht! Kunst als Dekorum, Kunst als Verblödungs-Industrie, Kunst als Skandal – das sind die drei aktuellen Existenzformen, die der allgemeine Ostrakismus noch zulässt. Natürlich existiert noch eine vierte Art von Kunst, die in den Bücherschränken und Notendrucken. Die überdauert am längsten. So kann sie wieder entdeckt werden von Späteren.

Einige Geschichten sind zu erzählen.

Luigi Nono

Luigi Nono pflegte in seinen Konzerten an einem Schaltpult inmitten des Publikums zu sitzen. Er beobachtete und belauschte er die musikalischen Vorgänge, ein unerbittlicher Kontrolleur der kleinsten Einzelheiten. Es ging um das absolut Vollkommene. Denn nur sie konnte den Hörer in den Zustand ekstatischen Klarseins versetzen. Manchmal rückte Nono, die Stirn runzelnd, einen winzigen Millimeter an einem der Knöpfe, dann wieder fuhr er mit ihnen wild hinauf oder herunter. Und die Klänge wogten und wallten durch den Saal wie eine Welle von Kraft und Licht, so hieß auch das Stück, "Como una ola de fuerza y luz". Das war in Leipzig, in der alten Kongresshalle am Zoo. Man schaute dem Genie über die Schulter und durfte dabeisein, wenn es seine Klangphantasien produzierte. Denn nicht Herbert Kegel, nicht Maurizio Pollini und nicht Slawa Taskowa, die Sopranistin, waren die Protagonisten. Es gab nur einen – Luigi Nono, den weißen Magier.

Später erzählte André Richard bei einem Spaziergang durch Donaueschingen, dass das Schaltpult gar nicht angeschlossen war. "Gigi brachte immer alles durcheinander, und da haben wir es blind geschaltet und alles aus der Kabine geregelt." Aura pur, das Kunstwerk im Zeitalter seiner Nicht-Reproduzierbarkeit. Denn niemand weiß mehr, was Nono mit seinen wirkungslosen Manipulationen innen hörte. André Richard wird die letzten

Geheimnisse mit in seinen Schweizer Ruhestand nehmen, und dann ruhen wie von Bergen eingeschlossen im ewigen Gletschereis.

Ein Avantgardist

Der Name dieses Malers Jörg Immendorff geht durch die Zeitungen, während ich das schreibe. Ein Leben lang war er Avantgardist. Immer vorn. Exklusiv, berühmt, Professor in Düsseldorf. Die Presse entdeckt ihn jetzt auch als rauschgiftsüchtigen Hurenbock, todkrank auch noch, umso besser. Die Polizei, das Recht auf Geschmacklosigkeit wahrend, durchsucht öffentlich sein Düsseldorfer Hotelzimmer und findet zu ihrer Begeisterung 6,5 gr. Kokain und neun nackte Mädchen. Das muss in die Zeitung, und da kommt es hin. Rauschgift ist ein Straftatbestand, sagt der Staatsanwalt. Dass er ein Künstler sei, spiele keine Rolle, die Mädchen interessierten auch nicht. Aus reinem Desinteresse werden sie im Gerichtssaal geführt und abgelichtet. Man fragt den Todkranken nach allen Details, die natürlich auch nicht interessieren, weil sie jenseits des Rauschgifts liegen. Den Reportern teilt der Staatsanwalt ungefragt mit, dass es keine Kleiderordnung gebe in deutschen Hotelzimmern.

Der Künstler spielt die Nebenrolle des ertappten Bourgeois, der sich eine Nocturno-Gesellschaft wie ein Paket Aktien zusammenkauft. Auf jeden Fall war sie bezahlt. Oder auch nicht. Denn eine Unterbezahlte hatte die Polizei gerufen. Joerg Immendorff bekommt elf Monate auf Bewährung. Bei zwölf hätte dieser Mann "mit einer untadeligen Lebensführung" (Richter Jochen Schuster) seine Düsseldorfer Professur verloren. Wahrscheinlich ist die Bewährungsstrafe länger als seine Lebenserwartung, denn er leidet an amyotropher Lateralsklerose.

Ein avantgardistischer Künstler (Was hat er gemalt? Interessiert auch nicht.) trifft auf avantgardistische Richter, Vorreiter des Voyeurismus. In der gleichen Woche wird in aller Stille das Gefängnis-Urteil gegen einen rasenden Testfahrer von Daimler-Chrysler auf die gleiche Bewährungsstrafe abgemindert. Durch seinen avantgardistischen Fahrstil (von 220 km/h) hatte er eine junge Frau im Kleinwagen von der Autobahn in den Wald gefegt. Frau und Tochter starben. Ein Mordskerl!

Donaueschingen 2004: Stockhausen

Die Quintessenz von "Licht" (siebentägiger Opernzyklus von Karlheinz Stockhausen) heißt "Licht-Bilder". Ein Tenor singt sich durch die sieben

Schöpfungstage, begleitet von drei Instrumentalisten, einem Synthesizer und besagten Projektionen, die jedoch nicht besagen. Alle Protagonisten sind kostümiert und sehen aus wie orientalische Zauberer. Sie bewegen sich, die Weiber schlangenhaft "verführerisch", die Männer wie Tanzstundenlehrer. Alles ist notiert und komponiert, auch die kleinste Fußdrehung und der angewinkelte Arm. Lebendige Marionetten. Eine gleißende Aura von Falschheit und Lügenhaftigkeit breitet sich auf dem Podium aus. Die Mechanik des Vorgangs lässt den Eindruck von Souveränität und innerer Freiheit nicht mehr aufkommen. Als Mago beschwatzt der Tenor die erstarrte Menge mit seinen Phrasen von Glauben und Gott und Welt, von Gestirnen und heiligen Menschen, die maskierte Lüge. Die Figur des falschen Propheten war bereits in "Lohengrin" und "Parsifal" vorgebildet, doch die Handlung schuf dort noch Distanz, Kritikraum und Genuss. Stockhausens Lohengrin antwortet und antwortet, ungefragt und ohne Unterlass. Böhmescher Mystizismus und Pietismus aus dem Synthesizer.

Avantgardismus kann man das nicht nennen. Es ist ein selbstbewusster Arrièrismus. Rockmusik für Intellektuelle. Stockhausen ein schwarzer Magier.

felt/ebb/thus/brink/here/array/telling

Der englische Komponist Benedict Mason erzeugt den sinnfreien Raum als Kunstwerk. Sein Stück trägt den obigen Titel, der alles sagt, nämlich nichts. Um das Publikum herum und mitten durch es hindurch marschieren Musiker mit verwegenen Instrumenten – selbst konstruiert vom Komponisten, deren kreischendes, blökendes, dumpf brummendes Tönen ein neanderthalerisches Klangdesign vortäuscht. "Seit 1993 habe ich eine Reihe von Werken geschrieben, die die Beziehung zwischen Klang und architektonischen Raum untersuchen, in denen die Musik zu einer Funktion des Raumes wird und das Gebäude in den kompositorischen modus operandi einbezogen ist", lehrt der Meister, der übrigens nicht bis drei zählen kann, wie das folgende statement beweist: "In meiner "Music für Concert Halls' wird musikalische Aktivität in drei Dimensionen wahrgenommen: In der Interaktion mit den akustischen Phänomenen des Konzertsaals und in der Ausdehnung weg vom Podium und hinaus aus dem Auditorium." Oder sind "weg vom" und "hinaus aus" zwei verschiedene Kategorien? Leider teilt er uns nicht mit, was aus den von ihm akustisch untersuchten Räumen nachher wird. Werden sie nachher abgerissen oder für andere Werke gesperrt? Oder kartografiert und akustisch beschildert? "Obertonreiche Zone", "Irrende Resonanzen", "Akustisches Loch behören verboten!" Das wissen wir nicht. Es ist das ewige Rätsel der Kunst. Törichter Beifall lohnt das Spektakel.

Pausengespräch in der Baar-Sporthalle

Mit der Moderne ist es natürlich schwierig.

Aber in Wien, da gibt es das noch! Jetzt haben sogar die Philharmoniker eine Reihe eingerichtet.

Geht schlecht!

Naja, ist immer im Voraus ausverkauft.

So? Unglaublich.

Donaueschingen ist ein unheimlicher Ort. Vom Fixpunkt der Gegenwart entfernt er das jeweils schon Vorhandene. Avantgardismus heißt hier Vernichtung der Zeit, weil nur das Neueste gilt. Das gestern noch Neueste ist das Gewesene, es ver-west und rast in den Schlund des Vergessens. Avantgardismus ist eine Etikette, hinter der die Kunstprodukte vorbeigezogen werden. Die Etikette ist keine Qualität der Produkte, sondern ein Selbstzweck. Die Produkte selbst siedeln auf der abgewandten Seite. Das Vorhandene existiert schon nicht mehr. Existenz kommt nur dem noch nicht Vorhandenen zu. Der Prozess geht bis in die Bürokratie. Neue Werke werden verkündigt in Konzepten, Beratungen, Verträgen, Programmschriften, Katalogen, Pressemitteilungen, sie erscheinen als Posten in Buchhaltungen und Kartenbüros, im Internet und im Feuilleton. Sie sind ein pränatales Phänomen. Produziert werden sie an Computern und Klangmaschinen, mit Knöpfen und Reglern, Technikern, Mikrofonen, Lautsprechern, zuletzt noch mit richtigen Musikern, die Stellwerker eines ästhetischen Transportprozesses sind, dem sie nicht mehr folgen. Sie wissen nicht, was transportiert wird, und wollen es nicht wissen. Sie stellen sich taub und blind, während die von ihnen betriebenen Klangzüge vorüberrasen in die Nimmerwiederkehr. Rezensionen sind Nachrufe, die ersten Aufführungen waren die letzten.

Diesem Fahrplan folgen die modernen Musikfeste; alle Jahre werfen sie archäologische CDs mit vernichteten Kunstwerken auf den Markt, eine Erinnerungskultur des Vergessens. Wer nicht zu den Vergessenen zählt, zählt überhaupt nicht. Die neue Musikkultur rast auch an der alten vorüber. Auf ihren Bahnhöfen wird nicht mehr gehalten. Die Züge haben keine Zeit, denn sie eilen dem Nichts entgegen. Auf Ent-Nichtung käme es an. Sie wäre die

conditio sine qua non einer neuen Kultur. Der Zauber des Verschwindens muss gebrochen werden.

Kompromisslose Zustimmung bestimmt den Diskurs. Selbst Vinko Globokars "Kolo" oder "L'Armonia drammatica" oder Heiner Goebbels' "Eisler-Material" entgehen ihr nicht. Skandale würden sie höchstens in Abonnementskonzerten erregen, deren Publikum noch nicht aufgeklärt ist. Dorthin gelangen sie nicht. Was als Freiheit der Künste gefeiert wird, ist tödliche Gleichgültigkeit. Die konservativen Ideale, einst wundervolle Zielscheiben, sind abgetan. Das Verbot war die Kehrseite eines überalterten Ideals. Dass es heute fehlt, ist kein Zeichen für die Freiheit der Künste (und des Denkens), sondern ein Zerfalls-Signal. Wo nichts verboten wird, kann man sich auch nichts erlauben. Wir bewegen uns in einem Leer-Stück, das Inhalte nur vortäuscht.

Günter Mayer

Schwarze Cordhosen, schwarzes Hemd, schwarzes Haar, aus dem Mund strömen in leisem, höflichen Tonfall Gedanken wie verwickelte Blitze. Ein smarter Prophet, verhieß er jeder Kultur den Untergang, die sich neuem politischen Denken verschlösse, und jeder Politik, die Front mache gegen die neuen Künste, genau so. Damit hat er schließlich Recht behalten. Er durcheilte geflügelten Fußes die Hörsäle der Humboldt-Universität wie die Versammlungsräume des Komponistenverbandes, er genoss die wirre Kameradschaftlichkeit des Festivals des politischen Liedes wie die denkerischen Geselligkeiten des Kulturbundklubs "Johannes R. Becher", die Wiepersdorfer oder Kochberger Kurzzeit-Gemeinschaften, er kannte das Schloss in Geltow wie das Kurhaus in Ahrenshoop, die Akademie der Künste in Berlin und manche andere nahrhafte Geistesküche.

Die Geschichte dieser Küchen ist noch nicht geschrieben. Dort arbeiteten viele Köche, um die Verderbung des Breis zu verfehlen. Wolfgang Heise, Eberhardt Klemm, Lothar Kühne, Karin und Heinz Hrinda, Werner Mittenzwei, Gerd Rienäcker, Frank Schneider, Klaus Völker, Jochen Fiebach – ich nenne nur einige wenige Namen, die mir zufällig in den Sinn kommen, sehr viele wären zu nennen, es waren die besten der Wissenschaftler der zweiten Generation, die nach dem Kriege groß geworden waren und sich im tatsächlichen oder übertragenen Sinne als kritische Schüler von Ernst Bloch, Georg Klaus, Hans Mayer, Georg Knepler, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Karl Korff betrachteten und deren Sterne am aktuellen Himmel der Künste

Bertolt Brecht und Walter Felsenstein, Hanns Eisler und Paul Dessau, Giorgio Strehler und Lucchino Visconti waren, während aus der entfernteren Zeit Arnold Schönberg und James Joyce herüberleuchteten. In den Gesprächen jener fernen Tage wurde eine neue Kultur entworfen, die es nie und nirgends gab. Sie sollte freundlich sein und kompromisslos, kritisches Denkmodell und gesellschaftliches Regulativ, gefördert vom Staat und zugleich unabhängig von ihm, "Organum der Demokratie", wie es Wolfgang Heise nannte, Neues aufnehmend und Altes nicht verwerfend, eine Brücke stiftend zwischen der Pop-Kultur und Avantgarde. Letzteres war Günter Mayers liebstes Steckenpferd, er wurde nicht müde, es immer von Neuem zu satteln und mit ihm durch alle Hochzeiten zu galoppieren. Es trug ihm den Ehrennamen "Rock-Professor". Dieses Modell vereinte alles, was von Plato bis Adorno jemals gedacht und vorgeschlagen worden war, es stand mit beiden Gedankenbeinen auf festem Grund und gipfelte kopfwärts in den Idealräumen des universalen Luftreichs. Aber es litt an zwei gravierenden Mängeln. Es fehlte der Staat, der es akzeptiert hätte, und es fehlten die Künstler, die es realisieren wollten.

So blieb alles Halbheit. Das sieht man heute. Damals glaubten wir an die sanfte Gewalt der Vernunft und vertaten nutzlos die Zeit. Stunden-, tage-, wochenlang, ja jahrelang konnte alles diskutiert und ausgesprochen werden, man bekam recht, und ein andermal wieder nicht. Aber nie wurde es praktische Politik. Das Vorurteil siegte über das Urteil. Es war wie bei der Fischpredigt des Heiligen Antonius von Padua. Die Funktionäre blieben Funktionäre, die Rock-Musiker blieben Rock-Musiker, und die Avantgardisten blieben Avantgardisten. Redaktionen verpackten kluge Gedanken in umständliche Bücher, die kein Mensch las und noch weniger verstand. Die Rechtdenk-Reform verlief im Sande wie heutzutage die Rechtschreib-Reform, und am Ende blieb alles beim Alten

Zum Beispiel Onkel Willy

In Gesprächsrunden des östlichen Tellekt-Tuell-Ins tauchte Onkel Willy auf. Er war ein Phantom und bewegte sich nur in Erzählungen. Die waren irritierend. Wie es hieß, könne er Holz nicht leiden, Bretter dagegen sehr. Er esse gern, nur nicht Wurst und Käse, aber Spaghetti, Schnittlauch und Suppe. Wege vermeide er, dagegen bevorzuge er Chausseen und Wasserstraßen. Auf letzteren veranstalte er Bootfahrten und noch lieber Schifffahrten, auch fahre er oft Fahrrad oder gar Trittroller, nie jedoch Auto, Bus oder Bahn.

Von Goethe, Shakespeare oder Hegel habe er keine Ahnung. Allerdings liebe er Schiller, besonders den "Wilhelm Tell" und den "Wallenstein". So ging es den Abend fort. Keine Logik verfing, in seine Vorlieben waren weder Grund und Ursache noch Folge und Folgerichtigkeit zu bringen. Wirrnis schien in diesem Kopf zu herrschen statt gewohntem Maß. Also wurde er verabschiedet, und eine neue Geschichte begann. Ein Krimi wurde verheißen. Er bestand aus einem einzigen Satz: "Ein Mann betritt seinen Wohnwagen, sieht nicht, dass gesägt worden ist, und erschießt sich."

Dieser Fall dauerte zwei Abende, und er zeigte, dass universitäre Logik vor diesen Fällen versagte. Wir dachten auf falscheste Weise konkret, in Löffeln und Hölzern, in Sägespänen und Treppenstufen, und ob der Mann, der sich ganz umsonst erschoss, nicht vielleicht Onkel Willy gewesen war. Sägen erschien nur als eine Tätigkeit, die mit vermittels eines Handwerkszeugs ausgeführt wird. Niemand bemerkte die andere Seite des Sägens – die Veränderung von Raumverhältnissen. Sägen verkleinert einen Gegenstand, das war des Rätsels Lösung. Der Mann sieht die verkleinerten Möbel. Da erschießt er sich, der Zirkus-Liliputaner, weil er glaubt, ein plötzliches Wachstum habe ihn seiner Berufsgrundlage beraubt. So löste sich auch Onkel Willys Fall. Er liebte nicht die Gegenstände, sondern die Worte mit Doppelkonsonanten.

Da haben wir den Unterschied zwischen ästhetischer Theorie und künstlerischer Praxis. Die eine weiß nicht, wovon die andere redet. Nicht auf die Größe eines Bretts kommt es an, sagt die Theorie, sondern auf die Relationen zwischen mehreren Brettern, auf den goldenen Schnitt. Doch der Künstler häuft Bretter auf Latten bestreicht sie mit Butter, damit sie besser rattern, lehrt Onkel Willy. Ob so Kunst entsteht? Eher nicht. Sobald wir die Regel kennen, ist es keine mehr.

Allerlei-Rauh

"Hans Dampf in allen Sackgassen" nannte Hanns Eisler, der selber einer war, die Avantgardisten. Der Spott spielt mit allerlei, und am blauen Band der Worte lässt sich viel erfahren. "Allerleirauh" war bei den Brüdern Grimm ein nacktes Mädchen, das sich mit allerlei Rauhwerk, also Fellen, bedeckte. Es wollte von zu Hause fort und als Naturmensch in größter Einfachheit leben. Aber um ihr die Felle zu beschaffen, musste ein ganzes Königreich in Bewegung gesetzt werden. Die Jäger kauften neue Spieße bei den Schmieden, die Weberinnen und Schneider fertigten neue Jagdkleider, die

Wagenbauer, Tischler, Fleischer und Kürschner. Bekamen zu tun. Eine ganze Industrie wurde nötig, um zur Natur zurückzukehren.

"Allerlei-Rauh" ist auch eine vorausgenommene Metapher für jene auserlesenen Städtebewohner, die einst unfreiwillig im Buchenwald aus- und in den Naturzustand zurückversetzt wurden. Auf dem Tor stand die Inschrift "Jedem das Seine". Der Weg führte in eine Sackgasse, deren einziger Ausgang das Krematorium war. Aus ihm entwichen sie als allerlei Rauch, ein konnotativer Hans Dampf. Vor solcherlei Assoziationen bewahren die heutigen Sprachreformer die künftigen Generationen, indem sie dem "rauh" das "h" als vorgebliches Dehnungs-h herausstrichen. Es ist aber kein Dehnungs-h, sondern das mittelhochdeutsche "ch" für "Rauch" oder "Rauchwerk", Fell, Pelz.

Tief hinein sind wir in die Sackgassen der Avantgardisten gelangt, in denen Allerlei-Rauh mit Hans Dampf tanzt. Auch dies ist ein altes Bild, "Der Tod und das Mädchen". Die erste Musik dazu eine gemessene feierliche Passacaglia in einem gefrorenen d-Moll. Über die vereisten Pfützen auf dem Appellplatz gleiten sie dahin, "schön sein" ihr letzter Wunsch: Being beautious. Das ist die zweite Musik.

Vor einer Landschaft aus Schnee

ein Wesen von hoher, schöner Gestalt. Dunkel kreisende Musik, Gezisch des Todes heben den wunderbaren Körper empor groß und erzitternd wie ein Gespenst.

Arthur Rimbaud

Vier Celli singen und klagen in einer schmerzenden Perlentöneschnur, ein unendlicher Sackgassen-Hauer von Hans Werner Henze. Die Türen zum Apollo-Saal sind verschlossen, weil sich die Musiker erst einspielen. In den Spiegeln gehen schwarz berockte Käfer und greifen mit sensenden Fühlerfingern nach Mädchen, denen die grellen Lampen die dünnen Kleidchen durchsichtig machen. Musik verstummt, die Türen öffnen sich, man sieht einen leeren Raum. Flinke uniformierte Weiber wachsen aus dem Parkettfußboden und zerreißen rücksichtslos die teuren Billetts. Schon stehen wir unter den Lichtern der Kronleuchter, zurückverwandelt in eine wohlanständige Gesellschaft. Der Zauber ist dahin. Being beautious! Staats-Oper!

Paul Dessaus Mutter hatte den Totentanz wirklich getanzt. Sie starb 1944 in Auschwitz. Die vier Celli Henzes hat sie nicht mehr gehört. Sie waren ein Memorial aus späterer Zeit. Als ihr Sohn sie hörte, erschien ihm die Mutter wie auf einem alten Foto, die Mutter als jüngere Frau, verloren in eine undurchsichtige Ferne schauend. Hinter den sieben Bergen, wohin sich der Blick richtet, wird einmal Rauch aufsteigen, und dieser Rauch wird sie sein. Ein klagendes Quartett reicht nicht. So antwortet er dem Freund mit einem dramatischen Quartett, einem "Quattrodramma". Oder soll es heißen "Drama zu Viert"? Vielleicht, aber woher die vier Personen, bis jetzt waren es zwei, Hans Dampf und Allerlei-Rauh? Hans Dampf hatte sich allerdings bereits gespalten: in den musizierenden Avantgardisten und den tanzenden Tod. Doch es braucht auch noch einen, der die Saaltür schließt. Das ist der geheimnisvolle vierte. Denn das Rauchwerk ist allein für sie. Es ist so fein, dass es in eine Nussschale passt, zusammen mit dem Mond- und Sternenmantel. Auf der Nuss steht "Zyklon B".

Musik ist eine Kette von Assoziationen, die sich wissenschaftlicher Dissoziation und Determination widersetzt. Wer sie nicht begreift, dem wird Ratlosigkeit zuteil. Aber die eben erzählte Assoziationskette ist nur das Trauma der Älteren. Die Jüngeren berührt es nicht mehr. Heute ist die Welt anders, und alles beginnt von vorn. Avantgarde ist heute bestenfalls ein nostalgischer Traum.

Chris Cutler: Thoughts on Music and the Avantgarde – Considerations of a Term and its Public Use

Preface

In hot pursuit of the Roadrunner, Coyote runs straight over the edge of a precipice. He's so fixated on his forward goal that he fails to notice there is no longer any ground underneath his feet. Twenty metres out, he makes the fatal error of looking down and gravity takes care of the rest. In this essay I want to suggest that something very loosely analogous happened to art in the first half of the last century. For the *avantgardes* there was nothing underfoot after about 1915 – but it wasn't until the mid 1950s that the realisation – and the disorientating consequences – of that fact kicked in. Then art became weightless and any sense of forward motion disappeared.

At the moment it went into reverse, art both validated and made meaningless the idea of an *avantgarde*.

Part 1

Art and Anti-Art

Art as currently understood is neither essential nor timeless. References to 'primitive art', 'medieval art' or 'the art of ancient Greece' create confusion by conflating fundamentally different and functionally incommensurate social practices Until at least the end of the seventeenth century painting and sculpture were classified as mechanical, not liberal, arts; '. Neither art nor artist, as we use the words, is translatable into archaic or high classical Greek.' (Havelock. Preface to Plato, 1963); 'The Renaissance.... had no real equivalent of our Fine Art.' (Kemp, Behind the Picture, 1997)' ⁵⁵. In our own time, vernacular understanding of what art is has evolved out of the category of Fine Art, coined in the eighteenth century to claim an elevated status for specific artisanal practices as a connected sphere of autonomous cultural production. Two hundred and fifty years later, this status is about the only thing that survives intact, every other original attribute assigned to the term having been incrementally rejected and the whole finally succumbing

⁵⁵ In this essay, then, I will use art always to mean Fine Art – that is to say that post enlight-enment European concept of an autonomous realm of production and reception to which we still adhere, and not to the more utilitarian understandings of art as varieties of techne which preceded it.

under a hail of manifestos, experiments, outrages and innovation in the early part of the twentieth century. In spite of their re-integrative ambitions, it was the historic function of the early twentieth century *avantgardes* to complete the redefinition and consequent emancipation of art consciously begun in the early eighteenth century, and to free it from every involuntary alliance and restraint. We have been circling around the consequences ever since.

It was Dada, the most radical and ambitious of all the movements that finally put the new concept of art itself to the question. In 1913, Duchamp famously asked "Can one make works, which are not works of art'?" In 1917, his assisted readymade, 'Fountain' – a commercially mass-produced urinal that he had bought in a shop – was rejected by the Society of Independent Artists in New York, specifically on the grounds that it was not art. And it was not exhibited. The 'original' Fountain was then lost. Few today, however, dispute that 'Fountain' was and is an artwork, or that, by implication, any object at all might be an artwork. In fact just the idea of an object might be an artwork (subsequent, exhibited, 'Fountains' were newly purchased from commercial outlets without in any way affecting the status of the work). Even the idea that a mass-produced urinal (or bottle-rack, or snow shovel, or anything at all) might be an artwork was itself an artwork. But in spite, or maybe because, of its best efforts (since a lever can never raise its own fulcrum), the established status of art as a privileged mode of communication has survived intact – and we the public, the critics, and all our institutions, continue to accept the old eighteenth century creed that art is not merely a functional aspect of the life of a social group or community but is a self-reflexive, autonomous, discourse, answerable ultimately only to itself.

But autonomy tends to separation. And if art wants separation it must expect incomprehension. If it really wants to be reunited with life, it would have to accept that it would cease to be 'art'.

To be free, as art, it must accept its alienation; to be free of art it must dissolve itself and learn to serve – but whom? And how?

The avant garde

Recently minted, the qualifier avantgarde has served various offices: first military, then political, then literary – as applied to a group of writers in mideighteenth century France who mixed political and artistic radicalism. It was extended in the last quarter of the eighteenth century to writers without political inclinations who, in pursuit of the logic of their own autonomy – and

finding themselves increasingly disconnected from the established institutions of art – responded by insisting that they could be the only proper arbiters of what art could, or should, be and concluded that it should be more like a science: investigative, experimental, permanently moving forward; not a servant to the market but an independent actor pursuing the logic of its own necessity. As a movement towards the liberation of form this avantgarde, though culturally embattled, remained - in general - socially disengaged. It was the historical avantgardes that followed – in particular Constructivism, Russian and Italian Futurism, and Dada – which, though owing a huge debt to l'art pour l'art and the experimental model, were driven not by an urge to abandon the world for formal purity but rather urgently to change it through an aggressive programme of demands that art be revolutionised, redefined, and brought back into the weave of quotidian life. As means they proposed various combinations of new and old media – performance, political engagement and metaphysics – agreeing only that the past had to be torn up and the cultural clock reset to zero. All failed in their specific missions, but together they succeeded in their attack on the academy. In the space of little more than a decade they had challenged every convention, rule and aesthetic supposition they could identify. Without agreed political affiliation they nonetheless held in common a political desire to look beyond the artwork and towards the role of art in the construction of a new world. In the ensuing ferment, movements proliferated and permanent revolution became the public way of art. I say art; I mean of course the latest, the newest, the art which claimed to be the real art, the revolutionary art that would relegate yesterday's revolutionaries either to the museum or the dustbin. Such became the image of the phantom restless phalanx of the avantgarde: always on the move, always locked into the new, always ahead. Deep in this model is an unquestioned teleology – a confident acceptance of direction and future. Avantgarde is a concept inseparable from the idea of progress.

Where should one look for an *avantgarde* when the idea of progress is no longer credited; when any identifiable *garde* has fractured into a million shards and there is no linear forward march to be in the vanguard of? – More than forty years ago this ceased to be a rhetorical question.

Continuity and discontinuity. Artist's relations to their history

As already noted, before they were 'Arts', painting and music were skills and crafts, working occupations whose practitioners were paid to produce as

artisans – usually to very explicit order. Art connoted varieties of skill: breaking horses and cobbling were arts. Fine Art evolved symbiotically alongside a strengthening bourgeoisie which, in forging its own understanding of culture, supported those painters, composers, sculptors and writers who shared with it a desire to remake the world. However revolutionary their humanism, these new artists did not reject their artisan precursors. Politically they may have been radical, but culturally they were pursuing better conditions and more interesting problems to solve.

In the late nineteenth century a different attitude emerged. Many artists no longer looked so benignly on their predecessors, and by the early twentieth century the whole sweep of the past, along with the institution of art itself, had been tossed into the shredder by the historic *avantgardes*⁵⁶. The old structure of a loose network of schools collapsed into a militant wave of movements as these artists, casting a cold eye on imitation and representation, leapt headlong into the new world of electricity, machinery, photography, telephony, phonography, flight, radio, mechanical warfare, speed and science. By 1917, Marcel Duchamp, throwing down the gauntlet of the readymade, brought it finally to the condition of philosophy – in which the question of what art is became a vital part of what art is.

Perspective

Perhaps for the sake of simplicity, the art history of the twentieth century is often told through the successions and negotiations between its self-generating movements: Cubism, Fauvism, Expressionism, Supremicism, Futurism, Dada, Bauhaus, Surrealism, Abstract Expressionism, Pop, Minimalism, *Arte Povera* – and so on. And although this desire to keep the historical narrative tidy has lead inevitably to distortions – very often missing the point altogether – there is no doubt that these movements existed and that they did help create through their work and manifestos both coherent communities and focused discourses, or, that by holding on to an idea of history themselves, even in the context of continuous supersession, they managed also – more or less – to hold together a centred public narrative of progress. And because this history had a centre and a direction, it could also have outriders: *avant* and *arriere-gardes*. By the 1960s this belief was thoroughly compromised; art went into free fall and begun increasingly to repeat itself.

⁵⁶ I will use this term of Peter Burger's to refer at least to Constructivism, Russian and Italian Futurism and Dada.

From the 1970s onwards, there were few new major public movements that were not somehow looking backwards. And without a self-understood centre, there could no longer be meaningful edges or fringes. Positions that had once been orientated toward a putative future floated away and became independent propositions as a generation of artists emerged who neither accepted their forbears and moved on, nor demanded a *tabula rasa*, but began instead to pillage the past for fragments (or selectively to revive individual parts of it). Directionality collapsed. One artist's *avant* might be another's *arriere* (or *derrier* ⁵⁷). It just depended on which way you thought you were facing.

Unfinished business

Why locate the tipping point in the 1960s, a period of great and radical upheaval in the arts; a period indeed which from oure when what is new is also immediately alive to public consciousness? Because, during the 1950s, a group of visual artists, despite the climate of relentless progress, had begun to look back into the past for inspiration, specifically toward the *avantgarde* of Dada and anti-art.

Three comments:

- 1. Robert Motherwell's book, 'The Dada painters and poets' was published in 1951 and is constantly referenced by artists of this generation, though surely it was more a symptom than a cause.
- 2. I say anti-art, but anti-art and non-art seem confusingly to merge into one broad concept in this period and of course by then Dada already belonged tacitly in the camp of art.
- 3. If I single out Andy Warhol in the pages that follow, it is because it seems to me that he took cogniscence of the changed context of his borrowings in a way that many of his contemporaries did not, concentrating more on the conditions of meaning than on its production and insisting not on his own freedom so much as acting to expose the conditions of his confinement

At the same time anti-art, in the form of readymade materials and non-intentionality began to perturb the world of music for the first time, driven by the implacably consequent John Cage. These two tendencies slowly flowed together, and it was in the 1960s that their mutual offspring began exploding with a luxurience of hybrid applications. The consequence was a

⁵⁷ In Fluxartist Yoko Ono's case ('Bottoms', 1966).

general shift in orientation as the future began increasingly to be sought in the past.

'Making money is art [..] good business is the best art.' Andy Warhol (1975)⁵⁸.

Appearing first in Britain but soon spreading to America, Pop Art (sometimes in its early years called Neo-Dada) rudely crashed Abstract Expressionism's party, wilfully flaunting both its claim to authenticity and its insistence on abstraction, emotional intensity, and immanence. Pop took Abstract Expressionism as a model of High Art, Pure Art and Art-for-Itself and opposed it with Dadaistic profanity, irony, ridicule and satire. Revelling in visual cliché, supermarket products, commercial imagery, comics, readymades, collage, quotations and nostalgia, Pop employed techniques adapted from photomontage, film, advertising and mass production, systematically undermining high art with design and commodity trivia. Politically driven, it succeeded in mounting an initially effective attack on a mediagenic world through iconic subversion and ironic commentary. And in the disbelieving hands of Andy Warhol it returned also, in another - and critical - echo of Dada and Duchamp: to a recontextualised self-reflexivity amounting to practical philosophy - although its provocations were now aimed as much at mass media and the marketplace as the art community and its institutions. With multiples and happenings, Brillo boxes and objects trouvees, books of raw transcript and films of raw time. Warhol mercilessly stretched and tested the category of art – again – but this time in the face of its dubious segregation from the rest of the goods in the store.

Deliberately using mass production techniques, cheap, impermanent materials, stolen images and his own variation on the readymade, Warhol invested his claim to art in an uncompromising attempt to avoid fulfilling any of its remaining criteria. Instead he immersed himself in an incestuous mediated culture of sensation, narcissism and money, throwing that world back at itself in a deeply ambiguous combination of ridicule and celebration.

Pop Art sent a tiny tremor through the system, but art-coded attacks on the *status quo* were familiar and easily absorbed. Even anti-art had long since quietly been re-categorised as art and, by 1960, Duchamp's *Fountain* was no longer a question but a keynote artwork, well on its way to becoming the

⁵⁸ Andy Warhol. 'From A to B and Back Again'. 1975.

apotheosis of art itself. In 2004 it was voted the most influential artwork of the C20. Perhaps this accolade was intended as a slyly philosophical art event? But I think not. Interviewed in 1962 Duchamp was already resigned to the new situation: 'When I discovered the readymades, I hoped to discourage the carnival of aestheticism [....] I threw the bottle rack and the urinal in their face as provocations, & now they are admiring their aesthetic beauty'. Whereas the Dadaists in their time had been peripheral, baffling and potentially dangerous, Warhol, in his, was a mainstream star, perhaps himself baffled (and eventually physically endangered) by his own success. Certainly, the harder he tried to affront sense and taste, or to deny that what he was doing was art, the more highly he was praised and the higher his status as an artist rose.. When asked – in what turned out to be his last recorded interview – what he considered to be his greatest achievement he said, with an honesty heard but no longer understood: 'Keeping a straight face'.

The rebellion of Pop ended when irony and reality became indistinguishable. Warhol's own kamikaze contribution, and what distinguishes him from his contemporaries, had been to show that, freed from the institutions, and even to a certain extent from the artists themselves, Art, with a capital A, was now the exclusive property of the market. And, alongside all the other isms, avantgardeTM had also slipped quietly into its place as a wholly owned subsidiary of Art Inc.

'When everybody is a revolutionary the revolution is over'. Clement Greenberg (1968)⁵⁹

Linear reading collapsed. The sixties saw movements implode, proliferate, fracture and recycle. Horizontal succession gave way to a chaotic vertical proliferation: Op Art, Object Art, Abstract Symbolism, Happenings, Assemblage, Photo-Realism, Hard Edge, Colour Field, Shaped Canvas, Earthworks, Body Art, Arte Povera, Minimalism, Kinetic Art, Performance Art, Luminous Art, 'NO! art', Common object Art, Cybernetic Art and Systems Art; all came and went in the space of a few short years. More durable – and indeed still with us – was Concept Art, with its endless repetitions and permutations, and Fluxus, currently in the middle of a revival of interest. Like Pop, but with less acumen, and without the insight toward the new condition of ArtTM, Fluxus looked back toward the past. George Maciunas's 1962

⁵⁹ Clement Greenberg. 'Avant Garde Attitudes'. 1968.

manifesto: 'Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry and Art' was unambiguous about this. In spite of the later disavowals of some of the Fluxalumni, who echoed the Dadaists even in this retrospective redrawing of their own recent history. And although it developed its own focus, manifestos and, sometimes, topical content, Fluxart remained in essence a revival, or, more positively, a taking up of threads. And revivals, while they may yet bring new arguments and new techniques to the table, may equally be indicators of cultural exhaustion. They are certainly not in any respect *avantgarde*.

Part 2

Music and the historic avantgarde

How does music map onto this narrative? Although different media don't march in step, there are necessarily points of contingency where the specificities of any given discourse disappear into the broader concerns and perspectives of an age. Of the historic avantgardes it can be said that virtually no music was directly associated with Constructivism, Russian Futurism or Dada. Italian Futurism, however, did produce a few half-remembered composers and four dedicated manifestos: three fairly run-of-the-mill pamphlets by composer Francisco Bailla Pratella, and one seminal work 'The Art of Noises' by painter Luigi Russolo, who also put theory into practice by building and composing for his groundbreaking, but largely ignored, intonorumouri. Although Russolo's manifesto was prophetic, none of his instruments, and only a few of their designs, survived. Of the handful of pieces written for them, mostly by the inventor and his brother, none is more than a curiosity today. And, although Stravinsky and Varese both expressed an initial interest, neither pursued it; indeed Varese, possibly the most visionary of all twentieth century composers, went out of his way to repudiate the Futurist's vision of music as early as 1916.

'There's still a lot of good music left to be written in C major'. Arnold Schoenberg.

More generally, Futurism did have a broad and sometimes powerful influence on a number of contemporary composers, and what came to be referred to as machine music was generally associated with the movement – or at least with Modernism as it was refracted through the Futurist lens. George Antheil's *Ballet Mechanique* – in fact his entire composing and performing career from the early '20s to the mid '30s – would be exemplary, blending a

repetitive machine aesthetic with Stravinsky's take on 'primitive' folk rhythms. But then, music had always been at home with Modernism. Indeed, after centuries of being considered rather conservative and always lagging behind the visual arts, it had become, by the late C19, the model that all arts were said to aspire to. "All art constantly aspires toward the condition of music" (Walter Pater, 'The Renaissance', 1873). Until the fourteenth century the status of music was pitched far below that of painting, but by the eighteenth century the situation had effectively been reversed. Seeing music as the first of the arts to escape the Aristotelian task of imitating nature, writers from the late sixteenth century onwards (Schiller, Goethe, Schopenhauer, de Stael, Baudelaire, Hanslick, Whistler...) increasingly promoted its superiority over, and its power as a model for, the other arts. For many, the idea of Absolute Music became an ideal for art in general.

Yet, paradoxically, unlike the spatial or object-arts, which were constantly haunted by survivals from, and the authority of, classical antiquity, music had for centuries been looking forward, privileging novelty and innovation over lost ancient practices of which no sounding evidence survived. Thus while the object-arts were burdened by exemplary relics in a way that the event-arts were not – and might require nothing short of total rupture to free them – music remained preoccupied – and was continually revivified – by the internal problems arising from its own continuity. It was certainly not ready to dig itself up by the roots; indeed its primary urge remained to protect, as well as to extend, its borders, not to dissolve them. Dissolution would be the work of Cage, Fluxus and the New York School, many years hence. Thus it was that, throughout the rampage of the avantgardes, composers for the most part continued in their traditional pursuit of individual solutions, quietly or publicly exploring possible ways of writing meaningfully for their own time. And while they could easily match the historic avantgardes for the number of riots provoked, rules broken and core assumptions challenged, composers, as a rule, continued to understand themselves as working within a tradition rather than against one.

"My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds has sometimes been construed as a desire to disparage and even discard the great music of the past. But that is where my roots are. No matter how original, how different a composer may seem, he has only grafted a little bit of himself on the old plant. But this he should be allowed to do without being accused of wanting to kill the plant. He only

wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more like a cactus than a rose..." (Edgar Varèse 'The Liberation of Sound', 1936).

The birth of anti-music

It was not until the late 1940s that the qualifier avantgarde was finally attached to a music, and then it was to the output of composers connected through the Darmstadt Summer school, home notably of total serialism, which for years did act as a group, did proselytise, was extravagantly ambitious and did appear to operate with collective rules – forcefully identifying itself as a leading cadre in the arts. Some of its celebrities were also immodestly capable of gross intolerance: 'All composition other than that of 12 tone is useless' (Pierre Boulez). Like other neo-movements, this 'avantgarde' looked initially back to the past, extolling and extending proposals made by Schoenberg, Webern and Berg some thirty years earlier, but now raising them to the status of a dogma. In the world of Art Music it seems that the avantgarde was born facing backwards. At the same time, in the United States, John Cage and his associates - who also constituted a distinct community, though with instincts far more revolutionary than conservative – did not consider themselves an avantgarde at all but rather 'experimental' artists⁶⁰; indicating perhaps that the older term had already become associated with reactionary, proscriptive, intolerant and authoritarian attitudes. It was the experimentalist, Cage, and not the Darmstadt avantgarde who arrived at the genuinely radical musical equivalent of the philosophical move first made by Duchamp with his readymades.

With Fountain (1917) Duchamp had taken an object – a mass produced commodity (thus devoid of originality) chosen, he said, for its lack of aesthetic significance, and had submitted it for exhibition. If it was an artwork – and it claimed to be – it took the form of a nest of questions.

With his 1952 composition 4'33" Cage issued a similar challenge to music. This work comprised three consecutive durations of silence – meaning that

Michael Nyman in his invaluable book 'Experimental Music' (1974) spells out the difference between the 'avant garde' and the 'experimentalists' at this time, as does John Cage in his address to the convention of the Music Teachers National Association in Chicago in 1957 (reprinted in the brochure accompanying George Avakian's 3 LP recording of The Cage twenty-five-year retrospective concert at Town Hall, New York, 1958. KO8Y-1499 - 1505).

any sound actually heard in performance would not have been determined by the score (although it could be argued strongly that it was intentionally included in it) and would be completely outside the control of the composer. Of course, commonsense says silence is not music, nor is unintended noise. The event, however, took place in a concert hall and was announced as a composition by a recognised composer. If it was a composition — and it claimed to be — it took the form of a nest of questions.

Since neither Duchamp nor Cage could claim that their object – or event – had any *intrinsic* qualities that might distinguish it from *any* urinal or *any* silence, what made either of them art or music? To put it another way, what would art or music have to be for either of these productions to be an instance of it? That was the question. Cast in the form of a work.

In its very quiet way, 4'33" represents nothing less than an attempt to dissolve the category of music. It asks of music, as the readymade asks of art: if this is music, then what is not? Cage had his own answer of course – that any sound could be music, including silence, 'If you want to know the truth of the matter, the music I prefer, even to my own or anybody else's, is what we are hearing if we are just quiet.' (Conversing with Cage, ed Kostelanetz, 1988).

This question has been the ghost at every feast thereafter.

'Classification ….ceases when it's no longer possible to establish oppositions.' (John Cage 1968/73)⁶¹

To be useful, a definition requires limits – things that it excludes. The implication of 4'33", as of the readymade, is that nothing is excluded and thus that any object presented to the eye could fall within the purlieu of art, or any presentation to the ear, whether it sounds or not, could be experienced as music. But the formulation 'X is everything' can hardly succeed as a meaningful definition. Thus it must be doing some other work. With Duchamp I believe it was largely philosophical and metalinguistic. With Cage, thirty six years later, there is more: the question remains, but when it is cast in the light of his deliberate abandonment of intentionality the year before, it also becomes an instruction to the listener to interpret – and thus in large part to *create* – the work. By using chance procedures and non-sentient systems to

⁶¹ John Cage 'Diary: how to improve the world (you will only make matters worse) continued 1968 (revised)' in 'M: Writings '67-72', London, 1973.

make decisions, Cage also deliberately avoided the Surrealists' appeal to the unconscious. Their uses of non-intentionality, such as automatic writing, were employed to sidestep conscious reason – with the implication that this might release deep, and therefore meaningful, archetypal forces buried in the unconscious mind. To avoid this, Cage deliberately eschewed the human for the inhuman in his aleatoric operations. With such mechanical chance procedures an author is at pains to create nothing and to say nothing. This can still function as communication on a metalinguistic level – as a kind of question –, but only usefully *once*. After that it is just repetition. Cage's use of indeterminacy is clearly not merely to pose a question but to impose a formula that seeks to make dialogue disappear into sets of interpretative monologues⁶². If Cage's move is accepted at face value, art becomes a series of riddles to which there are no answers. It also ceases to be a medium of communication and becomes instead *an opportunity for perception*.

While this notion has borne much fruit, it has also proved highly problematic

Duchamp's radical proposition – his concept of a work that disappears into the idea of itself – was, I think, in the context in which it first appeared, meaningfully *avantgarde*. Repetition of that question is not. Beyond this, when the primary responsibility for meaning is shifted deliberately from producer to interpreter, any residual notion of an *avantgarde* must inevitably vanish with it. No public can be in advance of its own taste.

Convergence

This mid-century return to the unfinished business of the historic *avant-gardes* – especially in the unequivocal forms pursued by Fluxus – merged seamlessly with the dizzying influence of Cage's collapse of music, an event-art, into the condition of post Duchampian art-in-general. Sound was just to be another *material*. The border that had inoculated music against the existential crisis in the visual arts, a border maintained by a clear self-understanding of its own goals and limits and, above all, by the acquisition and manipulation of necessary skills, became increasingly porous – and after 4'33" (where that was accepted at face value) collapsed altogether. Cage and

⁶² Duchamp recognised this problem and was careful to limit the number of readymades he presented as works, despite knowing that there was no limit.

Fluxus merged their understandings with one another⁶³. An Object-Art that had opened into an event became in principle indistinguishable from an Event-Art that had opened into an object: and now both vanished into concepts in which neither object nor event was required at all⁶⁴. Art no longer merely aspired to the condition of music but absorbed it into its own general condition. Thus, while 4'33" may still be music, it may also be art, or performance, or theatre. Fluxartists refer to their instruction sets and scripts as scores while composers write scores that do not specify sounds; Fluxorchestras make cabaret, while composers tune radios, navigate with echolocators and noisily rearrange the furniture. Arts merge into art – which becomes whatever you can get away with – and skills become optional and interchangeable. Where does that leave Laokoon?

Other roads

When everything is art, or when all sound is music, there is nowhere left to go, except maybe to retreat to an earlier position in the hope of finding a road not taken that does not end in a *cul de sac*. From a different perspective, however, or from alternative readings of history, many viable roads may still beckon.

Theorists naturally have their own analytical agendas, but for artists local problems are usually more pressing – and more productive. And while they may lack the breadth of the death-or-glory narratives of the *avantgardes*, they are intimate with long, rooted, antinomies in their own fields; useful antinomies that continually generate solutions. Throughout the twentieth century proposals were made and works embodying them presented that did not trouble themselves with meta-discourses or global visions but quietly pursued their own discipline's more secular, local interests. Of course, all artists face the issues of their own time – that is, after all, the conversation in which they are engaged – but they do so for the most part within terms and boundaries that are inherited and not invented. To work at all, for the majority of artists, is to engage in a constant debate not only with the current concerns and propositions of their disciplines, but also those that extend far back

⁶³ And against the 'avant garde': For instance, in 1964, Fluxartists picketed Stockhausen concert in New York in an 'Action Against Cultural Imperialism', handing out a leaflet written by George Maciunas condemning 'White ... Ruling Class Art'.

⁶⁴ It was a musician involved with Fluxus, Henry Flynt, who coined the term 'Concept Art' – in his pages in 'An Anthology, edited by La Monte Young & Jackson Mac Low in 1963.

into its past – because every gesture and tool at their disposal comes locked into its own history, which limits and makes meaningful its signifying possibilities

'To imagine a language is to imagine a form of life' (Ludwig Wittgenstein 1953)⁶⁵

I want briefly to consider music in its aspect as a species of language. I know this is a minefield, so I will try to spell out what I mean and what I don't. I wish to highlight only that congeries of common features (or family resemblances) that unite a broad group of arbitrary, human signifying systems that pre-exist their users; were created by no one, are defined by no one and can be learned only through use and exposure – ideally from the earliest age. These are systems that live and evolve through informed use and negotiation (and in the modern world are constantly in a state of agonistic re-evaluation). I am not trying to map 1:1 semantic, grammatical or syntactical correspondences, just to claim a broad structural family resemblance. Like any signifying system, music is a medium of human communication dependent upon some involuntary ground shared between its producer and interpreter; it belongs within a loose family of language-games in which the comprehensibility of any utterance reflects the extent to which it has accepted and employed what is already given, even when that is expressed through determined subversion. To be meaningful, a new work must always be grappling with the language it employs and therefore with the history of that language as well as its immediacy. It can never be on solid ground and must always move in the awareness of many considerations and conventions at once. Thus the accommodation of ambiguity and the expectation of goodwill are essential to it. And while fixity of meaning exists in inverse proportion to the amount of entropy or chaos in a signifying system, type of meaning is a function of the language game in play. Mathematical discourses seek to eradicate ambiguity; artistic discourses to exploit it. Both are dependent on resilient discursive structures without which directionality would be lost and conversation rendered profoundly unreliable. In use, languages simply work. But when the approach is analytical, then the model held of the system becomes critical. Instead of common ground enabling a generally secure passage through exchanges, a disconnected model of language – Saussure's, for example, where signifier and signified relate only to one another - makes a

⁶⁵ Ludwig Wittgenstein. 'Philosophical Investigations.' 1953.

performer the manufacturer of an object and an interpreter that object's independent user. Interpretation then necessarily becomes increasingly voluntary and capricious at the expense of the integrity of language itself. As Saussure's dyadic system rigidified leads to the *cul de sac* of Derrida, so do Duchamp (or Cage) rigidified lead to the abandonment – or total relativisation – of art (or music). With no fulcrum, nothing can be moved. That is the essential point to which this essay constantly returns.

If my analogy is accepted on the terms outlined above, then perhaps we can use it to underpin a useful sense of the qualifier avantgarde, since it was the distinction, it seems to me, of the historic avantgardes that they made a specific attempt to sever their dependence on inherited languages altogether, and not, as other movements and players had done, to extend, ramify or uniquely employ existing discourses, or selectively to challenge accumulated clichés and habits. Theirs was a change in quality, not quantity, and it answered a perceived crisis that seemed to call for nothing less than wholesale revolution.

Metalanguage

It may seem at first that, from the point of view of the arts considered as a set of interlocked languages (or signifying systems), radical departure from all grounded rules would be self-defeating, since it would necessarily result in a kind of gibberish. However, the work of the historic avantgardes is certainly meaningful to us, indeed we celebrate it. In part, of course, this is because the work itself has in time helped to change our understanding. But I think there is another reason: the effect, especially of the most radical of the avantgarde propositions, was not simply to run against habitual usage but to *shift the entire discourse onto another plane – and into a different language:* the meta-plane of self-reflexivity – mediated for the most part through verbal discourse (internal or dialogical) – and the language of philosophy. With this shift art was enabled for the first time to speak to and about itself, as art, even if at the risk of ceasing to be comprehensible as art and becoming instead, at least in the immediate term, a species of thought. Nothing more encapsulates the power and the danger of this shift of discursive perspective than the readymade, which has come now to inform and legitimate much contemporary – and all conceptual – art. For some, what was once a question has now become a formula. 'Is everything art?' has been recast as 'everything is art', fatally sidelining the intermediate pair: 'can everything be art /

everything can be art', both of which clearly keep the conversation open. The danger is that if Duchamp's move is accepted at face value (and the same applies to Cage in the sphere of music), then the bottle-rack or silence cease to be contextual conundrums about art and become solvents that undermine the possibility of coherent conversation altogether. The effect of this is to render obsolete the inherited languages of art and music, causing their roots to atrophy and their pasts to become little more than objectified material: useful for mining, plundering and making sly references to, but no longer part of any living body.

Part 3

Perspectives and conversations

The early twentieth century was a time of general crisis for art, a time when many visual artists – and virtually all composers – were trying to find some firm ground from which to respond to the catastrophic problems and opportunities thrown up by new sensibilities, new media, electricity, Freud, Einstein; the whole apparatus of modernism – without necessarily vapourising, as the *avantgardes* proposed, the ground on which they stood. In their search for answers that would not destroy the patient, the constituents of the broader art community were perfectly able to distinguish between *avantgarde* rhetoric and individual works. They took what was useful to them and ignored what was not; at the same time making their own proposals in the form of works that grew logically from the history and endemic concerns of their disciplines. This was particularly true in the field of music.

Alternatives

"... sounds should be just sounds... in order that each sound may become the Buddha." (John Cage 1959).

In all his aleatoric works after Sixteen Dances (1951) John Cage can be located at one extreme of a conversation about communication and reception that proposes to remove intentionality from the production of works. In this he would share a practice, if not a motive, with Mallarme, with the many Surrealists who experimented with automatic writing and with Marcel Duchamp in his careful non-fashioning of readymades. More than any other composer Cage represents the anti-art aspect of the historic avantgardes, though he couches his own proposition in terms of dissolution through total

inclusion. On the other side of this debate, defending the proposition that intention, as the basis of meaningful communication, was a necessary condition of music, we would find just about every other composer before 1950 – all of whom insisted on refining a more or less carefully planned architecture of tones, durations and their combinations in pursuit of order and argument; or emotional expression and sensation – or shaded combinations of the two. Between intention and non-intention, Process Music, Systems Music and Stochastic music emerged, moving the conversation deeper into the implications and possibilities Cage had raised.

Or again: the generating power of sacral mathematics and ratio have run like a root through the life of music for over two and a half millennia. In this debate, unlike the one above, Schoenberg, who dedicated his life to the retention and protection of the sacral, and who was profoundly convinced of the deep relation of number lying behind the flesh of sounding, would find himself close to his former pupil Cage – a man who for much of his life was so focused on form that it was a matter of relative indifference to him with what sound (or absence of sound) it was filled. La Monte Young would be a sympathetic contributor to this side of the discussion, as would R. Murray Schaffer, or Harry Partch – or, more ambiguously, Iannis Xenakis. Across the table sit those for whom the control of surface and the grain of sound-foritself are more significant than spiritual depth or number. The phenomenologists. The radicals in this debate would be the pioneers of Musique Concrete, who eschewed the formalism of calculated structure altogether, focusing almost exclusively on sounding content: indeed, for them, surface was content. Less extreme but close would be someone like Edgar Varèse. And, in general, their argument was little more than a logical extension of a feeling that was one of the practical distinctions of the twentieth century: that sound could be bone, not merely flesh.

Just about everybody agreed that the vocabulary of music had radically to be extended and made adequate to the needs and conditions of the day. Again, perhaps with the exception of the later Cage who, it might be argued, made an attempt to escape the issue altogether. At the very least his goal, like Duchamp's, was profoundly ambiguous.

Agreements, disagreements – always some focal issue, some question or problem intentionally addressed.

The point is that it is these conversations, oppositions, accommodations, compromises and proposals – made mostly in the form of works – that con-

stitute the life of music and delimit the terms in which that life unfolds. There is no tidy, single, linear tale to be told. And on the ground, the conversation remains open, however inaudible some of the participants may be for much of the time.

In these debates the avantgardes might be said to have operated as a 'purgative' (Marcel Duchamp 1946)⁶⁶. But they did not define the debate even if they made a profound and permanent impression on it, and they should be understood as embodying powerful propositions not, as they claimed, definitive endgames. That said, as a demolition crew, they were indispensable; the most powerful expression of an uncompromisingly revolutionary response to a pressing, if temporally local, crisis. And although that crisis is not yet resolved, their proposals have all been absorbed into it, even if not universally accepted. Well, all of them bar one, the most radical: that art dissolve itself altogether. This has proved impossible. Even at its most revolutionary, even with the readymade, even with 4'33", art could not make that fatal step away from itself: indeed, those very interventions could only be effective and meaningful if they were art, otherwise they would just be bottle racks and silences. The philosophical extension of art's own practice into selfexamination, far from challenging the status of art, has been taken as a Cartesian proof of its existence.

The historical avantgardes have cleared the decks. That was their work and that work is done. You can keep blowing up the ruins but rubble is already rubble.

Offering radical propositions within a genre (or across genres) has been the general way of art throughout the twentieth century, so restricting the application of avantgarde to those ultra-provocative movements that proposed the revolutionary rejection of inherited languages seems useful to me, and I propose to adhere to that usage, and not to extend the term to ever weaker assignments that merely describe what became twentieth century art-asusual.

⁶⁶ In an interview with James Johnson Sweeney in 'The Bulletin of the Museum of Modern Art', Vol XIII, no 4-5, reprinted in 'The Writings of Marcel Duchamp', 1973. Or as Tristan Tzara wrote in the Dadaist Manifesto of 1918, 'There is a great negative work of destruction to be accomplished. We must sweep and clean'.

Part 4

Dominoes

After Darmstadt, the description avantgarde next appears in a wholly different context; applied to radical developments in a particular strand of black American jazz. Avantgarde jazz was conceived as urgent and visionary. It pursued formal and technical innovations, like l'art pour l'art, but at the same time lived in the intensification of emotional expression. A unique hybrid, it adopted from high art discourse the idea of extended technique, originality and genius, at the same time retaining from its popular origins immediacy, improvisational skills and the raw social intimacy of its quotidian context - clubs and bars. It made no claim to universality, nor to the future, but rather, by accentuating its difference from the familiar and the mainstream, addressed a specialised community in the immediacy of its experience. Through this unique combination of formal complexity and emotional directness it claimed authentic (as opposed to commercial) popularity, and at the same time declared itself a serious, and uniquely black, artform. This claim to art status from the sphere of popular music, especially the scary lowlife club culture of black people, was as unprecedented as it was radical. And in this sense it wasn't merely avantgarde in its relation to the jazz world but posed a challenge not easily dismissed to the already beleaguered gatekeepers of art music for whom acceptance of Cage had created severe categorical difficulties. If all sound is music, so is the stupidest pop song, never mind a clearly 'difficult', experimental and often abstract form like avantgarde jazz.

The jazz *avantgarde*, unlike its earlier namesakes was distinguished by its claim *to* art, not by a rejection *of* it.

This too was an *avantgarde* that neither rejected its forbears nor wished to set a new template for music. Having left both commercial and quasi-commercial music and their audiences behind, *avantgarde* jazz hoped by example to bring other musicians and an engaged, if limited, public – to its own position. But not more than that. Indeed it could be authentic only so long as it remained marginal. As the voice of a minority, its power was a direct political function of its blackness. It did not ask what its public wanted but offered what it thought that public needed to grow strong, identify itself and be free. In its difficult admixture of formal complexity, emotional directness, authenticity and protection from general absorption, this *avant-*

garde raised difficult questions that could only be answered outside the music itself. It also offered a complete inversion of the later Cagean position: where Cage had eschewed intention altogether through a rigid formalism, free jazz by relaxing nearly all formal constraints, allowed intention absolute dominion.

Rock

Two decades later, it was something like this jazz sense of avantgarde that was applied to certain strands of rock, initially extending the art claim to elements of an even lower – at that time perhaps the lowest – musical form. However, while avantgarde jazz was pretty clearly defined, what qualified as avantgarde rock seemed to be a question less to do with form and more to do with who was using the term, and why. By now, this vagueness of use seemed somehow to be correlated with a similar vagueness in the culture itself.

Sometimes, as with avantgarde jazz, formal innovation was implied – along with high/low and experimental/popular elisions; sometimes left wing political status; sometimes that the music was considered to be in advance of public taste (though there was no suggestion that the public would ever agree with that judgement or catch up with it); sometimes simple outsider status was indicated, or that the music was considered shocking, or just unusual, by some designated listening community.

By this stage, in other words, the term was clearly in danger of losing any coherent meaning at all⁶⁷. Look up *avantgarde* rock on the internet; it has become little more than a hopeful badge of honour. Otherwise it serves as an off-the-shelf commercial label for general application (Lou Reed, Brian Eno and John Cale are *avantgarde*). In short, it has been colonised, flattened and neutralised and all the history has been drained out of it – in part because all the history is currently being drained out of history.

Thus has the practical wisdom of the *demos* been expressed through the evolution of language. To put it another way, so long as there is a meaning in the world, there will be a need for a term that encompasses it, and that term will emerge and hold itself together. When that meaning evaporates, the term

⁶⁷ In mute recognition of this, Paul Griffiths' book 'A concise history of Avant Garde music' published in 1978, was quietly renamed 'A concise history of Modern Music' for its 1992 reprint.

it necessitated will escape, and either mutate to serve another useful purpose, or dissipate. When it is obviously floating free, that is probably a sign to let it go.

Lost, one signifier

From this brief survey of the actual, non academic, use of the qualifier avantgarde to music, continuity of meaning would imply that the baton of radical progress has passed from a strand of contemporary music to jazz, and then to rock. Or perhaps more plausibly that in these three genres a leap has been made to the condition of art, a condition that tends to level and dissipate their individual generic coherence – in other words to erase them as independent genres. Certainly the fringes of contemporary composition, jazz, electronics and rock have become increasingly indistinguishable. On the other hand, discontinuity of meaning would imply that some thing-in-theworld has disappeared and left the word that contained it to drift and free associate. Both can be interpreted as true. Neither leaves much work for the qualifier to do.

The fact remains that in a media-dominated discourse, *avantgarde* today implies little more than 'breaking or appearing to break ranks with market consensus', even if sometimes it may still retain homeopathic traces of political engagement, cultural prescience or technical innovation. Even when those traces are strong, the term does them no service because it buries and negates them. One has seriously to ask whether anyone believes that the term can be useful any more, or whether, along with Freedom, Democracy and Truth, it should join the ranks of Vaneigem's corpses in the mouths of the bourgeoisie?

Quo Vadis?

The struggle with the academy has been won. The market has taken its place. Unlike the old art institutions, the market, being impersonal, amorphous and many-headed, has no central authority to attack. Moreover it has the proven power to absorb whatever is thrown at it and to recast everything it touches into its own shape. Although *avant-gardism* may prove to have been one of the great cultural achievements of the modern period, helping, through its very absolutism, to kick-start a new art practice and to liberate, once and for all, media, form and imagination – making everything and anything the proper matter of aesthetic work – the world that needs such *avantgardes* is

gone, precisely because their work is done. That work was definitive; entropic; a river that may not be stepped into twice; a one-time catalyst that effected an irreversible change of state.

The new problems we face today are problems that *avant-gardism* has helped to create and which its methods can no longer solve.

The *avantgarde* is dead. That is its triumph. Let it lie.

Coda

..." Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can, and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use.. silence, exile, and cunning." (James Joyce, "A Portrait of the Artist as a Young Man".)

Avantgarde – Ansichten und Sichtweisen der Produzenten

Wolfgang Hufschmidt: Vom Ende und vom Erbe der Avantgarde des 20. Jahrhunderts

"Die Suche nach dem Besseren bleibt, auch wenn das Bessere noch so lange verhindert wird." (Ernst Bloch)

Wenn Günter Mayer von Avantgarde spricht, ist immer die dialektisch doppelte von politischer u n d ästhetischer gemeint. So wie Eisler das verstanden hat, nämlich als Antwort auf die Frage, "wie sich das sozial fortgeschrittenste Bewusstsein mit dem ästhetisch fortgeschrittensten verbinden lässt und umgekehrt"⁶⁸.

Schon der Begriff des musikalischen Fortschritts ist ein historischdialektischer: zwischen der Musik von Bach oder Beethoven, Schumann
oder Mahler auf der einen Seite und der von Schönberg oder Webern, Messiaen oder Nono auf der anderen besteht ein enger Zusammenhang. Die Komponisten der sog. neuen "Wiener Schule" haben sich als Erben oder Nachfolger der musikalischen Klassiker verstanden. Sie waren, in diesem Sinne
verstanden, allesamt "konservative Revolutionäre". Sie haben zugleich aber
auch u n s e r Verhältnis zu diesen Klassikern nachhaltig verändert; denn im
Sinne von Walter Benjamins Geschichtsverständnis ist ein historischdialektisch "richtiges" Verstehen von Musik der Vergangenheit ohne die
Erfahrung einer neuen, der zeitgenössischen, nicht möglich. Mit anderen
Worten: Wer Beethoven spielt ohne Schönberg zu kennen, interpretiert ebenso unzulänglich wie derjenige, der Schönberg spielt ohne Beethoven zu
kennen.

Das ist ein dialektischer Zusammenhang zwischen Tradition und Fortschritt, den schon Verdi formuliert hat mit seinem "torniamo all' antico e sara un progresso" ("und umgekehrt", wie man mit Eisler ergänzen könnte).

Für das sogenannte post-moderne Komponieren gilt dies alles nicht. Es basiert auf einer Geschichts- und Traditionslosigkeit, die diese Dialektik von

⁶⁸ Zitiert nach Günter Mayer "Weltbild – Notenbild / Zur Dialektik des musikalischen Materials / Frankfurt a.M.1978, Seite 274.

Tradition und Fortschritt vergessen machen will und an deren Stelle eine Beliebigkeit des stilistischen Vokabulars gesetzt hat, dessen Gebrauch durch ein "anything goes" (unter besonderer Berücksichtigung der "Einschaltquoten") bestimmt wird. In dieser Post-Moderne ist der Avantgarde-Begriff des 20. Jahrhunderts obsolet geworden. Es gibt derzeit weder einen "real existierenden" Sozialismus noch einen real existierenden Avantgardismus. Was sich früher einmal im öffentlichen Diskurs mit dem Begriff "gesellschaftliche Relevanz" verband, hat sich aufgelöst in einen unüberschaubaren, quasi privatisierten Pluralismus, eine "neue Unübersichtlichkeit" (Habermas).

Was ist dagegen zu tun?

Erinnern wir uns an Walter Benjamin und seine "Geschichtsphilosophischen Thesen", die von den "revolutionären Energien" sprechen, die im "Veralteten" erscheinen: keine Vergangenheit ohne Gegenwart, ergo: keine Gegenwart ohne Vergangenheit – aus dieser Dialektik resultiert alles Denken und Handeln nach vorne, in die Zukunft. Das galt für Walter Benjamin im zwanzigsten Jahrhundert bei seiner Aufarbeitung des neunzehnten – und sollte für uns im einundzwanzigsten für dieses nun zuende gegangene zwanzigste gelten: die Aufhebung der

Vergangenheit im dialektisch doppelten Sinne des Wortes, nämlich als deren Überwindung und Bewahrung zugleich.

Erklären wir also die Dialektik von Tradition und Fortschritt, den Avantgardismus im gesellschaftlichen wie im musikalischen Sinne zum "Weltkulturerbe", das es im kollektiven Gedächtnis zu bewahren gilt. Und beziehen wir uns dabei auf Blochs PRINZIP HOFFNUNG – und darauf, welche Bedeutung sein Denken für die Zukunft der Musik haben könnte.

Im Folgenden möchte ich das an einem eigenen Beispiel aufzeigen, auszugsweise skizzierend, was ich an anderer Stelle ausführlicher dargestellt habe⁶⁹.

Bloch und die Musik

Ich erinnere mich an eine Fernsehsendung aus Anlass des 90.Geburtstages von Ernst Bloch: drei alte Männer – Ernst Bloch, Hans Mayer und Walter

⁶⁹ Wolfgang Hufschmidt: Bloch und die Musik, in "Struktur und Semantik / Texte zur Musik 1968-88", Saarbrücken 1994.

Jens – veranstalten ein philosophisches Colloquium über Blochs letztes Buch, über das "Experimentum Mundi".

Bloch aber philosophiert nicht, er macht Musik: Zusammen mit riesigen Pfeifentabaks-Qualmwolken kommen aus seinem Mund Melodiefragmente und Rhythmen, es krächzt und summt, Kantaten von Bach, Sinfonien (vor allem die neunte) von Mahler.

Man kann davon ausgehen, dass zum einen das Denken und die Sprache Blochs sehr viel mit Musik zu tun, mit ihr gemeinsam haben, und dass zum anderen die Musik für Bloch d a s künstlerische Medium ist, in dem "der Tagtraum umhergeht", das "ausspricht, was im Menschen selber noch stumm ist". Musik in seiner Definition ist "gesellschaftlich seismographisch, reflektiert Brüche unter der sozialen Oberfläche, drückt Wünsche nach Veränderung aus, heißt hoffen."

Damals (1975) arbeitete ich an einem kompositorischen Projekt mit dem Titel "EXERCITIEN III: Das Prinzip Hoffnung (nach Ernst Bloch)" für sechs Ausführende, Tonband und Diaprojektor. Es war die Idee der Komposition, die im Werk Blochs allgegenwärtige Musik gleichsam aufzudecken, sein Denken und seine Sprache in ein Lehrstück über die Musik zu übertragen. EXERCITIEN III ist eine Zitatkomposition besonderer Art. Der Zeitund Formablauf der Musik orientiert sich an der formalen Struktur des Bloch'schen Werkes (siehe Notenbeispiel auf der nächsten Seite):

- jede Seite des Buches entspricht einer Sekunde des musikalischen Ablaufs (1628 Seiten der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe = 27 min und 3 sec.),
- seine fünf Teile entsprechen fünf musikalischen Sätzen,
- mit jeweils charakteristischer Materialauswahl und -behandlung: die 55 Kapitel entsprechen 55 musikalischen Formteilen,
- die Anzahl der Untergliederungen der Kapitel entsprechen der in einem Formteil verwendeten musikalischen Zitate.

Das sind etwa 500 verschiedene aus allen möglichen Bereichen, insbesondere solchen, die Bloch im Musik-Kapitel von "Prinzip Hoffnung" behandelt, d.i. das Kapitel 51 mit dem Titel

"Überschreiten und intensitätreichste Menschwelt in der Musik".

d sectore .65 -1 Sarc lang Schönberg op. 19 Nr. 6 Hom 2 53. -1 9 sector £3. -1 Violine Ser les ichomberg op. 19 Mr. 6 . 7 7 = 60 (36 sectors) 7 sec long 27" Klavier

Joder zukünftige Bastillensturm ist in FIDELJO intendiert ...
Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot,
Linegerich-eilgbötes,
dessen Tag so bebear wird,
als wäre er schon mehr als blobe Hoffnung.

Aus dem zitierten Material werden Ausschnitte, Fragmente und Reduktionen gespielt, die zum größten Teil so kurz sind, dass ihre Identität nicht erkennbar wird. Dieses Material wird den unterschiedlichsten Modulations- und Variationsprozessen unterworfen.

Die Aufführung der Komposition wird von einer Kommentarschicht begleitet: Zitate aus dem Werk Blochs werden mithilfe eines Diaprojektors auf eine Leinwand geworfen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang – wir sprechen vom Ende und Erbe der Avantgarde des 2o.Jahrhunderts – nur auf einen kleinen Ausschnitt des Kompositions-Projektes ein wenig genauer eingehen. Es handelt sich um die Coda, das offene Ende von Exercitien III:

"Marseillaise und Augenblick in Fidelio" bildet als Schluss des Bloch'schen 51. Kapitels über die Musik den Schluss des kompositorischen Prozesses insgesamt.. In ihm treffen aufeinander die Musik als die Trägerin revolutionärer Hoffnung und das Motto des 55. Bloch-Kapitels:

"Karl Marx und die Menschlichkeit; Stoff der Hoffnung".

Zitiert wird das letzte der sechs Klavierstücke op.19 von Schönberg.

Dieses Stück gilt als Schönbergs kompositorischer Reflex auf den Tod Mahlers (1911). Es ist das höchst bedeutsame Beispiel einer extrem reduzierten Musik: Das Klang-Repertoire wird auf einen einzigen Akkord und dessen geringfügige Modifikation, die Melodik auf wenige minimale Fortschreitungen und die Technik der entwickelnden Variation auf das Prinzip der kleinsten Veränderung reduziert. Das Stück mit seiner ungewöhnlich geringen Dauer von 37 Vierteln scheint auf der Stelle zu sehen, die rhythmische Bewegung ist gleichsam erstarrt. Der dynamische Ambitus (p/pp/ppp/ppp) bewegt sich an der unteren Grenze des Möglichen, das Stück bewegt sich am Rande des Verstummens. Diese Komposition signalisiert ein Ende – und stößt am Schluss der Komposition Exercitien III auf den revolutionärutopischen Satz von Bloch:

"Jeder zukünftige Bastillensturm ist in Fidelio intendiert...

Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot,

kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird,

als wäre er schon mehr als blosse Hoffnung."



Das Ende der bürgerlichen Musik und die Hoffnung auf den Beginn einer neuen erscheinen dialektisch ineinander verschränkt: Die fünf Fragmente dieses Schlussteils mit ihren Dauern von 7,8,9,5 und 4 Sekunden entsprechen den fünf Abschnitten des Bloch'schen Schlusskapitels 55; die musikalische Form zitiert gleichzeitig die Bloch'sche Vorlage und das Schönberg'sche Klavierstück.

Die Akkordik des Stückes erscheint nicht in ihrer originalen Gestalt sondern, gleichsam melodisiert und intern rhythmisiert, in der Klavierstimme: Zitiert wird der zweite Teil der "Internationalen" (ab "Völker, hört die Signale"). Die einzelnen Tonhöhen werden so platziert, dass – pedalisiert – die charakteristische Quarten-Struktur der Schönberg-Akkordik erklingt. Zwei Zitate werden auf diese Weise "intermoduliert": im Schönberg'schen Klang ist die Hymne der Arbeiterbewegung verborgen; diese erklingt im Klangestus des Schönberg'schen Klavierstückes.

Ich denke, das ist ein bemerkenswerter Vorgang, der dem Bloch'schen Denken entspricht: in der dialektischen Aufhebung des einen im anderen entsteht etwas Neues, Drittes – in der Geschichte Verborgenes.

Bloch erwähnt am Schluss des Musik-Kapitels (51) die Marseillaise – als Topos für die bürgerliche Revolution von 1789. Er setzt diese in Beziehung zur Musik des Komponisten der Französischen Revolution, zu Beethoven. Er sieht (und hört) dessen revolutionäres Pathos in Fidelio, festgemacht am berühmten Trompeten-Signal und an dem Chor "Heil sei dem Tag".

Beide erscheinen wörtlich in der Zitat-Komposition – gleichsam als Klammer in Takt 2 und Takt 5. Die Marseillaise selbst erscheint in zwei kurzen Fragmenten in Takt 4 (Violine und Horn). Hinzugefügt habe ich – im Sinne einer komplettierenden und konkretisierenden Ergänzung – je ein Fragment aus den beiden "klassischen" Liedern der Arbeiterbewegung ("Brüder, zur Sonne" in Takt 3/Violine und "Wacht auf, Verdammte dieser Erde" in Takt 4, aufgeteilt zwischen Flöte, Horn und Pauken).

Auf diese Weise entstehen semantisch bedeutsame Zitat-Paare:

- Beethovens Fidelio: je ein vokales und ein instrumentales Fragment
- Marseillaise und Internationale
- Internationale in zweierlei Funktion: einmal als Melodie-Fragment (Takt
 4) und zum anderen als melodisierter Klang (Takt 1-3 und Takt
 5 der Klavierstimme).

Was ich für das Verhältnis von Schönbergs Akkordik zu deren kompositorischer Umbildung als "Internationale"-Zitat gesagt habe, gilt nun auch für das Verhältnis der Schönberg'schen Melodik-Fragmente zu ihrer Uminterpretation durch die Melodie-Zitate"

Ihre Dauer, ihre Tonaltät und ihr melodischer Gestus werden durch das Schönberg'sche Klavierstück bestimmt; sie werden ihm auf eine Art und Weise eingepasst, als gehörten sie dorthin, hätten immer schon da gestanden.

Umgekehrt klingen die zitierten Melodie-Fragmente, als seien sie durch die Schönbergsche Klanglichkeit und musikalische Gestik infiziert:

Takt 2: das erste Fidelio-Zitat entsteht aus dem Schönberg'schen Melodie-Fragment: mit der originalen Tonhöhe in der gleichen Lage beginnend wird den zwei Schönberg'schen Tonhöhen dis und e lediglich das fis hinzugefügt;

Takt 3: "Brüder,zur Sonne" kreist um das Schönberg'sche gis (hier enharmonisch als as notiert) – vermeidet aber das fis des Klavierstückes;

Takt 4: die fünf Melodiepartikel der "Zitat-Koalition" aus "Internationale" und Marseillaise beginnen oder enden jeweils mit einem Schönberg'schen Melodieton;

Takt 5: das abschließende Fidelio-Zitat im Horn ist die Rhythmisierung des Schönberg'schen b im Schluss-Takt.

Die Grenzen zwischen dem Schönberg'schen Original und den (hinzugefügten) Melodie-Zitaten erscheinen verwischt. Schwer zu sagen, was man da eigentlich hört: Mehreres gleichzeitig und auch wohl etwas Neues. Die Identität des Autors, des Komponisten, erscheint aufgehoben in einer dialektischen Synthese, an der Schnittstelle aus Vergangenheit und Zukunft, einer Gegenwart, die gleich weit entfernt zu sein scheint von der Vergangenheit der Französischen Revolution und einer neuen, zukünftigen.

Georg Katzer: "In brackiger Brühe" für Sopran, Cello und Bassklarinette





Luca Lombardi: "Prosperos Epilog", 13. und letzte Szene der Oper "Prospero"⁷⁰

Vorwort

Lieber Günter,

anlässlich Deines 75. Geburtstages möchte ich Dir die letzte Szene aus der Oper, an der ich gerade arbeite – "Prospero" (nach Shakespeares "The Tempest") – widmen..

Ich denke an unsere erste Begegnung zurück, im Herbst 1972 in Berlin, auch damals schon und wieder Hauptstadt, wenn auch eines anderen Staates. Es hat sich seitdem wohl einiges ereignet, sowohl auf der großen Bühne der Welt, als auch auf unseren kleinen Privatbühnen. Jünger sind wir zwar nicht geworden, aber – vielleicht – ein klein klein wenig klüger oder bewusster, auf jeden Fall erfahrener.

Die 13. und letzte Szene meiner neuen Oper ist ein Epilog, den ich aber zugleich als Neuanfang sehen möchte, gemäß Goethes Devise des "stirb und werde", an der ich – soweit irgend möglich – gehalten habe und weiterhin zu halten gedenke. Ich hoffe Du auch!

Prospero, dem im Leben übel zugespielt worden ist, auch von seinem eigenen Bruder, hätte die Möglichkeit, sich an ihm und den anderen Übeltätern zu rächen, tut es aber nicht: Macht und Machenschaften der Welt interessieren ihn sowieso nicht (mehr). Deshalb verzeiht er allen, entsagt der weißen Magie und will nur noch nach Neapel, dort wo seine Wurzeln sind, zurückkehren. Weise ist er bestimmt – sollte er etwa auch resignativ sein? Ich glaube es nicht. Er "begräbt zwar das Zauberbuch", verzichtet aber nicht auf die Bücher, nämlich auf das, was seinem Leben Sinn gibt und Inhalt ist: Lesen, Schreiben, überhaupt (dazu) Lernen. Und dies wird er – das wünsche ich ihm – noch viele friedliche Jahre lang tun. Das wünsche ich auch mir. Und das wünsche ich vor allem auch Dir, lieber Günter!

Dein Luca

⁷⁰ Libretto von Friedrich Christian Delius und Luca Lombardi.

PROSPERO

Die ganze Welt ist Bühne,

Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler.

Sie treten auf und treten wieder ab.

So geht's auch mir,

Denn hin ist alle meine Zaubermacht,

Die eigne Kraft, nur, bleibt,

Und die ist klein.

Ich breche meinen Zauberstab,

Und tiefer als ein Senkblei je gedrungen,

Will ich auch mein Zauberbuch vergraben.

Kein Ariel gehorcht mehr meinen Wünschen,

Wenn ich in mein Neapel komme

Und dort in Frieden meine Tage ende.

PROSPEROS EPILOG













Aus: Luca Lombardi, *Prospero*, oper in 2 Akten, libretto: Friedrich Christian Delius und Luca Lombardi (nach William Shakespeare)

Claus-Steffen Mahnkopf: Die unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie

Ich möchte weniger eine Theorie vorstellen als vielmehr in Form eines öffentlichen Engagements, das eine Art von Glaubensbekenntnis in sich birgt, aufrufen zu einer Kunst, die eine unbedingte ist. Ich möchte dazu beitragen, zu bestimmen, wo der Ort einer solchen unbedingten Kunst liegen könnte und welche Beschaffenheiten dieser Ort aufweisen müsste.

Ich bringe zum Ausdruck, dass die moderne Kunst, wie sie sich seit bald 200 Jahren ausgebildet hat, eine unbedingte ist, zumindest ihrer Idee, ihrem Selbstanspruch nach, dass sie eine bedingungslose ist, dass sie, das wäre die radikalste Formulierung, von jeder sie einschränkenden Bedingung frei sein sollte. Dass und wie das zu denken ist und dass ein solcher Ansatz nicht nur in Aporien und zu Utopien führt, wird im folgenden zu zeigen sein.

Unter »moderner Kunst« verstehe ich jenes europäische Modell, das sich in der frühen Neuzeit, vor allem in der Renaissance, auch dank von Mäzenatentum herausgebildet hat und im Zuge der Umstellung der Gesellschaftsstruktur von einer feudalen auf eine funktional differenzierte ein eigenes gesellschaftliches System erhalten hat, das sich eigensinnig selbst steuert – und in dem daher allein sich entscheidet, was Kunst ist – und autopoietisch, d. h. nach eigenlogischen Prinzipien, sich selbst am Leben erhält. Es sei sogleich hinzugefügt, dass »europäisch« nicht auf Europa allein beschränkt sein muß oder nicht alle Kunst in Europa automatisch eine europäische ist. Dieser Ausdruck zeigt vielmehr einen normativen Rahmen an, der sich im Zeitalter der Globalisierung – Derrida bevorzugt den Ausdruck »mondialisation«, weil »Welt« der bessere Name für das ist, was gegenwärtig geschaffen wird – gebildet hat, einen Rahmen, der, ob man das begrüßt oder nicht, sich weltweit als Maßstab durchzusetzen scheint.

Nach der klassischen Moderne, der Avantgarde und nicht zuletzt der Postmoderne, die freilich kaum mehr war als eine Form der vielen Facetten der Moderne, ist diese europäische Kunst »klassisch«, d. h. allgemeingültig, d. h. allgemein anerkannt und hat sich als allgemeine Ausdrucksform der Menschheit auch durchgesetzt. Man hat sich, ohne es weiter zu reflektieren, daran gewöhnt, diese Kunst eine freie zu nennen, frei, weil nicht (mehr)

funktional und an die Zwecke der Auftraggeber gebunden. Freilich impliziert seine solche Freiheit, wie die geschichtliche Erfahrung zeigt, Widersprüche und Aporien, die der kritischen Analyse harren. Solche Kunst ist nicht oder nur in den seltensten Fällen eine unbedingte.

»Freie« Kunst – »frei« dank ihrer Einbindung in ein geschlossenes gesellschaftliches System – genießt, trotz der allgegenwärtigen und perennierenden Anfeindungen der Kulturspießer, hohes gesellschaftliches Ansehen; ablesen lässt sich das an den exorbitanten Beträgen, die Versteigerungen von Kunstwerken der Moderne erzielen. Aber was ist das, was diese Wertschätzung – im doppelten Sinne des Wortes – bedingt? Es ist das Vermögen der Kunst (und das Recht, das sie in Anspruch nimmt), der Menschheit – konkret dann, wenn die Kunst sich der Öffentlichkeit stellt, abstrakt, d. h. prinzipiell, dann, wenn sie, um der Formerfüllung willen, die Einsamkeit sucht, denn was Öffentlichkeit und Einsamkeit in Sachen Kunst sind, ist selber einer der Gegenstände künstlerischen Arbeitens – Formen authentischen Ausdrucks anzubieten. Während die Wissenschaft und mit ihr das Wissenschaftssystem der Menschheit Wahrheit(en) anbietet, ist es der Kunst darum zu tun, Formen und Gestalten der Authentizität darüber zu finden, was Menschsein in seinen unendlichen Facetten heißen kann.

Was Authentizität konkret bedeutet, ist eine stets umstrittene Frage; das gleiche gilt für die Kunstschönheit und noch mehr für den so schwierigen Begriff der Kunstwahrheit. Andererseits wird niemand, der sich professionell zur Kunst bekennt, der Künstler zu sein beansprucht, der am Kunstdiskurs ernsthaft teilnehmen möchte, die Legitimität dieser grundlegenden Begriffe – mitsamt der Möglichkeit ihrer Negation – bestreiten. Allein, wie dieser Streit zu führen ist und welche Ergebnisse sich aus ihm gewinnen lassen, das kann nur am Ort einer unbedingten Kunst bestimmt werden. Es ist das Erbe der Aufklärung, der neuzeitlichen Aufklärung, die eine europäische war und ist, solche Fragen an die Kunst überhaupt zu stellen, sie an einem speziell ihr zugewiesenen Ort zu stellen. Nicht die Kirche, nicht der Potentat, nicht der Staat, nicht die Partei, nicht die Zensurbehörde, sondern der moderne Diskurs der Kunst selber bestimmt, was Kunst ist und nicht und was an ihr bedingt ist und unbedingt sein könnte.

Kunst – auch wo sie sich antihumanistisch gebärdet (wofür es gute Gründe geben mag) – ist stets ein Ereignis des Menschen. Sie stammt von Menschen, ist für Menschen gemacht und thematisiert Menschliches (dort, wo sie das scheinbar nicht tun, in den Reflexionen über die Götter, in der Anschau-

ung der Natur, ist sie immer noch auf den Menschen bezogen, nämlich auf dessen Verhältnis zu diesem Nicht-Menschlichen). Es ist kein Zufall, dass die Renaissance zugleich den Menschen ins Zentrum der Weltsicht rückte und die Kunst als (beginnend) autonome Reflexionssphäre weltgeschichtlich durchzusetzen begann. Und nur der Bezug auf den Menschen kann in Zukunft Kunst, die den Namen verdient, also gerade kein Design, Kunsthandwerk und Kulturindustrie ist, legitimieren. Und diese Legitimation ist dringend erforderlich, wenn ein Ort der unbedingten Kunst gefunden werden soll.

Dort nämlich wären alle – alle umstandslos, ohne Beschränkung, ohne Bedingung – Fragen der Kunst zu stellen und zu erörtern. Stellen und erörtern heißt ein Doppeltes: einen Diskurs über Kunst zu führen, der keine Frage auslässt, der keine Frage verbietet, keine verpönt, keine diskriminiert, einen Diskurs, der die materiellen und ideellen Voraussetzungen anbietet, so dass auf diese Weise gearbeitet werden kann, und *Kunst*, zu der dieser Diskurs zählt, zu machen: d. h. zu kreieren und aufzuführen, somit einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Der *Ort* der unbedingten Kunst wäre der Ort der *unbedingten Kunst*. Unbedingte Kunst ist aber eine, die sich auch gegen die Bedingtheiten seitens eines Diskurses abdichtet. Über den Doppelcharakter des Diskurses – einmal als Gesamtheit des Kunstgeschehens, das andere Mal als Metakommunikation – wird somit noch zu sprechen sein.

Es ist eine geradezu alltägliche und doch politische Erfahrung, dass es einen Ort der unbedingten Kunst de facto nicht gibt (sehr wohl gibt es aber, zuweilen und in exemplarischen Ausprägungen, unbedingte Kunst). Dennoch sollte er prinzipiell und seinem erklärten Wesen nach der Ort des letzten kritischen Widerstands gegen alle dogmatischen Versuche sein, sich der Kunst zu bemächtigen.

Was in diesem Zusammenhang »kritisch« heißen mag – Derrida bemüht die Dekonstruktion als eine der Kritik vorgeschaltete oder übergeordnete Instanz –, ist selber an jenem Ort, an dessen Diskurs verortet. Kritik/Selbstkritik, Widerstand muß dieser Ort leisten (das heißt, deren konkrete Form erfinden), durchhalten (das heißt, professionell = sachgemäß durchführen) und reflektieren (das heißt, diskursiv und stets aufs neue ins Unabgeschlossene hinein bedenken). Nur der Ort der unbedingten Kunst vermag das.

Dass es ihn de facto nicht gibt, ist nicht schwer zu erklären. Gäbe es ihn, so stünde er in Opposition zu einer ganzen Reihe von Mächten, die immer schon und immer wieder die Kunst fürchteten, mit der sich gleichwohl eine ganze Reihe von Mächten schmückten: so die Staatsmacht im Namen des Volkes, das sie, demokratisch oder nicht-demokratisch, regiert, im Namen einer behaupteten Identität, für die die Kunstwerke Zeugnisse sein sollen; so ökonomische Mächte, die ihren Werthorizont repräsentiert sehen möchten oder, neuerdings, ihre weltoffene, moderne und vorgeblich avantgardistische Einstellung zur Schau stellen, Mächte, die zuweilen auch einfach nur anlocken möchten mit Spektakulärem; und natürlich immaterielle Mächte, ideologische, religiöse, kulturelle, darunter auch solche des Wissenschaftssystems, der Diskurse, ja des Diskurses der Kunst selber. Alle solche Mächte schränken ein, ja behindern eine unbedingte Kunst. Eine unbedingte Kunst gehört aber der absoluten Demokratie, die zum gegebenen Zeitpunkt nur eine kommende sein kann.

Die unbedingte Kunst müsste also auch der Ort sein, an dem nichts außer Frage steht: die gegenwärtige und determinierte Gestalt der Demokratie sowenig wie das Befinden der Menschen, sowenig wie die Idee des Fragens, der Art des Befragens, ja sogar von dessen Autorität; der Ort, an dem nichts nicht gemacht werden kann; der Ort, an dem auch und gerade die Kunst in Frage steht. Die unbedingte Kunst ist das Recht, alles zu tun, sei es auch im Zeichen der Vorläufigkeit und der Erprobung des Sich-Ausdrückens; das Recht, genau das öffentlich zu tun, es öffentlich zu machen, es öffentlich zur Diskussion zu stellen (das letztere heißt viel mehr als eine Kommunikation in Gang setzen).

Dieser öffentliche Raum ist es, der die Kunst an Aufklärung und an die Idee einer demokratischen Polis zurückbindet. Unbedingte Kunst ist nicht ein Privates, weder, was den Besitz an Werken abgelangt, noch hinsichtlich des Geschmacks und der diversen Bedürfnisse, die mit Kunst assoziiert werden. Deswegen ist Kunst auch mehr als Unterhaltung, Kitsch und Amusement, so legitim diese Formen menschlichen Lebens auch sind und so vielfältig sie sich auch mit veritabler Kunst berühren.

Profession ist im Französischen, der Sprache von Derrida, Beruf und öffentliche Erklärung, ja Bekenntnis. Der Künstler verbindet beides in exemplarischer Weise. Als Künstler ist er hochspezialisiert, er übt einen Beruf aus, der »érudition« voraussetzt. Aber er übt nicht nur einen Beruf aus (er wäre sonst Handwerker, Lieferant, Produzent von Konsum), er legt mit dem, was er tut, und darin, wie er es tut, ein Bekenntnis ab. Dieses Bekenntnis ist ein öffentliches, es wendet sich an alle. Kein Künstler, auch der eskapistische, der fundamentalistische, der esoterische nicht (denn diese glauben daran, dass

ihre Partikularität eines Tages die Welt erobern wird), arbeitet für sich; der Künstler schafft für alle, kein Mensch ist im Prinzip von seiner Kunst ausgeschlossen; er schafft für die gesamte Menschheit und antizipiert so die absolute Demokratie. (Das erklärt, warum es >rechte< Künstler von Rang nicht geben kann.)

Die Unbedingtheit der unbedingten Kunst war noch nicht. Ihr Ort ist noch keiner. Das macht ihre Schwäche, ihre Verletzlichkeit aus. Kunst ist immer – noch – ohnmächtig und hilflos. Sie ist den Mächten gegenüber fremd, ja dem Machtprinzip als solchem, deswegen verfügt sie über keine eigene Macht. Ich spreche nicht von Künsten, die dienen, die Aufgaben erledigen, die Bedürfnisse stillen, sondern von einer, die bedingungslos am Werke ist. Diese Bedingungslosigkeit macht sie wehrlos, und zuweilen muss sie sich, erschöpft und entleert, aufgeben – sie wird dann überführt (wie eine Leiche) in eine der unzähligen Kultureinrichtungen, die bedingte sind – bzw. sich regenerieren. Das letztere freilich geschieht nicht an ihrem Ort (den sie ja eingebüßt hat, wenn er denn je bestanden haben sollte), sondern an einer Stelle, den man den Nicht-Ort der Kunst nennen könnte: das Leben mit den leidenschaftlichen Kämpfen, die die Menschen ausfechten müssen, wenn sie nicht in der Komfortabilität einer ausdifferenzierten Gesellschaft leben (und das tun die allermeisten).

Damit stellt sich die Frage, die nicht zuletzt eine ökonomische, rechtliche, politische ist: Kann die Kunst eine unbedingte Unabhängigkeit behaupten, kann sie eine Art von Souveränität für sich behaupten, ohne sich dem Schlimmsten auszusetzen, nämlich sich vielleicht auch ergeben zu müssen?

Dagegen braucht es nicht bloß ein Widerstandsprinzip, es bedarf auch der Widerstandskraft – der Kraft zur Dissidenz. Solche Dissidenz macht nicht Halt vor der Dekonstruktion des Begriffs der Souveränität, die wir – noch – der Kunst ansinnen müssen. Es sei nicht behauptet, um das vorneweg zu sagen, dass Widerstandskraft allein der Kunst vorbehalten ist. Das wäre eine Überschätzung ihres Ausnahmestatus. Und eine Unterschätzung der demokratischen Prozesse, die im Empire der »Multitude« anvertraut werden, um mit Antonio Negri und Michael Hardt zu sprechen. Aber in der europäischen Geschichte und in den funktional ausdifferenzierten Gesellschaften, deren Modell ein europäisches ist, scheint die Kunst ein privilegierter Ort zu sein, wo solche Widerstandskraft Gestalt annimmt, die den Gegenstand des Widerstehens bei weitem übersteigt und Bedeutung annimmt in Form von Werken – oder auch Nicht-Werken –, die, wie wir gesehen haben, sich an alle

Menschen richten und daher sie alle am Widerstandsprinzip partizipieren lassen.

Die Kunst ist der Ort, an dem der Ausdruck und die Lebensweise des Menschen »verhandelt«, zur Diskussion gestellt, erprobt und experimentierend erweitert werden. Der Ort, an dem der Begriff des Menschen neu gefunden wird, die Figur der Menschheit und der Menschlichkeit im allgemeinen. Die Dekonstruktion, die konstruktiv und destruktiv arbeitet an dem, was ist (und dieses »was ist« beinhaltet alle unsere Träume und Projektionen, alles Utopische, was bisher gedacht und gefühlt wurde, alle Antizipationen, mithin alles, was nicht ist, gerade auch das Unmögliche), hat ihren Ort in der Kunst, sofern sie sich anschickt, eine unbedingte zu sein oder zu werden, und nicht nur, wie Derrida ausführt, in den Humanities, wo gewiss rationaler und begrifflicher gearbeitet werden mag, was aber durch die Konkretion durch das Leben, wie es real ist und heute ist, komplettiert werden muß, wenn man in einem solchen offenen Horizont von Komplettierung sprechen kann.

»Schaffen« nenne ich in diesem Zusammenhang das, was kraft der Tradition der menschlichen Kreativität zu solchem Widerstand aufruft. Solches Schaffen bedient sich des Widerstands, um sich das Recht zu nehmen, nichts nicht zu machen. Dieses Recht gehorcht einem anderen Recht, nämlich dem der Freiheit aller, an der unbedingten Kunst teilzuhaben, nicht nur als Rezipient oder Kritiker, sondern auch als Schöpfer. Es zeichnet sich ab, dass der Ort der unbedingten Kunst nur in einer Übergangsphase ein lokaler begrenzter Ort sein wird oder verstreute Orte sein werden.

Es ist nötig, den Begriff der Kunst zu erweitern und neu zu fassen. Es geht, wie es scheint, nicht mehr bloß um jenen konservativen Begriff, mit dem man die Künste und ihre Traditionen zumeist assoziiert: große, exzeptionelle Meisterwerke einerseits, die die Zeiten überdauern und an denen allermeist mehr erhabene als schöne Gefühle geweckt werden, und andererseits eine Flut von Tagesgeschäften, die der Identitätsbildung von Lebensstilen dienen, bzw. eine mittlere Schicht von großartiger Kunst, die aber im Kunstsystem, dem Literaturmarkt oder dem Konzertleben gleichsam eingesperrt ist. Ohne alldem, was dabei entstand und entsteht, untreu zu werden, müsste dieser neue Begriff von Kunst das einbegreifen, was die Systemkonstitution des Kunstsystems ihr gerade verbietet: einen aktiven Beitrag zu leisten für die Demokratie, wie schwach sie, in demokratischen und nicht-demokratischen Staaten, auch immer ist, und für die kommende Demokratie und damit für eine Menschheit, die einmal als die befreite sich selber bestimmen wird.

Kunst muss also, mit anderen Worten, sich frei machen von dem, was sie einschränkt, von ihrer Verortung, wie diese statthat, und von jenen Diskursen, Rechtsvorschriften, Imperativen, Rechenschaftspflichten, Buchführungen und Bilanzierungen, die ihr heteronomisch aufgebürdet werden, und jenen Selbstinszenierungen und Werbemaßnahmen, die sie sich selber aufbürdet. Das Heteronomische soll hier nicht nur als das Gegenprinzip zur gesellschaftlichen Autonomie der Kunst verstanden werden (die, zumindest als ein Übergangsphänomen, absolut unabdingbar ist und von niemandem leichtfertig aufs Spiel gesetzt werden sollte), sondern auch und gerade als die Instanz der Verhinderung der absoluten Kreativität. Gerechtigkeit der Kunst gegenüber übt der, welcher ihr das Ihre auch zugesteht und einräumt.

Nun ist Kunst nicht irgendwelche Kreativität, sondern spezialisierte im Anschluss an die Traditionen der Vergangenheit oder im Vorgriff auf die der Zukunft. Kunst bleibt – vorerst, also solange die Vorgeschichte andauert – von der allgemeinen Kreativität, dem kunstähnlichen Verhalten der Menschen getrennt. Kunst ist professionelle Kunst.

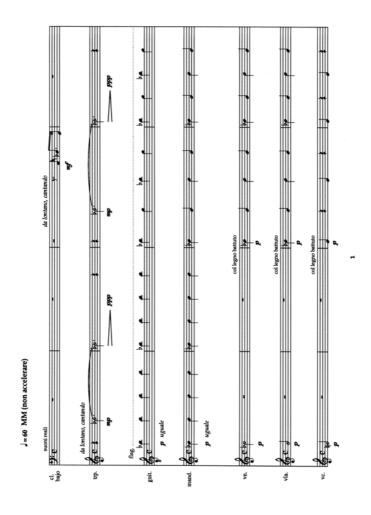
Allein, was heißt »professionell«, »Profession«? Ist es der Beruf, der den Künstler zum Künstler macht? (Ist dem so, wie ist dieser Beruf zu denken? Wie wird er ausgeübt? Welches Ethos trägt ihn?) Oder ist es gar die Berufung, die den Künstler konstituiert? (Und wenn dem so ist, welche Instanz beruft ihn? Welche Autorität, welcher Souverän spricht diesen Ruf aus? Wie kann gewährleistet sein, dass solche Autorität mehr ist als die Projektion des Narzissmus, den der Künstler in sich trägt?) Wieder hilft uns die französische Sprache: »Profession« ist auch das Bekenntnis, hier das Bekenntnis zur Kunst, das Bekenntnis zur Kunst als Beruf, zur Kunst als professionelle Kunst, als gekonnt-spezialisierte und öffentlich beglaubigte Kunst, zu einer Kunst, in der die Berufsausübung und die öffentliche Positionierung eine Ehe eingehen. Profession ist nahe der Professur, dem Professor, dem Lehrer, der, in den unzähligen Hochschule und Akademien, lehrt, was Kunst professionellerweise ist oder nicht, sein soll oder nicht, sein darf oder nicht. Vielleicht auch: sein muss. Ist der Künstler auch Kunst-Professor, dann treffen drei Dimensionen in ihm zusammen: die Kunst als Beruf, das öffentliche Bekenntnis und die Lehre – oder anders formuliert: die Kreativität, die eine unbedingte ist, die Funktion für die – kommende – Demokratie und die Verantwortung für das Tradieren dessen, was die Kunst macht. Dieses »macht« in allen Aspekten: »was die Kunst so macht«, »was die Kunst zur Kunst macht«, das »Machen von Kunst«.

Dieses »professer« heißt »lehren« und »öffentlich erklären« – nicht nur ist alle Kunst öffentlich, auch die Lehre der Kunst ist es –, »sich bekennen zu«. Was heißt das genau? Was tut man, wenn man, performativ, etwas öffentlich erklärt oder sich zu etwas bekennt, wenn man etwas schafft, und auch dann, wenn man einen Lehrberuf, die Profession des Professors, ausübt? Austin und Searl unterscheiden performative und konstative speech acts. Übertragen auf die Kunst heißt das: Kunstmachen setzt etwas: ein Werk (oder auch ein Nicht-Werk), ein Geschaffenes, und Kunstmachen ist ein Ereignis, das stattfindet. Der Ort der Kunst ist somit jener, an dem etwas geschaffen und ein Ereignis in die Welt gesetzt wird. Das Ereignishafte ist aber nicht allein die institutionelle Präsentation in Galerien, Theatern, auf Festivals. Das ist es immer auch, und in vielen Fällen leider das vermeintlich Vordergründige, das selbstbehauptet Primäre. Das ist aber ein Schein. In Wahrheit ist das Ereignis das, was sich im Werk (oder Nicht-Werk) tut, dass es sich tut und dass dieses Sich-Tun von exzeptionellem, nicht-konventionellem, widerständigem und oppositionellem, sprich: nicht-selbstverständlichem Charakter ist. Das Ereignis, auch wenn es als Diskurs-Vibration wahrgenommen wird, stammt vom Künstler.

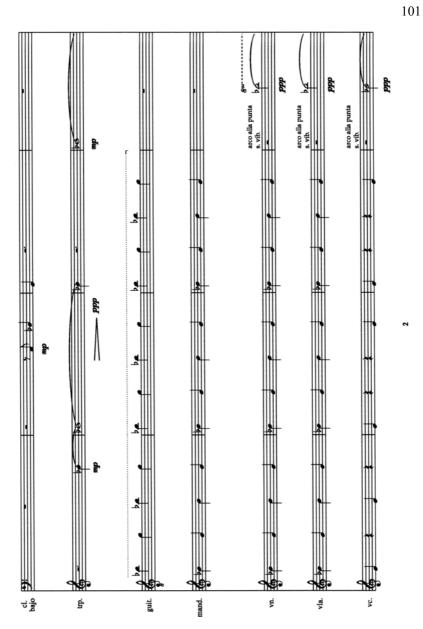
Der Ort der unbedingten Kunst ist, wo solches Konstative, solches Schaffen und solches Performative, solches Sich-Bekennen durch ein Tun zusammenfinden. Man könnte auch sagen: Dieser Ort ist nichts anderes als das, was geschieht, das, worauf man stößt oder was einem zustößt, die Stätte des Stattfindens

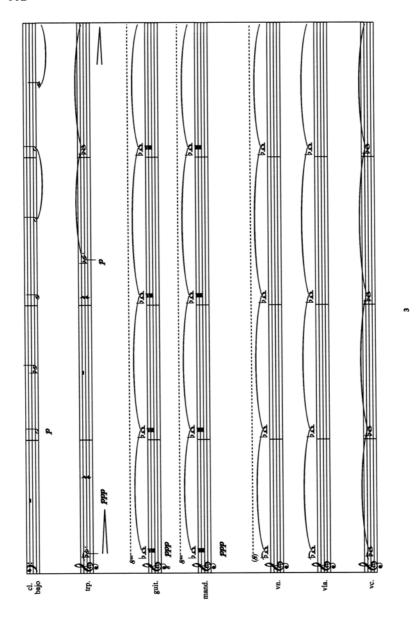
Diesen Ort gilt es zu finden und zu befragen. Und immer wieder wird uns die Frage begegnen, wer diese Fragen stellt und beantwortet, stellen und beantworten darf, auf wen beim Fragen und Antworten gehört wird, welche Macht (oder Ohnmacht) diesen von jenen scheidet, denen kein Gehör geschenkt wird.

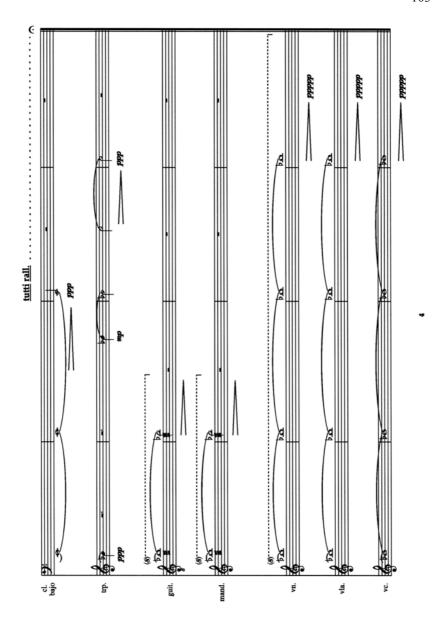
Graciela Paraskevaídis: "wandernde klänge" für 7 Instrumente 71



⁷¹ Günter Mayer zum 75. Geburtstag. Montevideo 2005. Besetzung: Bassklarinette,Trompete, Gitarre, Mandoline, Violine, Bratsche, Violoncello.







Rubens Ricciardi: "Dank an Prof. Günter Mayer"72

Es ist immer eine Freude, sich an einen ehemaligen guten Musikprofessor zu erinnern. Etwas Besonderes ist es, gerade jenen zu ehren, der eine bedeutende Rolle bei unserer Ausbildung als Mensch gespielt hat. Prof. Günter Mayers Einfluss geht über die Grenzen der Musik hinaus. Ihm bin ich auch für seine politische Lehre einer dialektisch kritischen Haltung dankbar, und zwar nach jenem sicherlich immer noch wichtigen philosophischen Erbe, das bis Hegel und Marx zurück reicht.

Trotz aller technischen Schwierigkeiten, weil es zwischen Brasilien und der DDR gar kein akademisches Austauschdienst gab, bin ich aber hauptsächlich deswegen ein Schüler von Prof. Mayer geworden, denn ich habe mich seit meiner Graduierung an der Universität von São Paulo für seine weltbekannt musikwissenschaftliche Arbeit über Eisler interessiert. Als junger und politisch links orientierter Student für Musikkomposition im Bereich der E-Musik in bereits post-modernen Zeiten war es mir bewusst, dass Eisler wegen seiner Gedanken und Musikpoetik ein treffliches Vorbild für mich darstellt. Daher konnte mir nichts besseres passieren, als unter der Betreuung eines großen Eisler-Spezialisten weiter zu studieren.

Als ich mit dem Studium in Brasilien fertig war, habe ich die DDR wegen Prof. Mayer als Land für ein Zusatzstudium ausgewählt. Das war sicherlich eine der besten Entscheidungen meines Lebens, die als Nachwirkung all meine Berufstätigkeit sowie Lebensphilosophie geprägt hat. Für mich sind die historisch-philosophischen Auseinandersetzungen schon damals wichtiger als die Fragen der Kompositionstechnik selbst gewesen. Deswegen habe ich mich auch für einen Musikwissenschaftler als Betreuer entschieden und nicht für einen Komponisten, der vielleicht nur seine eigene Poetik vermittelt hätte.

Die Zeit zwischen 1987 und 1991, als ich Aspirant im Bereich der Ästhetik und Musikwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin gewesen bin, zählt sicherlich zu den reichsten innerhalb meiner akademischen Erfahrungen. Die bedächtige Betreuung durch Prof. Mayer hat es mir ermöglicht,

⁷² Prof. Rubens Ricciardi ist Leiter der Musikabteilung der Universität von São Paulo (USP) zu Ribeirão Preto.

durch die Auseinandersetzung mit Musikkulturen und Politik in einer Reihe von geeigneten Forschungen musikhistorischer Quellen der DDR und UdSSR eine erhebliche Horizonterweiterung zu erlangen. Die Kenntniss historisch wichtiger Artikel, die durch Musikzeitschriften der 50er Jahren in diesen beiden Ländern erschienen sind – besonders im Bezug zur Shdanovs Rede "gegen den Formalismus" und "für den Realismus in der Musik" – waren von großer Bedeutung nicht nur für die Entwicklung der osteuropäischen Musikkulturen jener Zeit unter Stalins Diktatur, sie waren auch wichtig, um gleichzeitig einen wichtigen Teil der brasilianischen Musikgeschichte wegen der damalig politischen Verbindungen der wichtigsten Komponisten mit der kommunistischen Partei zu begreifen.

Aber vielleicht noch wichtiger als das alles sind die Erläuterungen von Prof. Mayer gegen die Dummheit in der Politik. Seine immer kritische politische Haltung innerhalb der DDR-Politik war selbst ein schönes Beispiel, das mir als Vorbild in meinem Gedächtnis bleibt. Prof. Mayer hat mir also wesentlich geholfen, jede dogmatische und opportunistische Haltung in der Politik zu erkennen und zu vermeiden



Nicola Sani: Musik in Italien zwischen politischem Engagement und Globalisierung

Einleitung

Die Geschichte der neuen italienischen Musik von der Nachkriegszeit bis zur ersten Hälfte der 80er Jahre ist eng an die Entwicklungen des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens gebunden. Von der zweiten Hälfte der 80er Jahre ab vollzog sich ein tiefgreifender Wandel dieses Szenarios, bei dem die italienische Musikkomposition der kulturellen Homologisierungswelle anderer Länder folgte. Trotzdem blieb in vielen Fällen die Erinnerung an die antagonistische Tradition erhalten und so finden wir auch heute noch bei einigen Komponisten der jüngeren Generationen ein musikalisches Denken, das der Auflösung des oft als "kulturelle Globalisierung" bezeichneten Engagements in der gegenwärtigen sozialen, politischen und kulturellen Situation kritisch gegenübersteht. Ich werde Folgende Aspekte zu diesen Themen ansprechen:

- die Bildung eines kritischen Bewusstseins in der Generation der italienischen Musikavantgarde der Nachkriegszeit,
- die verschiedenen Ausdrucksarten des kritischen Denkens in der Musikkomposition bis in die 80er Jahre,
- die sozialen, kulturellen und technologischen Veränderungen der 80er Jahre.

Bevor ich genauer auf diese Punkte eingehe, muss jedoch vorab geklärt werden, was man eigentlich unter kritischem Denken in Verbindung mit Musikkomposition versteht. Die Definition dieses Begriffes muss vorab eingeschränkt werden, da das kritische Denken der Komponisten auf verschiedene Weisen definiert werden kann: eine kritische Haltung gegenüber dem Klangmaterial, gegenüber der Einführung von nicht-musikalischen Inhalten durch die Verwendung von Texten oder ausgewählten Klangdokumenten oder eine kritische Haltung gegenüber dem Umfeld, in dem ein Werk aufgeführt, interpretiert und verbreitet werden soll. Doch das ist nicht alles: das kritische Denken kann auch Phänomenen gelten, die außerhalb der sozialen und politischen Situation stehen, nämlich dann, wenn sich der Komponist kritisch damit auseinandersetzt, inwieweit seine Musik in den Akzeptanzbe-

reich des Publikums fällt. Kritisches Denken kann auch auf bestimmte Problematiken innerhalb der Musiksprache gerichtet sein.

Im Folgenden befasse ich mich primär mit dem Entstehen (und der Auflösung) der kritischen Haltung der Komponisten gegenüber der Beziehung zwischen musikalischem Denken und gesellschaftspolitischer Situation. Mit anderen Worten mit der Frage, in wie weit die neue italienische Musik in Italien das kollektive kritische Denken gegenüber dem System widerspiegelt, und in welchen Kompositionsarten diese kritische Haltung zum Ausdruck kommt

Das Entstehen des kritischen Bewusstseins in der Generation der musikalischen Avantgarde der italienischen Nachkriegszeit

Als Einleitung zu diesem Thema, möchte ich die Worte des italienischen Musikwissenschaftlers Luigi Pestalozza während einer Konferenz des Gramsci Instituts im April 1966 in Rom zitieren: "[Die italienische Musikavantgardel entstand in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg, in einem Moment absoluten Engagements seitens der Komponisten, im marxistischen Sinne. Dies hatte natürlich sichtbare Auswirkungen auf sprachlichem Gebiet und auf die Kritik an der Metaphysik, ohne jeglichen Bezug auf die Geschichte an der Ahistorizität und die ideologische und soziale Integration, durch die die Musikkomposition zu verwissenschaftlichen drohte. Dies war die Prämisse für das Engagement der Musiker, die ihre Erfahrung mit der historischen Entwicklung des sozialen Konflikts ständig auf den Prüfstein legten und sich bewusst mit dem revolutionären Klassenkampf auseinander setzten: dieses Engagement, das im avantgardistischem Erbe zwischen den beiden Kriegen zum Ausdruck kam und noch darüber hinaus ging, war die humanistische Voraussetzung für die Protestbewegung, die diese Tendenz in der Neuen Musik auslöste"⁷³. Weiter im Text sagt Pestalozza "Die Tatsache, dass zwischen 1950 und 1958, mitten im Strukturalismus, eine bestimmte italienische Avantgarde Werke produzierte, die sich an antifaschistischen oder klassenkampforientierten Texten inspirierten, oder besonders auf die Stimme zurück griffen, darf keinesfalls als begrenztes oder zweifelhaftes Engagement interpretiert werden. Deswegen wird oft behauptet, dass ohne den Gesang bzw. ohne die Hilfe von Texten das Engagement nichts anderes

٠

⁷³ Luigi Pestalozza: "Relazione sulle correnti musicali del dopoguerra". Testo della conferenza tenuta nell'aprile del 1966 all'Istituto Gramsci di Roma. In: Musica/Realtà, n. 74, Luglio 2004 (Edizioni LIM, Lucca), S. 152.

als ein leerer Vorsatz ist, der musikalisch weder umsetzbar, noch kommunizierbar und somit unbedeutend ist. Ganz im Gegenteil! Die musikalische Tradition, die Kommunikation und die Bedeutung dieser Texte haben sich in gleichem Maße entwickelt wie sie eine Antwort auf ihr beispielhaftes Engagement bekommen haben, nämlich durch die sprachlichen Entscheidungen, durch die sie Bestandteil der Komposition wurden"⁷⁴.

Diese Worte Pestalozzas, der damals für den Bereich Musik der Kulturabteilung der italienischen kommunistischen Partei verantwortlich war (und es bis 1985 blieb, als der Parteivorsitz beschloss, die Musikgruppe abzuschaffen und damit der Beteiligung an musikalischen Veranstaltungen und somit auch einer bedeutenden Kulturepoche der italienischen Geschichte ein Ende setzte), beinhalten zahlreiche interessante Aspekte für unser Thema.

Allem voran die Betonung der Tatsache, dass die italienische Musikavantgarde sich im marxistische Sinne entwickelt hat, oder vielmehr als Moment des totalen Engagements des Komponisten im marxistischen Sinne. Der hier beschriebene Bereich ist im Grunde etwas zu eng gesteckt, da sich die italienische Musikavantgarde nicht nur im Zeichen des marxistischen Engagements des Musikers entwickelt hat. Das gesamte Umfeld der neuen Musik in Italien, von den Organisatoren über die Verleger bis hin zu den Interpreten, hat eine gemeinsame Wurzel: die gemeinsame Zugehörigkeit zu einem Plan; dem Plan der gesellschaftlichen Erneuerung und des Kampfes gegen die Entfremdung des Einzelnen, der – wenn auch nicht ausschließlich marxistisch geprägt –, doch von einem tiefen Erneuerungswunsch und einem progressiven Geist gezeichnet war.

Um dieses Phänomen verstehen zu können, das in den Ländern des damals so genannten "atlantischen Blocks" einzigartig war, muss man die Situation Italiens betrachten. Italien war nicht nur gerade den Trümmern des zweiten Weltkriegs entstiegen, sondern auch 20 Jahren faschistischer Diktatur, die eine provinzielle, autarke Möchtegern-Kultur gefördert und allen internationalen kulturellen Phänomenen die Tore verriegelt hatte. Der Widerstandskampf gegen den Faschismus, der in Italien das Ausmaß eines regelrechten revolutionären Volksaufstands annahm, führte zu einer starken Sensibilisierung im kulturellen Milieu. Hier stellte man sich der Diktatur entgegen und es entstand eine die Massen mobilisierende und sensibilisierende Bewegung, die sich in den Nachkriegsjahren noch weiter konsolidierte. Nicht nur weil

⁷⁴ Ebenda S. 153.

viele Intellektuelle aktiv am Widerstand beteiligt waren, sondern auch weil diese Intellektuellen, Künstler, Schriftsteller und Journalisten eine Generation ins Leben riefen, die dem Italien des Wiederaufbaus eine eigene kulturelle Identität verlieh. Darunter waren unter anderem Maderna, Pasolini, Vittorini, Visconti, Rossellini, Sciascia, Vedova, Nono, Bussotti, Gentilucci, Sanguineti, Balestrini, Guttuso, Aristarco, Pagliarani, Perilli und Guaccero. Für alle war Antonio Gramscis Lehre des "intellettuale organico" (des sozial engagierten Intellektuellen), mit der er persönlich zum Wandel der Gesellschaft im marxistischen Sinne gegen die Ungleichheiten, die Ausnutzung und die Entfremdung des Einzelnen beitrug, der Ausgangspunkt, um die ästhetische Identität des "engagierten Künstlers" weiter zu festigen. An dieser Stelle möchte ich einen Text von Gramsci aus seinen Schriften aus dem Gefängnis, Heft Nummer 23, aus dem Jahr 1934 zitieren: "Dass man von einem ,neuen Kulturkampf' und nicht von einem ,neuen Kunstkampf' sprechen muss, scheint mir offensichtlich." Um genau zu sein, kann man auch nicht sagen, dass man für einen neuen "Inhalt der Kunst" kämpft, denn hier kann man nicht abstrakt und unabhängig von der Form denken [..]. Hier ist von einem Kampf für eine neue Kultur die Rede, einem Kampf für ein neues moralisches Leben, das umgehend mit einer neuen Lebensweise, in Verbindung gebracht werden muss, in der die Wirklichkeit gespürt und gesehen werden kann; eine Welt also, die direkt mit den "potentiellen Künstlern" und den "potentiellen Kunstwerken" in Verbindung gebracht wird. Gleichzeitig soll sie kulturbestimmend für die Forschung und die Definition einer italienischen Musik nach dem Faschismus werden. Und dies in jeder Hinsicht: bezüglich des Klangmaterials, der Form, der Sprache, kurz: der Kommunikationsweise. Keine andere europäische Avantgarde dieser Jahre hätte sich im Übrigen so verhalten⁷⁵.

Unter den italienischen Komponisten, die zwischen 1938 und 1975 direkt mit dem Widerstand verbundene Werke verfasst haben, finden wir Dallapiccola, Ghedini, Bianchi, Zafred, Bucchi, Petrassi und unter denen, die den Experimentiertendenzen der neuen Musik folgten, Nono, Paccagnini, Fellegara, Castaldi, Castiglioni, S. Liberovici, Maderna, Manzoni, Berio, Gentilucci, Guaccero, L. Lombardi, Sbordoni, Macchi, Razzi und Oppo.

_

⁷⁵ Alle hier angeführten Zitate aus Luigi Pestalozza: "Musica e Resistenza". In: Musica/Realtà, n.68, Luglio 2002 (Edizioni LIM, Lucca), S. 122.

Was die aus den Erfahrungen des Widerstandskriegs hervorgehende Kultur betrifft, so darf auch der Beitrag der des Katholischen nicht unerwähnt bleiben, der politisch in der Partei der Democrazia Cristiana zum Ausdruck kam. Kulturell gesehen stand sie, vor allem in der fortgeschrittenen Form, im Dialog zur marxistischen Kultur. Das ist darauf zurückzuführen, dass beide (die katholische und die marxistische Komponente) den gleichen volkstümlichen Leitfaden hatten. Dieser gründete auf dem sogenannten "historischen Kompromiss" von Enrico Berlinguer, dem damaligen Vorsitzenden der PCI, der 1977 mit der Entführung und dem Mord von Aldo Moro seitens der Roten Brigaden endete.

Die Erinnerung an diese Ereignisse ist wichtig, um den Sinn der kulturellen Epoche in Italien zu verstehen. So entstand ein kulturelles Bewusstsein, in dem das Engagement der Intellektuellen in direkter Verbindung zur Gesellschaft steht. In diesem Sinn reiht sich auch die neue italienische Musik in diese große kulturelle Epoche ein, in der die Komponisten ihre Arbeit "kritisch" in den Dienst des gesellschaftlichen demokratischen und antifaschistischen Wandlungsprozesses stellten. Dies geht auch sehr deutlich aus dem Buch von Armando Gentilucci Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice (Jenseits der Avantgarde. Ein Aufruf zur Vielfältigkeit) hervor; es stammt aus dem Jahr 1980, als diese Epoche bereits in der Endphase stand: "Deshalb sind die progressiv ausgerichteten Musiker heute diejenigen, die verantwortungsvolle Klang- und Formforschungen betreiben [...], die es aber auch als ihre Pflicht betrachten, als "Wissenstechniker" zum Wandel der Organisationsstrukturen und der Musikinstitutionen beizutragen. Mit letzteren sind Institutionen gemeint, an denen Musik gemacht und unterrichtet wird und an denen Interpretationsmittel für die Musik jeder Zeit und jedes Landes entwickelt und die Voraussetzungen für ein Weltverständnis durch das Medium der Musik auf breiter Basis geschaffen werden: Schulen, Theater, Konservatorien und andere verschiedene Einrichtungen"⁷⁶.

Gerade die Italienische Kommunistische Partei spielte bei der Bildung des kritischen Bewusstseins in der italienischen Avantgardegeneration in den Jahren des musikalischen Antagonismus eine ausschlaggebenden Rolle. Obwohl die PCI niemals an der Regierung war, hatte sie auf Lokal-, Regional-, Provinz- und Munizipalebene soviel Macht, dass sie 1975 die Regio-

⁷⁶ Luigi Pestalozza: "Musica e Resistenza". In: Musica/Realtà, n.68, Luglio 2002 (Edizioni LIM, Lucca), S. 122.

nalwahlen gewann und somit direkten Einfluss auf das kulturelle Leben nehmen konnte. So wurden von kultureller Seite und seitens der öffentlichen Verwaltung Sinfonieorchester, Opern und andere musikalische Produktionszentren gefördert. Darüber hinaus gab es noch die von der *Unità* (die Zeitung, die damals das offizielle Organ der PCI war) veranstalteten "feste nazionali" mit internationalen Begegnungen, Seminaren, musikalischen Forschungs- und Experimentier-Workshops.

Davon möchte ich zwei typische Beispiele erwähnen: das internationale Treffen für Elektroakustische Musik anlässlich der Festa de L'Unità in Genua 1979 (bei dem die damals wichtigsten elektronischen Musikzentren in Europa teilnahmen) und den internationalen Musikinformatikkongress Informatica: Musica/Industria, der anlässlich der Festa Nazionale der Unità in Tirrenia 1982 stattfand und an dem in Seminaren und Konzerten Komponisten, Forscher und Experte aus der Informatik-, Schallplatten-, und Musikverlagsindustrie teilnahmen. Interessant ist auch, dass Nonos Meisterwerk Il canto sospeso bei der Festa de l'Unità in Mailand 1975 uraufgeführt wurde. Seitens der Komponisten bestand nicht nur der antagonistische Wunsch, an einem politischen, sozialen und kulturellen Wandlungsprozess teilzunehmen. sondern auch das Bewusstsein, effektiv und konkret auf die gesellschaftliche Situation Einfluss ausüben zu können. In den sogenannten "roten Regionen", Emilia Romagna, Toskana und Umbrien und einigen linksregierten Städten wie Bologna, Reggio Emilia, Ferrara, Genua und zu einer bestimmten Zeit auch Neapel, wurden interessante Erfahrungen im Bereich der Musikerziehung gesammelt, wie auch mit der Beteiligung der Bürger an allen musikalischen Ausdrucksformen, darunter auch an den Veranstaltungen der musikalischen Avantgarde und der elektroakustischen Musik. Das waren die Jahre der Fabrikkonzerte und Dezentralisierungskonzerte. Von Maurizio Pollini bis Nuova Consonanza, in zahlreichen Rand- und Arbeitervierteln aller Großstädte fanden Konzerte statt und Nono brachte seine Forschungen in die Kulturvereine der ARCI in allen Provinzstädten und Dörfern, um unermüdlich den Arbeitern und Bauern die Entwicklungen der neuen Musik und die Notwendigkeit der Bewussteinsbildung zum Kampf gegen Ausbeutung und Entfremdung näher zu bringen, was unter anderem durch Zuhören und die Vertiefung musikalischer Kenntnisse erfolgen sollte. Dabei wurde besonders "die Notwendigkeit betont, über die Grenzen eines rein technischen Problems hinweg zu blicken, um die Musikforschung mit den großen sozialen

und politischen Veränderungen in Verbindung zu bringen"⁷⁷. Diese Komponisten waren sich – der eine mehr, der andere weniger – bewusst, dass, um mit den Worten Gentiluccis aus seinem obengenannten Buch zu sprechen, die Suche nach Ästhetik untrennbar mit dem persönlichen Engagement für "eine fortgeschrittenere Nutzung der Musikkultur verbunden ist und weit verbreitet werden sollte, um die tatsächliche Teilnahme des Volkes an Wissen, Urteilsvermögen und Wertschätzung zu ermöglichen".⁷⁸ Aus dieser kollektiven Bewusstseinsbildung ergibt sich die in Westeuropa einzigartige Erfahrung der neuen italienischen Musik, "welche den organisatorischen Aspekt mit in die Komposition aufnimmt, weshalb auch die aktive Teilnahme vieler Musiker mit ihrem starken Reformengagement, nicht nur an der allgemeinen Politik, sondern auch an der musikpolitischen Arbeit, ein typisch italienisches Phänomen darstellt".⁷⁹

Die verschiedenen Ausdrucksweisen des kritischen Denkens in der Musikkomposition bis in die 80er Jahre

Die "Generation des Engagements" (so könnten wir den Kreis der hier genannten Autoren bezeichnen) hat ihr kritisches Denken gegenüber der Gesellschaft und dem zeitgenössischen Umfeld auf unterschiedliche Weisen in ihren Kompositionen zum Ausdruck gebracht. Anfangs hatte ich von dem Problem der Verwendung von Texten gesprochen und von der Behauptung, dass das Engagement ohne einen gesungenen oder gesprochenen Text oft nichts als ein leerer Vorsatz sei. Eine Antwort auf diese Art von Behauptungen ist Nonos Umgang mit Texten in seinen Kompositionen. "Die gesamte Stimmforschung Nonos, sei es mit Solo- oder Chorstimmen, bis hin zu den Cori di Didone [...] ist untrennbar mit der Auswahl der Texte und deren organischer und struktureller Behandlung in der Sprache Nonos verbunden"⁸⁰. Doch gerade die Musik Nonos, wie auch die anderer Komponisten seiner Generation, hat sich – obwohl sie die Spannung des integralen Serialismus teilte –, immer mehr unabhängig von allen anderen zu einer dialekti-

⁷⁷ Armando Gentilucci: "Oltre l'avanguardia, un invito al molteplice". Collana di studi musicali "Le Sfere". Edizioni Ricordi-LIM 1991, S. 27.

⁷⁸ Ebenda, S. 26.

⁷⁹ Luigi Pestalozza: "Musica e Resistenza". In: Musica/Realtà, n.68, Luglio 2002 (Edizioni LIM, Lucca), S. 127.

⁸⁰ Luigi Pestalozza: "Relazione sulle correnti musicali del dopoguerra". Testo della conferenza tenuta nell'aprile del 1966 all'Istituto Gramsci di Roma. In: Musica/Realtà, n. 74, Luglio 2004 (Edizioni LIM, Lucca), S. 153.

schen Auffassung der Beziehung Inhalt-Form entwickelt. Der Inhalt kam der Form zu Hilfe, um sie von dem Fetisch und den syntaktischen Einschränkungen zu befreien, während der Form die Aufgabe zukam, den Inhalt in ein Mittel vollkommener sprachlicher Kommunikationsfreiheit zu verwandeln.

In diesen Rahmen fällt auch die Diskussion über das Musiktheater der italienischen Musikavantgarde in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg, das ganz klar aus diesem Engagement heraus entsteht. Darunter möchte ich einige der Bedeutendsten nennen wie Nonos *Intolleranza 1960* aus dem Jahr 1961, *La Rarità, Potente* von Sylvano Bussotti von 1979, Werke wie *Passaggio* von Luciano Berio nach dem Text von Edoardo Sanguineti von 1963, *Die Schachtel* von Franco Evangelisti aus der Zeit 1962-63, *Atomtod* über Giacomo Manzoni aus der Zeit 1964-65, *A Floresta è jovem e cheja de vida* von Nono aus dem Jahr 1965, *Scene del potere* von Domenico Guaccero aus der Zeit 1964/68 und die Choreografie (azione coreografica) *Rot* von Guaccero von 1972 oder Nonos *Al gran sole carico d'amore* aus dem Jahr 1975.

In *Scene del potere* soll die frontalen Präsentation bei Theateraufführungen abgeschafft werden. So schrieb Guaccero, dass er für die "Abschaffung des festen Paares Szene-Zuschauerraum bzw. die Abschaffung der frontalen Bühne als einzigen Handlungsort" ist⁸¹. Das bedeutete für Guaccero auch die traditionellen Differenzen und Distanzen zwischen dem Produzenten und dem Zuhörer der Klanghandlung zu beseitigen und gleichzeitig die szenische Fiktion abzuschaffen, um so Improvisationselemente erfinden zu können, bei denen das Publikum mit einbezogen wird, und sich so vom passiven Zuschauer in einen aktiven Teilnehmer verwandelt. "Der Komponist", schrieb Guaccero, "muss sich bemühen, die Masse zu 'entmassifizieren' und ihr Kritikvermögen einzuflößen, und sich der wesentlich problematischeren ästhetischen Produktion widmen''⁸².

Ein sehr interessanter Aspekt beim kritischen Kompositionsdenken betrifft die Beziehung dieser Generation zur elektroakustischen Musik. Einerseits finden wir in der elektronischen Musik Nonos aus den 60er Jahren (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, La fabbrica illuminata, Contrappunto dialettico alla mente, Non consumiamo Marx*) die vollkommene Verwirklichung des kritischen Denkens, da sie die Technologie – wie auch das Klangmaterial

⁸¹ Domenico Guaccero: "Un'esperienza di teatro musicale". In: *Di Domenico Guaccero*. Prassi e teoria. Nuova Consonanza, Roma 1984, S. 162-163.

⁸² Domenico Guaccero: "Materiali per una verifica sociologica". In: Collage, n. 3-4/dicembre 1964, S. 13.

von Außen – funktionell zur Verwirklichung der eigenen Komposition nutzt. Auf der anderen Seite sehen wir bei Franco Evangelisti (dessen "politisches" Wirken nicht immer offensichtlich ist, der jedoch stark und extrem pragmatisch an dieser Epoche Anteil genommen hat) ein wesentlich differenzierteres Verhältnis zu den neuen Technologien. 1966 schrieb er "für die Verwirklichung eines offenen Werkes sollte man sich vor Augen halten, warum es bis heute unmöglich war, einen direkten Interpreten in der elektronischen Komposition zu haben; die Gründe dafür können auf die Instrumente und deren Kombinationsschwierigkeit zurückzuführen sein, wie auch auf den Bandschnitt mit den jeweiligen Synchronisierungen, der das Werk für die definitive Aufnahme vorbereitet und der aus der Komposition eine im Grunde genommen reproduzierte Musik macht, was wiederum einem traditionellen und somit geschlossenen Werk gleichkommt"83. Viel später, gegen Ende seines Lebens, kam Franco Evangelisti öfter auf dieses Thema zurück, doch stets mit einer gewissen Ernüchterung. Er, der als erster im Computer die Möglichkeit erkannt hatte, für den synthetisch erzeugten elektrischen Klang ein flexibles Steuerungssystem zu schaffen, auf das all seine Kompositionen aufbauten, weigerte sich, die Logik der ideologischen und somit der politischen Organisation anzunehmen, die den Zugang zu diesen Technologien bestimmte. Über die Gründung des IRCAM in Paris und die im Buch La musique en projet enthaltenen programmatischen Erklärungen von Boulez und seiner ersten Mitarbeitergruppe, schrieb er: "Man kann nicht, im Namen einer Scheinfreiheit, die uns angeblich erlaubt zu tun, was wir wollen, von einem technologischen Moment ausgehen und seine eigenen Ideen darauf aufbauen ...man kann nicht derart oberflächlich von Forschung sprechen und sich dabei erwischen lassen, dass man keine wirkliche wissenschaftliche Vorstellung von diesem Begriff hat und sich nur in vagen Rekonstruktionen aller Arten von Wellen, phonetischen Analysen versucht, ohne die Gründe zu erklären. Oder auch die ehrliche Meinung von Boulez in Paris, der erklärt, dass er nicht weiß, nach was er sucht, aber dass er auf dem Weg schon irgendwas finden wird, mit ungefähren Angaben über Mikropausen, alles völlig unbegründet. Der Weg der Musik wird somit in zunehmendem Maße aus der Wirklichkeit ausgeschlossen und bewegt sich mit der gleichen Zer-

83 Franco Evangelisti: "Applicazione di elettroacustica – musica elettronica aleatoria"., anno II, n. 6. Duemila, Hamburg 1966, S. 77-79. brechlichkeit **84. Und wieder einmal war sich Franco Evangelisti, wie es aus einer Widmung an seine Frau Irmela auf dem Deckblatt einer der beiden Manuskripte seiner letzten Komposition *Campi integrati n. 2* hervorgeht, vollkommen bewusst, dass das Problem immer noch politischer Natur war und sah eine gesellschaftliche Polarisierung im Bewusstsein dieses Wissens bei der Nutzung der Technologie. Es war ihm klar, dass der Gebrauch der Technologie aufgrund eines berechtigten Forschungs- und Experimentierbedürfnisses ausschließlich auf der Absicht der Machtkonzentration beruhte, die in krassem Widerspruch zu dem Wunsch der Verbreitung der neuen Musikkenntnisse stand. Auch ahnte er die Machtkonzentration in den Händen weniger und der Behauptung einer Wirklichkeit, die nichts, aber auch rein gar nichts, mit dem Fortschritt der Musiksprache zu tun hatte.

Die sozialen, kulturellen und technologischen Veränderungen der 80er Jahre

Das Ende der allgemein bekannten und verbreiteten "Engagements-Epoche", fiel in Italien mit dem Zusammenbruch der kommunistischen Parteien in Osteuropa, der Krise der Ideologien und dem fortschreitenden Rückzug der italienischen kommunistischen Partei aus der Organisation kultureller Veranstaltungen, vor allem aus der zeitgenössischen Bildungsmusik. Diese Situation hat gezeigt, wie vergänglich die vorherige Epoche gewesen war, die einerseits sicherlich eine außergewöhnliche und in Europa einzigartige Erfahrung darstellte, auf der anderen Seite nicht in der Lage war auch nur eine einzige bleibende Struktur auf nationaler Ebene aufzubauen, die den künftigen Generationen eine gewisse Kontinuität bei den Forschungen, der Produktion und den Experimenten hätte gewährleisten können. Während in ganz Europa Produktions- und Forschungszentren in Verbindung mit Festivals. Theater, Ensembles und Orchestern entstanden, wurden in Italien die wenigen noch bestehenden Einrichtungen definitiv geschlossen (beginnend mit dem Fonologiestudio der RAI in Mailand, das 1980 geschlossen wurde, bis hin zur Auflösung der RAI-Orchester und Chöre in Rom, Neapel und Mailand). Dies ging so weit, dass schließlich fast überhaupt keine neue Musikproduktion mehr stattfand. Diese Situation führte dazu, dass die Komponisten zunehmend jede Art von persönlichem Engagement für die Veränderung der Gesellschaft aufgaben und zu einem starken Rückzug in ihr Privatleben

⁸⁴ Franco Evangelisti, Avanguardia ed involuzione musicale, conferenza tenuta a Graz il 9-10-1975, pubblicata in "Autobiografia della musica contemporanea", a cura di Michela Mollia, Ed. Lerici, Cosenza, 1979.

neigten mit dem Verlust jeglichen Kontakts zu einer als distanziert, störend und anders empfundenen Realität. Diese Art von intellektueller Aufgabe bewirkte bei vielen jungen Komponisten eine neue postmoderne Sprache mit neuen Tönen und einer neuen Simplizität. Auch das Verhältnis dieser Jungen zur *Popular Music* beschränkte sich in den meisten Fällen auf Fetische, während für die vorherigen Generationen die Beziehung zur *Popular Music* Synonym für Forschung, Experimente, Interaktion und Vergleich zwischen den Genres und keineswegs eine banale "Kontaminierung" darstellte. Denken wir nur an Figuren wie Demetrio Stratos und an die Gruppe Area, die Mailänder Stormy Six, die Jazz- Experimente von Mario Schiano, um nur einige zu nennen. Interessanter ist es zu beobachten, wie man einige Spuren dieses kritischen Denkens in der italienischen Musik von heute wiederfindet, die diese Art von "Globalisierung" überlebt haben.

Aus den musikalischen Tendenzen der Nachkriegszeit entwickelte sich bis heute eine Generation, die sich aus den unterschiedlichsten Komponisten zusammensetzt, deren Musik sich wie ein Fächer nach allen Richtungen öffnet. Zentral ist die Erfahrung elektroakustischer Musik, durch die sich viele Komponisten einen weiten Suchkreis schufen, sei es zu den Möglichkeiten der Klangsynthese, sei es zum Einsatz der traditionellen Instrumente (in jüngerer Zeit erweitert durch den Einsatz der Live-Elektronik). Dieser Erfahrungshintergrund hat es vielen Autoren ermöglicht, das Instrumentale unter einer neuen klanglichen Konzeption zu betrachten, vor allem hinsichtlich neuer Timbres, die unterschiedliche Klangtypen zu vereinigen vermögen. Der Einsatz strenger formaler Strukturen (die von einem "scholastischen" Ansatz strukturalistischen Gepräges herrühren) zusammen mit einer Erfindungs- und Innovationsgabe in einer antiakademischen Weise bildet die Spur, die der jungen und jüngsten Generation in Italien gemein ist. Es existieren freilich auch freiere Tendenzen, sie sich dem Eklektischen und Improvisatorischen annähern (vom Einfluss der Popmusik zu schweigen), so eine elektroakustischen Entwicklung. der die sich Computermusik, der "tape music" bzw. des digitalen "support" annähert. Äußerst einflussreich auf die junge italienische Szene sind die didaktischen Aktivitäten einiger Komponisten der Avantgarde-Generation und allen voran von Franco Donatoni, Azio Corghi und Giacomo Manzoni. In einer weniger systematischen Weise finden sich bestimmende Figuren wie Luciano Berio, Aldo Clementi, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Franco Evangelisti und Domenico Guaccero

Obwohl man in der italienischen Musikszene keine absolute Übereinstimmung zwischen dem persönlichen Engagement der Komponisten und deren Auswirkungen auf die künstlerische Produktion findet, gibt es dennoch einige Brücken zur "Generation des Engagements". Eine dieser Brücken deckt sich mit der linguistischen Haltung jener Komponisten, die sich für Klangforschung und Experimente interessieren oder aber für Sprachen, die einen Kontrapunkt zur Homologisierung und Normalisierung des allgemeinen Rückgangs zu den banalsten Neu-Tonalpositionen darstellen. Während früher das kritische Denken hauptsächlich in einem ideologischen Antagonismus zum Ausdruck kam, zeigt es sich heute in individuellerer Form, fernab von jeglichem sozialem Widerstandsdenken. Dieses kritische Denken entspringt aus den Köpfen jener, die in der Musik eine Weiterentwicklung und Verwandlung der Musiksprache in die verschiedensten Richtungen sehen. Eine davon ist die Multimedialität mit ihrem kritischen Einsatz der audiovisuellen Produktions- und Verbreitungsmittel. Diese stellen eine wertvolle Alternative zur absoluten kulturellen Leere der von den Massenmedien vorgeschlagenen Beziehung zwischen Musik und Bild dar. Diese Autoren sind sich der alternativen Verwendung dieser Mittel bewusst und widmen ihre Aufmerksamkeit den Technologien, die in nicht so verfremdender Weise verwendet werden, wie die der heutigen Gesellschaft.

Ich persönlich neige dazu, einer engen Beziehung zwischen diesen Thematiken und der antagonistischen Widerstandshaltung gegenüber der Gesellschaft in einem der schrecklichsten und komplexesten Momente unserer Geschichte zu suchen. Obwohl ich mir vollauf bewusst bin, dass eine bedeutende historische und kulturelle Phase nun definitiv dem Ende zugeht, suche ich nach einem künstlerischen und persönlichen Weg, um dieses bewusste Handeln und dieses persönliche Engagement in der Welt der Komposition wiederaufleben zu lassen, (wobei ich mich besonders auf bestimmte dichterische Passagen und Texte, sowie einige besondere Werke konzentriere). So hoffe ich dieses kritische Denken erneut in das musikalische "Tun" einfließen zu lassen, auf dass es erneut in der Gegenwart wirken kann, um ganz bewusst zum Zuhören und zum Nachdenken zu bewegen; zum Nachdenken über und durch die Musik der heutigen Zeit.

Übersetzung: Benita von Engel

Hermann Keller: Klavierstück 2005





Avantgarde – Eislerarbeit

Hartmut Fladt: Zur Vorgeschichte der frühen Lieder und Gesänge Hanns Eislers

Nach einem knappen Aufriss zum Gegenstand "Eisler und die Gattung Lied" soll ein eher systematischer Gang durch die Musikgeschichte als Problemgeschichte der Textvertonungen folgen, immer wieder begleitet von Eisler-Zitaten, entnommen der Schriften-Edition Günter Mayers in der alten Eisler-Gesamtausgabe⁸⁵. Auf diese Weise wird zusätzlich auch über den "Stand des Materials und der Verfahrensweisen" Auskunft gegeben, an dem Eisler bei der Komposition seiner frühen (und dann mit wechselnden Akzentuierungen auch der späteren) Lieder und Gesänge anknüpfte.

I.

Nicht die Kompositionen von Schönberg, Berg und Webern waren für die ersten erhaltenen Versuche des 19jährigen Vorbild oder Gegenstand der Auseinandersetzung: Hugo Wolf und Gustav Mahler bezeichnen den unmittelbaren Punkt des Anknüpfens – Wolf dabei weniger in seiner wagnerianischen Ästhetik als in seinem "literarischen" Zugriff auf die Texte, oft getragen von intellektuellem "Witz" (im doppelten Sinne: wacher Verstand und zugleich zugespitzter, oft kritisch-satirischer Humor). Zu konstatieren ist hier zweifellos auch eine Seelenverwandtschaft der autodidaktischen "genialen Dilettanten"86; Eislers Wende hin zum Geschichtsbewussten (und das heißt in diesem Falle auch MUSIK-Geschichts-Bewussten), von Handwerks- und Theoriebewusstsein fundierten Kompositionsethos geschah erst mit dem Beginn des Unterrichts bei Arnold Schönberg im Herbst 1919 – damit auch die Wende zum "als strenger Brahmsianer Berüchtigten" (Eisler über sich

Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924-1948, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1973; Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1948-1962, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1982; Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften, Addenda, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1983.

⁸⁶ Vgl. Hartmut Fladt, "Der Geniale Dilettant. Kriterien der Wolf-Kritik", in: Hugo Wolf, (=Musik-Konzepte 75), hrsg.v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1992.

selbst, so an verschiedenen Stellen in den Notowicz⁸⁷- und den Bunge⁸⁸- Gesprächen).

Die immense Bedeutung der Gattung "Lied" im kompositorischen Œuvre von Hanns Eisler betrifft nicht nur ihren quantitativen Anteil am Gesamtwerk, sondern ebenso ihre Ausstrahlung auf nahezu alle anderen von ihm komponierten Gattungen. Liedadaptionen, Liedcharaktere sind auch in zahlreichen Instrumentalwerken zu finden. Hier steht Eisler in der Traditionslinie Schubert, Schumann, Brahms und besonders Mahler – auch wenn der junge Eisler das wohl vehement von sich gewiesen hätte (ebenso wie Strawinsky sämtliche Rimski-Korsakow-Einflüsse schlicht leugnete); doch ein Zyklus wie der noch heute beeindruckende "Gesang des Abgeschiedenen" für eine Altstimme und Kammerorchester (1918) des gerade Zwanzigjährigen zeigt einen unmittelbaren Einfluss durch Mahlers "Lied von der Erde", allerdings ohne dessen geschichtsphilosophische Implikationen einer Versöhnung der Gattungen Lied und Symphonie, von denen auch Schönbergs "Gurrelieder" bestimmt sind.

Die Vorliebe für die Bethge- und Klabund-Übertragungen, für Rabindranath Tagore, für altjapanische Lyrik war eine allgemeine Mode-Erscheinung der Zeit, durchaus mit der Tendenz zur fernostromantischen Verklärung eines allgemeinen "Menschseins". Bei Eisler allerdings wurde das auf besondere Weise zugespitzt durchs Kriegserlebnis, und die erste bedeutende erhaltene Liedergruppe "Dumpfe Trommel und berauschtes Gong" trägt den Vermerk "im Felde August 1917". Alle späteren – in der Regel "neusachlich" motivierten – Verdikte Eislers gegen Weltanschauungs-Bauchgrimmen-Musik ändern nichts daran, dass viele der Prinzipien eines offenen, nichthermetischen Komponierens bei Mahler vorgeprägt sind.

Die musikalischen Mittel der frühen Lieder orientieren sich noch weitgehend an der vorgegebenen Tradition kohärenter Einheitlichkeit, aber: Text und Musik sind schon vielfach antithetisch eingesetzt, und die einfühlende Verdoppelung von Inhalten weicht fortschreitend einer kritischen Distanzierung. Die scharfzüngig-epigrammatischen, absurd-satirischen Verse Christian Morgensterns spielen dabei eine wichtige Rolle.

⁸⁷ Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, übertragen und kommentiert von Jürgen Elsner, Berlin 1971.

⁸⁸ Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, Nachwort von Stephan Hermlin, München 1970.

Einen radikaleren Typus verkörpern dann die "Zeitungsausschnitte" op.11, deren "Furor", "Schärfe" und "Substanz" Theodor W. Adorno schon 1929 rühmte⁸⁹. Nicht nur die Texte "aus der Gosse"⁹⁰, wie sie Eisler selbst charakterisierte, geraten hier durch die Musik in ein verfremdend grelles Licht, sondern ebenso die musikalischen Mittel aus dem Umkreis der Schönberg-Schule, die im verwirrend "unreinen" neuen Kontext aller ästhetischen Selbstverständlichkeit beraubt scheinen⁹¹.

Dieser "Lied"-Typus verschwindet in der darauf folgenden Schaffensphase Eislers und wird ersetzt durch die (primär durch ihre wechselnden Funktionalitäten strukturierten, aber zugleich verblüffend originären) Gattungen des – durchaus oft kabarettistischen – Chansons, der erzählend-reflektierenden Ballade und des massenwirksamen Songs. Im Exil dann wird das Lied (auch als lyrisch-esoterische Gattung, die aber immer zugleich intersubjektive und sozial begründete Haltungen zeigt) gleichsam wiederentdeckt, und auch die Gattung der Kammerkantaten in den späteren 30er Jahren repräsentiert die Tradition der "Gesänge". All' das mündet im großen und doch fragmentarischen "Hollywooder Liederbuch" (1942/43) mit seinen etwa 50 Werken auf Texte aus 2500 Jahren Menschheitsgeschichte, von biblischen und anakreontischen Fragmenten über Pascal, Goethe, Hölderlin, Rimbaud bis hin zu Bertolt Brecht. Die Werke der Nachkriegs-Phase bilden einen eher schwachen Abglanz dieser so vielgestaltigen, differenzierten und doch auch unmittelbar anrührenden Liedkunst

II

Ich breche hier ab und beginne meinen Zug durch die Geschichte mit Goethe. Sein Ideal für die Gattung "Lied", durch die Ästhetik der ersten und besonders der zweiten Berliner Liederschule geprägt, war das einer schlichten und dennoch aussagestarken Melodie, die im Prinzip aus sich selbst verständlich sein sollte und den Instrumentalpart nicht substanziell benötigte.

⁸⁹ Musikblätter des Anbruch 11/1929, S. 220.

⁹⁰ Notowicz S. 50; Eisler spricht hier auch (S. 51) von seinem "Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik", was allerdings sehr einseitig akzentuiert erscheint – in den Werken der späten 30er und der frühen 40er Jahre geht es um Bewahren durch kritische Auseinandersetzung, nicht um "Abschied".

⁹¹ Vgl. dazu auch Hartmut Fladt, "Musikdenken und Komponieren im Exil. Theodor W.Adorno und Hanns Eisler im USA-Exil der 1940er Jahre", in: Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach, hrsg.v. Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004.

So weit das vom 20. Jahrhundert und von Eisler entfernt scheint – in der Gattung "Massenlied" sind solche Kriterien erneut präsent, und der "Rote Wedding" und auch sogar das "Einheitsfrontlied" gehorchen ihnen ebenso wie einige der Solo-Balladen, der Tucholsky-Chansons und auch zahlreiche der "Neuen deutschen Volkslieder".

Goethe räumte der Gattung "Lied" einen sehr hohen Stellenwert ein; er war allerdings der Überzeugung, dass dem Text die höhere Bedeutung zukomme und die Musik eine eher dienende Rolle einnehmen solle. Er entwarf das schöne Bild: die Musik soll gleichsam wie ein Luftballon (also ein Heißluftballon, eine "Montgolfière") den Text leicht heben und mit sich forttragen. Die Musik habe lediglich die Aufgabe, eine edle, schöne, einheitliche Empfindung in fassliche Melodien zu bringen, das Versmaß korrekt zu deklamieren und – in der Regel – eine strophische Anlage mit symmetrischperiodischen Strukturen auszuprägen.

Wahrscheinlich wird es nun verständlich, dass Goethe mit den Vertonungen von Beethoven und Franz Schubert nichts anfangen konnte, ja, dass er sich dagegen wehrte; denn sie gehen von einer strikten Gleichberechtigung von Text und Musik aus. Schuberts Musik interpretiert ihre Texte, und oft erhalten die Lieder erst durch die Vertonung ihren höchsten Rang als Kunstwerk, den sie als Text sonst nicht hätten. Für Schubert und Felix und Fanny Mendelssohn ist jetzt auch erstmals eine Voraussetzung feststellbar, die von nun an für fast alle späteren Liedkomponisten, selbstverständlich auch für Eisler gilt: sie sind literarisch gebildet und nehmen auch die gesamte Lyrik ihrer Gegenwart zur Kenntnis.

Einen Schritt weiter ging Robert Schumann. Für ihn war die romantische Musikästhetik, wie sie Schlegel, Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann entwickelt hatten, eine selbstverständliche Lebens-Grundlage. Für die deutschen Romantiker wurde die Musik zur höchsten aller Künste; besonders die Instrumentalmusik wurde neu gedacht und gefühlt, und man entwickelte den Begriff der Absoluten Musik. Diese Musik ist nur noch sich selbst verantwortlich – sie ist losgelöst von kirchlichen oder höfischen oder bürgerlichen Funktionen, sie ist deswegen dem göttlichen Prinzip, dem Absoluten, am nächsten. Die Absolute Musik vermag sich aber auch vom Text und von konkreten Inhalten loszulösen – an jedem Text haftet ja die Realität mit ihrer "Erdenschwere"; und nur die Musik kann Empfindungen und Ideen ausdrücken, an die die Worte gar nicht mehr heranreichen. Für Schumanns Lieder bedeutet das: dem Klavierpart kommt eine Bedeutung zu, wie sie vorher in

der Musikgeschichte noch nie zu beobachten war. Wie schon bei Schubert interpretiert die Vertonung den Text, doch das Eigentliche, das Un-Nennbare wird instrumental ausgedrückt. Diese Konzeption der besonderen Bedeutung des Instrumentalen wird von allen späteren Komponisten des deutschösterreichischen Kulturraums aufgegriffen – sie gilt also bis zur Schönberg-Schule, bei allen Modifizierungen auch für den frühen Eisler.

Der neusachliche Eisler wird da durchaus weniger metaphysisch denken; so heißt es im Text "Von alter und neuer Musik" von 1925:

"Ein beliebtes lyrisches Thema war die Mühle. Es wurden unzählige Gedichte komponiert, die aus der Mühle, dem Mühlbach, dem Müller, der Müllerstochter alle möglichen Konsequenzen zogen. Der heutige Komponist hat es viel schwerer. Es gibt heute selten romantische Mühlen; es lagert sich auch nicht gut unter Reklametafeln am Bach. Die heutige Mühle ist meist eine Fabrik, von Brausen, Stampfen, Zischen erfüllt. Der Komponist der früheren Zeiten erlebte seine Mühle als Naturschmuck, er liebte mit ihr die Bewohner, die patriarchalisch dahinlebten. Der heutige Künstler, vor eine Mühlen-Aktien-Gesellschaft gestellt, würde, wenn er ehrlich empfindet und sauber denkt, ganz andere künstlerische Konsequenzen ziehen müssen. Er wird vielleicht Hunderte von Menschen bemerken, die arbeiten müssen, er wird Not und Elend sehen; selbst Liebeserklärung und Liebesbotschaft klingen in einem Fabrikshofe anders als in der Natur. Und er wird sich hüten, den modernen Mühlbach - die Fabrikabwässer - zu fragen, wohin er so schnell fließt, wie es Schubert beim Mühlbach tut. (...) So traurig es klingt, aber der Durchschnittshörer kommt von seiner "Mühle" (siehe oben) nicht los. Es gibt keine 'Mühle' mehr, aber er will immer wieder nur von ihr hören"92.

Wichtige Voraussetzungen für die Komposition von Liedern und Gesängen bei Wolf, Mahler, Strauss, Schönberg bis hin zum jungen Eisler sind

- die Gleichberechtigung von Text und Musik, das heißt: die Musik interpretiert den Text;
- die hohe literarische Bildung der Komponisten;
- die romantische Idee der absoluten Musik, also letztlich der besonderen Bedeutung des Instrumentalparts;

⁹² Eisler, "Von alter und neuer Musik", in: Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924-1948, Seite 19

 die Synthese aus liedhaftem, kammermusikalischem und symphonischem Denken.

Richard Wagners Neubestimmung des musikalischen Dramas ab 1851/52 hatte auch eminente Auswirkungen auf das Verhältnis von Text und Musik allgemein. Die besondere Bedeutung des symphonischen Denkens und damit auch des Instrumentalen im Musikdrama wird erstmals in "Oper und Drama" formuliert – und damit ist Wagner als Spätkömmling durchaus noch in der Gesellschaft der romantischen Ästhetik. Diese Ästhetik ändert sich aber später wiederum durch Wagners Schopenhauer-Rezeption: Musik ist wie keine andere Kunst unmittelbares Abbild des "Weltwillens". Ich möchte jetzt nicht darauf eingehen, wie weit das ein Missverständnis Schopenhauers ist – auf jeden Fall ist es ein produktives Missverständnis, weil sehr bedeutende Werke aus ihm hervorgingen, und auch, weil Komponisten wie Wolf, Mahler, Strauss, Pfitzner und sogar der frühe Schönberg Wagners Anschauung folgten. Für Eisler war das allerdings schlechtestes 19. Jahrhundert, von dem er sich ausdrücklich distanzierte.

Auf der anderen Seite aber wird jetzt in "Oper und Drama" ein Prinzip aus der Vokalmusik verbannt, das Wagner selbst in all seinen bisherigen Werken noch selbstverständlich berücksichtigt hatte: die Komposition von regelmäßig gebauten Versen mit gleichbleibendem Versmaß und – in der Regel – sogar mit regelmäßigen Reimen. Was das für die bisherige Komposition bedeutete, lässt sich klar sagen: die symmetrischen Verhältnisse der Texte haben ihre Entsprechung in musikalischen Symmetrien, das heißt in periodischen Gestalten mit Vorder- und Nachsatz-Prinzip, oder in regelmäßigen "Sätzen" und Fortspinnungstypen; und, mindestens ebenso wichtig: die textliche Reimordnung hat ihre Entsprechung in der musikalischen Kadenz-Ordnung.

Dagegen setzt Wagner nun ein Prinzip, das man als musikalische Prosa bezeichnen kann: die Musik "argumentiert" symphonisch, denkt musikalische Gedanken folgerichtig weiter, ohne sich auf vorgefasste Symmetrien und Kadenzen zu verlassen – die Melodien werden "unendlich".

Damit verbunden ist ein Punkt, den Sängerinnen und Sänger nicht sehr gern hören: die Substanz der Musik spielt sich im thematisch-motivischen Geflecht des Orchesters ab, und die Singenden deklamieren zusätzlich den Text und sind verantwortlich für den emotionalen dramaturgischen Sinn. Nur selten werden Gesangsstimmen in die thematisch-motivische Dramaturgie der Leitmotive einbezogen. Und liedhafte Schlichtheit taucht nur noch an

ganz wenigen herausgehobenen Stellen auf, so etwa in Siegfrieds Schmiedelied.

Richard Wagners Neu-Konstruktion des musikalischen Dramas seit dem "Ring" erlaubt, gerade weil die Idee des Symphonischen mit den differenzierten Eigengesetzlichkeiten des Instrumentalen in dieser Konzeption "aufgehoben" ist, eine grundsätzliche Vielschichtigkeit und zugleich Feinheit und Genauigkeit in der Interdependenz der Parameter. Das Operieren mit Erinnerungs- und Leitmotiven kann dabei allerdings durchaus zu Mechanisierungen führen, die von den Anti-Wagnerianern (begonnen bei Debussy, der dem RING bekanntlich einen unangenehmen Adressbuch-Charakter attestierte) als die Sache selbst deklariert wurden, so auch Eisler in seinen "Notizen zu einem Hegelseminar":

"Das Epigonentum in der "Subjektivität' zeigt sich heute vor allem in der Sucht zu psychologisieren und durch die Technik der Illustration. Nun ist die Illustration, für die Richard Wagner von der Musikgeschichte zur Verantwortung zu ziehen ist, ein besonderes Übel. Ihre Dummheit besteht darin, dass sie Widersprüche und Gegensätze zwischen Text und Musik nicht berücksichtigt, sondern das schon einmal Gesagte noch einmal gewissermaßen auf einer anderen Ebene wiederholt und ausschmückt. Es ist genug abscheulich, wenn man im Ring des Nibelungen Wagners die Spitze des Speeres Wotans nicht sehen kann, ohne dazu eine äußerst belanglose Tonfolge, das sogenannte "Speermotiv", zu hören"⁹³.

Dass dieses Motiv als Symbol einzuhaltender Verträge – mit zahlreichen Varianten – durchaus in Kontexten zu hören ist, in denen Wotan und sein Requisit nicht zu sehen sind, dürfte Eisler nicht entgangen sein, passt aber nicht in seine Argumentationsstrategie und Geschichtskonstruktion. (Ich bekenne trotzdem offen, dass ich Eislers Unbehagen in der Regel teile.) Nüchtern betrachtet bezieht Wagners Begriff von Komposition die Dramaturgie, den Text, Visuelles, ja Gebärden mit ein, und Wagner ist – jenseits aller Mystagogie und Kunstreligion – auf der Ebene des Herstellens den Prinzipien Brechts und Eislers viel näher, als diese wahrhaben wollten: es geht um die Entfaltung großer, widersprüchlicher, äußerst "welthaltiger" szenisch-musikalischer Komplexe aus wenigen inventionalen Kernen, mit allen Künsten des Handwerks realisiert – unter diesen Voraussetzungen ist

⁹³ Eisler, "Einiges über das Verhältnis von Text und Musik (Notizen zu einem Hegelseminar)", in: Eisler, Musik und Politik, Schriften 1948-1962, Seite 95.

sogar der von Eisler so geschätzte Johannes Brahms Wagner viel näher als alle Wagnerianer.

Die auf Wagner folgenden Liedkomponisten haben ein echtes Problem. Was tun?

Sie vertonen ja weiterhin Lyrik, die – bis auf wenige Ausnahmen von sogenannten "Gesängen" - symmetrische Versmaße und Reimordnungen hat. Soll man jetzt dem Verdikt Wagners folgen und sagen: ich löse diese Lyrik, diese gebundene Rede in musikalische Prosa auf, deklamiere korrekt, überlasse der Singstimme die äußere Darstellung der Gefühls-Dramaturgie, aber das wahre musikalische Geschehen, die Substanz, spielt sich im Instrumentalpart ab, sei es im Klavier oder im Orchester. Oder nimmt man den Gegenstandpunkt ein: Wagners Problem ist nicht das meine, ich entwickle den Ansatz Schumanns weiter⁹⁴. Zwischen diesen beiden Polen schwanken die Lieder von Wolf, Mahler, Strauss, Schönberg. Hugo Wolf ist noch der entschiedenste Wagnerianer; so repräsentieren beispielsweise im Mörike-Zyklus die Lieder An den Schlaf und In der Frühe einen deutlichen "Wagnerismus", aber Wolf war kein Dogmatiker, und so gibt es in neben diesem Mörike-Zyklus auch Lieder ganz in der Schumann-Tradition, in denen die Singstimme wunderbare, symmetrische Melodien singen darf, z.B. Um Mitternacht ("Gelassen stieg die Nacht an Land...").

Über sein zwiespältiges Verhältnis zu Wolf gibt Eisler wie folgt Auskunft:

"Hugo Wolf hatte großes Talent, voll Originalität und Intelligenz. Er ist fast niemals albern oder dumm. Aber seine originelle künstlerische Konzeption wird zu oft gehindert durch mangelndes Können. (...) Hugo Wolf ist dort vorzüglich, wo er wirklich "geistig" wirkt, und wo ihm die musikalische Lösung gelingt, also echte Einheit zwischen Form und Inhalt besteht. Er hat, mit wenigen Ausnahmen, einen vorzüglichen Geschmack und echte künstlerische Intelligenz in der Auswahl seiner Texte, und selbst dort, wo sie schlecht komponiert sind, ist immer eine interessante künstlerische Konzeption angestrebt"95.

Die Gegenposition zu Wagner nahm Johannes Brahms ein, der schon früh in einem Brief an Clara Schumann geschrieben hatte: "Das Lied segelt jetzt so

⁹⁴ Vgl.dazu auch Carl Dahlhaus, "Ein Dilemma der Verskomposition", in: Melos/NZfM 1/1977, Seiten 15-18.

⁹⁵ Eisler, "Einiges über das Verhältnis von Text und Musik (Notizen zu einem Hegelseminar)", Fußnote 10, Seite 93.

falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann, und das ist das Volkslied"⁹⁶. Diesen Rückbezug aufs Volkslied, sei es bei Brahms, Janácek oder Bartók, rühmte Hanns Eisler in vielen seiner Essays.

Aber der äußerst belesene Brahms vertonte auch Goethe, Hölderlin, Heine und Zeitgenossen wie Hebbel, Storm oder den Schweizer Gottfried Keller und den norddeutschen Klaus Groth, mit denen er befreundet war. Und *musikalische Prosa* ist auch bei ihm in Liedern und Gesängen zu konstatieren, jedoch als ein Prinzip unter vielen. Er vertonte allerdings auch Texte, die wir heute nicht unbedingt literarisch auf höchstem Niveau ansiedeln würden, so von Daumer, Simrock, Schmidt, Lemcke. Hatte er also kein ausgeprägtes Bewusstsein für Text-Qualität?

So argumentiert zum Teil auch Hanns Eisler, wenn er schreibt:

"Brahms hingegen besitzt meistens einen elenden Geschmack in der Auswahl seiner Texte und neigt in seiner Empfindungssphäre zur Plattheit, ja Albernheit. Aber das Technisch-Musikalische "stimmt" immer. (...) Wie viele seiner Lieder, und es gibt eine Menge, könnte man heute eigentlich ohne schallendes Gelächter nicht mehr anhören. Aber immerhin können die jungen Komponisten heute von ihm, wenn sie ihn kritisch verstehen, vieles lernen"⁹⁷.

Man könnte diesen Text Eislers abhaken unter der Rubrik "nichts ist lächerlicher als die Mode von gestern", aber es lässt sich auch folgendermaßen argumentieren: Brahms brauchte Texte, die noch Platz für Musik ließen, nicht die komplexen Meisterwerke, die eigentlich keine Musik mehr dulden. Zu Schuberts Goethe-Vertonungen sagte er: "Die letzte Strophe des Schubert'schen Suleika -Liedes "Was bedeutet die Bewegung?" ist die einzige Stelle, wo ich mir sagen muss, dass Goethesche Worte durch die Musik wirklich noch gehoben worden sind. Sonst kann ich das von keinem anderen Goetheschen Gedicht behaupten. Die sind alle so fertig, da kann man mit Musik nicht an"98. Mit dieser Argumentation wurde Brahms auch zum Vorbild für die Liedästhetik Gustav Mahlers. Alle von ihm vertonten Texte ließen sehr viel Raum für eine Musik, die – und zu dieser romantischen Tradi-

⁹⁶ Brahms, Briefe, hrsg.v. Mathias Hansen, Leipzig 1983, Seite 96.

⁹⁷ Eisler, "Einiges über das Verhältnis von Text und Musik (Notizen zu einem Hegelseminar)", Fußnote 10, Seite 94.

⁹⁸ Max Kalbeck, Johannes Brahms III, Berlin 1910, Seite 87.

tion bekannten sich sowohl Brahms als auch Mahler – die eigentliche, die tiefe Aussage der Werke begründet, an die Worte nicht heranreichen.

Bei aller Bewunderung für Wagner bewahrten auch Mahler und Schönberg dieses Ideal in ihren Liedern, ohne auf die Errungenschaften Wagners zu verzichten: bei diesen Komponisten kommt beides zu seinem Recht, das musikdramatische Deklamieren ebenso wie die Liedhaftigkeit. Die Wahl der kompositorischen Mittel hängt allein vom Text und von der angestrebten Aussage ab – und das ist auch ein zutiefst "Eislerisches" Denken.

Die Generation der nach 1860 Geborenen wollte vom einfachen Etikett "romantisch" oder auch "spätromantisch" nichts mehr wissen. Eisler, aus dem Wiener Tagebuch 1921:

"Der Romantiker, der problemvolle, flüchtet sich heute ins Kino. Der Naive liest Strindberg und Sigmund Freud"⁹⁹.

Mahler, Wolf, Strauss und der etwas jüngere Schönberg rechneten sich zur musikalischen Moderne, ebenso wie der gleichaltrige Claude Debussy und der etwas jüngere Maurice Ravel in Frankreich. Sie alle wollten ganz gegenwärtig sein und waren offen auch für die neuesten Entwicklungen in der Dichtkunst, der Philosophie, der Malerei, ja sogar der entstehenden Psychoanalyse und der Technik. Und der emphatischste "Moderne" war Richard Strauss; man darf sich durch seine Kehrtwendung seit dem "Rosenkavalier" nicht täuschen lassen. Zwar bekommt die europäische "Moderne" in der Musik um 1910 durch Schönberg, Strawinsky und Bartók ihre Besonderheit als eine "Neue Musik" (mit dem besonders grossen N), doch auch diese Komponisten verstanden sich als Vertreter der Ideen der Moderne.

Wie nun sehen diese Ideen aus? Ich möchte das am Beispiel der Sezession verdeutlichen. Die "Sezessionisten" in der Malerei in Wien und in Berlin sagten sich von der akademischen Maltradition los, zweifellos auch beeinflusst vom französischen Impressionismus. Am Sezessions-Gebäude in Wien kann man noch heute die schöne Inschrift lesen: DER ZEIT IHRE KUNST – DER KUNST IHRE FREIHEIT. In diesem Sinne verstanden sich auch Gustav Mahler und Richard Strauss als "Sezessionisten", wie etwa ihre Malerkollegen Klimt und Liebermann. Als Anhänger der Philosophie Nietzsches waren beide, Strauss wie Mahler, extrem kritisch gegenüber Institutionen,

_

Eisler, Musik und Politik. Schriften, Addenda, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1983, Seite 14.

seien es nun kirchliche, staatliche oder künstlerisch-akademische. Impressionistische Wirkungen sind zahlreich im Œuvre beider Komponisten, aber auch z.B. in Schönbergs "Gurreliedern" zu finden, sei es in orchestralen Klangflächen und Tableaus, sei es (auch in den Liedern) als Emanzipation des harmonischen Kolorismus, das heisst: die Farbwerte der Akkorde und der Akkordverbindungen, auch ihr hell-dunkel werden wichtiger als ihr traditioneller funktionaler Sinn im Verständnis der Harmonielehre. Die Sinnlichkeit der Farbe kann nun wichtigstes Prinzip der Musik werden.

Zur "modernen" Sezession gehören auch Jugendstil und Art Nouveau, deren Leichtigkeit und Helligkeit, oft fernöstlich inspiriert, in zahlreichen musikalischen Figurationen bei Mahler, Strauss, Schönberg, ja noch in Eislers frühem "Gesang des Abgeschiedenen" und in den frühen Klavierliedern aufscheint.

Zur "Moderne" des späten 19.Jahrhunderts gehört auch der Symbolismus. Einer seiner Hauptvertreter, der Belgier Maurice Maeterlinck, lieferte die Textgrundlage für Debussys "Pelléas und Melisande", doch auch seine Gedichte wurden zu Liedern und Gesängen der deutschen Moderne, so etwa bei Arnold Schönberg. Auch einige der von Strauss und Schönberg vertonten Dehmel-Texte stehen deutlich dem Symbolismus nahe.

Als letzte Haupt-Richtung der "Moderne" sei noch der Naturalismus erwähnt. Um Wahrheiten der menschlichen Psyche, von zwischenmenschlichen Beziehungen und von gesellschaftlichen Verhältnisse auszudrücken, wird jetzt auch das Niedrige, das Hässliche, das Schmutzige als künstlerisches Mittel eingesetzt (man denke an Strindberg, Hauptmann, Wedekind, Dehmel). Für die Musik bedeutet das einen psychologischen Realismus, der auch das Unterbewusste, die Angst und andere Kategorien der Psychoanalyse mit einbezieht. Ein selbstverständliches kompositorisches Mittel in diesem Kontext ist die Emanzipation der Dissonanz.

Das bedeutet: Dissonanzen müssen nicht mehr "korrekt" vorbereitet und auch aufgelöst werden. Natürlich gibt es noch Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz, aber: diese Unterschiede sind nicht mehr substanziell, sondern nur noch graduell. Und : in diesen Dissonanzen ist immer Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Fülle, Leben.

Auch wenn Eislers frühe Lieder bis 1919 grundsätzlich tonal im Sinne von tonikal sind, wird diese Emanzipation der Dissonanz von ihm sehr weit vorangetrieben. In Kategorien Schönbergs gesehen: wir finden schwebende

Tonalität, die partiell als aufgehobene erscheint. Das Phänomen einer atonikalen "Pantonalität" (dieser sehr erhellenden Begriff erscheint bei Schönberg erstmals 1921 in der 3. Auflage seiner Harmonielehre – versteckt in einer Fußnote) ist dann in Eislers Liedern ab 1920 zu konstatieren – sicherlich ein Reflex des Unterrichts bei Schönberg, den Eisler im Herbst 1919 begonnen hatte.

Ich benutze den Begriff durchaus mit Bedacht, obwohl Eisler im Wiener Tagebuch notiert hatte:

"Schönberg hat eine Ähnlichkeit mit Napoleon: auch er duldet nur Schafsköpfe in seiner Umgebung. Wenn ein Gescheiter darunter ist, dann ist es nur deswegen, weil er ihn für blöd hält. Schönberg verlangt eine Hingabe an seine Sache wie die katholische Religion." Und, etwas weiter: "2 Begriffe fangen mir an widerlich zu werden, nämlich "Pantonalität" und "Ethos". Unter Pantonalität kann ich mir eigentlich wenig vorstellen. Am ehesten noch, dass jemand die Synthese zwischen Czerny und der "Salome" anstrebt und dabei alles durch die...."100

¹⁰⁰ Eisler, Musik und Politik. Schriften, Addenda, Seite18-19. Die Notizen brechen an der hier mit Pünktchen gekennzeichneten Stelle ab.

Heiner Goebbels: "Eine Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand umfassend aufbauen!" am Beispiel Eislermaterial

Es gehört zu den bewundernswerten und für mich immer schwer verständlichen Qualitäten eines Ensemblemusikers, einen ständigen Widerspruch aushalten zu können: den Widerspruch zwischen der großen, auch körperlichen *Intensität*, die vom Einzelnen – im Zusammenspiel mit den anderen Musikern und gepaart mit höchster Fokussierung, Konzentration und Virtuosität – erwartet wird, und der *Abstraktion*, die ihm abverlangt ist, da er aus seiner eigenen Spielerposition keinen wirklichen Überblick über den Gesamtklang, den Gesamteindruck, die Anlage der Komposition und letztlich das Gelingen einer Aufführung haben kann.

Ein Musiker bildet dafür komplexe Fähigkeiten aus, die ihn in die Lage versetzen, sich einem musikalischen Gesamtzusammenhang zur Verfügung zu stellen und den individuellen Ausdruck dazu ins Verhältnis zu setzen. Man nennt das Professionalität. Das ist vermutlich ähnlich wie beim Fußball – nur dass dort das Ergebnis auf der Hand liegt.

Vielleicht liegt aber genau in diesem Widerspruch ein Grund, der viele Musiker dazu verleitet, sich um diesen Überblick gar nicht weiter zu bemühen. Der Triangelspieler, der nicht einmal die Frage beantworten kann, bei welcher Symphonie er gerade mitgespielt hat, ist inzwischen eine Seltenheit und als kuriose Spitze des Problems nur noch für einen Witz gut. Die Konzentration auf gewerkschaftliche Absicherungen und Arbeitszeiten als wichtigste Verteidigungslinie ist in vielen Orchestern aber der grausame Alltag. Sich darüber lustig zu machen, greift zu kurz: Es ist die Rache an der Tatsache, dass man von vielem ausgeschlossen ist. Das Musizieren ist per se eine gesellschaftliche Tätigkeit, und wer das einmal mit Lust begriffen hat, ist geneigt sich darüber zu wundern, dass es unter hierarchischen und entfremdeten Bedingungen mit gemieteten Musikern überhaupt passabel klingt.

Die Musiker des Ensemble Moderns haben aus dieser heiklen Spannung ein Prinzip gemacht und seit Bestehen des Ensembles mit der Struktur der Selbstverwaltung es immer wieder geschafft, dass ihnen beides gelingt: sich nicht nur um das eigene Spiel und die eigenen Belange zu kümmern, sondern ebenso Konzertprogramme, Künstler, Kompositionsaufträge, Technik, Finanzen, Öffentlichkeitsarbeit und Ausbildung im Blick zu haben – und bei alldem exzellente Solisten zu bleiben. Das ist in den letzten 25 Jahren oft

beschrieben worden. Dennoch kann ich vielen Gesprächen mit Journalisten, Agenten, Produzenten, Komponisten und anderen Musikern entnehmen, dass den Beschreibungen dieses Prozesses immer etwas Beiläufiges anhaftet – so, als tue man das Modell der Selbstverwaltung letztlich als gruppendynamischen Umweg ab – mit dem stillen Vorwurf, man könne auch wesentlich einfacher zum musikalischen Ziel gelangen.

Dass zum Beispiel das Ensemble keinen künstlerischen Leiter hat, sondern die Entscheidungen im Kollektiv aller Gesellschafter getroffen werden, das wird leicht als Geschmacksache betrachtet – wie man über einen Vegetarier spricht, der halt kein Fleisch mag. Dass es etwas grundsätzlich Anderes ist, und dass vieles ohne diese Struktur gar nicht denkbar wäre, geschweige denn hätte entstehen und sich entwickeln können, das ist offensichtlich von außen nicht immer einsehbar. Auch die großen Entwicklungen, die viele Musiker und Musikerinnen des Ensembles inzwischen individuell gemacht haben und mit der sie zu Komponisten, Dirigenten, Professoren, preisgekrönten Hörspielmachern, vielseitigen Performern und Geschäftsführern dieses und anderer Ensembles wurden. sind gereift auf dem Selbstverantwortung. Die ist nämlich kein Zuckerschlecken, sondern geht Reibung. konfrontativen Auseinandersetzungen dynamischen Prozessen einher, von denen zwar wenig nach außen dringt, die aber sicher zum Erwachsenwerden wesentlich beiträgt.

Es mag Kompositionen geben, die unter klaren Hierarchien, mit klaren Prioritäten realisiert werden können: Eine fertige Partitur wird einstudiert. Der Komponist (sofern er noch lebt) ist sich seiner Sache sicher, der Dirigent auch. Und im Idealfall wissen sie beide, wie es klingen soll. Dann ist das Ergebnis eine Frage von Probenzeit und Probendisziplin, ist letztlich eine Frage der Virtuosität und Professionalität der Instrumentalisten, und mit einem Surplus an Inspiration im richtigen Augenblick wird das sicher eine gute Aufführung.

Aber wenn wir auf der Suche nach einem bisher ungehörten Klang sind, einem ungesehenen Bild, einem so noch nicht gedachten Zusammenspiel etc., also auf der Suche nach etwas, das wir noch nicht kennen und von dem wir noch nicht wissen können, wie es zu erreichen ist, dann wird es unter hierarchischen Bedingungen schwierig. Dann ist nämlich etwas anderes gefragt: nicht das Papier der Partitur gegen die Musiker oder den Komponisten zu verteidigen, sondern ständig einmal getroffenen Vereinbarungen in Frage stellen zu können. Man hat es leider unzählige Male bei anderen En-

sembles und Orchestern erlebt: Da sind dann keine zusätzlichen Soundchecks mehr möglich, da besorgen die Schlagzeuger nicht selbst das neue Instrumentarium, obwohl auch sie wissen könnten, was gut klingt; da sagt niemand "ich kümmere mich darum", wenn ein Problem auftaucht. Da richten sich die Musiker nicht einmal selbst die Noten ein, obwohl darin bereits die Hälfte der Aneignung stecken kann.

Das ist ja das Eigentümliche und Herausfordernde in der zeitgenössischen Kunst, ob Musik oder Theater, wenn wir uns jenseits konventioneller Hierarchien befinden: Wenn etwas *nicht* funktioniert, können wir nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, warum. Es gilt aber, neugierig weiter zu suchen, weil vielleicht doch eine andere Phrasierung, ein anderes Schlaginstrument, eine andere Mikrophonierung erst das überraschende Gelingen möglich macht.

Mit jeder Notation, mit jeder Komposition, mit jeder Inszenierung muss man im Grunde bei Null anfangen. Da braucht es mehr als phantastische Interpreten. Es braucht eine künstlerische Intelligenz aller am Prozess beteiligten Kräfte. Natürlich gibt es die wertvolle Erfahrung von professionellen Musikern – und glücklich ist, wer auf sie zurückgreifen kann, d.h. wenn nicht bei der nächsten Probe ein anderer Musiker als Aushilfe kommt. Aber die wichtigste dieser Erfahrungen ist vor allem die anregende Erkenntnis, dass man jeden neuen künstlerischen Prozess von Neuem durchbuchstabieren muss und das angstfrei tun kann – mit großem gegenseitigen Vertrauen und der Bereitschaft zum Risiko. Auf der Suche nach einer musikalisch-szenischen Intensität, die ich mir so nicht immer erklären kann, geschweige denn sie immer planvoll hätte erreichen können, und die gerade aus einem schwer zu imaginierenden Zusammenspiel vieler Medien (Musik, Raum, Licht, Text usw.) besteht, hat mich dieses Vertrauen immer beflügelt. Anders wäre keines meiner Musiktheaterstücke entstanden.

Noch lange bevor die Musiker des Ensemble Modern in meiner Oper "Landschaft mit entfernten Verwandten" große Sprechrollen übernommen haben und bereit waren, im Laufe der Aufführung 300 Kostüme zu tragen oder sich als tanzende Derwische bis zum Umfallen im Kreise zu drehen, habe ich sie 1995 gefragt, ob sie für "Schwarz auf Weiß" auch andere Instrumente lernen würden, z.B. Blas- und Streichinstrumente. Sofort waren sie einverstanden. Und vielleicht gehören die Szenen des dilettierenden Blasorchesters oder der Geigenchoreografie zu den berührendsten Momenten in diesem Stück. Die Musiker waren zu allem bereit – bis der Geigenbauer nach der ersten Pro-

benwoche fragte: "Was ist denn bei Euch los, dass Ihr so viele Reparaturen habt?"

Es gibt zeitgenössische Komponisten, die vor allem an Klangvorstellungen arbeiten, aber strukturell nichts in Frage stellen; die sich mit virtuoser Instrumentierung und großer Raffinesse den Konventionen instrumentaler Besetzung und ihrer Gesetze unterwerfen. Und vielleicht gehören sie zu den Erfolgreichsten – sie können relativ problemlos landauf, landab gespielt werden. Aber wer diese Grundannahmen in Frage stellt, ist beim Ensemble Modern in besseren Händen.

Ende der 60er Jahre haben sich Komponisten zur Realisierung ihrer eigenen Ästhetik selbst neue Ensembles geschaffen: Steve Reich, Philip Glass zum Beispiel – um einige amerikanische Kollegen zu nennen. Nur so konnten sie überhaupt ihre Musik komponieren und aufführen. Das scheint vorbei. Heute regnet es Kompositionsaufträge von Rundfunkanstalten, Orchestern, Festivals etc., deren Auftraggeber vor allem eins im Sinn haben: diesen Institutionen eine lebendige Legitimation zu verschaffen. Aber der hohe Preis, um den die Komponisten dankbar diese Aufträge annehmen, ist das diesen Institutionen innewohnende ästhetische Beharrungsvermögen. Man möchte niemandem ernsthaft wünschen auf der Straße zu sitzen, aber es würde mich interessieren, wie die Musik klingt, die dann dennoch entsteht. Hinzu kommt in den letzten Jahren eine Fülle von Ensembles Neuer Musik, die diese institutionalisierte Form der Innovation auf die Besetzung Holz- und Blechbläser einfach, Streicher doppelt, Perkussion und Klavier festschreiben. Mal mit, mal ohne Erfahrungen in Elektronik. Der Sampler muss ausgeliehen werden und kommt dann erst zur Hauptprobe. Da sehnt man sich nach anderen Instrumentierungen, nach der Symphony No.13 für einhundert E-Gitarren von Glenn Branca, selbst wenn sie ohrenbetäubend laut ist.

In dieser Situation obliegt einem selbstverwalteten Ensemble wie dem Ensemble Modern eine doppelte Verantwortung: Es darf erstens nicht den Eindruck hinterlassen, dem institutionellen Beharrungsvermögen zuzuarbeiten. Folgerichtig sind sie mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie bereits dabei, andere Strategien zu entwickeln, zum Beispiel laborartige Möglichkeiten für junge Komponisten. Gleichzeitig muss aber gerade im vormals engen Jargon der Neuen Musik auch immer die Frage nach dem Kunstbegriff einer Komposition gestellt werden können, muss man Aufführungen anders denken und die vielen Vereinbarungen in Frage stellen, die der klassische Zuhörer an der Konzertkasse eingeht – ob in Berlin, Frankfurt,

Witten oder Donaueschingen. Es muss sich fragen, welche Formate das Publikum überhaupt noch erreichen, wenn es nicht ohnehin dazugehört. Auch das Konzert, die Oper, das Theater müssen den Blick derjenigen aushalten, die eigentlich nie hingehen.

Für Künstler unserer Zeit liegt die Herausforderung *quer* zu den Genres, *quer* zu den Formaten und Nischen. Kunst kann Menschen zu einer Erfahrung von Freiheit einladen. Es geht nicht darum, dass die Hörer bei einer Demonstration von Freiheit dabei sind, sondern dass sie selbst diese Erfahrung machen. Dies ist aber nur möglich, wenn das Werk oder die Aufführung selbst sich nicht mit engen, überlieferten Spielregeln zufrieden gibt und der Komponist nicht immer "Ich" sagt.

Vielleicht kann ich das am Beispiel "Eislermaterial" deutlich machen. Für dieses Hanns Eisler zu seinem hundersten Geburtstag gewidmete Konzertprogramm, einen Kompositionsauftrag der Münchner Biennale, suchte ich nach einem Bild für die Gesellschaftlichkeit der musikalischen Auffassung Eislers, eine Aufführungssituation, eine szenische Struktur, die unmissverständlich klar macht, mit welcher Haltung seine Musik zu spielen ist, und uns, die Zuhörer, an dieser Haltung teilnehmen lässt. Der übliche Konzertaufbau kam dafür nicht in Frage.

So entstand – zunächst unabhängig von seiner Musik und meiner Bearbeitung – eine Konstruktion, die auf mehreren Ebenen erheblich vom Orchesterbild abweicht und verhindern soll, dass die Musiker die Musik Hanns Eislers einfach *abspielen* wie die Musik vieler anderer Programme unterschiedlichster Komponisten davor und danach. "Eislermaterial" ist eine Struktur, die die Instrumentalisten quasi zwingt, sich diese Musik *anzueignen*. Anders ist sie in diesem Aufbau gar nicht zu spielen. Es geht in dieser Struktur darum, sich mit der von Eisler oft geforderten *Haltung* auseinanderzusetzen, die vor allem eines nicht ist: gleichgültig.

So sind in "Eislermaterial" viele Widerstände errichtet, die das Musizieren erschweren: Es gibt, trotz einer Ensemblegröße von 16 Musikern, keinen Dirigenten, der die Einsätze und Tempowechsel koordiniert. Das müssen die Musiker selbst tun – obwohl sie nicht, wie es sich gehört, im Zentrum der Bühne nah beieinander sitzen, sondern an den äußeren drei Seiten eines zum Zuschauerraum offenen Rechtecks. Die Bühne ist leer – wenn man von der kleinen Bronzestatue Hanns Eislers einmal absieht. Der Sänger ist kein ausgebildeter Sänger, sondern ein Schauspieler, Josef Bierbichler, der nicht solistisch an der Rampe steht, sondern unauffällig zwischen den Musikern

auf den Bänken sitzt. Nicht einmal die Instrumentengruppen, die auf besonders intime Weise miteinander spielen und atmen müssen (wie die Streicher) sitzen eng zusammen, sondern auf den äußeren, voneinander entferntesten Punkten des Rechtecks. D.h. der musikalische Verständigungsprozess über Einsätze, Tempowechsel und Phrasierungen, der unter diesen erschwerten Bedingungen stattfindet, wird über eine leere Bühne hinweg den Zuhörer / Zuschauern mitgeteilt. Das leere Zentrum wird für das Publikum zur Einladung, und selbst das Privateste wie zum Beispiel eine unveröffentlichte, melancholische Streichquartettskizze Eislers, wird, so könnte man sagen, "vergesellschaftet".

Klavier und Flügel spielen meist identisches Material, sitzen aber weit rechts und links an den Rändern und sogar mit dem Rücken zur Bühne, d.h. sie können sich nur über kleine Rückspiegel verständigen. Trotz manchmal verblüffender Einfachheit im musikalischen Satz zum Beispiel bei Eislers Wiegenliedern wird damit das Zusammenspiel äußerst fragil und bleibt auch nach fünfzig Aufführungen noch aufregend. Es ist "das Einfache, das schwer zu machen ist" (Brecht) oder wie die Ensemble-Musiker zu sagen pflegen: "das ist unser Haydn".

Hinzu kommt eine Materialbreite, deren Spektrum vom homophonen Kinderlied bis zur komplexen Orchestersuite reicht. Ich habe darauf verzichtet, den Musikern fertige Stimmen vorzulegen, sondern ihnen statt dessen (z.B. bei den Liedern) die Klavierfassung gegeben, die allen Musikern gleichermaßen Einblick in den gesamten Aufbau der Komposition erlaubt. Auf diese Weise konnte ich sie in Fragen des Arrangements kreativ einbeziehen. "Wer spielt die Mittelstimme? Fagott, nein?" – "Das mach' ich auf dem Cello" usw. Darüber hinaus gibt es noch für einige der Instrumentalisten improvisatorische Anteile, die eine genaue Kenntnis des Materials, über das improvisiert werden soll, voraussetzen.

Über die vielen kleinen rhythmischen Ungenauigkeiten und Abweichungen, die diesem Aufbau geschuldet sind, wird auch die Fragilität spürbar. Zunächst dachte ich, das Zusammenspiel sei so schwer, weil sich die Musiker aufgrund der Entfernungen kaum gegenseitig hören können. Das mag sicher einer der Gründe sein. Nicht zu unterschätzen ist aber auch, dass hier lauter Individualisten sitzen, die um das *richtige* Tempo ringen, das auf diese Weise quasi in jedem Takt neu ausgehandelt wird. Ein Dirigent, der das geradebiegen und die Blicke des Publikums zentrierend auf sich ziehen würde, brächte uns genau um das Vergnügen diesen Prozess mitzuerleben. So spürt

man die Ermächtigung aller und nimmt an ihrem Handel um den gemeinsamen Puls teil. Hier kommt also einiges zusammen: die Struktur des Ensembles mit der Haltung des Komponisten und der Inszenierung der Aufführung.

"In seiner Ästhetik verschmelzen musikalische Sachkenntnis und politisches Denken. Dieses wie jene ist auf der Höhe der historisch reifsten Fragestellungen" schrieb Günter Mayer über Hanns Eisler¹⁰¹ (Weltbild-Notenbild – zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978). Und etwas Ähnliches passiert hier auch im Ensemble Modern. Hier trifft sich der politische Anspruch Eislers, Musik als historisch und gesellschaftlich zu verstehen und dabei nichts außer Acht zu lassen, mit der Selbstermächtigung des Ensembles. Sein berühmt gewordenes Bonmot "Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch davon nichts" ist beim Ensemble Modern seit 25 Jahren längst eingelöst. Ohne ideologisches Dogma, ganz nebenbei, weil es sich damit besser musizieren lässt. Ich bin mir fast sicher, "Eislermaterial" funktioniert gegen all die errichteten Widerstände nur, weil das Ensemble genau die von Eisler geforderten Qualitäten hat und über selbstorganisierende Kräfte verfügt. Wie kann man das am besten benennen?

Es gibt, auch darauf weist Günter Mayer hin, bei Hanns Eisler einen emphatischen Begriff von *musikalisch-technischen Produktivkräften*, unter dem ich mir, als ich vor dreißig Jahren an meiner soziologischen Diplomarbeit über die kompositorischen Maßnahmen Hanns Eislers arbeitete, nicht viel vorstellen konnte.

Heute ist dieser der politischen Ökonomie entliehene Terminus völlig aus der Welt gefallen, denn wenn ich jetzt bei Google "technische Produktivkräfte" eingebe, lande ich direkt auf der Website der Peking Rundschau, dem Zentralorgan der kommunistischen Partei Chinas, mit dem Bericht auf dem XVI. Parteitag: "Eine Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand umfassend aufbauen!" Oh mein Gott, das hab' ich wirklich nicht gewollt. Ansonsten hätte der Begriff von *musikalisch-technischen Produktivkräften* ja einiges für sich: er bricht das romantische Künstlerbild mit dem Begriff des *technischen* auf die ungeheure Arbeit herunter, die auch eine *musikalische* Produktion bedeutet. "Das komponierte und klanglich realisierte musikalische Kunstwerk geht in allen seinen Eigenschaften aus einem Arbeitsprozess hervor. [...] Dieser selbst ist die bewegte Einheit jener wesentlichen Momente, die zu

¹⁰¹ In: Weltbild-Notenbild – zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978.

jedem Arbeitsprozess gehören: des Arbeitsmaterials, der Arbeitsmittel und der lebendigen Arbeit"¹⁰². Zugleich liegt in der Aura des Begriffs ein Geheimnis um die *Produktivkräfte*. Es schwingt darin mit, dass etwas Utopisches möglich wird, von dem der Einzelne – mich als Komponisten und/oder Regisseur eingeschlossen – noch kein Bild hat. Manchmal bin ich geneigt, die Selbstverwaltung im Ensemble als Qualitätssprung zu bezeichnen. Vielleicht weil hierbei Kräfte frei werden, die schwer zu erklären, nicht zu simulieren und auch auf andere Weise nicht freizusetzen sind. Es ist nicht einfach nur Neugier und Kreativität, die ich in der Arbeit erlebt habe, es ist nicht nur die ehrgeizige und selbstkritische Virtuosität, nicht einfach nur Verlässlichkeit und Selbstverantwortung.

Es ist eine selbstorganisierende Kraft, die nach einem Zwanzigstundentag – der um 6:00 Uhr mit dem Aufstehen beginnt, mit einem Flug von Frankfurt nach Moskau, stundenlangem Warten bei der Einreise am Zoll und einer zweistündigen Busfahrt durch den Schnee bis zum Abend weitergeht und der nach einer vierstündigen Probe im Bolschoi Theater, unter den erschwerten Bedingungen der dortigen Apparatschiks, gegen die sich deutsche Bühnenmeister wie hilfsbereite Krankenschwestern ausnehmen, schließlich weit nach Mitternacht endet – die also nach einem Zwanzigstundentag noch gutgelaunt ins Hotel schwankt, um am nächsten Abend eine wunderbare Aufführung hinzulegen. Das macht glücklich.

102 Günter Mayer: Weltbild-Notenbild – zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, S. 122.

Jürgen Mainka: Un momentino di tenerezza

discipulus est prioris posterior dies (Ovid)

Als Hanns Eisler posthum das Patronat der Musikhochschule in Ostberlin erhielt – die 1950 gegründete Lehranstalt heißt seit 1964 *Hanns-Eisler-Hochschule* – sprach zur Dedikationsfeier Eislers Kollege Rudolf Wagner Régeny. Im Bemühen um die Charakterisierung Eislers sagte er etwas von einem "Wiener Sahnebaiser" und dem Leipziger Kollegen Wilhelm Weismann, von der dortigen Musikhochschule zur Gratulationscour delegiert, entfuhr (und zwar für seine Umgebung vernehmbar): "Ja, aber drinnen mit reichlich Vitriol!"

Gemünzt beidemal sowohl auf Persönlichkeit wie Musik passt die Anekdote gut zu Sprödem wie eine contradictio delicatissima, erinnert an einen Vorgänger, der bei aller Herbheit so oft wie sonst niemand die Vortragsbezeichnung angab: teneramente.

Eisler und Brahms: Beider Liedwerk darf man kongenial nennen, und der jüngere Musiker ist hier der universellere. Auch hat der jüngere sich bewusst im Schatten des älteren gesehen, hat immer wieder betont, er fühle sich am Rande der Traditionskette Brahms – Schönberg.

Eines der deutlichsten Hörbeispiele dieser Tradition ist der Finalsatz des 1. Septetts. Er wirkt wie eine Hommage à Brahms. Dieses op. 92a war zunächst Filmmusik ("Kinderszenen in einem 'Camp'", siehe Komposition für den Film, Abschnitt: Bericht über das 'Film Music Project'), Eisler sagt zum Finale: "Besuch einer Farm ... Am Schluss führt ein Landarbeiter mit einem Traktor, an den ein Wägelchen angehängt ist, die Kinder über das Feld. Die Kamera zeigt den Traktor als eine riesige Maschine. Hier verlässt die Musik den Charakter des Kindlichen. Sie assoziiert einen Tank und Krieg, im Widerspruch zur pastoralen Szene. Sie wird ernst und düster, zugleich erregt, und suspendiert den Stil der ganzen vorhergehenden Komposition." Schon im zweiten Takt dieses Finalsatzes gibt es zum bukolischen Hauptgedanken (f-d-f; Urmotiv aller Wiegen–, Kinder–, Schlaflieder) einen Widerpart: das phrygische Tetrachord h-(a)-as-ges-f. Bald wendet sich alles, das Ausgangsmotiv beiseitedrängend, ins Bestürzende und Drohende. Zum Mixolydischen sich färbend springt die Oberstimme vom f'' zum as'', pocht, Beethovens

"Schicksal" ähnelnd, dreimal an die Pforte, um dann jäh eine verminderte Septime herabzustürzen. Der zuckende Schmerz hat etwas Blitzartiges, zumal die Pentatonik der Klarinette an Pastorales zurückerinnert. Dann aus Brahms' Volksliedbearbeitungen "In stiller Nacht …" – "ein Stimm' begunnt zu klagen", eine für Eisler, wie schon zuvor für Brahms charakteristische Zitation, gedanklich wie musikalisch.

Dass Brahms für Eisler ein Rocher de Bronze war, ist vielfach deutlich erkennbar. Interessante Ergebnisse ergäbe die vergleichende Untersuchung der Wort/Ton-Behandlung im Vokalwerk beider Meister. Andeutungsweise außerdem hier die Frage: Erschien Eisler außer der Permutationsarbeit seines Lehrers Schönberg auch wichtig, wie beispielsweise schon bei Brahms kontrapunktische Traditionen in die Nähe reihenmäßiger Strukturen gelenkt erscheinen?

Diskussionen um den Begriff Permutation hatten seinerzeit in der Regel nicht die grob-rüden Akzente der Zwölfton-Streitigkeiten. Eine Erinnerung an meine Studienzeit: Ich war Schüler von Wilhelm Weismann und Otmar Gerster und in einer fachsimpelnden Biertischrunde – ich durfte mich als eine Art Hans Castorp fühlen – kamen die beiden auf Eisler und, rein negativ, den Begriff Permutation zu sprechen. Eisler – so Gerster, der wohl bei den Thüringer Goethe-Tagen 1949 mit ihm bekanntgeworden war (beide lieferten damals je einen Beitrag: Eisler seine Goethe-Rhapsodie, Gerster die Musik zu "Pandora") –, habe Permutation wie sein Lehrer Schönberg als eine "sterile" Technik gehandhabt, und seine politisch aktiven Werke seien zum Glück gänzlich frei davon. Ich hatte zu Haus Hanns Eislers Kantate "Lenin (Requiem)", ging sie daraufhin noch einmal durch und kam zur nächsten Unterrichtsstunde mit dem Bemerken: konsequent permutabel dodekaphon, was von Gerster wohlwollend brummend und kopfschüttelnd, ad acta gelegt wurde. Schade, dass es zu keiner Brahms-Diskussion kam (für die ich damals allerdings nicht gewappnet war).

Eislers im Dezember 1954 an der Akademie der Künste Berlin gehaltener Schönberg-Vortrag geht auf die Zwölftontechnik ein, hebt unabhängig davon die enge Beziehung zwischen Brahms und Schönberg hervor, und besonders die Brahmsschen Klavierstücke op. 116 bis 119 werden apostrophiert. Hier

anknüpfend liegt m. E. der Begriff Permutation nahe, mit Blick besonders auf die Dissertation von Eberhard Klemm¹⁰³.

Eislers Schönberg-Nekrolog, der betont, der Lehrer sei ihm Vorbild gewesen beim "Zügeln von Maßlosigkeit", nennt als wichtige Richtwerke solche der klassischen Variationsreihung (Beethoven, Brahms). In diesem Zusammenhang hier ein Hinweis auf Brahms' op. 119/2, eine Komposition, die zwar auch auf Variations–, vor allem aber auf Permutationstechnik basiert. Hart nebeneinander gesetzt erscheinen zwei phrygische Tetrachorde: c – g und h – fis (eine Achttonchromatik, harmonisch das Nebeneinander von f-Moll und e-Moll). Ähnliches ist bei Eisler oft zufinden (in der Lenin-Kantate z. B. führen Permutationen zum Nebeneinander von d-Moll, und fis-Moll).

Eine interessantes Permutationsarbeit bietet auch die AnakreonVertonung "In der Frühe"¹⁰⁴ teneritas ac acerbitas – "der Griff ..., zur zärtlichen Laute" und die bittere Klage "mein arm heimatliches Land" – in der Erinnerung höre ich Eisler temperamentvoll zitieren (mit erhobenem Zeigefinger): discipulus est prioris posterior dies ("Schüler des folgenden Tags ist der vorausgegangene"). Und mit diesem Gedanken begann er den Schönberg-Vortrag: der Schüler ehrt den Lehrer.

¹⁰³ Studien zur Theorie der musikalischen Permutation, Leipzig 1966. Siehe dazu meinen Beitrag "Permutation bei Brahms". In: Beiträge zur Musikwissenschaft 1986, S. 145.

¹⁰⁴ Eine faszinierende Einspielung durch Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann auf Teldec 844092.

Jost Hermand: Gerhart Eisler, Ruth Fischer-Eisler, Hanns Eisler und Bertolt Brecht. Die vier "Deutschen" vor dem House Committee on Un-American Activities

I.

Dass Hanns Eisler nicht nur die Musik zu Brechts Lehrstück Die Maßnahme schrieb, sondern im Frühjahr 1930 auch auf die Textgestaltung dieses Dramas einen großen Einfluß hatte, ist allgemein bekannt¹⁰⁵. Weitaus weniger (oder fast nichts) wissen wir dagegen über die diesen Arbeitsprozess begleitenden Unterhaltungen zwischen Eisler und Brecht. Doch eins kann wohl mit Sicherheit angenommen werden, dass dabei auch Eislers Geschwister, nämlich Gerhart Eisler und Ruth Fischer alias Elfriede Friedländer alias Elfriede Eisler, eine zentrale Rolle gespielt haben müssen. Schließlich waren beide, wie ihr Bruder Hanns, in den zwanziger Jahren von Wien nach Berlin übergesiedelt und hatten dort im Rahmen der deutschen Kommunistischen Partei führende Positionen eingenommen. Elfriede Friedländer-Eisler übernahm sogar vorübergehend den Vorsitz der KPD, bis sie wegen ihres Linksradikalismus 1925 aus der Partei ausgeschlossen wurde 106. Unabhängig davon war Gerhart Eisler 1928 als Mitglied des Politbüros von Ernst Thälmann nach Moskau abgeordert worden, um im Auftrag der KPdSU als kommunistischer Agitator nach Schanghai und Mukden zu gehen und dort bis 1931 am Aufbau marxistisch-leninistischer Kaderorganisationen mitzuwirken.

Dass die Rolle der beiden Eisler-Geschwister *nicht* auf die Handlungsführung und den Ideengehalt von Brechts *Maßnahme* eingewirkt haben soll¹⁰⁷, in der es zentral sowohl um Fragen des "Linksradikalismus" als auch der "geheimen Mission" sowjetischer Agitatoren in der chinesischen Stadt Muk-

¹⁰⁵ Vgl. u. a. Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht (Berlin: Aufbau-Verlag, 1986), Bd. I, S. 346.

¹⁰⁶ Vgl. hierzu demnächst meinen Ausatz "Elfriede Friedländers 'Sexualethik des Kommunismus' (1920)". In: Eros und Literatur. Festschrift für Gert Sautermeister. Hrsg. von Wolfgang Emmerich und Hans-Wolf Jäger (2005).

¹⁰⁷ Der Einzige, der in diesem Zusammenhang auch kurz auf Gerhart Eisler eingeht und sich dabei auf Ruth Werners Sonjas Rapport (Berlin: Verlag Neues Leben, 1977, S. 52, 61f.) beruft, ist Jürgen Schebera, "'Die Maßnahme' – 'Geschmeidigkeitsübung für gute Dialektiker'?" in Brecht 83. Brecht und Marxismus. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin: Henschelverlag, 1983). S. 97. Dagegen stellte Günter Hartung diesen Bezug zwei Jahre später als abwegig hin. Vgl. seinen Beitrag "Leninismus und Lehrstück". Brechts 'Maßnahme' im politischen und ästhetischen Kontext", in Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin: Henschelverlag, 1986), S. 133.

den geht, ist daher höchst unwahrscheinlich. Doch selbst dann, wenn sich derartige Hintergrundseinflüsse auf die Entstehung dieses Stücks heute nicht mehr handgreiflich nachweisen lassen – die drei Eislers sollten von diesem Zeitpunkt an in Brechts Leben weiterhin eine entscheidende Rolle spielen, die weit über das hinausging, was er damals ahnen konnte. Seine Freundschaft mit Hanns Eisler blieb zwar in manchen ästhetischen Fragen eine gespannte¹⁰⁸, aber in menschlicher und politischer Hinsicht doch recht enge. Gerhart Eisler lernte Brecht erst wesentlich später im US-amerikanischen Exil kennen, wo er eine maßgebliche Rolle in der Führungsspitze der deutschen Exil-KPD spielte. Ruth Fischer-Eisler ging nach ihren zwischen 1933 und 1940 in Frankreich verbrachten Jahren ebenfalls ins USamerikanische Exil. hatte sich aber schon seit ihrem Partejausschluß im Jahr 1925 zu einer rabiaten Anti-Stalinistin entwickelt und stellte sich in den Vereinigten Staaten 1947/48 rückhaltlos in den Dienst des FBI. der Strategic Services und des HUAC-Komitees, was unter anderem zu den Verhören, Einkerkerungen und Deportationen ihrer beiden Brüder beitrug wie auch zu dem in diesen Zusammenhang gehörenden Verhör Brechts führte¹⁰⁹.

Für Brecht, der sich seit 1941 im kalifornischen Los Angeles aufhielt, hatte diese Konstellation folgende Konsequenzen. Während er bis Ende 1946 lediglich von Zeit zu Zeit, unter anderem wegen seiner Begegnung mit Gerhart Eisler am 27. Februar 1943 anläßlich einer in New York von der KPU-SA abgehaltenen Massenveranstaltung in Carnegie Hall zum 10. Jahrestag des Reichstagsbrands¹¹⁰, eines eineinviertelstündigen Treffens mit Gerhart Eisler am 17. Januar 1944 in Ruth Berlaus New Yorker Appartement¹¹¹, seiner künstlerischen Zusammenarbeit mit Hanns Eisler in Los Angeles sowie des Artikels "Bert Brecht. The Minstrel of the GPU" von Ruth Fischer-Eisler, der im April 1944 in Dwight MacDonalds Zeitschrift *Politics*

1

¹⁰⁸ Vgl. dazu meinen Aufsatz "'Manchmal lagen Welten zwischen uns!' Brecht und Eislers 'Deutsche Symphonie'," in Jost Hermand, "Das Ewig-Bürgerliche widert mich an." Brecht-Aufsätze (Berlin: Theater der Zeit, 2001), S. 331–50.

¹⁰⁹ Vgl. u. a. Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany. Gerhart Eisler im Exil. Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger," in Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 7 (1987), S. 85–97, und Ders., Hanns Eisler (Berlin: Henschelverlag, 1981), S. 127–34.

¹¹⁰ Vgl. Werner Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht (wie Anm. 1), Bd. II, S. 151.

¹¹¹ Vgl. Alexander Stephan, Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste (Stuttgart: Metzler, 1995), S. 219.

erschien¹¹², von einigen FBI-Agenten in Los Angeles und New York möglichst unauffällig bespitzelt worden war¹¹³, wurde er 1947 plötzlich sogar in die hochnotpeinlichen, von allen Massenmedien begierig aufgegriffenen Verhöre des House Committee on Un-American Activities in Washington einbezogen, wobei ihm vor allem die Abfassung seiner *Maßnahme* als eines im Dienste des Sowjetkommunismus agitierenden Revolutionsdramas zur Last gelegt wurde. Doch warum mußte sich ausgerechnet Brecht, der damals in den USA – außerhalb der deutschen Exilgruppen und des FBI – noch eine weithin unbekannte Größe war, einem derartig spektakulären Verhör unterziehen? Wie es dazu kam, hat zwar eine relativ einfache, aber dennoch komplizierte, aufs engste mit den drei Eislers zusammenhängende Vorgeschichte, die hier in aller gebotenen Kürze, wenn auch mit einigen signifikanten Details rekapituliert werden soll.

11.

Als sich Präsident Harry S. Truman zu jener Politik entschloß, die im Laufe des Jahres 1946 schließlich zum Kalten Krieg führte, suchte das zu diesem Zweck reaktivierte HUAC-Komitee, dem unter anderem J. Parnell Thomas (New Jersey), Richard M. Nixon (California) und John E. Rankin (Mississippi) angehörten, innerhalb der Vereinigten Staaten nach Vertretern kommunistischer Gesinnungen, die es als systemfeindlich und damit "unamerikanisch" hinstellen konnte. Aus solchen Prämissen wurde meist die Folgerung gezogen, dass der Kommunismus – nach seinen eigenen Verlautbarungen – den Umsturz der US-amerikanischen Regierung im Auge habe und demnach als "verbrecherische" Bewegung einzustufen sei. Und zwar nahm dabei das HUAC-Komitee vor allem die Filmindustrie in Hollywood aufs Korn, die in den Augen der "Rechten," wie etwa der Ende der dreißiger Jahre anonym erschienenen Broschüre Jew Star over Hollywood, schon seit

¹¹² Ernst Josef Aufricht, der einen Angriff Ruth Fischers auf Brecht verhindern wollte, arrangierte vorher ein Treffen der beiden in Ruth Berlaus New Yorker Appartement, wo sich jedoch die zwei offenbar nur "anbrüllten." Nachdem dieser Aufsatz erschienen war, soll Brecht gesagt haben, daß man solche Schweine umlegen müßte. Vgl. Ernst Josef Aufricht, Erzähle, damit du dein Recht erweist (Berlin: Propyläen Verlag, 1966), S. 226, Joachim Radkau, Die deutsche Emigration in den USA (Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1971), S. 272, James K. Lyon, Bertolt Brecht in America (Princeton: Princeton University Press, 1980), S. 294, und Werner Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht (wie Anm. 1), Bd. II, S. 175ff.

¹¹³ Vgl. das Brecht-Kapitel in Alexander Stephan, Im Visier des FBI (wie Anm. 111), S. 194– 231.

Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) und *The Great Dictator* (1940) als "verjudet", "pornographisch" oder "prolinks" galt¹¹⁴. Dementsprechend wurden 1947 zehn "linksverdächtige" Hollywood-Regisseure in Washington verhört und zum Teil, entgegen den geltenden Rechtsvorstellungen, ins Gefängnis geworfen, weil sie – unter Berufung auf das Fifth Amendment der US-amerikanischen Verfassung – irgendwelche sie als mögliche "Vaterlandsverräter" inkriminierende Aussagen verweigert hatten.

Aber die wahre "cause célèbre" war zu diesem Zeitpunkt der "Fall Gerhart Eisler", den das FBI und das HUAC-Komitee in einer großangelegten Hetzkampagne als den gefährlichsten Agenten des Sowjetkommunismus in den USA anzuprangern versuchten, obwohl sich dieser nach Kriegsende sofort darum bemühte, möglichst umgehend nach Deutschland zurückzukehren. Eingeleitet wurde diese sorgfältig geplante Aktion am 13. Oktober 1946 durch eine Radioansprache von Louis Budenz, der lange Zeit als Redakteur an der kommunistischen Tageszeitung Daily Worker gearbeitet hatte und für seinen Austritt aus der KPUSA im Jahre 1943 und seine Bekehrung zum Katholizismus mit einer Anstellung an der Notre Dame University in Indiana "belohnt" worden war¹¹⁵. In dieser Ansprache bemühte er sich, Gerhart Eisler als Hauptspion Moskaus, aktionsbereiten Politkommissar des Komintern und geheimen "Boss", wenn nicht gar "Cäsar der roten Legionen" der US-amerikanischen Kommunisten zu enttarnen¹¹⁶. Daraufhin forderte FBI-Chef J. Edgar Hoover das HUAC-Komitee auf, die bereits geplante Rückreise Gerhart Eislers nach Europa mit allen Mitteln zu verhindern und diesen Mann in Gewahrsam zu nehmen. In der anschließenden Pressekampagne gegen Gerhart Eisler machte sich vor allem Ruth Fischer-Eisler einen unrühmlichen Namen, indem sie in einer sechsteiligen Artikelserie unter dem Titel "The Comintern's American Agent", die vom 18. bis 26. November 1946 im American Journal, dem führenden Blatt der politisch rechtsstehenden Hearst-Presse, erschien, ihren Bruder Gerhart als einen GPU-Agenten, Terroristen und Atomspion angriff. Darauf wurde Gerhart Eisler am 22.

¹¹⁴ Siehe meinen Aufsatz "Ein wildgewordener Kleinbürger? Hitler-Parodien bei Brecht und Chaplin," in Rot = braun? Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen. Brecht-Dialog 2000. Hrsg. von Therese Hörnigk und Alexander Stephan (Berlin: Theater der Zeit, 2000), S. 115–26.

¹¹⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden auch die Kommentare von Günter Mayer in: Hanns Eisler, Schriften I. Musik und Politik (München: Rogner & Bernhard, 1971), S. 494–530, und Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany" (wie Anm. 109), S. 89.

¹¹⁶ Vgl. dazu Jacob Spolansky, *The Communist Trail in America* (New York: Macmillan, 1953), S. 114.

November von John E. Rankin, dem zeitweilig amtierenden Vorsitzenden des HUAC-Komitees, nach Washington vorgeladen, aber ohne Verhör wieder weggeschickt¹¹⁷. Drei Wochen später ging Gerhart Eisler zum Gegenangriff über und hielt am 11. Dezember auf einer vom German American veranstalteten Versammlung eine längere Rede, die kurz darauf unter dem Titel Eisler Hits Back: A Reply to the Rankin Men mit Unterstützung des American Committee for Protection of Foreign Born, des Civil Rights Congress, der Friends of the German-American und des German-American Labor Council auch als Pamphlet herauskam. Danach wurde er unter scharfe FBI-Überwachung gestellt, am 4. Februar 1947 in New York verhaftet, im Federal House of Detention hinter Schloß und Riegel festgehalten sowie am Tag darauf nach Washington gebracht. Dort mußte er sich am 6. Februar vor dem HUAC-Komitee einem Verhör unterziehen. In diesem Zusammenhang wurde am selben Tag auch Ruth Fischer-Eisler vom gleichen Komitee über ihren von vielen Medien als gemeingefährliches Politmonster angeprangerten Bruder ausgefragt.

Im Rahmen ihrer Zeugenaussagen charakterisierte Ruth Fischer-Eisler ihren Bruder, wie auch in der von ihr verfaßten Lebensgeschichte Gerhart Eislers, die sie am gleichen Tag dem Washington Times-Herald übergab, vor allem als einen kaltblütigen GPU-Agenten und Terroristen, der selbst vor der Tötung eigener Genossen nicht zurückgeschreckt sei¹¹⁸. Und dabei kam sie – ungefragt - zweimal auf Gerhart Eislers geheime Mission nach China zu sprechen, die sich in ihren Ausführungen so anhört, als wolle sie damit zugleich auf Brechts Maßnahme anspielen. Dass diese Annahme nicht aus der Luft gegriffen ist, belegt ihr ein Jahr später im Verlag der Harvard University erschienenes Buch Stalin and German Communism: A Study in the Origins of the State Party, wo es auf Seite 618 heißt: "The one didactic play of this series by Brecht that best digests all the terroristic features into a mirror of the totalitarian party and its elite guard, the NKVD, is *The Punitive* Measure, written under the impact of the defeat of Chinese Communism. The accompanying music was written by Hanns Eisler, whose brother, Gerhart, had been sent to China at the end of 1929 to liquidate the opposition

117 Vgl. Hanns Eisler, Schriften I (wie Anm. 115), S. 498.

¹¹⁸ Transcript of Proceedings. Committee on Un-American Activities. February 6, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 29–35, 46–55.

to the Russian Politburo"¹¹⁹. Bei ihrem Verhör am 6. Februar ließ sie jedoch diesen Hinweis auf Brecht weg und erklärte lediglich, dass ihr Bruder Gerhart nach China geschickt worden sei, um den chinesischen Kommunisten den von Stalin gewünschten Kurs einzubläuen und notfalls auch Tötungen vorzunehmen. "In the Chinese purges", wiederholte sie ausdrücklich, "he behaved so cruelly and carried out the orders so well that the report about him in Berlin said that he was really the hangman of the rebellious Chinese Communists, who were sentenced by the decisions of Moscow"¹²⁰. Ja, als Richard M. Nixon gegen Ende des Verhörs noch einige zusätzliche Fragen an Ruth Fischer stellte, kam sie nochmals auf die besagte Mission ihres Bruders nach China zurück und behauptete, dass er vor allem durch das Moskauer GPU-Training, das ihn für den China-Auftrag abhärten sollte, zu einem unbarmherzigen "terrorist" geworden sei¹²¹.

Gerhart Eisler selber verweigerte bei seinem Verhör vor dem HUAC-Komitee jedwede Aussage¹²² und wurde daraufhin als ein "dangerous enemy alien" im New Yorker Ausländergefängnis auf Ellis Island eingesperrt. Seine Verteidigungsrede, die er in Washington nicht halten durfte, brachte später der New Yorker Civil Rights Congress unter dem Titel My Side of the *Story: The Statement the Newspapers Refused to Print* als Broschüre heraus. Aufgrund all dieser Ereignisse und Verhöre hielt Richard M. Nixon am 18. Februar in Washington im Kongreß eine Rede gegen Gerhart Eisler, die zugleich seine "Maiden Speech" in diesem Hause war, in der er – unter Berufung auf J. Edgar Hoover – noch einmal alle Hauptanschuldigungen gegen diesen für die USA höchst gefährlichen Mann wiederholte und nachdrücklich darauf bestand, "to put Mr. Eisler out of circulation". Ja. John E. Rankin forderte – mit deutlich antisemitischen Untertönen – in der anschließenden Diskussion das Department of Justice auf, diesen Mann wegen seiner "terroristischen" Gesinnung die nächsten "10, 20, or 50 years" einzukerkern¹²³. Daraufhin verurteilte ein New Yorker Gericht Gerhart Eisler im April des

119 Ruth Fischer: Stalin und German Communism. A Study in the Origins of the State Party (Cambridge, MA: Harvard UP, 1948), S. 618. Die beiden letzten Kapitel tragen dort die Überschriften: "Brecht, Minstrel of the GPU" und "Die Maßnahme".

¹²⁰ Transcript of Proceedings. Committee on Un-American Activities. February 6, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 47.

¹²¹ Ebd., S. 53.

¹²² Ebd., S. 1-4.

¹²³ Congressman Nixon's "maiden speech" in the House of Representatives in *Congressional Record: Proceedings and Debates of the 80th Congress.* Vol. 93, Part I: January 3, 1947 to February 24, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 1129–31.

gleichen Jahres erst einmal zu einem Jahr Gefängnisstrafe. Doch schon kurze Zeit später wurde diese Strafe – wegen "betrügerischer" Paßvergehen – auf drei Jahre verlängert¹²⁴.

Ш

Im Zusammenhang mit all diesen Vorkommnissen gerieten auch Hanns Eisler und schließlich sogar Brecht, die bisher zwar auch, aber nicht mit der gleichen Akribie wie Gerhart Eisler vom FBI observiert worden waren, in die Schußlinie des HUAC-Komitees. Rückschauend erklärte Hanns Eisler später im Hinblick auf diese Ereignisse: "Ohne meinen Bruder Gerhart hätte ich nie solche Schwierigkeiten gehabt."125 Dasselbe hätte – mit noch größerer Berechtigung – auch Brecht sagen können, der damals in den USA wesentlich unbekannter als die beiden Eisler-Brüder war. Hanns Eisler, dessen im Jahr 1939 erfolgte Einwanderung in die USA sogar Eleanor Roosevelt ausdrücklich gutgeheißen hatte, wurde erstmals am 11. Mai 1947 in Los Angeles verhört. Zu dieser Art von "Vorverhör" reiste J. Parnell Thomas sogar extra nach Kalifornien an. Brecht erhielt seine gerichtliche Vorladung, vor dem HUAC-Komitee in Washington auszusagen, am 19. September des gleichen Jahres. Hanns Eisler mußte sich diesem Komitee als Erster stellen, und zwar drei Tage lang, vom 24. bis 26. September 1947. Den Vorsitz führte, wie bei den vorhergegangenen Verhören, J. Parnell Thomas, die meisten Fragen stellte wiederum der leitende Ermittlungsbeamte Robert E. Stripling¹²⁶. Eisler gab sich im Verlauf des Verhörs, in dem es vor allem um seine angebliche Rolle als der "Karl Marx des Kommunismus auf musikalischem Gebiet" und seine Zugehörigkeit zur KPD ging, große Mühe, Brecht dabei aus dem Spiel zu lassen, obwohl bei der Aufzählung seiner Kompositionen auch die mit Brecht abgesprochene Musik zu dem Film Kuhle Wampe und dem Stück Die Maßnahme zur Sprache kam¹²⁷.

¹²⁴ Vgl. allgemein, "Gerhart Eisler im Kampf gegen die USA-Administration. Dokumente aus den Jahren 1946/47", in Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung 24 (1982), S. 843–66. Die Flut der Berichte über den "Fall Gerhart Eisler" ist unübersehbar. Allein die New York Times veröffentlichte in diesem Zeitraum mehr als 100 Beiträge, in denen es um Gerhart Eisler ging. Vgl. ProQuest Historical Newspapers The New York Times http://proquest.umi.com.

¹²⁵ Hanns Eisler, Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge (Darmstadt: Luchterhand, 1986), S. 96.

¹²⁶ Hearings before the Committee on Un-American Activities. September 24, 25, and 26, 1947 (Washington: USGPO, 1947).

¹²⁷ Ebd., S. 14.

Das Verhör Hanns Eislers dauerte so lange, dass seine Druckfassung in der publizierten Form aller "Hearings Before the Committee on Un-American Activities" 209 engbedruckte Seiten umfaßt. Ja, Richard M. Nixon bezeichnete dieses Verhör am 24. Oktober 1947 im Los Angeles Examiner als das "perhaps most important one", das je von diesem Komitee vorgenommen wurde¹²⁸. Wie intensiv sich die Ermittlungsbeamten des HUAC-Komitees auf dieses Verhör vorbereitet hatten, geht nicht nur aus den 122 Dokumenten hervor, mit denen sie Hanns Eislers "unamerikanische" Gesinnung zu beweisen versuchten, sondern auch daraus, dass sie dem gleichen Komitee auch eine Übersetzung des gesamten Texts der Maßnahme nach dem Klavierauszug dieses Stücks bei der Wiener Universal-Edition von 1931 vorlegten¹²⁹. Ob diese Übersetzung, die von Elizabeth Hanunian stammt, wie aus dem gedruckten Protokoll hervorgeht, bereits auf jene 1943 von einem FBI-Agenten oder einer FBI-Agentin angefertigte Übersetzung der Maßnahme zurückgeht¹³⁰, läßt sich nicht mehr genau ermitteln. Jedenfalls wird diese dem Komitee vorgelegte englische Fassung der Maßnahme – neben Brechts Zusammenarbeit mit Hanns Eisler und seinen Kontakten mit Gerhart Eisler – wahrscheinlich einer der Hauptgründe gewesen sein, warum auch er in die Eisler-Verhöre einbezogen wurde¹³¹.

Brechts Verhör, auf das er sich mit Hilfe von New Yorker Anwälten sorgfältig vorbereitet hatte, folgte am 30. Oktober¹³². Auch hier ging es dem HU-AC-Komitee wiederum hauptsächlich darum, den Befragten in eine möglichst enge Beziehung zum Kommunismus zu bringen und somit für die

128 Zitiert in Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (München: Edition Text+Kritik, 1976), S. 172.

¹²⁹ Hearings (wie Anm. 126), S. 189-209.

¹³⁰ Die Zusammenarbeit Eislers und Brechts an der *Maβnahme* wird bereits in einem FBI-Bericht aus Los Angeles vom 30. März 1943 erwähnt. (Vgl. Hanns Eislers FBI-Akte unter diesem Datum). Auch von einer Übersetzung der *Maβnahme*, "which advocates communist world revolution by violent means", ist hier bereits die Rede. Vgl. *Brecht in den USA*. Hrsg. von James K. Lyon (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994), S. 113.

¹³¹ Um nicht ebenfalls in den "Fall Gerhart und Hanns Eisler" einbezogen zu werden, distanzierte sich Theodor W. Adorno zu diesem Zeitpunkt ausdrücklich von dem Buch Composing for the Films, das er mit Hanns Eisler zusammen geschrieben hatte, worauf dieses 1947 bei der Oxford Press in New York nur unter Eislers Name erschien. Vgl. Fritz Hennenberg, Hanns Eisler (Reinbek: Rowohlt, 1987), S. 70. Erst in den späten sechziger Jahren ließ Adorno wieder zu, als Mitautor dieses Bandes genannt zu werden.

¹³² Abgedruckt in Hearings before the Committee on Un-American Activities. October 20–30, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 491–503. Neuerdings auch auf der CD: Brecht singt, liest und diskutiert. Brecht vor dem Ausschuß für unamerikanische Betätigung. Konzeption Hans Bunge. Originalton, LC0055, Berlin 1997.

Vereinigten Staaten als "gefährlich" hinzustellen, wobei auch das von FBI-Agenten observierte Treffen Brechts mit Gerhart Eisler vom 17. Januar 1944 in die "Beweisführung" einbezogen wurde¹³³. Bekanntermaßen gab zwar Brecht bei diesem Verhör zu, dass er sich bei der Abfassung seiner Dramen auch auf die soziopolitischen Erkenntnisse des Marxismus gestützt habe, wie er in einem selbstverlesenen "Statement" erklärte, beteuerte aber ausdrücklich, dass er vor 1933 kein Mitglied der KPD gewesen sei¹³⁴.

Danach konzentrierte sich der Chief Investigator Stripling¹³⁵ bei seinen Bemühungen, Brecht – trotz gegenteiliger Aussagen – dennoch als überzeugten Kommunisten hinzustellen, vor allem auf den Text der Maßnahme, mit dem er bereits durch das Verhör Hanns Eislers vertraut war und den er jetzt wiederum als zentrales Beweisstück der "revolutionären" Gesinnung Brechts und Eislers anführte¹³⁶. Hierbei kam es auf beiden Seiten zu vielen Wortklaubereien über den politischen Bedeutungsgehalt einzelner Zeilen der Maßnahme, die jedoch relativ ergebnislos im Sande verliefen. Allerdings hielt sich Brecht in all diesen Auseinandersetzungen so nah an die Wahrheit wie nur möglich. Es wäre deshalb falsch, seine Äußerungen lediglich als "schweykisch" oder "hinterfotzig" zu charakterisieren. Selbst da, wo sie "komisch" klingen, hängt das fast immer mit Brechts unbeholfenem Englisch und nicht mit einer bewußten Irreführung der ihn Verhörenden zusammen. Und so wurde er schließlich vom HUAC-Komitee als "unbelastet" verabschiedet, fuhr nach New York zurück, hörte abends noch mit Helene Weigel und Hermann Budzislawski Auszüge aus seinem Verhör im Radio¹³⁷ und flog am folgenden Tag von dort aus nach Europa.

Hanns und Gerhart Eisler mußten dagegen noch bis 1948 bzw. 1949 in den USA bleiben. Hanns wurde, trotz der Proteste Louis Aragons, Leonard Bernsteins, Charlie Chaplins, Aaron Coplands, Albert Einsteins, Paul Éluards, Thomas Manns und Pablo Picassos, schließlich ausgewiesen und Gerhart, nachdem sich sogar W.F.B. Du Bois, Thomas Mann und Yehudi Menuhin für ihn eingesetzt hatten¹³⁸. entzog sich weiteren Drangsalen durch die

¹³³ Ebd., S. 499f.

¹³⁴ Ebd., S. 494. Auch für Hanns Eisler hat sich bis heute – trotz mancher gegenteiligen Behauptung – kein Beleg für eine Mitgliedschaft in der KPD finden lassen..

¹³⁵ Robert E. Stripling brachte 1949 ein Buch unter dem Titel *The Red Plot Against America* in Drexel Hall, Pennsylvania heraus.

¹³⁶ Hearings before the Committee on Un-American Activities (siehe oben), S. 496f.

¹³⁷ Vgl. Werner Hecht, Brecht-Chronik (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), S. 796.

¹³⁸ Vgl. Jürgen Schebera, Hanns Eisler (siehe oben), S. 132f.

Flucht auf einem polnischen Frachter¹³⁹. Und so sahen sich Brecht und die zwei Eisler-Brüder erst 1949/50 in Ostberlin wieder, während Ruth Fischer-Eisler – aufgrund eines Stipendiums der Harvard University – noch mehrere Jahre in den USA blieb, bis auch sie Mitte der fünfziger Jahre nach Europa zurückkehrte und dort bis zu ihrem 1961 erfolgten Tode in Paris lebte, nachdem sie 1956, beeindruckt durch die antistalinistischen Äußerungen Nikita Kruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU, wieder eine kommunismusfreundliche Haltung bezogen hatte¹⁴⁰.

139 Vgl. Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany" (siehe oben), S. 96, und Jochen Cerny, "Gerhart Eisler" in *American National Biography*. Hrsg. von John Garraty und Mark Carnes (New York: Oxford University Press, 1999), Bd. VII, S. 386.

¹⁴⁰ Vgl. C. Earl Edmondson, "Ruth Fischer", in American National Biography (siehe oben), Bd. VII, S. 946.

Maren Köster: Überlegungen zum Zusammenhang von historischer und ästhetischer Erfahrung

Wenn Musik gemacht wird, heißt das in vielen Fällen, dass die Musizierenden und Hörenden mit historischen Werken umgehen. Und das gilt keineswegs nur im Konzertsaal. Bereits von allerfrühester Kindheit an ist unsere Musikerfahrung – neben dem unmittelbaren emotionalen Erlebnis – auch eine Begegnung mit musikalischen Traditionen sowie, dadurch vermittelt, mit historischer Erfahrung. Denn Schlaflieder wie zum Beispiel Der Mond ist aufgegangen oder Guten Abend, gut' Nacht sind eigentlich Kompositionen aus dem 18. bzw. 19. Jahrhundert¹⁴¹, und sie sind eindeutig tief in der christlichen Kultur verwurzelt. Doch sind solche Lieder nach wie vor sehr populär, obwohl sie Texte haben, die heutzutage eher skurril wirken:mit Rosen bedacht, mit Näglein besteckt, schlupf' unter die Deck!"; - "...die güld'nen Sternlein prangen"; "die Welt ... in der Dämm'rung Hülle / so traulich und so hold"; - und so weiter. Wäre es möglich, dass diese Lieder gerade auch aufgrund jener Form-Elemente, die der eigenen Alltagswelt entrückt sind, über Generationen hinweg wirkungsvoll geblieben sind? Liegt ihre beruhigende Eigenschaft vielleicht nicht zuletzt darin, dass sich in dem Bewahren des kulturellen Erbes so etwas wie Stabilität, Sicherheit und Geborgenheit ausdrückt?

Es ist zwar kaum zu übersehen, dass heute die alten "Kinderlieder" wohl weit mehr gehört als selbst gesungen werden, weil sie sich als Massenprodukte, meist arrangiert mit süßlichem Glockenspiel-Klangbrei, offenbar bestens vermarkten lassen. Allerdings ist auch das mündliche Weitergeben eines kleinen Kanons von Kinderliedern, der sich von Generation zu Generation nur wenig verändert hat, trotz alledem keineswegs verschwunden. Da diese Lieder offenbar häufig mit positiven Kindheitserinnerungen verknüpft sind, greifen Eltern bei der Erziehung ihrer eigenen Kinder intuitiv darauf zurück. Die Präsens solcher Lieder ist ein Beispiel dafür, wie individuelle Geschichte, allgemeine Geschichte und die Geschichte musikalischen Materials miteinander verknüpft sein können, und zwar auf einer Ebene, die in der akademischen Musikgeschichtsschreibung keinerlei Beachtung findet.

¹⁴¹ Der Mond ist aufgegangen komponierte Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), der Text ist von Matthias Claudius (1740-1815). Guten Abend, gut' Nacht ist das 1868 komponierte "Wiegenlied" aus Fünf Lieder op. 49 von Johannes Brahms (1833-1897).

Musik bedeutet in jedem Fall musikalische Kommunikation. Sie ist mithin eine spezielle Form gesellschaftlichen Handelns. Der Aspekt der Zeit ist dabei in doppelter Weise relevant. Einerseits werden bei jeder Art von musikalischer Produktion verschiedene Klänge in bestimmte zeitliche Abläufe gegliedert; das ist leicht erkennbar. Aber andererseits ist Musik auch ein besonderes Medium, das zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt. Wer über die Geschichte der Musik schreibt oder spricht, muss sich sowohl mit der,Historizität' seines Gegenstandes auseinandersetzen, als auch dessen,Vorhandensein in der Gegenwart' bedenken. Denn die aktuelle Wirkung eines Werkes ist nicht identisch mit der Bedeutung, die das Werk in der Zeit seines Entstehens eingenommen hat. Musikalische Praxis kann als ein permanenter Prozess aufgefasst werden, in dem Vergangenes rezipiert, vergegenwärtigt und umgebildet wird für die gegenwärtige Erfahrung.

Musik und Geschichte sind allerdings nicht nur durch den gemeinsamen Faktor Zeit miteinander verknüpft. Folgt man den Überlegungen des holländischen Geschichtstheoretikers Frank Ankersmit, so sind sich historische und ästhetische Erfahrung von ihrer Struktur her letztlich sehr ähnlich¹⁴². Künstlerische Produktion und Rezeption ist immer in bestimmte Kontexte (und zwar nicht nur historische) eingebettet. Ankersmit argumentiert jedoch, dass unsere ästhetische Erfahrung, genauso wie historische Erfahrung, zugleich die Tendenz aufweise, "sich von anderen Erfahrungen abzugrenzen. Ästhetische wie historische Erfahrung", so Ankersmit, "widersetzen sich einer Kontextualisierung". Historische Erfahrung bewirke immer eine Abgrenzung der erfahrenen Vergangenheit von anderen Aspekten oder Geschehnissen der Vergangenheit. Das heißt also, historische Erfahrung bewirkt eine Dekontextualisierung. Dieses Phänomen vergleicht Ankersmit mit dem Wahrnehmen eines Kunstwerks und der Schwierigkeit, das Ergriffensein von dem Werk in Worte zu fassen. Historische wie ästhetische Erfahrung konfrontiere uns mit einer "dekontextualisierten, unmittelbaren Erfahrung, mit einem Kontakt zur Realität, der vom Wesen der Sprache nicht im voraus bestimmt ist". Es sei äußerst schwierig, die "Distanz" zwischen dieser außergewöhnlichen Art von "Erfahrung" und der "Sprache", die ja am Kontext sonstiger Erfahrung bereits selbst einen wesentlichen Anteil habe, zu überbrücken.

¹⁴² Vgl. Frank R. Ankersmit, "Sprache und historische Erfahrung", in: Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien, hrsg. von Klaus E. Müller und Jörn Rüsen, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 388-407 (Zitate im folgenden S. 388 f.).

Lösungsmöglichkeiten für dieses Problem müssten immer wieder von neuem gesucht werden. (Übrigens betont Ankersmit daher mit Blick auf die Texte, die von Historikern geschrieben werden – also wissenschaftliche Texte –, dass "die Frage nach einer angemessenen Beziehung zwischen Sprache und Realität" hierbei "im wesentlichen eine,ästhetische' Frage" sei. ¹⁴³)

Will man die Überlegungen von Ankersmit in die Musikgeschichtsschreibung einbringen, so stellt sich als Voraussetzung zunächst einmal das Problem der Kontextualisierung der Musik, ehe überhaupt der Frage nachgegangen werden kann, welche Erkenntnisqualitäten denn in ihrer dekontextualisierenden Eigenschaft liegen könnten. Denn in unserem Faches ist es schließlich nach wie vor nicht selbstverständlich, jeder Art von Analysen eine, so Hanns-Werner Heister, "permanente Weitwinkel-Perspektive" zugrunde zu legen: also die "buchstäblich unendlichen Verflechtungen der Musik in Realität – materielle wie ideelle, gesellschaftliche wie natürliche, kollektive wie individuelle Dimensionen – "144 prinzipiell im Kopf zu behalten. Die musikwissenschaftliche Spannbreite erstreckt sich von den alten und neuen (medientechnischen) Konzepten werkzentrierter Immanenzästhetik bis hin zu ganz verschiedenen Ansätzen der Orientierung an komplexen, kulturellen oder historischen Zusammenhängen: von letzteren versammelt sich ein Teil unter dem Stichwort New Musicology. 145 Bemerkenswerterweise fiel aber bei dem Artikel "Musikgeschichtsschreibung"¹⁴⁶ der MGG-Neuausgabe – also einem zentralen Beitrag, der ein kritisches Überdenken des eigenen Faches verlangt – die Wahl auf den damals 90-jährigen Georg Knepler, der ja in Bezug auf die Kontextualisierung in der Musikforschung Bahnbrechendes geleistet hat.

Dass Geschichte ein Weg zum Musikverständnis sei, hat Knepler in seinem nicht nur von Marxisten beachteten Buch "Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung" von 1977 ausführlich darge-

143 Ebenda, S. 405.

¹⁴⁴ Hanns-Werner Heister, "Perspektiven der Musikwissenschaft", in: *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, S. 363.

¹⁴⁵ Vgl. Günter Mayer, "Bürgerliche" Musikwissenschaft heute?", in: Ebenda, S. 329-339.

¹⁴⁶ Georg Knepler, "Musikgeschichtsschreibung", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Spalte 1307-1319.

legt¹⁴⁷.Die Perspektive dieses Buches, das (gleichzeitig mit Günter Mayers Weltbild – Notenbild¹⁴⁸) die Diskussionen um das Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft wesentlich mitgeprägt hat, ist überwiegend produktionsästhetisch orientiert. Soweit sie jedoch dem musikalischen Werk' gilt, geschieht dies freilich mit einem offeneren Begriff als etwa bei Kneplers West-Berliner Kontrahenten Carl Dahlhaus, dessen Musikgeschichtsverständnis allein auf die bedeutenden', kanonisierten, europäischen Kompositionen ausgerichtet ist¹⁴⁹. Georg Knepler geht es darum, Musikentwicklung innerhalb der jeweiligen historischen Entwicklungsprozesse erklärbar zu machen. Dass die "Ereignisse und Erscheinungen der Musikgeschichte [...] gedanklich rekonstruierend in jenen historischen und sozialen Kontext" zu stellen seien. "in dem sie in der historischen Realität standen"¹⁵⁰, ist weithin anerkannt worden. Wenn aber in diesem Sinne durch die Verschränkung von allgemeiner Historie und musikgeschichtlicher Analyse ein historisch-musikalischer Gesamtkomplex aufgezeigt werden soll, dann, dient' die politische und soziale Geschichte lediglich als ein Mittel zum Musikverständnis. Diese untergeordnete Funktion behält sie selbst dann noch bei, wenn (wie bei Knepler) die Darstellung der nicht-musikalischen Kontexte mehr leistet als rein musikalische Zusammenhänge zu illustrieren: "Musikkultur", so Knepler, sei "als Teil gesellschaftlicher Totalität zu fassen". Und um diese transparent werden zu lassen, gelte es, "die Vermittlungen bloßzulegen, die vom allgemeinen gesellschaftlichen Verhalten [...] hinführen [sic!] zu der Art und Weise, in der jeweils musiziert wird, und zur Beschaffenheit der musikalischen Produkte"¹⁵¹.

_

¹⁴⁷ Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung, Leipzig 1977 (2., überarb. Auflage 1982).

¹⁴⁸ Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978.

¹⁴⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, hier bes. S. 12-25. Dahlhaus geht davon aus, dass es "die bedeutenden, in der Musikkultur der Gegenwart überdauernden Werke sind, die den primären – wenn auch nicht den ausschließlichen – Gegenstand der Musikgeschichte bilden" (ebd., S. 12); "Der Begriff des Werkes, nicht der des Ereignisses ist die zentrale Kategorie der Musikhistorie, deren Gegenstand sich – aristotelisch gesprochen – durch Poiesis, das Herstellen von Gebilden, nicht durch Praxis, das gesellschaftliche Handeln, konstituiert" (ebd., S. 14); "Musikhistorie beruht als Werkgeschichte [...] auf der Idee autonomer Kunst" (ebd., S. 23). – Vgl. ferner *Was ist Musik?*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Wilhelmshaven 1985; Dahlhaus plädiert hier für "Respektierung einer unaufhebbaren Andersheit" zwischen europäischen und nicht-europäischen Musikkulturen (ebd., S. 17).

¹⁵⁰ Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis, 2. Aufl., S. 204.

¹⁵¹ Ebenda, S. 537 f. [Methodologisches Nachwort = S. 533-544].

Nimmt man Kneplers Insistieren, immer wieder über den Tellerrand' des eigenen Faches hinauszusehen, wirklich ernst, so bietet es sich zum Beispiel an, Denkanstöße zum Komplex, Ästhetik und Geschichtsschreibung' bei dem Romanisten Hans Robert Jauß zu holen. Dessen theoretische Arbeiten sind ohnehin vor einigen Jahren in der musikwissenschaftlichen Perspektivdiskussion erneut ins Spiel gebracht worden¹⁵². Hans Robert Jauß wirft in seiner Abhandlung über die "Geschichte der Kunst und Historie" – das Verhältnis von Literaturgeschichte und Historie überprüfend – die Frage auf, "ob die Geschichte der Kunst, die man zumeist als abhängige und arme Verwandte' der allgemeinen Historie anzusehen" pflege, nicht auch "ein mögliches Paradigma der geschichtlichen Erkenntnis" überhaupt werden könne¹⁵³. Zunächst einmal verleitet dies gegenüber Kneplers Buchtitel zu einer Wortumkehrung: "Geschichte als Weg zum Musikverständnis"? Warum nicht: Musik als Weg zum Geschichtsverständnis'? Es besteht kein Grund zu befürchten, dass die Musik damit als, Mittel zum Zweck' degradiert und die Musikgeschichte in allgemeine kulturhistorische Studien aufgelöst würde. Das Gegenteil ist der Fall: die Musik gewinnt mit ihrem ästhetischen Eigenwert an Relevanz; freilich ändert sich die musikalische Wahrnehmung.

Hans Robert Jauß weist darauf hin, dass Geschichtsschreibung auf einer Fiktion beruhe, wenn sie auch disparate Elemente zu einem geschlossenen "Bild des Ganzen" zusammenfüge und einen "vollständigen Verlauf" mit festgelegtem Anfang und Ende erzähle. Und er erinnert zudem daran, dass es eine Illusion sei, anzunehmen, der Geschichtsschreiber könne ein wirklich "objektives Bild der Vergangenheit" präsentieren¹⁵⁴. Laut Jauß kommt es stattdessen gerade darauf an, das Unvollständige und Bruchstückhafte, das jede Geschichtsdarstellung zwangsläufig aufweist, sowie die Subjektivität verschiedener Perspektiven bei der wissenschaftlichen Arbeit – auch im Text selbst – offen zu legen. Literarische Prinzipien der Moderne könnten hierfür Vorbilder liefern. Geschichtliche Ereignisse, ebenso wie Kunstwerke der Vergangenheit, interessieren uns nicht, weil sie *waren*, sondern weil sie gewissermaßen noch *sind*, das heißt: in der Gegenwart fortwirken. Soll Geschichtsschreibung das Werden der Gegenwart erkennbar machen, so kann sie für die Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ein Para-

152 Vgl. u. a. Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991.

154 Ebenda, S. 219 f.

¹⁵³ Hans Robert Jauß, "Geschichte der Kunst und Historie", in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, S. 208-251, hier S. 212.

digma in der Geschichte der Kunst finden. ¹⁵⁵ Voraussetzung dafür ist jedoch, dass diese ihren Gegenstand, so Jauß' Theorie, "als einen ständigen Prozess der Rezeption, Vergegenwärtigung und Umbildung des Vergangenen für die gegenwärtige Erfahrung begreift "¹⁵⁶.

Geschichte und Musik (bzw. Künste und Kultur insgesamt) bilden einen Komplex von gegenseitigen Bedingtheiten. Und dabei handelt es sich um eine Wechselbeziehung, die eigentlich im Widerspruch zu der hierarchisierenden Einordnungen besteht, die sich in der Regel allein schon durch das Zuordnen wissenschaftlicher Text zu der einen oder der anderen Disziplin ergibt. Allerdings ist die Musikgeschichtsschreibung nicht ein spezieller Teilbereich der Geschichtsschreibung, wie es die Wortbildung unterstellt¹⁵⁷. Anzustreben wäre eine Perspektiverweiterung auf beiden Seiten, die darauf zielt, eine Gesamtheit des Denkens und Handelns aufzuzeigen. Obwohl in einem wissenschaftlichen Text alle Gedanken nur nacheinander darstellbar sind, müsste er also trotzdem einem Prinzip des Zusammendenkens folgen, das sich vergleichen ließe mit der Struktur polyphoner Musik.

Für den Umgang mit Musik folgt aus dem theoretischem Ansatz von Hans Robert Jauß unter anderem, dass das Forschungs- und Hörinteresse – und natürlich die Lust auf historische Musik – nicht allein und von vornherein am Grad der Avanciertheit ausgerichtet werden sollte. Somit ergibt sich nicht nur ein offenerer Blick auf die Musik selbst, sondern auch auf ihre Kontexte. Für die Forschung könnte das beispielsweise bedeuten, dass – statt nach der,Geschichte des Komponierens' – nach einer,Geschichte des Hörens' oder auch nach einer,Geschichte des Singens', bzw. des Interpretierens, gefragt würde. Um ein konkretes Beispiel zu nennen, könnte es etwa heißen, dass Kinderlieder, statt als ein nebensächliches oder minderwertiges Genre abgetan zu werden, sowohl in ihrer Wirkung als auch in ihrer Beschaffenheit als

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 226 ff.

¹⁵⁶ Jauß, "Vorwort" zu Literaturgeschichte als Provokation, S. 10.

¹⁵⁷ Was Klaus Weimar für das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Literaturgeschichtsschreibung formuliert, gilt analog für die Musikgeschichtsschreibung: "Beide verhalten – anders, als es die Wortbildung insinuiert – sich nicht so zueinander wie die Wurst zur Mettwurst, nicht also wie etwa eine Art zu einer Unterart. Sie stehen wissenschaftsklassifikatorisch auf gleicher Stufe, auf derjenigen der Textwissenschaften, nur daß in der Lektüre von Historikern die Ansicht, Text als Nachricht' und in der Lektüre von Literarhistorikern die beiden Ansichten, Text als Symptom' und, Text als Gegenstand' dominieren." (Klaus Weimar, "Der Text, den [Literar-]Historiker schreiben", in: Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, hrsg. von Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe, Stuttgart 1990, S. 30).

Dokumente der Kulturgeschichte ernst genommen werden. Lieder wie Weißt du, wie viel Sternlein stehen¹⁵⁸ sind nicht nur über Generationen hinweg gesungen worden, sondern sie finden sich millionenfach auf Spieluhren in deutschen Kinderzimmern. Gerade solche Lieder vermitteln etwas über die Vergangenheit und über kulturelle Identität. Sie vermögen das in gewisser Weise sogar wesentlich besser als die avanciertesten Kompositionen, die schließlich immer die Sache einer kleinen Minderheit gewesen sind. Ähnliches gilt auch für vollkommen andere Bereiche massenhaft rezipierter Musik

Sucht man nach Kompositionen, die für eine Vermittlung zwischen vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen besonders geeignet erscheint, so erweist sich politisch engagierte Vokalmusik als eine schier unerschöpfliche Fundgrube¹⁵⁹. Es ist dabei nicht sinnvoll, sich nur auf ästhetisch so herausragende Werke wie etwa die Opern von Paul Dessau oder auch Brecht/Eislers Solidaritätslied, Die Maßnahme oder die Hollywood-Elegien zu beschränken. Auch kleine Gelegenheitsarbeiten – wie beispielsweise Eislers einzige Vertonung eines Textes von Ernst Fischer¹⁶⁰, der, nach Brecht, zu seinen engsten Freunden zählte – sind als historische Dokumente ebenfalls sehr aussagekräftig. Sie können recht eindrücklich etwas vom vergangenen Zeitgefühl vermitteln, gerade weil sie für den kurzfristigen Gebrauch bestimmt waren. Denn gerade solche Werke sind künstlerische Reaktionen auf die ehedem augenblicklich aktuellen Probleme, bzw. auf bestimmte Diskussionsphasen in längeren Entwicklungsprozessen. An solcher Musik spiegeln sich die emotionalen Befindlichkeiten sowie die individuellen Motivationen einzelner Akteure.

158 Text von Wilhelm Hey (1789-1854) [Verfasser auch von Alle Jahre wieder kommt das Christuskind], Melodie nach der Volksweise So viel Stern' am Himmel stehn.

¹⁵⁹ Gerd Rienäcker hat derartige Zusammenhänge am Beispiel der frühen DDR aufgezeigt, und zwar anhand von Ernst Hermann Mayers Mansfelder Oratorium und Hanns Eislers Triptychon (siehe Rienäcker, "Im Blick zurück nach vorn: Komposition als Vermittlung zwischen Vergangenheit und Zukunft", in: "Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort". Remigration und Musikkultur, hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München 2005 [im Druck]) sowie anhand von Eislers Goethe-Rhapsodie (siehe Rienäcker, "Vorbilder – Landkarten – Maximen? Über Schwierigkeiten, aufs Neue zu beginnen", in: Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden, hrsg. von Maren Köster, Hofheim 1998, S. 11-24).

¹⁶⁰ Zum Verhältnis von Ernst Fischer und Hanns Eisler siehe Maren Köster, "Hanns Eisler, die Literatur und Ernst Fischer", in: Ernst Fischer. Texte und Materialien, hrsg. von Bernhard Fetz, Wien 2000, S. 108-122.

Bei der einzigen Fischer-Vertonung Hanns Eislers handelt es sich um das Lied über den Frieden von 1949. Es entstand anlässlich des Weltfriedenskongresses, der im April 1949 in Prag und Paris abgehalten wurde. Die Uraufführung fand allerdings nicht im Rahmen des Kongresses statt, sondern kurz darauf in Wien bei der Feier des Österreichischen Rundfunks zum 1. Mai. Die Instrumentalisten waren Mitglieder der Wiener Philharmoniker. Eisler selbst dirigierte – mithin eine Konstellation, die im historischen Rückblick etwas Unglaubliches an sich hat, da sie nicht so recht in den Kontext der reaktionären Wiener Nachkriegs-Atmosphäre zu passen scheint. Aus der für Eisler untypischen pathetischen Glätte der Komposition ist durchaus herauszuhören, dass hier ein Versuch scheiterte, einige unüberbrückbare Gegensätze verbinden zu wollen. In Berlin wurden 1949 von diesem Lied nicht nur die Noten gedruckt sondern auch eine Schellackplatte produziert. Diese Aufnahme mit Ernst Busch und dem Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, bei der Eisler ebenfalls selbst dirigierte, war im übrigen seine erste Arbeit für das 1946 von Ernst Busch gegründete Plattenlabel "Lied der Zeit". Die ästhetische Qualität – im Sinne von Form, Stil oder Originalität – erreicht bei dieser in einfacher Tonalität gehaltenen Komposition zwar kein allzu hohes Niveau. Jedoch war diese Musik dazu gedacht, einen konkreten erzieherischen Beitrag zur Lösung gesellschaftlicher Konflikte zu leisten. Dementsprechend wurden plakative künstlerische Mittel gewählt, die einem breiten Publikum leicht eingängig sein sollten.

Hanns Eisler und Ernst Fischer waren beide davon überzeugt, dass es notwendig sei, neben den ästhetisch höchst anspruchsvollen Kunstwerken, die von ihnen selbst für die Gegenwart *und* die Zukunft gedacht waren, gleichermaßen auch Stücke mit bloßer tagespolitischer Relevanz zu produzieren. Wenn man bedenkt, dass das *Lied über den Frieden*, das übrigens in der frühen DDR ziemlich bekannt war, in den Trümmerlandschaften des Krieges gesungen wurde, zeigt es in seiner naiven, hoffnungsvollen Emotionalität durchaus Charme – und zugleich die Tragik gescheiterter Hoffnungen: "Der Blitz schlägt ein und der Regen fällt / und der Wind hat die Wolken gebracht; / doch den Krieg trägt nicht der Wind in die Welt, / den Krieg haben Menschen gemacht. [...] Und das ist jedermanns großer Entscheid / und sagen wir alle: nein! / dann wird der Krieg die Vergangenheit / und der Frie-

den die Zukunft sein¹⁶¹. So weit der Text des Liedes – das spezifische Hörgefühl, das historische Aufnahmen zu erzeugen vermögen, ist verbal wohl kaum zu erfassen.

Durch die Rezeption von Musik, die in einer bestimmten historischen Situation geschrieben oder gespielt und gehört worden ist, ließe sich eine nonverbale Ebene der historischen Erfahrungen,vergegenwärtigen', wodurch wiederum die entsprechenden Momente des Fortwirkens der Vergangenheit in der Gegenwart evident würden. In diesem Sinne könnte Musik dazu beitragen, die "Dekontextualisierung" der historischen Erfahrung, von der Frank Ankersmit spricht, auf sinnlichem Wege zu überbrücken, ohne sie aufheben zu müssen.

161 Hanns Eisler und Ernst Fischer, *Lied über den Frieden*, Partitur für Solo und gemischten Chor mit vereinfachtem Klavierauszug von Karl Heinz Füssl, Zum Tag des Friedens – 1. September 1949, Berlin 1949 (zitierte Textausschnitte aus der 1. und 3. Strophe).

Avantgarde – Die historische Perspektive

Peter Schleuning: Volksbildung und Avantgarde im 18. und 21. Jahrhundert – Von Carl Philipp Emanuel Bach über Hanns Eisler zur aktuellen Musikpädagogik

Johann Sebastian Bach, Padre Martini, Wolfgang Amadeus Mozart, Muzio Clementi, Anton Reicha, Felix Mendelssohn Bartholdy, Peter Tschaikowsky, Arnold Schönberg und viele andere Komponisten haben sich um eine systematische Ausbildung von professionellen Musikern bemüht. Nur von wenigen ist bekannt, dass sie sich mit ähnlicher Intensität um die Ausbildung von "Liebhabern", "Laien" und – mit Kategorien Richard Wagners oder Hanns Eislers – um "Volksbildung" bemüht hätten. Die Verachtung des gemeinen Volkes, wie sie beispielsweise Arnold Schönberg an den Tag gelegt hat – *Kunst sei nicht für alle da, denn wäre sie für alle da, dann wäre sie keine Kunst* –, ist unter erklärten Avantgardisten verbreiteter als das Bemühen um musikalische Basisarbeit.

Geht man die Ahnenantafel der an Laien- oder Volksbildung interessierten Avantgarde-Komponisten von Hanns Eisler zurück über Richard Wagner oder Franz Liszt bis in die Zeit des Publikumslieblings Telemann, so stößt man auf dessen Nachfolger im Amt des Hamburger Stadt- und Kirchenmusikdirektor, auf Johann Sebastian Bachs zweiten Sohn Carl Philipp Emanuel (1714-1788).

In den Anfangsgründen des anonymen Musikmarktes, im Konkurrenzkampf um das neue Publikum der Konzertbesucher und Notenkäufer, in dieser Situation ohne historische Vorbilder, stets witternd, was bei den verschiedenen Bildungsschichten der Hörer und Spieler gefragt war, hat Bach lebenslang Erfahrungen gesammelt in dieser für die Komponisten unsicheren und auch existenzbedrohenden Zerreißprobe zwischen Qualitätsanspruch und Verkäuflichkeit, wobei ersterer nicht unbedingt immer von ihnen selbst, sondern oft von den an Zahl zunehmenden kritischen und kunstrichterlichen Musikzeitschriften ausging, die es keinem nachsahen, der sich ausschließlich auf die Seite des "Leichten" schlug. Und das war nicht ohne Einfluss auf den Verkauf, da nicht nur einige Liebhaber, sondern auch ein neuer Berufsstand

unter den Lesern war, derjenige der Privatmusiklehrer, welche Liebhaber unterrichteten und deren Notenkäufe steuerten.

All diese Erfahrungen machten Carl Philipp Emanuel Bach zu einem Spezialisten früher individueller Marktforschung und dadurch zu einem wohlhabenden Mann, indem er es nämlich im Laufe der Zeit ausgezeichnet verstand, im Stil seiner Kompositionen einen Ausgleich zwischen Liebhaberund Kennerinteressen zu finden, entweder durch Stilmischung oder durch ein Abwechseln der Stile pro Stück, wie es in seinen sechs nicht umsonst so benannten Klaviersammlungen "für Kenner und Liebhabern" aus der Zeit um 1780 der Fall ist. In diesem Sinne steht Bach in der Vorhut der bürgerlichen Ära, hat die Zeichen der Zeit nicht nur erkannt, sondern bereits zu handhaben gewusst, ist also "Avantgarde" im besten Sinne.

Dies im Blick erregt eine Bemerkung von Bach unsere Aufmerksamkeit, welche er in einem Brief vom 15. Oktober 1777 an seinen Freund Johann Nikolaus Forkel in Göttingen schrieb, Verfasser der ersten deutschen Biographie Johann Sebastian Bachs (1802). Forkel war einer der frühen Organisatoren und Veranstalter von akademischen Konzerten, zu denen er auch ästhetisch hinweisende Einführungstexte verfasste. Da auch er dabei sowohl auf Bedürfnisse der Kenner als auch der Liebhaber einzugehen hatte, dürfte ihn die Bach'sche Bemerkung noch lange beschäftigt haben, mindestens so lange wie uns, die wir sie nun – nach Sinneinheiten aufgeteilt und nummeriert – lesen.

"Nach meiner Meynung NB um Liebhaber zu bilden,

könnten viele Dinge wegbleiben, die mancher Musicus nicht weiss, auch eben nothwendig nicht wissen darf.

Das Vornehmste, nehml. das analysiren fehlt.

Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke;

zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin;

man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde;

ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken die vermieden sind,

und besonders in wie fern einer vom Ordinairen abgeht und etwas wagen könne u.s.w."

Prüfen wir in einem ersten Durchgang, was an den einzelnen Sinneinheiten auffällt oder unklar erscheint, um dann Überlegungen zur Bedeutung des Textes insgesamt anzustellen.

1

Sollen Musikinteressierte zu Liebhabern gemacht oder sollen Liebhaber weiter ausgebildet werden? Die Beantworung dieser Frage ist für das Verständnis der zweiten Texthälfte nicht ohne Wichtigkeit.

2

Das sehr entschiedene "darf" am Schlussst wohl im Sinne der damaligen wie auch noch der heutigen süddeuschen Sprache im Sinne von "musszu verstehen – "nicht unbedingt wissen muss", würde die Übertragung in neue deutsche Sprache lauten müssen.

Das Schlüsselwort ist "Musicus". Im Übergang der Wortbedeutung während des 18. Jahrhunderts vom Musikfachmann zum Musiker ist wohl Letzteres gemeint. Denn ein Fachmann müsste ohnehin alles wissen. Warum aber der Musiker Bestimmtes nicht unbedingt zu seinen Kenntnissen rechnen muss hängt von deren Inhalt ab – zweite Texthälfte – und muss später weiter bedacht werden.

3

Gilt als das "Vornehmste" dasjenige, was der Liebhaberbildung das Notwendigste ist, oder dasjenige, was ganz allgemein, grundsätzlich für das Verständnis von Musik von erster Wichtigkeit ist?

Betrachtet man die folgenden Konkretisierungen, so scheint es, hier sei zum erstenmal innerhalb des Musikschrifttums der Begriff "Analyse" im Sinne des heutigen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauches verwendet worden, während sonst in jener Zeit eine vergleichbare Tätigkeit "Zergliederung" oder ähnlich genannt wurde.

Woher mag Carl Philipp Emanuel Bach den Begriff in dieser Funktion übernommen haben?

Wohl kaum aus dem Musikschrifttum der vorangegangenen Zeit. Zwar findet er sich in den Schriften des wortgewaltigsten und –gewandtesten Vorgängers unter den Schreibern, nämlich bei Johann Mattheson, jedoch mit anderer Bedeutung. Für ihn heißt das Umstellen und Zusammenziehen von textlichen Satzteilen durch den Komponisten mit dem Ziel, eine komplizierte

Textvorlage bei deren Komposition klarer und verständlicher zu machen, "die sogenannte melodische Analysis oder Auflösung" (Der vollkommene Capellmeister, 1739, S.180). Dabei verweist er auf Bd. II seiner Critica musica (1725, S.18), wo klargestellt wird, solche Umstellungen und – zur weiterern Verdeutlichung - auch wiederholten Zusammenfassungen "mögte man nicht unrecht analysin melopoeticam nennen/ so lange/ biß ein beßrer Name dazu erfunden würde". Denn für solche nicht unübliche Praxis "wußte ich mich doch nicht zu besinnen/ dass jemals etwas davon geschrieben/ oder nur eine Benennung derselben wäre vorgebracht worden." Also ist der Begriff Analyse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mit keiner anderen Bedeutung besetzt als jener, die der Sprachkünstler Mattheson ihr gegeben hat, nicht aber als Synonym für die "Zergliederung" eines Musikstückes. Im anderen Falle hätte er weitläufig ausgeführt, dass er ihm eine andere als die im Musikschrifttum sonst übliche an die Seite stellen wolle. (Matthesons Verwendung des Begriffs im Sinne einer "Auflösung" ist zwar nicht als Vorstufe einer Synthese gedacht – sie würde nur im Kopf der Zuhörenden als endliche Vervollständigung des komplizierten Textes stattfinden können -, aber doch als Bezeichnung einer den Inhalt einer Einheit klärenden Zerlegung angemessen gewählt.)

Die beiden Bände von Bachs eigener Klavierschule von 1753 und 1762 verwenden den Begriff nirgends. Daher hat er ihn nicht unbedingt in Berlin kennen gelernt, etwa durch Vermittlung seines dortigen Kollegen Friedrich Wilhelm Marpurg, der ihn von seinem Aufenthalt in Paris Mitte der 1740er Jahre mitgebracht haben könnte, wo er Kontakt mit den Enzyklopädisten wie etwa Diderot hatte, der den Begriff unter Berufung auf Locke im Hinblick auf Naturwissenschaften und Philosophie, aber auch bereits in Zusammenhang mit den Schönen Künsten verwendete und als Rückgang zum Ursprung der Ideen, ihrer Entstehung und ihren verschiedenen Verbindungen verstand. Womöglich hat er ihn erst seit 1769 in Hamburg, das neben Berlin eines der Zentren des deutschen Geisteslebens war, rezipiert und angewendet. Die vielfachen Verbindungen mit Künstlern, Ästhetikern und Wissenschaftlern, die Bach in Berlin, dann aber auch in Hamburg knüpfte, könnten ihn dazu gebracht haben, die fortschrittlichen philosophischen und praktischen Vorbilder aus anderen Disziplinen auf die Musik zu übertragen.

4

Mit Meisterstücken "von aller Art" sind solche aus den unterschiedlichen Gattungen gemeint, also beispielsweise ein Lied, eine Arie, ein Chor, eine

Solo-, eine Triosonate, ein Konzert und eine Sinfonie. Schade, dass man Bachs Auswahl nicht kennt! Aber wahrscheinlich hätte er die Aufreihung noch um ein "Meisterstück" ergänzt, nämlich um eine Klavierfantasie. Sicher wäre er nicht so bescheiden gewesen, seine eigene in c-Moll, Beispiel-"Probestück" seiner Klavierschule von 1753, nicht dazu zu rechnen, die erste niedergeschriebene Freie Fantasie der Musikgeschichte. Hätte er den Liebhabern auch eine Fuge zugemutet, etwa eine seines Vaters?

5/6/8

Das "Ordinaire" ist für Bach offenbar "unbedeutend". Bedeutend und "schön" ist Musik für ihn dann, wenn sie "Neues" enthält und wenn – wie zweifach betont – etwas "gewagt" wurde, zwei Begriffe, die man wohl als deutsche Umschreibungen der beiden Wortteile von "Originalgenie" auffassen darf: "original" = "neu", "genial" = "gewagt". Wir befinden uns schließlich im Jahre 1777 – Sturm und Drang –, siehe Johann Friedrich Reichardt ein Jahr zuvor! Der Beginn von Bachs Orchestersinfonie in D-Dur könnte als Musterbeispiel eines "Meisterstückes" solcher Art gelten mit ihrem frappierenden, nie gehörten Beginn aus mehrfachen Unisono-Repetitionen der Geigen und nachfolgenden, wahrlich "gewagten" Klangfolgen des Tutti.

7

Wo und auf welche Weise können in der Komposition, im Akt des Komponierens "Fehler" und "Fallbrücken" drohen? Wie könnten sie aussehen und "vermieden" werden?

Könnten es einfach Züge von Langeweile sein wie in Sequenzketten oder lediglich Parallelenfehler? Offenbar geht es doch um "Fehler" höherer Art als solche der Stimmführung, sieht man einmal ab von dem komplizierten Feld der Vorhaltauflösungen im strengen Satz – über das es einen interessanten Briefwechsel zwischen Telemann und Karl Heinrich Graun gibt –, auf welches Bach die Liebhaber wohl kaum geführt haben würde. Oder geht es um die falsche Auflösung eines verminderten Septakkordes? Oder wäre die womöglich gerade "neu"? Unproportionierte Periodik, falsche Deklamation? Aber wenn jemand diese "Fehler" gar nicht macht, weil er sich auskennt, hat er sie dann "vermieden"? Der Kenntnislose dagegen sieht sie gar nicht drohen.

Vermutlich dachte Bach daran, Alternativen zum tatsächlich Komponierten vorzustellen und daran zu zeigen, wie gut es war, dass der Komponist statt solcher langweiligen, unstimmigen und ungleichgewichtigen Fortsetzungen

des Anfangseinfalles auf andere Bahnen gekommen war. Dies wäre dann eine Folge von Analyse und Synthese, also des Zergliederns und Wieder-Zusammensetzens, die in der Neuzeit – in Abhängigkeit von Platon – seit Descartes bekannt ist und auf die Nachfolger wie Diderot eingewirkt hat.

Überblickt man diese Interpretationen und Vermutungen zu den acht Satzteilen, kommt man zu dem Schluss, dass Carl Philipp Emanuel Bach nicht nur im sozioökonomischen Sinne Avantgardist war, sondern auch ein Visionär der musikalischen Volkserziehung, wie es viele Visionäre von 1789 waren: auf philosophischen Erkenntnissen fußend und auf deren Einlösung bestehend, ohne die Konkretisierung der Visionen auf eine handhabbare Basis beziehen zu können. Sicher war seine Absicht avantgardistisch, aber sie gründete ganz offensichtlich nicht auf einer entsprechenden Lehrtätigkeit, sondern überließ ihre Einlösung der Zukunft, eine Handlungsweise, welche in vielen vergleichbaren Fällen zu wichtigen und nützlichen, wenn auch weit später erfolgten Neuerungen geführt hat und keineswegs als praxis- und weltfremde Anforderung zu werten ist – man denke nur an die Verfassung der Französischen Republik oder, um bei der Musik zu bleiben, an Mozarts beständige Forderung einer deutschen Opernbühne.

Bach tendierte wie viele der konsequenteren Aufklärer im Impetus ihrer Neuerungs- und Verbesserungsbestrebungen zu Überforderung. Was er an Analyse verlangte, nimmt Entsprechendes bei Eduard Hanslick vorweg, der sich wünschte, die Liebhaber sollten ihre Ausbildung zur "reinen Anschauung" der Musik im Genuss von Streichquartett-Abenden gewinnen, vor allem aber auch Adorno mit dessen Phantom des "Expertenhörers" – Sein Horizont ist die musikalische Logik –, würde das Erscheinen dieses Homunculus doch Kenntnisse der Noten- und Harmonielehre sowie der musikalischen Fachsprache voraussetzen, Kenntnisse, die im Grunde nur ein Kenner besitzen kann, ein echter Fachmann.

Dennoch ist die soziale Verantwortung hervorzuheben, die aus dem Gedanken Bachs spricht. Sein Ruf als erster praktisch und theoretisch arbeitender Komponist Deutschlands und die hohen Verkaufs- und Aufführungszahlen seiner Werke mussten ihn mitnichten dazu drängen, sich um die Frage zu mühen, wie man "Liebhaber bilden" solle, da diese Publikumsgruppe nicht eigens für ihn gewonnen werden musste, sondern ohnehin schon von ihm erfolgreich mit leichteren Kompositionen bedacht wurde und zumindest teilweise zu seiner Stammkundschaft gehörte.

Nur allzu konsequent war es allerdings, sich um die theoretische Kompetenz dieser Gruppe zu sorgen, wenn man eine Veröffentlichungsreihe anstrebte wie die Klaviersammlungen "für Kenner und Liebhaber" (seit 1779), in welcher zwar – im Unterschied zu Sonaten und Fantasien – die Rondi wohl eher den Liebhabern zugedacht waren, gerade diese neue und "populäre" Gattung hier jedoch mit spiel- und satztechnischen Schwierigkeiten ausgestattet war, deren Meisterung im Grunde Liebhaber voraussetzte, welche Bachs Lehrgang bereits durchlaufen und schon Kennerstatus hatten. In der Aufnahme der Bezeichnung "Liebhaber" als Zielgruppe in den Titel der Sammlungen konkretisiert sich jene aufklärerische Überforderung, die sich auch in einer weiteren, schon kurz erwähnten Einzelheit des Briefzitats zeigt.

[Die widersprüchliche Bemerkung Bachs über den "Musicus" – Satzteil 2 – weist auf eine visionär motivierte Unklarheit in Bachs Argumentation hin. Denn wenn jener schon kein Kenner sein "darf", sondern eben eine Art musikalischer Handwerker, so musste er doch zumindest Liebhaberstatus haben. mithin Grundkenntnisse von Noten- und Harmonielehre, ganz abgesehen von seinen Fähigkeiten am Instrument, die jene eines Liebhabers wohl überschritten. Vermutlich wollte Bach sagen: Selbstverständlich müssen sowohl der Musiker wie der Liebhaber solche Grundkenntnisse besitzen. Jedoch ist es nicht unbedingt nötig, dass der Erstgenannte iene Feinheiten der Formgebung, der harmonischen Überraschung verstehe, ebenso "das Gewagte, das Neue" und die "vermiedenen Fallbrücken" genau zu analysieren vermöge, wie die Liebhaber es durch den zukünftigen Unterricht beherrschen sollen. Wenn der Musiker in unbewusster Einfühlung und auf Anweisung des Musik-"Directors" die Komposition gehörig und dem zugehörigen Affekt gemäß vorträgt, so genügt das. Tiefer gehende analytische Kenntnisse würden womöglich nur seine Konzentration auf den Notentext stören. So soll er bei einem gefühlvollen und zugleich überraschenden Übergang von ces nach h nicht vom schönen Spiel durch das Wissen abgelenkt werden darüber, das ces als ursprüngliche Sept von Des⁷ sei zum h geworden als dem Leitton in einem übermäßigen Quintsextakkord, der daher nicht nach Ges-Dur, sondern nach C-Dur übergegangen sei – im Jazz die sogenannte Tritonussubstitution, welche im 18. Jahrhundert, wenn auch mit anderen Vorzeichen versehen, zu den kompositorischen Selbstverständlichkeiten zählte.]

Dass eine ökonomisch motivierte, pädagogisch praxisferne und im Sinne der bürgerlichen Avantgarde konsequent auf die Erschließung eines Musikmarktes gerichtete Vision wie jene von Carl Philipp Emanuel Bach für die musi-

kalische "Laien"- oder "Volksbildung" der Gegenwart ungeeignet ist, hat seinen Grund nicht nur darin, dass er schon für die Vergangenheit als unpraktikables pädagogisches Instrument gegolten haben dürfte oder dass die Probleme des Musikmarktes seit Bachs Zeiten sich geändert haben, sondern mehr noch darin, dass diese Vision, selbst wenn sie in der Vergangenheit auf irgendeiner geographischen Insel der Liebhaber-Utopie erfolgreich angewendet worden sein sollte, für die Gegenwart noch weit ungeeigneter ist, als sie trotz allen erzieherischen Schwunges – oder Weitblicks? – auch einstmals gewesen ist. Denn jene Tugenden und Kenntnisse, welche der Hamburger Musikdirektor den Liebhabern einpflanzen wollte, mögen den Kriterien entsprechen, die der historischen Kunstmusik und dem bürgerlichen Bildungsbegriff eigen sind, nicht jedoch jenen Musikarten, die jener im Laufe des 20. Jahrhunderts an die Seite traten und die Beliebtheit historischer Kunstmusik im breiten Publikum, mithin unter der Masse der Laien, einerseits unterschreiten – Neue Kunstmusik –, andererseits übertreffen – Populäre Musik und Weltmusik, oder, wie Hanns Eisler zeigte, einfach beiseite lassen – die "intelligente" Musik der politisch fortschrittlichen Massen.

Bachs pädagogische Bildungsstrategie ist heute weder auf Populäre oder Weltmusik anwendbar, noch lässt sich eine an "intelligenter Musik" interessierte, politisch fortschrittliche Masse ausmachen. Auch Hanns Eisler müsste das in seinen Reden 1931 angenommene kulturpolitische Koordinatensystem abändern. Immerhin hat Eisler, als er 1958 gegen die "Dummheit in der Musik" an-reflektierte, gesagt:

"Es ist seltsam, sich eingestehen zu müssen, dass es leichter ist, eine Formel der modernen Physik – wie die berühmte Albert Einsteins: $E = mc^2 - zu$ erklären und zu popularisieren als das Streichquartett f-Moll op. 95 von Beethoven" 162 .

Wenn Eisler davon spricht, dass das Hören von Musik geübt werden muss, so denkt er an eine "Laien- oder Volksbildung", die einerseits von einem definierten Standpunkt aus, andererseits mit Methoden vorangetrieben werden muss, die eine "Besitzergreifung" der Musik durch Laien möglich macht. Eine solche Methode müsste einen bewussten Zugang zu Musik eröffnen, der Hör- mit Analysefähigkeit verbindet und die Kommunikation über Musik und den eigenen Standpunkt fördert.

-

¹⁶² Reclamausgabe der "Materialien" 1973, S. 279.

Im Folgenden möchte ich, gleichsam als ein dem Vorbild des Redners, Schriftstellers, Journalisten und Interviewpartners Hanns Eisler nach empfundenes Gegenkonzept zu Bach oder Hanslick und Adorno darstellen. Ansatzpunkt ist die musikalischen Laienbildung als Übung, über Musik zu sprechen, ohne dass dazu Fachvokabular vorausgesetzt wird. Hanns Eisler hat mit seinen Reden und Artikeln – vor allem eben denjenigen der 30er Jahre – gezeigt, wie über Musik gesprochen werden kann, ohne dass sich zwischen den Lehrer und seine Schüler ein in Fachvokabular gekleidetes Insiderwissen drängt. Vielen Profis erscheint das "einfache" Über Musik Sprechen deshalb als unangemessen, weil ihnen durch stundenlanges Üben und ewige Dienste, durch jahrelanges Grübeln und Texteschreiben jene Fähigkeit verloren gegangen ist, die zur Kommunikation über Musik zugleich notwendig und hilfreich ist, nämlich die Fähigkeit, Gefühle, Bilder, Gesten und Haltungen, die das Hören von Musik erzeugt oder in sich birgt, formulieren, mitteilen und zur Diskussion stellen zu können.

Zum Sprechen über Musikerfahrungen angeleitet oder unter Menschen beheimatet, bei denen Dergleichen üblich ist, vermögen Laien manchmal zu Gesprächen und Formulierungen zu gelangen, die in ihrer intuitiven Präzision und Gedankenschärfe vieles übertreffen, was Fachleute mit Hilfe der Fachsprache zustande bringen. Etwa – hier ein Gedankenprotokoll – nach dem ersten Satz von Beethovens 7.Sinfonie:

"Das ist ja unglaublich, das ist ja so konzentriert, dass man immer in höchster Aufmerksamkeit ist, ja sogar sein muss. Man kann das gar nicht gelassen hören. Aber es ist nicht so konzentriert wie ein Konzentrat oder wie ein System, was Theoretisches, vielmehr ist es wie eine dauernde Kraft, aber ohne dass es Gewalt wird. Es ist eine dauernde Anspannung, aber nicht wie im Krimi, sondern wie in einem geistreichen und fantasievollen Rätselspiel. Man hat den Eindruck, es hängt alles zusammen, hat einen roten Faden oder eine innere Verbindung, nicht so sehr, weil immer mal wieder die gleiche Melodie auftaucht, sondern mehr unter der Oberfläche, so dass man das mehr ahnt als bewusst merkt. Ich glaube, es ist mehr die Ideenfolge, die Art, wie die Einfälle hintereinander kommen, was diesen Eindruck macht."

Weitere Beispiele solcher Art – unter anderen von mir gesammelte – sind in einem diesem seltenen Thema *Sprechen über Musik* gewidmeten Heft der

Zeitschrift *Musik und Unterricht* versammelt¹⁶³, darin auch ein Literaturbericht von Ursula Brandstätter. Schlusssatz des Editorials der Mitherausgeberin Freia Hoffmann: "Ein 'adäquates" Sprechen über Musik, die Herausbildung einer normierten Hörhaltung samt dazugehörigem Vokabular kann nur fordern, wer über die Tatsache hinwegsieht, dass verschiedenen Musikkulturen auch verschiedene 'Sprechkulturen" (Monika Tibbe) korrespondieren."

Jedoch können mit gedankenreich angewendeter Alltagssprache – wie oben bereits zu erkennen war – auch komplexe musikalische Sachverhalte "adäquat" benannt werden, wie eine Schüleräußerung aus der 12. Jahrgangsstufe über Beethovens Bagatelle op.119/7 lehrt:

"Das Ganze drückt einen Gefühlsgang oder Gedankengang aus. Der Musiker versucht, mit einem Problem fertig zu werden. Erst ist es noch fröhlich, dann wird's dunkel, und das Problem kommt wieder ans Tageslicht, aber es wird nicht gelöst"¹⁶⁴.

Wesentlich für eine solche Praxis ist, dass deutlich gemacht werden muss, sie sei auch ohne Fachsprache, als individuelle und zum Austausch bestimmte Äußerung anderen Arten der sprachlichen Musikinterpretation gegenüber gleichwertig, wenn nicht oft überlegen, wie die vergleichende Lektüre bestimmter fachlicher Texte oder Musikführer deutlich machen kann, etwa am Beispiel der Beethoven'schen Bagatelle.

Dabei schließt die Praxis des Dialoges oder eines Gruppengespräches das Abgleiten solchen Sprechens zu einer Hermeneutik alten Schlages aus, also einer reinen Umsetzung in Bilder oder Geschichten, da im Gruppengespräch auch Kritik möglich und nötig ist, Hinweise auf nicht benannte, beobachtete oder berücksichtigte Details auftreten mit der Anforderung, die anfängliche Äußerung zu überprüfen und an der Hörrealität zu schärfen. So kann man an die Bemerkungen zur Beethoven-Sinfonie die Frage stellen, ob das wiederholte Auftreten der gleichen Melodie die "innere Verbindung", die "Kraft", das "Konzentrierte" im Höreindruck eher stärkt bzw. erst hervorbringt oder – im Gegenteil – in seiner Simplizität sogar schwächt.

Der Anfangsunterricht in der Hochschule oder in der Schule – auch in der Grundschule, wie ein Beitrag in dem erwähnten Heft zeigt –, Kurse der

¹⁶³ Peter Schleuning: Sprechen über Musik. In: Musik und Unterricht, Heft 15, Jahrgang III, Juli 1992,

¹⁶⁴ Ebenda, S. 23.

Volkshochschule oder anderer Institutionen der Allgemeinbildung sind der geeignete Ort, Laien zu dieser Art des Sprechens über Musik anzuleiten und ihnen die Wichtigkeit einer solchen Tätigkeit deutlich zu machen, etwa durch den Hinweis, wie schädlich für die Musikkultur im Allgemeinen und speziell für das Laienpublikum die seit dem späten 18. Jahrhunderts den Laien anerzogenen Haltungen des erschütterten Schweigens einsamer Individuen vor dem großen Werk und des Verstummens vor der Autorität des Fachmannes sind – Haltungen, die keineswegs nur in den Umgang mit Kunstmusik eingezogen sind, sondern sich in gleicher Weise auch auf die Rezeption von allen Arten Populärer Musik ausgebreitet haben. Insofern sind die hier an historischer Kunstmusik exemplifizierten Gesprächsmöglichkeiten problemlos auch auf jede andere Art von Musik zu übertragen, um auch dort die Stummheit zu überwinden – diese wohl am eindrucksvollsten zu beobachten in Kreisen der Jazzer und des Jazzpublikums oder der Rocker und der Rockfans, unter denen die Sprachlosigkeit geradezu zum guten Ton zu gehören scheint, was sich besonders dann zeigt, wenn die Notwendigkeit oder die Gelegenheit besteht, die Vorliebe für einen bestimmten Stil, Musiker oder Star in Konkurrenz zu von Anderen Bevorzugten zu begründen.

Daher darf auch die abschließende Dokumentation eines am Hören von Kunstmusik geschärften Gruppengespräches als allgemeines Anschauungsbeispiel für die Möglichkeit gelten, musikalische Laienbildung aus dem Status geduckter und angestrengter Minderwertigkeit zu befreien und auf die Ebene sprachlicher Analysekompetenz zu bringen, einer anderen allerdings, als sie Carl Philipp Emanuel Bach für seine Zeit forderte und als sie heutige Werkkunde- und Musiklehre-Kurse für AnfängerInnen zu vermitteln suchen, aber einer, die Hanns Eislers Wunsch Wahrheit werden ließe, dass über Beethovens Streichquartett f-Moll op. 95 genauso selbstverständlich gesprochen werden würde wie über Einsteins E=mc².

Mozart: Klavierkonzert C-Dur KV 467, Anfang bis Takt 12, keine Partitur, stattdessen mehrfaches Anhören, zwischendurch immer wieder Aufforderung, den Ablauf grob zu beschreiben. (Siehe Notenbeispiel am Ende des Beitrags!)

Es gibt drei Teile. Der erste enthält einen sehr zögernden Gedanken und dessen fast genaue Wiederholung auf höherer Stufe. Der zweite besteht aus zwei neuen und sehr gegensätzlichen Gedanken – der eine zart von den Streichern, der andere militärisch von den Bläsern – und wird dann als dritter Teil nochmals fast genauso wiederholt. Vom Inhalt her gibt es also drei sehr

kurze Stücke – zögernd, zart, militärisch –, von dem gesamten Ablauf her drei große Teile.

Aufforderung, die Machart und Aussage der Musik möglichst genau mit Alltagssprache zu bezeichnen, entweder mit Hilfe von Bildern oder Szenen oder auch Gefühlsfolgen, wie es bereits ansatzweise der Fall war.

A: "Ein Kind soll sein Zimmer aufräumen."

B: "Wie denn das?"

A: "Zuerst wird es zweimal freundlich von der Mutter aufgefordert. Dann träumt es vor sich hin, ohne etwas zu tun, bis die Mutter wiederkommt und laut wird. Das nützt wieder nichts. Das Kind spielt ein bisschen für sich, bis die Mutter wieder kommet und losbrüllt"

C: "Und das, was dann kommt, müsste dann das Aufräumen sein, oder?"

D: "Vielleicht, vielleicht auch nicht. Wir kennen es ja noch nicht. Daran wird sich zeigen, ob an meinem Vorschlag was dran war. Vielleicht gibt die Mutter auf, setzt sich zu dem Kind und spielt mit ihm."

E: "Und was sollen bei den ersten zaghaften Aufforderungen die schnellen Abgänge sein?"

F: "Da streicht die Mutter dem Kind über den Kopf, um es in Stimmung zu bringen."

E: "Das zweite Streicheln ist aber höher. Also zuerst am Arm und dann am Kopf?"

C: "Die Mutter müsste danach aber in einer Dauer von nur einer Viertelpause aus dem Zimmer verschwinden, wie der Blitz, ehe das Kind vor sich hindöst bei dem zweiten Mozartschen Gedanken."

A: "Nein, so direkt wie im Leben geht das nicht. Das müsste man sich vorstellen wie im Film mit Schnitten und unmittelbar aufeinander folgenden Bildsequenzen. Auch der zweite Gedanke mit dem Weiterspielen geht ja in der Musik viel zu schnell vorbei, als dass er so ein Bild vom selbstverlorenen Spielen tragen könnte."

D (singt die zwei Takte und schaut dabei auf die Uhr): "Das sind ja nur ungefähr vier Sekunden. So ein Bild oder ein Filmsequenz müsste doch mindestens zehn Sekunden dauern."

B: "Der dritte Gedanke, also das Schimpfen der Mutter, hat so einen bestimmten Rhythmus, fast als wenn da die lauten Worte zu hören sind, so ungefähr wie: Jetzt aber los! Hab ich dir das denn nicht gesagt?"

C: "Ich möchte mal wissen, ob Mozart so oder ähnliche Bilder im Kopf gehabt hat, solche Alltagsbilder, und sie dann in Musik komprimiert hat, oder ob er bloß an schöne Musik gedacht hat. Ich finde es auffallend, dass es drei Gedanken nacheinander sind und die letzten beiden nochmal. Das klingt doch wie eine kleine Handlung, so ähnlich wie unsere."



Coriún Aharonián: The Communist Decrees of 1948 - A strange misunderstanding?

For creators related to the Communist parties all around the world (more exactly, the "westernised" world), the period 1946/1948 meant a turning point in aesthetics. Already the 1930s had been important everywhere for discussions on artistic issues and on the relationship of art and society. And Marxists (Communists or not) had strong internal confrontations on how to deal with their artistic creative work. Positions were not easy, once the ideological dependence of Communists out of the USSR was becoming more and more stressed in relationship with the USSR Communist Party.

During the Second World War, urgencies were naturally other within the USSR, and there was no time for discussions on aesthetics. Once the war ended, attention could return to theoretical interests, and the USSR Communist Party faced them, with Andrei Zhdanov as a visible ideological leader, in a series of discussions with artists' organizations¹⁶⁵. In music, particularly, the very year was 1948, with a decision at the highest political level on what the composers should do. This artistic ban included the highest official personalities of the time, Prokofiev, Shostakovitch and Khachaturian among them. In fact, everywhere we find references to what became a dark historic moment. Even wrong references¹⁶⁶.

Many things should be clarified around this singular situation. What had happened was, in principle, only a court renewal in palace around Joseph Stalin, just in Moscow. The curious thing is that the Moscow decree could become an order for composers living within the limits of the USSR, but in no sense a rule for citizens of other countries. And it became this last one in several places out of the USSR. Why? And how? There is a possibility of a

¹⁶⁵ Bernard Stevens: "The Soviet Union". In: Howard Hartog (editor): European music in the twentieth Century. Revised edition: Penguin, Harmondsworth, 1961. Stevens was one of the signatories of the Prague Manifesto.

¹⁶⁶ In a specialized book (1953-1983: Trente ans de musique soviétique. Actes Sud, Arles, 1987), Jacques Di Vanni writes: "Le manifeste de Jdanov, promulgué à Prague en 1949 [sic], aligne la politique culturelle sur l'idéologie".

partial explanation: the Zhdanov-era resolutions came in Moscow after the USA prosecutions against Communist artists and other leftist artists labelled as "Communists", both in the USA and in the USA occupation sector in Germany¹⁶⁷. Is there perhaps a link between these facts? Had the USA policy towards culture provoked a need for reactions in the Soviet area?

Let us come back to Moscow. What was ending up as an imposition of a certain governmental understanding about aesthetic issues under the name of "socialist realism", was nothing new in the USSR itself, and in no sense an invention of the ruling politicians. It was the winning, in a very long internal fight, of one of the many artistic tendencies triggered by the apparently rich and open and dialectic Lenin/Lunatcharski era and the following decade¹⁶⁸, a tendency that had very fine representatives (I think Gorky's theatre is a good example for this), but mainly a lot of mediocre opportunists¹⁶⁹. It is not necessary to imagine special circumstances, nor to apply science-fiction patterns to a phenomenon that can be observed everyday and everywhere, in right wing artists as well as in artists engaged in leftist positions¹⁷⁰. We can find too many examples in Europe today (see the polemic between Helmut Lachenmann and Hans Werner Henze, for instance)¹⁷¹, but also out of Europe, of course. A leftist city government in the capital of Uruguay, for instance, has had since its beginning in 1991 almost only populist issues in

¹⁶⁷ For these ones, see Maren Köster: "Das friedlichste Esperanto'. Neue Musik in der Sowjetischen Besatzungszone (1945-1949)". In: Nico Schüler (editor): Zwischen Noten- und Gesellschaftssystemen. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996.

^{168 &}quot;In spite of the lively discussions within them and the publicity they enjoyed in the press, none of these groups and associations played any noticeable part in the development of Soviet music", writes around 1960, from an official-line position, Lyudmila Polyakova (Soviet music. Foreign Languages Publishing House, Moscow), after a negative description of some associations of the 1920s (the Association of Modern Music, the Russian Association of Proletarian Musicians, and the former Prokoll, Production Collective).

¹⁶⁹ The period of dialectics was abruptly closed the 23 April 1932 by the Central Committee of the CPSU(b) creating "a single organization" (terms of Polyakova), the Union of Soviet Composers, and a similarly single magazine, Sovietskaya Muzyka.

^{170 &}quot;Art is dead!" says Alexei Gan in his brochure published in 1922 (Konstruktivizm), explaining that art is as dangerous as religion (and as evasion from reality), while the actual necessity in the revolutionary society is an art situated in the field of reality, of practical construction (Camilla Gray: The great experiment: Russian art 1863-1922. Thames and Hudson, London, 1962). (See also: Serena Vitale (editor): Per conoscere l'avanguarda russa. Arnoldo Mondadori, Milano, 1979. And: Boris Schwarz: Music and musical life in Soviet Russia. Barrie & Jenkins, London, 1972.)

¹⁷¹ Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung (Schriften 1966-1995). Breitkopf & Härtel / Insel, Wiesbaden, 1996.

its musical policy, if not the naïve pride of making Orff's "Carmina Burana", or populist "Galas" à la Stalin.

Backing up this big confusion, we will find the lack of theoretical elaboration. There has been almost no construction of a theory for culture by the left wing theoreticians during the 18th and 19th centuries and the first half of the 20th century. I will come back to this point later.

Let us focus on the musical activity and in what really happened in 1948. According to the available documents, we have a double action, a drama in two movements, the second of which was immediately covered up – and here we find an ethical situation to be discussed – by the very Communist militants inside and outside the USSR in a strange commando-like operation quite difficult to be understood, even almost half a century later – and even accepting the party discipline of so many artists linked somehow with the Communist Party after the 1930s and 1940s fight against Fascism in Europe.

At that moment, after 1945, Stalin had time for new fronts of struggle, and culture was one of them. His choice was to ask Andrei Zhdanov for advice and to give him the full power in that area¹⁷². Particularly linked to Stalin¹⁷³, Zhdanov (born in Ukraine in 1896) had an important career in the Communist Party, assuming positions of power related with the ideological field¹⁷⁴. He had the appearance of an intellectual, was particularly informed about arts, and seemed not to be naïf. After 1945, he had tried to stress the vertical relation between the USSR authorities and not only their intellectuals, but also the foreign Communist parties¹⁷⁵. The post-war expansionism of the USA was, for him, comparable to that of the Fascist states of the 1930s¹⁷⁶, a concept that wasn't difficult to share in other parts of the world.

¹⁷² This was at least the visible thing. It seems that also this fact was complex, since analysts say that Stalin was worried with the increasing power of Zhdanov.

¹⁷³ Also in family ties: one of his sons married 1949 Stalin's daughter.

¹⁷⁴ Appointed by Stalin as governor of Leningrad in 1934, Zhdanov had apparently played an important role in the purges done in the Party between 1934 and 1941, and organized the Cominform after the war.

¹⁷⁵ Kees Boterbloem: The life and times of Andrei Zhdanov, 1896-1948. McGill-Queen's University Press, Montreal, 2004.

¹⁷⁶ Jonathan Brent & Vladimir Naumov: Stalin's last crime. Harper Collins, New York, 2003.

At a meeting of the USSR Communist Party Central Committee, a new rule was established the 10 February 1948, one day after a speech by Stalin. A resolution was signed by Stalin and Zhdanov using as an excuse an opera by the young Georgian composer Vano Muradeli. But pay attention to the important fact that this decision was of the Communist Party of the USSR and did not belong either to the Comintern or to an international conference of Communist parties. It was just internal, and, well understood, was the final taking sides in the internal fight for power between different factions of artists, already converted at that time, because of a doctrinal mistake, in enfants gâtés of the socialist regime.

The document expressed concretely as a decree¹⁷⁷:

I. To condemn the formalistic tendency in Soviet music as against the people and as leading actually to the liquidation of music.

II. To propose to the Department of Propaganda and Agitation of the Central Committee and the Committee on Art Affairs that they endeavour to correct the situation in Soviet music, liquidate the shortcomings set forth in the present resolution of the Central Committee, and ensure the development of Soviet music in the direction of realism.

III. To call upon Soviet composers to become aware of the lofty demands made on musical art by the Soviet people, to clear away everything that weakens our music and hampers its development, to ensure that upsurge of creative work which will advance Soviet musical culture rapidly and lead to the creation of finished works of high quality, worthy of the Soviet people, in every branch of music.

IV. To approve organizational measures of the appropriate Party and Soviet organs directed toward the improvement of musical affairs.

A first reading does not allow to understand what was written between the lines if we are not aware of what "formalistic tendency" could mean 178, or

¹⁷⁷ I am using here the English translation by Aaron Avshalomoff in Andrey Olkhovsky's book Music under the Soviets (Frederick A. Praeger, New York, 1955). Other translations present some unavoidable differences.

how strong these organs could "liquidate the shortcomings", or how strict the "organisational measures of the appropriate Party and Soviet organs" could become. Of course, because of the already stated lack of theoretical work, popular music was not considered as an existing field, and art music creators were claimed not to make what within the Western culture was in charge of popular music creators. Because of a strange ideological gap (which persists today in many places), the Soviet authorities assumed that "the best traditions of Russian and Western classical music", including opera, were values to be "inculcated in students" for a new society 179. And thanks to an incredible naïveté, the presence of lyrics was considered a value in itself 180. The whole text does not show any comprehension of the unavoidable relationship between each historic context and its musics.

Immediately after the decree, the very young officialist composer Tikhon Khrennikov was converted by Zhdanov in the person in charge of the correct application of the new resolution. There seems to have begun the drama. Truly, it was the starting point for the "final solution" of the artistic destiny—and even the social destiny—of many good and excellent composers inside the borders of the USSR.

Of course this situation was not just black and white, and there were many "survivors" of the apparent "genocide": some of them adapted their behaviour to the new rules or simulated to do so, and others managed to physically survive while searching for practical aesthetic issues, like Alexandr Mossolov or Galina Ustvolskaia. The most part of the citizens legally recognized as composers (and there were too many), were happy with the new ethics of lack of individual historical responsibility, and received for decades a treatment as members of a privileged class, and economical and social security with or in spite of a poor or negative artistic production.

¹⁷⁸ Michel Foucault writes: "C'est lui [le formalisme] qui a été le grand adversaire des dogmatismes d'académies et de partis" ("Pierre Boulez ou l'écran traversé". In: Le Nouvel Observateur, N° 934, Paris, 2-X-1982).

^{179 &}quot;[...] developing the realistic trend in Soviet music, which is based on a recognition of the enormous progressive role of the classical inheritance".

^{180 &}quot;[...] composers are losing the art of writing for the people, evidence of which is the fact that not a single Soviet opera on the level of the Russian classical opera has recently been produced".

But that is not all. Shortly after the February resolution, sent urbi et orbi to all the national Communist parties around the world, a group of musicians connected with the Communist Party in their respective country had the opportunity to confront themselves with the resolution. An international conference of composers and music critics (but also musicologists, and performers) was summoned by the Czech Syndicate of Composers in Prague in May of the same year, three months before Zhdanov's early death. It was called 2nd International Conference of Composers and Music Critics and was held from 20 to 29 May 1948. Zhdanov died the 31 August, apparently due to a wrong medical practice, one month after having been sent to a hospital. If this death was really a political decision 181, the relationship of its date with Prague turns it more curious 182.

The leading personality in the Prague conference was Hanns Eisler, a German composer who had the decoration of having been judged for his political engagement in the post-war USA, in a historical trial. Here the dates are also interesting: Eisler had left the USA the 26 March 1948, and had arrived in Vienna on 1 April¹⁸³ after very short stops in London and Prague¹⁸⁴. He had the necessary aura of a hero of Socialism.

Eisler had been collaborating with Bertolt Brecht for many years, and had in common with him the social and political involvement as well as the curious fact that none of them was a member of the Communist Party. Besides, he had been producing important theoretical writings about music, and there we could notice that he suffered, as others, the lack of a previous theoretical background embracing all forms of culture in a society, a gap Marxism had not been able to fulfil. Until then, perhaps only Antonio Gramsci had produced in Europe some thinking about society and popular culture, but Gramsci was underestimated and rarely read in Marxist circles out of Italy¹⁸⁵.

¹⁸¹ Jonathan Brent & Vladimir Naumov, already quoted. In a journalistic level: Nina Kriukova: "Zhdanov, ideólogo del estalinismo". *In*: Sputnik, Moscow, I-1989.

¹⁸² In fact, could the real author of a new era in the relationship between culture and politics be punished if his policy was actually adopted by the USSR government? Or Zhdanov was not the real author but only the face to dissimulate the unique presence of Stalin?

¹⁸³ Wilhelm Zobl: "Hanns Eislers Wiener Jahre 1948-50". *In*: KompAkt 23, N° 2, Wien, X-1987.

¹⁸⁴ Manfred Grabs (editor): Hanns Eisler, a rebel in music. Seven Seas, East Berlin, 1978.

¹⁸⁵ Theoreticians out of Europe, like José Carlos Mariátegui, are not considered valid until today.

Marxist theory of culture had been dealing for decades not only with the wrong idea that culture was not infrastructural – a wrong reading of Marx and Engels – but also with the prejudice that only (or predominantly) artistic culture, culture written with a big C, had the merit to be studied seriously by philosophers and political theoreticians. Not only in pro-soviet authors but also and especially – and this is a crucial point – in neutral or anti-soviet theoreticians. Let us quote just as examples Theodor W. Adorno, Ernst Fischer, Arnold Hauser and Georg Lukács.

Stalinism was actually not making any difference between art music and popular music, because its authorities didn't have a theoretical frame for it, and as a consequence all composers were "equally" composers. Bureaucrats were afraid of the danger of having a "higher" and a "lower" music, according to the 19th century bourgeois categories inherited with no discussion. Egalitarianism was here, as in other areas, an easier issue to avoid a potential headache. Alexandr Harutiunian and Arno Babadzhanian, for instance, used to make bad popular music (for example their "Armenian rhapsody" for two pianos, 1950), dressed in "artistic" luxury, instead of risking to do something good and/or well done, be it art music or popular music. The USSR never discovered the importance of producing counter-models for the permanent deluge of popular music models launched everyday by the capitalist enemy.

Let us return to Prague in May 1948. This is a crucial moment, as we said, because for decades its meaning has been wrongly known and subsequently wrongly understood. The Moscow decree was communicated to the Prague conference by the USSR functionaries. But they didn't manage to convert the conference into an echo of the USSR authorities. Instead of simply accepting Moscow's "line", the conference tried to neutralize it, perhaps lead by Eisler¹⁸⁶, with or without the support of others from the several distinguished members. The writing and editing of this Prague Manifesto belonged

¹⁸⁶ Günter Mayer: "DDR-Komponisten um und nach Eisler (die fünfziger und sechziger Jahre)". In: Mark Delaere (editor): New music, aesthetics and ideology / Neue Musik, Ästhetik und Ideologie. Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 1995: "Hanns Eisler, der diese 'Linie' 1948 in Prag gehört hatte und wesentlichen Einfluβ auf eine moderate, intelligente Fassung der Kritik der bürgerlichen Moderne im 'Manifest' dieses Kongresses genommen hatte".

mainly to Eisler – as stated by Günter Mayer¹⁸⁷ and documented by Wilhelm Zobl ¹⁸⁸ –, and the evidence of this fact allows us to understand his role in the subtle confrontations between the different "lines". Even if some scholars could see this as a minor event¹⁸⁹.

There are some differences in the available copies of this important text, but they don't seem to be very relevant. Günter Mayer shows¹⁹⁰ two writings in the original German version. Wilhelm Zobl had found a first official English version in the archives of the Swiss Section of the ISCM (IGNM), which is not fully coincident with the German ones. There were also versions in French and Russian.

The text adopted in Prague for the Manifesto says, in the recommendations of its English version:

"The successful overcoming of this crisis in music is, in our opinion, possible, if:

- 1. composers become conscious of this crisis and find a way out of their tendency towards extreme subjectivism; so that music becomes the expression of the new and great progressive ideas and emotions of the broad masses and of all that is progressive in our time:
- 2. composers in their work ally themselves more closely with the national cultures of their countries, defending them against falsely cosmopolitan tendencies; for true internationalism in music can be achieved only by the development of its national characteristics;

¹⁸⁷ Hanns Eisler: Musik und Politik. Schriften, 1948-1962. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982. Mayer quotes also the testimony of Alan Bush.

¹⁸⁸ Personal communications.

¹⁸⁹ Dave Harker writes: "It is less surprising that Eisler & Co in Prague could exercise a little elbow-room I think, but mainly, I feel sure, because they weren't thought to be in any way decisive. What mattered was the whipping into line of the major figures within the USSR and its satellite Party apparatuses. Prague's non-party elements, and lesser figures on the margins, could wait until 1953, 1956. Which is when, of course, what had been the constituent parties of the Comintern finally began to fissure, implode or explode." (personal communication, 6-III-1996).

¹⁹⁰ Hanns Eisler: Musik und Politik. Already quoted.

- 3. composers direct their attention also to such forms of music which are capable of more concrete content such as opera, oratorio, cantata, chorus, song, etc.;
- 4. all composers and musicologists work actively and practically for the overcoming of musical illiteracy and for the musical education of the broad masses."

The German versions have some differences. First version:

"Die Überwindung dieser Musikkrise scheint uns möglich, wenn

- 1. die Musik der Ausdruck der großen neuen fortschrittlichen Ideen und Empfindungen der Volksmassen wird; wenn
- 2. die Künstler in ihren Werken sich tiefer verbinden mit der nationalen Kultur ihres Landes und sie verteidigen gegen die Nivellierungstendenzen. Die echte Internationalität der Musik ergibt sich nur aus der Ausbildung ihres Nationalcharacters; wenn
- 3. die Komponisten aus ihrer Isolierung ausbrechen und ihren Weg zu der heutigen Realität finden. Die Aufmerksamkeit der Komponisten muß daher auch auf musikalische Formen gelenkt werden, die solches ermöglichen, insbesondere die vokalen Formen, wie Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Lieder; wenn
- 4. alle Musikschaffenden, Kritiker und Musikwissenschafter an der Überwindung des Musikanalphabetismus und an der musikalischen Erziehung der breiten Massen praktisch arbeiten werden."

And second version:

"Die Überwindung dieser Krise scheint uns möglich:

1. wenn die Komponisten sich der heutigen Realität bewußt werden und aus ihrer Isolierung herausfinden und es verstehen werden, die Tendenzen des extremsten Individualismus und Subjektivismus zu überwimden und die Musik zum Ausdruck der großen neuen fortschittlichen Ideen und Empfindungen der breiten Massen erheben;

- 2. wenn die Künstler in ihren Werken sich enger mit der nationalen Kultur ihres Landes verbinden und sie gegen die Nivellierungstendenzen verteidigen, denn die echte Internationalität der Musik ergibt sich nur aus der Ausbildung ihres Nationalcharacters;
- 3. wenn sich die Aufmerksamkeit der Komponisten auf musikalische Formen richtet, welche dies ermöglichen, insbesondere auf vokalen Formen, wie Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Lieder;
- 4. wenn die Komponisten, Kritiker und Musikwissenschafter an der Überwindung des Musikanalphabetismus und an der musikalischen Erziehung der breiten Massen praktisch arbeiten."

In the previous paragraph, the Manifesto has declared: "This Congress has no intention of giving any prescription or directive concerning methods of musical creation; it understands that every country and people must find its own ways and means." ¹⁹¹

The document was signed by a large number of personalities from different countries, including Khrennikov. Here are the names of the members of the executive committee in charge of the foundation of the International Society of Progressive Composers and Musicologists: Arnaldo Estrella (Brazil), Veselin Stoianov (Bulgaria), Štěpán Lucký, Fr. A. Kypta, Antonín Sychra and Jarislav Tomášek (Czechoslovakia), Roland de Candé (France), Alan Bush and Bernard Stevens (Great Britain), Dénes Bartha (Hungary), Marius Flothuis and Eberhard Rebling (Netherlands), Zofia Lissa (Poland), Alfred Mendelssohn (Rumania), Marcel Bermand (Switzerland), Tikhon Khrennikov, Boris Jarustovski and Yuri Shaporin (USSR), Oskar Danon and Natko Devčić (Yugoslavia), and Eisler (as a representative of Austria). Some of them were not truly representative either as composers or as performers or musicologists. Others were already prepared to vote for Moscow¹⁹². And

¹⁹¹ Typescript at the archives of the Swiss Section of the ISCM (IGNM). Photocopy by Wilhelm Zobl.

^{192 &}quot;For Yugoslav representatives there was no opposition to Soviet ones" writes Gorica Pilipovic (personal communication, 6-VI-1996). "It is sufficient to compare the papers presented by the Yugoslav and Soviet representatives – Oskar Danon and Tikhon Khrennikov – [...], published in the magazine Muzika, issues N° 1/1948 and N° 2/1949." (Gorica Pilipovic: "Dušan Radic and the socialist realism". In: New Sound, N° 3, Belgrade, 1994.)

many of them were surely not aware of their real role in that context, as clearly appears from what happened later¹⁹³.

There are some extra ingredients. Czechoslovakia had become a member of the Soviet block only a few months before. Precisely in February 1948, at the time Moscow was signing the decree in music, prime minister Gottwald had declared Czechoslovakia to be a People's Republic. In the game of symbols, Prague was perhaps, still, a neutral place. In the meanwhile, Germany was not represented in Prague, and soon after the conference a "message" from its Soviet sector was being sent to Moscow: Bartók, Schoenberg, Stravinsky and Hindemith were the composers performed at a concert the 29 October 1948 in the Berliner Kulturbundhaus¹⁹⁴.

A first analysis of the Prague Manifesto, as it was called since then, leads to some meaningful points:

- a Popular music is seen only as an entertainment music, and this function is considered less important. (A change of words between one and the other version doesn't seem to solve this pejorative point of view.)
- b There is an interesting critical point of view of the mid-century mannerism, but it sounds too close to Jean-Jacques Rousseau's considerations on melody versus counterpoint.
- c The term "formalism" does not exist.
- d- The North American music is underestimated, and some very heavy adjectives are used against it. People are seen with a paternalistic attitude: what they have is not music not culture and need to be musically "educated" by enlightened persons. People are not able to choose something good from everyday's bombardment of the establishment.

¹⁹³ A comparative study should be done, for instance, between the testimonies of two Brazilian musicians involved in this adventure: Estrella, who appears signing the text, and Cláudio Santoro, who is not listed, but acts as having been present.

¹⁹⁴ Maren Köster, already mentioned. To my question "October 1948 means also, I understand, an answer to Moscow", Köster answers (personal communication, 23-XII-1996): "without any doubt it was an answer to Moscow".

e - There is an important alert towards a false cosmopolitism and the necessity of saving identities. This seems to be, in principle, an advance in relation with eurocentrism masked as the "universal". But at that moment, many "universalist" composers had reacted, at their turn, against certain tendency, stressed during the mid-century, of an exterior and empty postcard "nationalism".

f - The general crisis can be solved among other ways, the committee says, if composers are aware of their social role, if composers are more related to the identity of their communities ("the real internationalism in music can only be reached through the development of the national characteristics"), if composers combine technical perfection, originality, quality and attractive music, if composers discuss their common problems.

g - Song – that is, words and musics put together – is understood as an important communicational weapon, but as there is no theory about the very existence of popular music, song is listed only through the 18th and 19th centuries' bourgeois elitist categories, "opera", "oratorio", and "cantata", adding something not very explicit like "the choruses and the songs". This point is the only one that appears as reflecting some of the considerations of the Moscow text.

h - And here comes the most important thing: the conference doesn't want to establish rules. Every country and every people must find their own paths.

But the Manifesto was practically concealed. Only some few versions were actually published: a German version in Austria (Österreichisches Tagebuch, vol. 3, N° 18, Vienna, X-1948), a French version (Les Lettres Françaises, Paris, 7-X-1948), a Russian version (Sovietskaya Muzyka, N° 5, Moscow, 1948), a Spanish translation in Chile (Revista Musical Chilena, vol. 5 N° 34, Santiago, VI/VII-1949¹⁹⁵), a Portuguese in Brazil (Fundamentos, N° 2, São Paulo, VII-1948, and Musica Viva, N° 16, Rio de Janeiro, VIII-1948), surely an English version in the United Kingdom, and perhaps some others. Not very much, considering the enormous access to cultural press that left wing intellectuals had at that time. Instead, something strange happened: In spite of the failure of Moscow's functionaries conditioning attempt, an apparently

_

¹⁹⁵ This magazine had already published excerpts of the Moscow text in his vol. 4 No 29, VI/VII-1948

organized campaign¹⁹⁶ made believe that the Moscow resolution and the Prague conference were coincident. Was this a victory of Zhdanov?

Composer members of Communist parties in different parts of the Western world began to impose to their musical production the contents of the Moscow decree, but under the name of the Prague Manifesto. The rules issued by Moscow were applied here and there in the name of the non-Party conference held in Prague. Until today, we continue finding the echoes of this confusion. Was it a sheer coincidence or the consequence of a concrete resolution? Which institution ordered it? Why did so many composers accept the substitution as valid?

As we have seen, what had happened in Prague was almost the contrary. The conference had managed to stop Stalin and Zhdanov, and its Manifesto ("Proclamation") and Resolution were an answer to the decree issued in February in Moscow. Of course, the general political climate in the Marxist left was favourable to such a confusion. Theodor W. Adorno helped to this confusion too¹⁹⁷. In France, Jean-Paul Sartre was writing¹⁹⁸ that the "Communist musicians" having signed the Prague Manifesto "ils voudraient que l'artiste se soumît à une société-objet et qu'il chantât les louanges du monde soviétique".

What becomes really strange is that one year later, composers related to the Communist Party in different countries were apologizing for their deviation to "bourgeois issues" and were quickly passing, all together or one after the other, in a very quick fall, to the so-called "socialist realism", which was actually a cheap populist and/or easy listening nationalist way. Not only in the Eastern European countries, as usually understood.

In some places, Communist composers condemned through the press the "alienated" colleagues who did not accept the Moscow rules. In Brazil, for instance, Mozart Camargo-Guarnieri published¹⁹⁹ a long open letter, mixing Stalinist and Hitlerian terminology, attacking Hans-Joachim Koellreutter

¹⁹⁶ Perhaps what was usually mentioned as the propaganda machine of the Communist parties all around the world.

¹⁹⁷ Theodor W. Adorno: "Die gegängelte Musik" (1953). In: Dissonanzen. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1956.

^{198 &}quot;Préface". In: René Leibowitz: L'artiste et sa conscience. L'Arche, Paris, 1950.

¹⁹⁹ O Estado de São Paulo, São Paulo, 17-XII-1950.

very strongly because of his dissolutive action. This could have meant the banishment of Hans-Joachim Koellreutter, a young German composer who was studying with Hermann Scherchen when the Nazis tried to catch him. Miraculously escaped to Brazil, he taught an important group of young composers, generally not older than himself, who soon became dodecaphonists and... members of the Communist Party. One of these disciples, Eunice Katunda, was important in introducing Luigi Nono to Marxism in 1948 ²⁰⁰, as well as making him acquainted with García-Lorca and Afro-Brazilian ritual songs²⁰¹. In 1949 she accepted to betray her admired Maestro following the Party's orders, a fact that she publicly remembered with courage later, in a homage to Koellreutter and his work, in January 1979, during the 8th Curso Latino Americano de Música Contemporânea held in São João del-Rei.

After 1948, even Eisler did not succeed finding a path. The already mentioned lack of a previous theoretical support prevented him from discovering popular music as a differentiated and valuable area of musical activity, although he solved the dichotomy in his practice²⁰². That is, perhaps, the main reason of a certain irregularity of his so important musical production, which presents, besides some pieces of almost poor populism, many examples of a very rich and risky engaged music, this last one several times in collaboration with Bertolt Brecht, who had apparently a flair for it²⁰³.

Once arrived to this point, we should begin to analyse, within this historical conditions, the work and the struggle of so different compositional personalities like Louis Durey, Serge Nigg, Alan Bush, Fernando Lopes-Graça, Aaron Copland, George Antheil, Ruth Crawford, Luis Sandi, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe or Esther Scliar. The drama of their lives, perhaps.

Then, I believe, we could better understand the struggle with themselves of many young Western European progressive composers during and after the

²⁰⁰ Personal communications of Katunda (27-I-1979) and Nono (3-X-1982).

²⁰¹ Nono's "Polifonica-monodia-ritmica" is based on one of them, a chant for Yemanjá (personal communication). See Enzo Restagno's dialogue with Nono *in*: Luigi Nono (ed. by Laurent Feneyrou): Écrits. Christian Bourgois, [Paris], 1993.

²⁰² Even today, at the beginning of a new century, well-minded European musicologists and music critics reject the expression "popular music" as a dirty word.

²⁰³ See the writings of Kurt Weill on the procedures of Brecht when making a song. *In*: K. Weill: Ausgewählte Schriften. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.

1960s and 1970s, and/or the meaning of the silent resisting production of Soviet composers like Avet Terterian, worldwide unknown until today, in spite of the not always goodwilling discovery, very few years ago, of some other very good composers of the USSR by the Western European and the North American art music market.

And perhaps we could also begin to better discuss the renewed appearance of populist issues (and of authoritarianism) in some of the leftist Latin American popular musicians since the $1960s^{204}$.

204 See my papers "Marxism and music as seen from the Far South" and "Some relationships between revolutionary movements in Latin America and popular music creators" *in*: Wolfgang Martin Stroh & Günter Mayer (Ed.): Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? BIS-Verlag, Oldenburg 2000.

Gerd Rienäcker: Musizieren im Zeichen Benjamins – Rückfragen an Geschriebenes²⁰⁵

Über Benjamin zu musizieren, genauer, "sich der strukturellen Prinzipien zu vergewissern, die Benjamins Texten der dreißiger und vierziger Jahre innewohnen", habe "den Rückenwind jener Umbrüche, die den Werken von Arnold Schönberg, Anton Webern, Igor Strawinsky bis hin zu Pierre Boulez und Bernd Alois Zimmermann sich verdanken..." – dies behauptete ich in meinem Aufsatz, der sich mit der Bedeutung von Walter Benjamin für die Musikbühne befasste. Notwendig, so meinte ich, ginge der Weg von Benjamin zur Neuen Musik über Theodor W. Adorno – über Adorno als Lehrmeister in den zwanziger Jahren, als Freund in den Jahren des Exils, über Adorno als Theoretiker der zweiten Wiener Schule: Ihm, namentlich seinen musikphilosophischen Texten sei es mit "kaum überbietbarer Radikalität" gelungen, Benjamins Gesellschafts- und Kulturkritik, Benjamins Visionen und künstlerische Verfahrensweisen nach ihren Konsequenzen für die Musik zu befragen²⁰⁶.

In der Tat ist Adorno von Benjamin beeinflusst worden, und zwar derart, dass er, wie neuere Monographien ausführen, zeitweise in seinem Schatten gestanden habe²⁰⁷. Aus Briefen erfahren wir, dass Benjamin und Adorno gemeinsam eine Aufführung der Oper *Wozzeck* von Alban Berg besuchten²⁰⁸ – offen bleibt allerdings, inwieweit Benjamins Rezeption dieses Werkes für Adorno vorbildhaft oder gar verbindlich gewesen sei.

Beide standen im Gedankenaustausch über ihre Schriften: Über Benjamins Studien zu Baudelaire²⁰⁹ und zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*²¹⁰, über Adornos Invektiven gegen den Jazz²¹¹ und

²⁰⁵ Zu selten gehen Autoren mit Eigenem ins Gericht. Dass ich es versuche, steht in der Erbschaft meines Lehrers Georg Knepler, der sich und seinen Schülern stetige Kritik des Eigenen und Fremden abforderte. Nicht anders Günter Mayer, dem ich seit mehr als vier Jahrzehnten verbunden bin.

²⁰⁶ Vgl. Gerd Rienäcker, Benjamin auf der Musikbühne. In: Gerd Rienäcker, Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin 2004, S. 264 f.

²⁰⁷ Vgl. Stefan Müller-Doohm, Adorno. Eine Biographie, Frankfurt/ M 2003, S. 220 – 227.

²⁰⁸ Vgl. Adorno. Benjamin. Briefwechsel 1928 – 1940, hrsg. v. Henri Lonitz, 2. Auflage, Frankfurt/ M 1994, S. 158.

²⁰⁹ Briefwechsel, S. 364 ff.

²¹⁰ Briefwechsel, S. 163 - 175.

²¹¹ Briefwechsel, S. 175, 190.

Studien zu Mahler, Wagner und zur Neuen Musik²¹². Dass Benjamin über die Subtilität der musikalischen Exegesen sich lobend auslässt, dass er mit Adorno auch gegen Krakauer sich wendet, weil in dessen Buch über Offenbach von Musik, vorab von musikalischer Technik nicht die Rede sei²¹³, könnte dahingehend ausgelegt werden, dass beide sich über Grundsätze der Musik im Allgemeinen, über Maximen Neuer Musik im besonderen einig gewesen seien. Solcher Auslegung gehorchte jene Brücke, die ich zwischen Benjamins Kunstanschauungen und der zweiten Wiener Schule zu schlagen suchte.

Eben diese Brücke muss in Frage gestellt werden.

1. Nur im Vorbeigehen ist in Benjamins Texten von Musik die Rede: Von Liedern, die ihn gerührt haben. Von "Blechmusik", die dem Knaben am Zoologischen Garten mit Rufen und Schreien der Tiere, vor allem mit erwachenden Gefühlen der Liebe sich vereinte ²¹⁴. In Moskau 1926 von einer Estrade mit "Liebes- und Bauerngesängen" in einem Kulturhaus; von marschierenden Konsomolzen, deren Musik aus einer Kombination von Pfeifen und Gesang bestehe; von jiddischen Liedern, die kommunistisch umgedichtet worden seien; von lärmenden Musikkapellen, Apachentänzen und von Radiokonzerten; von Oper, Operette und Ballett. "Viel richtige Musik" habe es in einem proletarischen Stück gegeben – offen bleibt, was damit gemeint sei. Durchweg, so scheint es, hat Musik Benjamins alltäglich-sonntäg-lichem Erleben, erfülltem und verweigertem Beisammen mit Asja Lacis sich eingraviert; auch Oper und Ballett verlieren ihre Abgehobenheit, werden Umgangsmusik – metaphorisch weitet sie sich zum "Orchester der Straße"²¹⁵, Rhythmus der Großstadt. Vom Gesang der Vögel ist in einer Notiz zu lesen, metaphorisch und im Zeichen messianischer Utopie: Nicht Musik sei deren Organ, sondern eine "Prosa", die von allen verstanden werde, so wie Sonntagskinder den Gesang der Vögel verstünden²¹⁶.

212 Briefwechsel, S. 26, 54, 179, 209 f., 211, 268 f., 271 f., 334 ff.

²¹³ Briefwechsel, S. 243.

²¹⁴ Walter Benjamin, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV, 1, Frankfurt/ M 1972, S. 273.

²¹⁵ Walter Benjamin, Moskauer Tagebuch, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd VI, Frankfurt/ M. 1985, u.a. S. 298, 301, 298, 311,316, 328, 335, 342, 352, 397.

²¹⁶ Walter Benjamin, Das dialektische Bild, in: Gesammelte Schriften, Bd I, S. 1258. Claus Steffen Mahnkopf hat diese Vision in seine Komposition Angelus novus aufgenommen; ihr ist der instrumentale Epilog zugeordnet. Vgl. Gerd Rienäcker, a.a.O., S. 273.

Der Neuen Musik hingegen, auch den Werken der zweiten Wiener Schule, attestiert Benjamin, dass sie den Mechanismen der Kulturindustrie ebenso zu Willen sind wie der Schlager²¹⁷. Adorno hingegen möchte der Neuen Musik ein Refugium der Freiheit, Autonomie einräumen²¹⁸. Seine Invektiven gegen den Jazz hingegen rufen Benjamins Widerspruch hervor; er äußert ihn so nachdrücklich, dass Adorno ihm einlenkend mit dem Eingeständnis beispringt, er selbst habe den Aufsatz in schlechter Verfassung geschrieben, sei daher ein wenig ungerecht gewesen²¹⁹.

So sehr Benjamin und Adorno darin übereinstimmen, dass über künstlerisches Material, künstlerisches Metier angemessen gesprochen werden müsse, so sehr beiden die Subtilität von Kunstwerken nahe steht, so weit driftet ihr Musik-Verstehen auseinander.

Dies aber lässt sich nicht nur durch unterschiedliche Grade musik-bezogener Professionalität, gar Eingeweihtheit begründen – derart, dass Adorno komponiert, überdies ausgezeichnet musiziert habe und analytisch sich mit Kompositionen beschäftige, Benjamin hingegen als Poet, Schriftsteller und Analytiker mit literarischen Gattungen befasst sei.

2. So wenig all jene Maximen, die Benjamin der Moderne zugesellt, auf einen Nenner sich schlagen lassen – unübersehbar die Wandlungen etwa zwischen der als Habilitationsschrift abgelehnten Studie *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, den Arbeiten über Baudelaire und dem Essay *Das Kunstwerk im Zeichen der technischen Reproduzierbarkeit* –, so sehr haben sie ihren Fokus in der Bestandsaufnahme von Umbrüchen, die der Moderne im weiteren und engeren Begriff eigentümlich sind: Sie nun sind nicht allein in Wandlungen des künstlerischen Materials und Metiers auffindbar, sondern umgreifen die Position des Autors, des künstlerischen Subjekts, der Individualität überhaupt – und dies im Zusammenhang mit Umwälzungen gesellschaftlicher Produktion, Aneignung, Kommunikation, im Zusammenhang mit "Verkehrsformen" des Industriekapitalismus und mit Revolutionen, die Benjamin, anders als Marx und Lenin, nicht als Lokomotive der Geschichte, sondern als Griff der Reisenden nach der Notbremse bezeichnen wird²²⁰.

²¹⁷ Briefwechsel, S. 424 ff.

²¹⁸ Briefwechsel, S, 424ff.

²¹⁹ Briefwechsel, S. 398.

²²⁰ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 1232.

Der Einfluss industrieller und quasi-industrieller Prozeduren, fest gemacht an Veränderungen des Kunstwerkes, die geradewegs durch seine technischen Reproduzierbarkeit hervor gerufen werden²²¹, ist nur ein Aspekt des Ganzen. Nicht anders die Rolle der Collage, Montage, der neuerliche Schritt ins Aphoristische, Fragmentarische²²² Und übergreifend die Wandlungen in der Position, im Selbst- und Fremdverständnis des künstlerischen Autors, die reichlich verkürzt als "Tod des Autors" rubriziert werden: Welcher Autor, genauer, welcher Autoren-Typus ist zu Grabe getragen, wer tritt an seine Stelle, wie ist es im Zeitalter sogenannter massenkultureller Prozesse um Individuen, um Individualität bestellt?

Solche Fragen, in Benjamins Schriften namentlich seit der Mitte der dreißiger Jahre thematisiert, lassen sich nur teilweise durch die analytische Zuwendung zu sogenannt Populären Künsten auffangen – etwa durch Analysen zur Rock- und Popmusik²²³. Wiederum reichen Theodor W. Adornos Verweise auf das Zerbrechen tonal-harmonischer Kohärenz, auf die Zerstörung des runden, in sich geschlossenen Werkes, auf Gebärden des Schocks²²⁴ in der sogenannt artifizialen²²⁵ Moderne nicht aus: Umso weniger, als Adorno zwar die Preisgabe des runden Werkes konstatiert, zugleich auf dessen Unverwechselbaren besteht und, gleichsam durch die Hintertüre, die zuvor infrage gestellten Traditionen europäischen Komponierens wieder hinein lässt – sein später Aufsatz *Vers une musique informelle*²²⁶ macht dies offenbar, ihm gesellt sich das Eingeständnis, er könne die neueren Werke nicht mehr nachkomponieren, die hilflose Frage nach dem Vorder- und Nachsatz angesichts einer Komposition, die er beim ersten Hineinsehen als Galimathias bezeichnet.

²²¹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Erstfassung, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2, Frankfurt/ M. 1974, S. 431 – 469.

²²² Vgl. hierzu Detlev Schöttker, Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt/ M 1999. Die Resultate dieser, m.E. nicht nur für die Benjamin-Forschung wichtigen Arbeit können hier nicht referiert werden.

²²³ Vgl. u. a. Peter Wicke, *Rockmusik. Soziologie und Ästhetik eines Massenmediums*. Leipzig 1986; Günter Mayer, *Herausforderung an die Medien*. In: E. Pracht u.a. (Hrsg.) *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987, S. 204 – 242.

²²⁴ Um Adornos Wortwendungen aufzunehmen, die er u. a. dem Monodram Erwartung von Schönberg beistellt. Vgl. Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, in; Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. 12, Frankfurt/ M 1975, S. 47.

²²⁵ Um den vielerorts geläufigen, missverständlichen Begriff zu gebrauchen: Hier taugt er als Kennmarke.

²²⁶ In: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 16, S. 491 ff.

3. Unzureichend habe auch ich jene Umbrüche benannt, "die den Werken von Arnold Schönberg, Anton Webern, Igor Strawinsky bis hin zu Pierre Boulez und Bernd Alois Zimmermann sich verdanken: Die telegrammatische Konzentration auf wenige Augenblicke – das Prinzip der Momentaufnahme –, die neuerliche Ästhetik des Fragments, der Schritt in stilistische Pluralität, Verfahren der Montage, Collage etc."²²⁷

Schon wäre zu fragen, was da telegrammatisch formuliert bzw. gleichsam auf Telegramme zusammen gezogen wird, worin das Telegrammatische besteht – strukturell und funktionell –, wie die Augenblicke beschaffen sind, auf die sich die Musik konzentriert. Wie verhält sich derlei Kontraktion zu ihrem gleicherweise beobachtbaren Gegenteil, der Aus-, ja, Überdehnung, der Auflösung zeitlicher Gefüge überhaupt²²⁸? Der Frage bedarf nicht minder das So und nicht Anders musikalischer (und nicht nur musikalischer) Fragmente: Wovon heben sie sich ab, wie lassen sie sich von Nicht-Fragmenten unterscheiden, und worin differieren Aphorismus und Fragment? Was meint Pluralität, Pluralismus²²⁹, worin unterscheidet beides sich von jener Vielfalt, Mannigfaltigkeit, auf die ästhetische Schriften seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhundert aufmerksam machen – erst recht von jener Mannigfaltigkeit, die die herausragenden Werke von Haydn und Mozart auszeichnet? Und was heißt Collage, Montage, wie sind die Ereignisse beschaffen, die für beide Verfahren sich eignen, und was sind die Zwecke und Resultate solcher Prozeduren? Übergreifend: Wie hängen Material, Technik, Sprachgefüge zusammen? Derlei Fragen pauschal zu beantworten verbietet sich; bleiben sie aber unbeantwortet, so degeneriert der Aufruf all dieser Verfahrensweisen zur rhetorischen Attitüde, ein jeder der aufgerufenen Begriffe zur Leerformel

Kaum lassen sich die strukturellen und funktionellen Innovationen auf einen oder wenige Nenner bringen. Schon die Errungenschaften der zweiten Wiener Schule unterscheiden sich gravierend von denen ihres vermeintlichen und tatsächlichen Antipoden Igor Strawinsky: Verweisen Theodor Adornos wertende Beifügungen – Schönberg und der Fortschritt, Strawinsky und die

²²⁷ Gerd Rienäcker, Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin 2004, S. 265.

²²⁸ Beispielsweise in einigen Werken von Morton Feldman. Vgl. hierzu Sabine Spiellecke, Morton Feldman – String Quartet No 1, Magisterarbeit, Ms., Berlin 2001.

²²⁹ Ein Begriff, der seit dem Ende der fünfziger Jahre für Werke und kompositorische Verfahrensweisen von Bernd Alois Zimmermann benutzt wurde – als Schlagwort?

Restauration²³⁰ – auf Schwierigkeiten, die der radikalen Moderne nicht erst durch den Nationalsozialismus erwachsen, treffen die Attribute der Regression überhaupt Strawinsky oder bestimmte Modalitäten seiner Rezeption, die ihren Bezugspunkt durchaus nicht angemessen sind? Es könnte sein, dass der Neutralisierung tonalharmonischer Gefüge in Strawinskys sogenannt neoklassizistischen Kompositionen größere Sprengkraft innewohnt als der Emanzipation der Dissonanz und Auflösung der Tonalität in Schönbergs Erwartung. Erst recht gilt dies für die Verwandlung überkommener syntaktischer und semantischer Konfigurationen in Spielmarken, für die zunehmende Preisgabe sogenannt innermusikali- scher Prozessualität zugunsten in sich kreisender Verläufe, zugunsten inselhafter Gebilde, deren Abfolge fast beliebig sein könnte: Infragegestellt ist, in der Konsequenz alles dessen, nicht nur das dem Werk immanent Perspektivische, sondern das Werk selbst als in sich Rundes, Ganzes. Wohlgemerkt: Es geht um Tendenzen. Strawinskys Werke auch der sogenannt neoklassizistischen Periode gehen darin nicht auf. Scharfe Kontraste, heftig zufahrende Gebärden, schrille Dissonanzen machen kenntlich, dass musikalische Expressivität keineswegs obsolet geworden ist. Ohnehin, und dies nicht nur bei Strawinsky, lassen Grenzlinien zwischen Ausdruckshaftigkeit aus erster und zweiter Hand sich nicht eindeutig festlegen. Schönbergs Kompositionen hingegen, auch und gerade iene der sogenannt freien Atonalität, jene des Expressionismus, insistieren auf sogenannt innermusikalischer Kohärenz, Prozessualität, Entwicklung, auf motivisch-thematischer Ableitung – nur dass sie sich ins Quasi Mikroskopische verlagert -, aufs in sich geschlossene Werk. Bach, Beethoven, Brahms sind ihre Paten, und mit ihnen Traditionen sogenannt klassisch-romantischen Komponierens, und dies bezieht sich sowohl auf die Werke und ihre Gefüge als auch auf die Position des Komponisten.

Nicht dass Igor Strawinsky minder traditionsbewusst, minder konservativ ist als sein Antipode, aber er bezieht sich auf weit Zurückliegendes – auf religiöse Bräuche, Rituale des Früh- und Hochmittelalters, auf damit zusammenhängende Musizierweisen, die denen der klassisch-romantischen Musik ferne stehen: Auf Musik, die in sich kreist, auf melisch-harmonische Gefüge, die sich geläufiger Dissonanz-Konsonanz-Beziehung verweigern, auf rhythmisch-metrische Konfigurationen, die geläufigen Mustern sich nicht einpassen – auf musikalische Gebilde, denen Individualität abgeht, weil

²³⁰ So bereits die Kapitel-Überschriften in: Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Ausgabe 1958, S. 34 und 127. [Korrektur des Hg. Der Autor schrieb "Strawinsky und die Reaktion".]

sen – auf musikalische Gebilde, denen Individualität abgeht, weil sie ihre Obliegenheiten in gemeinschaftlichen Ritualen, geradewegs im Festhalten quasi ritueller Handlungen, Situationen haben. Auf all dies sich zu beziehen bringt jedoch jene Traditionen ins Wanken, die der zweiten Wiener Schule zu Buche stehen: Die harmonischen Spannungsgefüge, verbindlich der Emanzipation der Dissonanz, die motivisch-thematische Arbeit, verbindlich den intervallischen Korrelationen noch der schockhaften Gebärden in Schönbergs Monodram Erwartung, das Opus perfectum, das gewissenhaft aufzuführen Schönberg den Interpreten auferlegt. Was in Strawinskys Werken – zumindest auf dem ersten Blick – der Neutralisierung harmonischer Gefüge, der Auflösung innermusikalischer Prozesse, der Hantierung von Spielmarken sich überführt, resultiert aus der Transformation des weit Zurückliegenden, musikalisch und über das Musikalische hinaus: Der Transformation, nicht der bloßen Aufnahme, Repetition des Überkommenen – dazwischen liegen Prozeduren analytischer Komponierens; ihnen verdankt sich, dass der Blick zurück in den nach vorn sich verwandelt.

Adornos kritische Reflexionen gehen daran vorbei: Noch in den fünfziger, sechziger Jahren unterstellt er, dass in Strawinskys Kompositionen das Material beschädigt werde und als beschädigtes sich kenntlich macht. Nur den puppenhaften Gebärden in *Petruschka* käme Wahrheit zu – die Wahrheit des Elends. Differenzierter urteilt Adorno über Strawinskys Spätwerke. Auch bleibt draußen oder im bloßen Nebenher, was nicht einerseits auf die zweite Wiener Schule und deren vermeintliche Vorgeschichte, andererseits auf Strawinsky sich bezieht: Bartók und Janacek gelten allenfalls als Beleg dafür, dass in Randgebieten anders komponiert werden könne als im Zentrum der Neuen Musik²³¹. Von Eric Satie ist nicht die Rede – auch nicht von seinen Konzepten, die fraglos die Substanz des Komponierten überragen. Auch nicht von Charles Ives, für dessen dritte Sinfonie Gustav Mahler sich interessiert hatte. Draußen bleiben ohnehin Besonderheiten nordamerikanischer Musikentwicklung, ohne die allerdings weder Charles Ives noch John Cage sich verstehen lassen.

Auf anderem Blatte steht die Frage, ob all jene Konzepte und Sprachgefüge, die Jahrzehnte lang als traditionell, konservativ, regressiv abgewertet wurden, es wirklich sind: Konzepte und Sprachgefüge u.a. der Sinfonien von

²³¹ Vgl. Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, S. 41.

Jean Sibelius²³² und Dmitrij Schostakowitsch²³³ – was enthalten gerade sie an materialen Innovationen? Oder gar die Werke von Nikolai Medtner und Sergej Rachmaninow, ihrer Zeit und danach als konservativ beurteilt? So zu fragen müsste Kriterien des Neuen, Vorstellungen materialer Entwicklung keineswegs den Abschied geben derart, dass Alles, was entstanden sei, gleiche Modernität, gleichen Belang habe.

Nur bieten dem Analytiker, Geschichtsschreiber sich verschiedene Wege – voneinander unabhängig und ineinander verflochten; sie aufzuzeigen ist immer noch schwierig.

Das gilt auch für die Neuerungen, Umbrüche in den fünfziger, anfangsechziger Jahren – gerade für jene, auf die Adornos Begriff Neuer Musik sich teils affirmativ, teils skeptisch bezieht. Sie driften bei näherem Zusehen weit auseinander: Innerhalb der Darmstädter Schule, was durch zunehmende Kontroversen u.a. zwischen Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono sich kenntlich macht, jenseits der Darmstädter u.a. im frühen und mittleren Schaffen von Bruno Maderna, Olivier Messiaen und Bernd Alois Zimmermann, im Schaffen von Hans Werner Henze ohnehin.

Gefragt werden muss denn auch nach Errungenschaften der sogenannten Postmoderne: Sie nun lassen kaum noch auf wenige Begriffe sich bringen, aber sie stehen im. Schon für die Minimal Music trifft dies zu – weit auseinander driften Konzepte und Sprachgefüge von Steve Reich und Philipp Glass.

4. Was also ist den eigentlichen Umbrüchen eingraviert – in allen Musizierphären, also nicht nur im sogenannten "U-Bereich"? Inwieweit lassen Veränderungen, Umbrüche sich festmachen, solange die sogenannte U- und E-Sphäre gegeneinander ausgespielt wird – etwa von Unterstellungen flankiert, denen zufolge in der "ernsten Musik" nicht nur Traditionen aus dem Zeitalter der Postkutsche mehr oder minder unbeschädigt überwintern, sondern runde, in sich geschlossene Werke komponiert würden, die für sich

²³² Theodor Adornos *Glosse zu Sibelius* (Gesammelte Schriften, dürfte eher der Rezeption als ihrem Gegenstand angemessen sein. Überdies ist Adorno mit seiner Abwertung nicht allein; auch René Leibowitz bezeichnet Sibelius als "schlechten Komponisten".

²³³ Mit den "quicken Zöglingen der pädagogischen Statthalterin Strawinskys" habe "der... zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelte Schostakowitsch" den "Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung,Mangel an technischer Verfügung" gemeinsam. (Adorno, Philosophie der Neuen Musik, S. 16)

stehen, statt, wie in der populären Musik, die Wirklichkeit ein- und durchzulassen?

Wie lässt also, was immer neuartig, innovativ sei, überhaupt bestimmen, gar: bewerten?

Von mir, von meiner Befindlichkeit im Umgang mit neuerer, neuer Musik ausgehend resultiert der Missmut, der mich beim Hören des Violinkonzertes von Philipp Glass regelmäßig befällt, aus meiner Verbundenheit mit Kompositionen von Pierre Boulez, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bernd Alois Zimmermann bis hin zu Paul Dessau, Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, aus trotzig-eigensinnigem Verharren im Bannkreis musikalischer Avantgarden, deren Zeit abgelaufen ist oder scheint? (Erschrocken nehme ich wahr, dass Friedrich Schenkers Kompositionen für Posaune, in den siebziger und achtziger Jahren sehr wohl als Seismogramme zerstörter Natur und Menschen wahrgenommen, heutzutage als Gag, Klamauk rezipiert werden. Was ist da an rezeptiven Kontexten verloren gegangen, auf welch andere Bedingungen musste, muss Schenker sich einstellen, will er weiterhin ernst genommen werden?) Resultiert mein Interesse für Werke von Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger, Claus Steffen Mahnkopf – die Kehrseite meines Argwohns gegen Philipp Glass - aus solch regressivem Musik-Verständnis? Inwieweit haben u.a. die von Boulez in den fünfziger und sechziger, von Goldmann in den siebziger Jahren explizierten Maximen sinnvollen, gar redlichen Komponierens ihre Gültigkeit noch in den späten siebziger, erst recht in den achtziger, neunziger Jahren – vom Beginn des neuen Jahrtausends gar nicht erst zu reden? Etwa Boulez` Mahnung, der Komponist möge seine Verantwortung nicht nach draußen, auf die Interpreten delegieren, Goldmanns zornige Invektiven gegen kompositorischen Unfug, gepaart dem strikten Rekurs auf Boulez` Musikdenken heute noch in einer Vorlesung zur Theorie des zeitgenössischen Komponierens inmitten der siebziger Jahrel

Sowohl Boulez als auch Goldmann haben sich verändert: Dass er weniger starr, flexibler geworden sei als früher, bekannte Boulez, als er in Bayreuth Wagners *Parsifal* 2004 aufs Neue dirigierte; schon in den achtziger Jahren bezog er Bartoks Innovationen des Balletts ganz in die Geschichte Neuer Musik ein; in den neunziger Jahren soll er sogar ein Werk von Richard Strauss dirigiert haben – inwieweit hat sich dies auf seine Kompositionen ausgewirkt, und woraus resultieren seine Rückgriffe auf frühe, vor-serielle Werke? Goldmann setzte vor wenigen Jahren sich nicht nur für Schostako-

witschs achte Sinfonie dirigierend ein, sondern beargwöhnte Musik-Konzepte, die, wie er sagte, um sich schlagen – wie würde er, der in den sechziger, siebziger Jahren ein Gleiches tat, auf Werke von Hespos und Mahnkopf reagieren – auf Werke übrigens, die nicht minder durchgehört, durchgearbeitet sind, nicht minder in Traditionen avancierten Komponierens verankert sind als die von Boulez, Goldmann, Schenker?

Dennoch: All die Modifikationen stellen zentrale Maximen des Komponierens nicht infrage; nach wie vor, inmitten entfalteter Klangsinnlichkeit, die den Wohllaut kaum scheut, sind Erfahrungen seriellen Komponierens verbindlich, und sei es im genausten Durchhören jeder Einzelheit, in der Anstrengung musikalischer Begriffe. Es fragt sich nur, inwieweit derlei Maximen noch gültig sind – und mit ihnen die offene oder verdeckte Insistenz auf das Opus perfectum?

Darüber nachzudenken stößt unweigerlich auf ein Problem, das Theodor W. Adorno scheinbar nebenher für die komponierte Musik festhielt: "Polyphone Musik sagt 'wir', selbst wo sie einzig in der Vorstellung des Komponisten lebt ...": Vielstimmigkeit also im Wandel von der realen zur symbolischen Gemeinschaft – aufgenommen, transformiert, überwunden, zunehmend abgewehrt vom Einzelnen, der für das Werk zuständig sei! Er nun, das ästhetische Subjekt, sagt "wir", "während es doch nur ich ist"²³⁴. Wird Musik im Banne europäischer Komposition an diesem Widerspruch zerbrechen, kündigt dies sich im Komponieren, im Komponierten sich an – in all den Pluralismen, die der früher heraufbeschworenen "Einheit und Mannigfaltigkeit" in die Parade fahren? Und dies weit über die Aufnahme verschiedener "Stile", über geläufige Techniken der Collage und Montage hinaus? Zusätzlich angetrieben durch bestürzende Begegnungen mit John Cage, spätestens seit dessen europäischen Gastspielen?

Schwerlich kann, wer solchen Wandlungen ausgesetzt ist, Wertungskataloge in sich tragen, an denen sich nicht rütteln lässt. Und doch muss er, als Komponist und Musikologe, es tun, um arbeiten zu können: Mit dem Wissen, dass einem jeden Katalog Widersprüche, ja, Ungereimtheiten eingesenkt sind; bereit und zunehmend befähigt, verschiedene, einander komplementäre

-

²³⁴ Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, S. 26.

oder widersprechende Maximen in sich auszutragen, übergreifend von "Musiken", nicht mehr von "Musik", "der Musik" zu reden²³⁵.

Dass Günter Mayer seit dem Beginn der siebziger Jahre nicht nur mit der Rockmusik sich befasst – vornehmlich mit dem sogenannten Avantgarde-Rock –, sondern gegen hermetistische Vorstellungen des Komponierens polemisiert, vor allem gegen klassizistische Musikkonzepte, die bis in die achtziger Jahre in Debatten des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR kursierten, hat ihn selten oder nie daran gehindert, Goldmanns Sinfonien und Kammermusik, Emanationen des Opus perfectum, mit Aufmerksamkeit und Zustimmung wahrzunehmen – im Widerspruch zu seinen Invektiven, die er gelegentlich auch Goldmann²³⁶, neuerlich Schenkers Oper *Faustus* ²³⁷ zukommen ließ?

Machen solche Differenzen, Widersprüche des Urteilens und im Urteilenden²³⁸, auf Dilemma-Situationen aufmerksam, denen schwerlich zu entkommen sei? Inwieweit bringen sie beides, den Urteilenden und die Urteile, in Bewegung?

5. Inwieweit geben, für derartiges Fragen, auch für das Aushalten von Widersprüchen, Texte von Benjamin neuerliche Anregungen, Impulse – bezogen auf Themen, die sie behandeln, mehr noch, durch ihre eigenen Konfigurationen und strukturbildenden Prinzipe? Ja, inwieweit zeichnen sich in ihnen ganz ähnliche Probleme, Widersprüche ab – wenn poetische Gebilde und Konstrukte von Baudelaire, Kafka im Raume stehen, und mit ihnen ästhetische Maximen, die mit denen technisch reproduzierter – heute: technisch, d.h. auch und gerade medial produzierter! – Kunst nicht ohne weiteres zusammen gehen, auch nicht auf den Schritt in die Heterogenität, mit Verfahren der Collage und Montage nicht vereidigt werden können?

.

²³⁵ Dass nicht von Musik, sondern von Musiken zu handeln sei, hat Christian Kaden seit längerem vorgeschlagen. Vgl. Christian Kaden, Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess, Kassel 1993; ders., Unerhörtes und Ungehörtes. Was Musik ist und was sie sein könnte, Kassel 2004.

²³⁶ Günter Mayer in einer Diskussion des Berliner Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: "Ihr komponiert wieder nur eine Oper! Wen wollt ihr heute in die Opernhäuser bringen?". Darauf Goldmann: "Wir machen keine Oper, um Leute hinein zu bringen, sondern um bestimmte Leute raus zu haben!"

²³⁷ Vgl. Günter Mayer, Volks-Erfolgs-Oper? Oder: Folks-Ervolks-Oper, in: Eisler-Mitteilungen 36, Oktober 2004, S. 23 – 26.

²³⁸ Differenzen übrigens, von denen die Urteile bedeutender Ästhetiker und Kulturtheoretiker gleichermaßen betroffen waren.

Was für ihn der Moderne sich zuordnet, lässt nicht auf wenige Begriffe sich bringen; es bedarf deren viele, und dies könnte Heutigen, die nach Avantgarden und ihren Maßstäben Ausschau halten, ermutigend sein.

Um nur Weniges anzudeuten:

5.1. Fraglos könnte, wer als Komponist von Benjamin sich anregen lässt, seine musikalischen Vorlieben, Interessen aufzunehmen suchen. Aber schon dies wäre er nicht auf einen Nenner zu bringen. Einerseits müssten – gestern, heute, morgen – sehr unterschiedliche Gattungen sogenannt populärer Musik visitiert, befragt werden: Nach ihrer Einbindung in erfahrbares, erlebbares Leben, nach Modalitäten ihrer Kommunizierbarkeit, nach Konfigurationen, die mehr oder minder als Ausdruckscharaktere bezeichnet, als solche aufgenommen werden können, nach Botschaften, die sie vermitteln oder zu vermitteln scheinen, nach Verfahrens-weisen ihrer Produktion und Reproduktion, nach der Rolle sogenannt technischer Medien, die, anders als zu Zeiten Benjamins, Produktions-, nicht mehr nur Reproduktions-Medien sind, übergreifend: nach Errungenschaften und Problemen vergesellschafteter Produktion, Konsumtion, Kommunikation. In Frage kämen nicht nur Gattungen der Rockmusik, sondern sehr weitläufige Gefilde zwischen unterschiedlichen Versionen vorindustrieller Folklore, Militärmusik, Schlager und verschiedenen Arten des Rock. Zum anderen müssten Gattungen der sogenannt Ernsten Musik danach abgeklopft werden, inwieweit sie unmittelbar in alltäg- lichsonntägliches Leben einzubinden seien, inwieweit ihr Status einer Darbietungsmusik unterlaufen, in den der Umgangsmusik verwandelt werden kann - sei es durch den Einbau sogenannt autonomer Musik in Theater, Film, Fernsehen, sei es dadurch, dass Werke der sogenannten Klassik bzw. Romantik, selbst die der zweiten Wiener Schule in symbolische Begleiter, Dialogpartner alltäglich-sonntäglichen Lebens sich verwandeln. Nicht anders Präsentationen der Oper, des Balletts: Nachzudenken wäre ohnehin über das So und nicht Anders von Theater-Veranstaltungen, über Kommunikationsprozesse innerhalb des Theaters und darüber hinaus, bis in den Alltag hinein - ein weites Feld. Am Horizont steht, als Vision, Utopie oder Illusion, die Aufhebung iener Dichotomien zwischen sogenannt hohen und sogenannt niederen Künsten, salopp, zwischen "E" und "U".

Sind also verschiedene Musiziersphären angesprochen, so gehen sie, scheinbar oder wirklich, in bestimmten Merkmalen ihres Gebrauchs, ihrer Vergegenwärtigung zusammen. Nicht aber werden sie identisch; sowohl ihren Konfigurationen als auch ihrem jeweiligen Gebrauch, ihrem Wirken im

Leben sind Differenzen eingeschrieben – nach ihnen und nach ihrem scheinbaren oder wirklichen Verschwinden müsste gefragt werden.

5.2. Wer im Geiste Benjamins zu musizieren sucht, könnte Ausschau halten nach zentralen politischen Einsichten: Nach Benjamins Bestandsaufnahme kapitalistischer, auch nationalsozialistischer Realität mitsamt ihrer Regelwerke, nach Benjamins vermeintlichem Geschichts-Pessimismus, für den das Motiv des Engels der Geschichte einzustehen scheint, nach seiner Skepsis gegenüber linearem Fortschritts-Denken, nach Korrekturen, die er dem Marx'schen, erst recht Leninschen Revolutionsbegriff angedeihen lässt. Nach Visionen heraufziehender Katastrophe und nach Möglichkeiten ihres Gegenteils, nach Augenblicken des Innehaltens, nach messianischen Visionen der Erlösung, des Glückes.

Darauf sich einzulassen, gibt Abschied dem linearen Fortschritts-Denken, den überkommenen Konflikt-Strukturen, erst recht dem arg strapazierten, zunehmend entleerten "Durch Nacht zum Licht"²³⁹ – und dies unabhängig vom kompositorischen Material²⁴⁰. Unvermittelt sind die Gegensätze, unversöhnt die Widersprüche, Kollisionen, Konflikte, ungetilgt die Brüche, ebenso unvermittelt die Augenblicke des Innehaltens, gepaart den Verheißungen des Glückes, welche noch den atonalen Werken der zweiten Wiener Schule innewohnen.

5.3. Gewiss könnte, wer im Geiste Benjamins zu komponieren, zu musizieren sucht, seinen kunsttheoretischen Einsichten und ihren Gründen auf die Spur kommen.

Sei es der Tod des Autors, genauer, jener Fiktion des Künstlers, der seine Werke ganz aus sich zu gebären scheint, daher auf der Unverwechselbarkeit seines Fühlens, Denkens, Schaffens, auf der Unverwechselbarkeit all seiner Konfigurationen insistiert: Der Musiker, Komponist des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts steht dafür kaum ein, ob "der" Komponist, Musiker des späten achtzehnten, des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts dafür einsteht, muss offen bleiben. Eher kommen sogenannt

²³⁹ Vgl. hierzu Hanns Eisler, in: Hanns Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, Leipzig 1975, S. 233.

²⁴⁰ Ohnehin treten, so Theodor Adorno und Hanns Eisler, Material und Verfahrensweisen auseinander. Vgl. hierzu Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, Kompositionen für den Film, Leipzig 1977, S. 125.

klassisch-romantische Musik-Anschauungen infrage, vorab Ideen der absoluten Musik, die auf Komponisten, Musiker übertragen werden.

Sei es die Preisgabe es in sich geschlossenen, authentischen Kunstwerkes, und dies nicht erst im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit: Nur fragt sich, was an seine Stelle tritt. Und dies lässt abermals sich nicht auf einen Leisten schlagen. Auf der einen Seite geht es um quasi seriell gefertigte Musik unterschiedlicher Sphären, also nicht nur der Rockmusik und des Schlagers, auf der anderen Seite um die Rolle quasi serieller Prinzipe in der sogenannt Ernsten Musik, um die Arbeit mit Gebilden, die als Fertigteile einsetzbar sind, um deren Montage, Collage, um die Preisgabe sogenannt innermusikalischer Prozessualität, erst recht Finalität zugunsten in sich kreisender Formulierungen, zugunsten mehr oder minder variativer Reihung einzelner Partikel, um das Aufbrechen des Werk-Ganzen.

Eben dieser Preisgabe des Kunstwerkes steht, in Benjamins Denken auch der dreißiger Jahre, die Beschwörung durchaus traditioneller Maximen dichterisch-schriftstellerischen Arbeitens, die Frage nach poetischer Qualität entgegen – scheinbar und/ oder wirklich?

Und dem mehrfach diskutierten Tod des Autors – genauer, seiner tradierten Fiktionen – steht das partielle Gegenteil zur Seite: Benjamins gleichzeitiges Insistieren auf der Potenz des Dichters, Schriftstellers – dass der Komponist einbezogen ist, verdankt sich nicht nur taktischen Manövern im Disput mit Theodor Adorno. Um welche Autorschaft nun wird, muss es gehen, was heißt Kompetenz des Schaffenden, Profundität des Metiers, und was könnte daraus für Komponisten, für das Komponieren sich ergeben?

5.4. Schließlich und endlich wären Benjamins Verfahrensweisen und Struktur-Prinzipe nach ihrer Komponierbarkeit zu befragen: Die Preisgabe stilistischer Homogenität, die Rolle des Aphorismus und Fragments, Collage und Montage – bis hin zur Variativität des Zusammengefügten, zugespitzt in der post festum als Passagenwerk deklarierten Sammlung von Fragmenten. Darauf einzugehen würde alle von Adorno beschworenen Maximen integralen Komponierens – diesseits, jenseits motivischer Verklammerung, diesseits, jenseits der Reihentechnik – alle noch im musikalischen Expressionismus überwinternden Vorstellungen idiomatischer Einheit, des personal Unverwechselbaren, subjektiver Ausdruckshaftigkeit verabschieden. Zugunsten idiomatischer Heterogenität, Partikularität, zugunsten faktischer und/ oder vermeintlicher Ausdruckslosigkeit, des Umgangs mit syntaktischsemantischen Spielmarken, zugunsten all jener Verfahren, die der vermeint-

lichen und/ oder wirklichen Entwicklungslosigkeit von Musik, dem Zerbrechen nicht nur des in sich geschlossenen Werkes, sondern des Werkes überhaupt das Szepter geben.

Dass es in alldem nicht um Beliebigkeit gehe, verdankt sich jenen Einsprüchen, die Benjamin selbst anmeldet und in seinen philosophischen, poetischen Konfigurationen, auch in seiner Arbeit mit und an der Sprache artikuliert: Innerhalb der einzelnen Fragmente, in ihrer Durchbildung und über die Fragmente hinaus.

Mit dieser Insistenz auf Durchbildung hat zu tun, wer auf Benjamins idiomatische Konfigurationen sich einlässt: Mitnichten wäre er bereit, alle Erfahrungen integralen Komponierens beiseite zu werfen.

Wer also auf Benjamin sich einlässt, muss Widersprüche aushalten, größer, schärfer, als sie früher erfahrbar waren – im Pendel zwischen Bewahren und Bruch, im Blick zurück und nach vorn.

Vor allem wird keine Richtung neuerer, neuer Musik allein auf Benjamin sich berufen können. Erst recht dürften jene Brücken, die Adorno zwischen Benjamin und der Neuen Musik zu schlagen suchte, ihre Gültigkeit eingebüßt haben – auch wenn Komponisten, die über Benjamin nachdenken, von Adorno beeinflusst sind.

Wer über Benjamin musiziert, hat durchaus nicht nur den Rückenwind der zweiten Wiener Schule mitsamt dem von Strawinsky, noch weniger den Rückenwind der Darmstädter und ihrer musikalischen Verwandten, so wichtig ihre technischen Errungenschaften sind, auch nicht allein den Rückenwind des sogenannten Pluralismus von Bernd Alois Zimmermann.

Eher könnte er sich auf Komponisten, Musiker sich berufen, die ihrer Zeit mit Bertolt Brecht zusammen arbeiteten oder von ihm beeinflusst waren²⁴¹ – partiell auf ihre Verfahrenweisen, vor allem jedoch auf den versuchten Blick von unten²⁴².

6. Ist mein Aufsatz diesen Problemen zuwenig auf der Spur, so gilt das nicht minder für einige der Kompositionen, die in ihm teils genannt, teils behan-

²⁴¹ Was damit sich verbindet, habe ich andern Ortes ausgeführt. Vgl. Gerd Rienäcker, *Musiktheater im Zeichen Bertolt Brechts*, in: *Musiktheater im Experiment*, S. 131 – 145.

²⁴² Vgl. hierzu u.a. Károly Csipák, Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler, München – Salzburg 1975, Günter Mayer, Materialtheorie bei Eisler, in: Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, S. 93 – 348.

delt werden: Für die Oper Os Dias Levantados" = Tage des Aufbruchs von Manuel Gusmaos und António Pincho Vargas, für die Oper Winterreise von Ingomar Grunauer und für den Zyklus Strange Angels von Laurie Anderson²⁴³. Allerdings ist nach Maßstäben ihrer Bewertung zu fragen. Nicht kann es darum gehen, dass in ihnen Benjamin als Mensch – als Glücksucher, als Gescheiteter, als Verbannter oder gar im Augenblick des Sterbens –, Benjamin als Philosoph und Kunsttheoretiker, Benjamin als Künstler authentisch vorkomme. Es gehört zur Freiheit der Künste, ihren Gegenstand zu verändern. Carl Mickel und Paul Dessau haben in ihrer Oper Einstein ²⁴⁴ ihre Titelfigur deutlich von ihrem geschichtlichen Vorbild abgehoben, dessen Leben und Wirken sie zuvor durchaus erkundeten. Wer auf ihrer Bühne den Namen Einstein trug, stand kaum noch für den Physiker Albert Einstein, umso mehr für Wissenschaftler ein, deren Entdeckungen die Erde zerstören könnten, wenn nicht ...²⁴⁵. Um ihre Verantwortung vor der Wissenschaft, vor der Menschheit ging es den Autoren, um schwerwiegende Entscheidungen und um deren mögliche Konsequenzen. Als Berliner Physiker darauf bestanden, Einsteins Leben und Wirken korrekt wiederzugeben²⁴⁶, verwiesen Mickel und Dessau auf gravierende Unterschiede zwischen Realität und Kunst²⁴⁷; Mickel spitzte dies mir gegenüber im Satz zu "Dienst ist Dienst, Schnaps ist Schnaps". Die Autoren und ihre Figuren befinden sich in guter Tradition; sie muss hier nicht aufgeführt werden; es genügt, auf Schillers Wallenstein, Goethes Egmont hinzuweisen.

Authentizität darf also nicht eingefordert werden, geht es um Benjamin in der Musik, im Musiktheater, in den Künsten überhaupt.

Wohl aber sollte, wer über Benjamin nachdenkt, mehr noch, wer solches Nachdenken künstlerisch und wissenschaftlich artikuliert, sich der für Benjamin verbindlichen philosophischen und kunsttheoretischen Anstrengung des Begriffs erinnern, d.h. wissen, worauf er sich einlässt. Opern, die Benjamin in einen gehetzten, zerrissenen Opernhelden in der Nachfolge von Max,

²⁴³ Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, *Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze*, Berlin 2004, S. 262 f., 266 – 271.

²⁴⁴ Uraufgeführt im Jahre 1974 an der Staatsoper Berlin.

²⁴⁵ In einer Version sieht man zwei Physiker, die einen anderen Planeten besichtigen: Könnten Menschen dort leben, wenn die Erde zerstört wird?

²⁴⁶ Dies in mehreren Diskussionen der Jahre 1974 und 1975, an denen Mickel und Dessau partiell teilnahmen

²⁴⁷ Dessau wies darauf hin, dass er neuere Einstein-Monographien zur Kenntnis genommen habe. Das gleiche gilt für Mickel.

Heiling, Holländer, Othello und Wozzeck verwandeln²⁴⁸, sind oder scheinen davon weit entfernt, und dies ungeachtet ihrer szenisch-musikalischdramaturgi-schen Qualität. Indessen spielen Benjamins Verfahrensweisen – die Rolle des Fragments, Montage- und Collage-Prinzipe – eine Rolle

Nicht weniger sind die melancholischen Lieder von Laurie Anderson von Benjamins Denken, von seinen Gestaltungsprinzipien entfernt: Sie haben ihre Qualität²⁴⁹ und Legitimation nur, wenn von Benjamins Visionen abgesehen wird. Immerhin nehmen sie Benjamins Sehnsucht nach Geborgenheit. seine Affinität zum Kitsch, wenn er in Erlebnisse eingebunden ist, seine Trauer und Trost in sich auf. Nicht anders die philosophische Substanz meines Aufsatzes! Ihn in mein Buch Musiktheater im Experiment aufzunehmen, legitimierte sich durch ihr spezifisches Anliegen: Es ging um Versuche der Oper, Operette, des Musiktheaters, Grenzlinien zu überschreiten – sei es durch ungewöhnliche Befragung des, ach, so Vertrauten, sei es durch erste Annäherungen an neuere, neue Werke und Präsentationen, sei es im Nachdenken über Regisseure und Inszenierungen, die für das Musiktheater wichtig sein könnten. Gemessen jedoch an den von Benjamin vorgegebenen Maximen theoretischer Reflexion – und dies auf alle Phasen seines Schaffens bezogen – fiele mein Aufsatz durch die Roste. Für ienen Katalog-Band der Ausstellung "Benjamin und die Künste", dem er sich ursprünglich verdankte, erwies er sich deshalb als ungeeignet.

Weitaus adäquater indessen dürfte eine der von mir behandelten Kompositionen sein: *Angelus novus* von Claus Steffen Mahnkopf, uraufgeführt in der Münchener Biennale 2000²⁵⁰. Und dies nicht nur, weil Mahnkopf Komponist, Musikwissenschaftler und Philosoph ist, mithin weiß, wovon er handelt. Sondern weil sein Zyklus "Angelus novus" aufs Zentrum Benjamin'schen Denkens und auf dessen Konsequenzen hier, heute sich bezieht: Auf jene verhängnisvolle Dialektik des Fortschritts – Adorno und Horkheimer werden sie als Dialektik der Aufklärung dechiffrieren – der im Bild des Engels, der Trümmer, die aufschichtet sind, im Sturmwind, der ihn vorantreibt, sich kenntlich macht. Vom Engel ist mehrfach die Rede: Vom sehnsüchtigen und

^{248 &}quot;Benjamin als Operntenor" – so ist eine Rezension der Oper *Winterreise* in der *Neuen Züricher Zeitung* vom 26. August 1994 überschrieben. Vgl. Gerd Rienäcker, S. 269 f.

²⁴⁹ Laurie Anderson ist eine bedeutende Rockmusikerin, und das gilt auch für den genannten Zyklus.

²⁵⁰ Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin 2004, S. 271 – 280

erschreckten Blick zurück und vom Getrieben-Sein, auch von seiner Musik, die den Erwachenden, Heranwachsenden, sich Entdeckenden geleitet. Und es ist die Rede von der Zivilisation als vermeintlich uneinnehmbare Feste und im Augenblick der Zerstörung. Von all den Panzerungen, mit denen gesellschaftliche Verhältnisse abgesichert werden sollen – auch sie stürzen ein! Von Menschen, die zu leben sucht, in unheilvolles Tun sich verstricken, an und in der zugrunde gehen – vom Wimmern der Geborenen, vom Stöhnen und Jauchzen der Heranwachsenden, vom Ersticken zuletzt.

Dies die eine Seite – Chiffren jener Reise, die die Reisenden nach der Notbremse greifen lässt: Nach der Revolution! Ihr nun, auch den fehlgeschlagenen Revolutionen, sollen Benjamins messianische Verheißungen entgegen gesetzt werden – zaghafte Notate vor der Schwelle der sogenannten Geschichts-Thesen.

Wie all dies ins Komponierte – und in die Szenerie der Uraufführung – transformiert wurde, habe ich im Aufsatz kenntlich zu machen versucht²⁵¹; es ist hier nicht zu referieren.

Mehrerlei jedoch erinnert werden: Zum einen der Verzicht auf Handlung, auf Geschichte – zugunsten von Geschichten, also: Das Nicht- bzw. Multilineare, darin ein jedes Ereignis ganz verschiedene Bindungen eingeht, in ihnen mehrdeutig wird, strukturell und funktionell, dies erinnert an Boulez` Dictum, jeder Ton erzähle Geschichte(n), d.h. nicht eine Geschichte, sondern deren mehrere, viele: Inwieweit sind Konfigurationen und Verfahrensweisen aufgenommen, die Benjamins Passagen-Werk auszeichnen – Konfigurationen und Verfahrensweisen übrigens, die u.a. Mathias Spahlingers Orchestermusik passage/paysage in ihrem So und nicht Anders beeinflusst haben?

Zum *anderen* das in-, Mit- und Gegeneinander verschiedenartiger Strukturen: Die Addition einzelner, für sich stehender Sätze – an der Grenze zur Variativität ihrer Abfolge –, gepaart der Zweiteilung des Mittelsatzes und der Herauslösung einzelner Satz-Partikel, zugleich die strukturelle und funktionelle Integration der Sätze und Partikel auf der Grundlage in sich gebrochener, aber nicht zerbrochener dramaturgischer und sogenannt innermusikalischer Kohärenz. Inwieweit ist derlei Mit- und Gegeneinander für Benjamins Texte der dreißiger Jahre verbindlich?

²⁵¹ Gerd Rienäcker, Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin 2004, S. 271 – 280.

Zum *dritten* die Heterogenität der Sprachgefüge, das Mit- und Gegen-, ja, Übereinander verschiedener Sprachgefüge, zugleich der Zusammenhalt durch kompositorische Prinzipe, u.a. durch eine 48-tönige Reihe, gepaart der Insistenz auf Genauigkeit jeder Formulierung, auf Durcharbeitung des musikalischen Satzes.

Zum *vierten* der Blick zurück und nach vorn: Musizieren über Musik, d.h. auch und gerade über Traditionen der Neuen Musik – etwa über die erste Kammersymphonie von Schönberg -; die Suche nach musikalischen Ausdruckscharakteren, denen Subjektivität, subjektive Betroffenheit nicht abgehen soll – bis hin zur Wieder-Einholung quasi rhetorischer Figuren in der Nachfolge des Barocks und auf den Expressionismus bezogen; die Beschwörung überkommener musikalischer Bilder des Einsturzes und Aufbegehrens, der Katastrophe, des Innehaltens; das mehrmalige Cantando, instrumentales Aus-Singen.

Zum *fünften* die Variabilität im Zusammenwirken von Musik und Bild, Musik und Szene: Wohl sprachen Komponist und Regisseur miteinander, als *Angelus novus* entstand²⁵², wohl beeinflussten sie sich gegenseitig, wohl kommunizieren die Medien miteinander, jedoch bleibt offen, wie und ob die Komposition zu inszenieren sei. Haben Mahnkopf und der Regisseur abermals auf Strukturen des Passagen-Werkes Bezug genommen? Zugleich gibt es einsichtige Zusammenhänge zwischen den Medien – sie sind variabel, aber nicht verschwunden, nicht obsolet.

Schließlich die Gestaltung messianischer Visionen – der Vision einer Prosa, die von allen Menschen verstanden werden will wie der Gesang der Vögel von Sonntagskindern: Solche Vision ist nicht mehr dem Bild, der Szene, nicht mehr dem Gesang überantwortet, sondern allein der Instrumentalmusik, und zwar dem "Singen" einer Piccolo-Oboe, langgedehnten Kantilenen in relativ engen Intervallschritten, aber unaufhaltsam in schwindelerregende Höhen – Zeichen des Glückes oder der Schmerzen?

Ist dies Musik, die von allen verstanden werden kann wie der Vogelgesang von Sonntagskindern – heute, morgen, überhaupt? Mahnkopf wünscht sich, dass die Dichotomien zwischen hoher und nieder Musik, zwischen E und U überwunden werden, und ich wünsche es mit ihm. Wie aber wäre dies er-

²⁵² Vgl. Gerd Rienäcker, Musiktheater im Experiment, 25 Aufsätze, Berlin 2004, S. 272.

reichbar? Ist es im Bannkreis europäischer Komposition – und darauf rekurriert Mahnkopf – überhaupt erreichbar?

Wie also müsste, um abschließend auf eines der Themen zu kommen, die Günter Mayer, und mit ihm viele andere bewegt, eine neue Avantgarde beschaffen sein, wo ist sie angesiedelt, was sind ihre Bedingungen, was ihre Möglichkeiten, Probleme, auch Komplikationen?

Habe ich jahrzehntelang mit Errungenschaften und Schwierigkeiten verschiedener Avantgarden in der Deutschen Demokratischen Republik mich befasst – und dies fast ausnahmslos in der Sphäre sogenannt ernster Musik und des Musiktheaters -, so dürften mir Prognosen für Avantgarden des gerade begonnenen Jahrhunderts, gelinde gesagt, schwer fallen: Zumal sie nur partiell in den mir halbwegs vertrauten Gefilden stattfinden. Es könnte aber sein, dass ein Gutteil jener Auseinandersetzungen, die in den späten sechziger, in den siebziger und achtziger Jahren in Leipzig, Dresden, Halle, Berlin stattfanden²⁵³, Themen-, ja, Problemfelder berührt, die heute so unwichtig nicht sind: U.a. die Frage nach Traditionen von Auf- und Umbrüchen, nach ihrer Handhabe im Blick zurück und nach vorn, die Frage nach sehr unterschiedlichen Zusammenhängen zwischen sozialem, politischem, ästhetischem Fortschritt, vorausgesetzt, es kann von Entwicklung, Fortschritt überhaupt die Rede sein, die Frage nach dem Sinn des Ganzen, also auch des Musizierens, Komponierens in Zeiten, die anders, indessen wahrlich nicht unkomplizierter sind als die Gewesenen.

²⁵³ Vgl. hierzu resumierend: Gerd Rienäcker, Avantgarde-Debatten in der DDR, Referat auf dem Kolloquium "Musik in Diktaturen" der Universität Wuppertal im März 2004. Druck in Vorbereitung.

Luigi Pestalozza: Oltre L'Avantguardia. Musica e Politica Quale Dialettica Nello Stato di Cose Presente

Alla domanda posta nel titolo inizialmente concordato per questo mio contribu to, cioè quale dialettica è oggi possibile fra politica e avanguardia artistica, mu sicale nel caso, do subito la risposta che-mia ha portato al titolo poi datomi: non si tratta, oggi, anche musicalmente, di essere all 'avanguardia, di oniugare avanguar dia e politica, perchè proprio in fatto di politica e musica distinta dalle convin zioni estetiche dominanti, dell'ordine musicale dominante, si tratta oggi di altro dal distinguersi appunto avanguardisticamente, cioè in termini di mero anzamento. Si tratta invece, oggi, di antagonismo, di musica che sta nell'antagonismo sociale, culturale, ideologico e stóricoyma appunto per come qusto antagonismo sta a sua volta in essa, nel suo autonoma modo di comunicare in primo luogo. Ovvero, in primo luogo, la questione comunicativa, del comportamento comunicativo, ovvero della musica linguistica-mente costrutia in modo da comunicare l'idea del possibile cambiamento non slo musicale, anzi dello stato di cose presente oggi nel mondo. In Italia per quan to riguarda questo mio scritto.

Apputno a cominciare da questa indispensabile precisazione di apertura, se la parola "avanguardia", comunuqe ancorà in uso, ha comunque cambiato di senso; o meglio ha persox..in maniera significativa il senso tratto dal linguaggio militare e applicato ai movimenti artistici dei primi decenni del Novecento, musicali compresi, che avanzavano rispetto all'estetica dominante, e però appunto dentro una contraddizione non assunta in tutta la sua dialettica possibilità di rottura: se del resto all'avanguardia così intesa, in realtà discendente dall'idea di progresso dello storicismo idealistico o anche positivistico, in ogni caso individuale, venivano ricondotté le stesse musiche, e relativi musicisti, che già oltre 1'avanguardia prendevano in tutti i sensi posizione, come si cominciò a dire, impegnata: ovvero opponevano all'idea del progresso quella appunto di cambiamento, per cui non certo casualmente, già negli anni fra le due guerre, questóvversante impegnato della musica, abbandonò il termine "avanguardia".

Basterà fare, a quest'ultimo proposito, per gli anni Venti, il nome di Hanns Eisler in Germania o di Nicolaj Roslavec in Unione Sovietica, e per quelli Trenta, andando nelle Americhe, di Edgar Varèse negli Stati Uniti o di Amedeo Roldan a Cuba, e ancora, procedendo per nomi fra i tanti che potrei elencare, due compositori che hanno direttamente subito, fino alla morte in

un Lager, il nazismo, la Germania di Hilter, Karl Amadeus Hartmann e Viktor Ullmann. Mentre venendo al nostro tempo, è significativo che negli anni Setttanta di decollo mondiale del neoliberismo o capitalismo finanziario, e relativa ideologia della storia finita, del pensiero unico, si siano chiamati "avanguardia", in campo musicale, e dilagando 'dagli Stati Uniti all' Europa, movimenti come il minimalismo e in generale il postomodernismo regressiao. Di cui presto dirò. Laddove ha un preciso senso m che nei decenni precedenti, in particolare negli anni Cinquanta, la nuova musica esplosa a Darmstadt dentro la ricostruzione delle idee e délle pratiche di ogni tipo conseguita nel mondo alla fine di quella seconda guerra mondiale, venisse chiamata "neo-avanguardia": ma appunto in quanto i fondanti elementi di pensiero neopositivista che l'attraversavano, appartenevano in realtà alla cultura storicista, dello storicismo in quanto continuità della storia come finora è stata, che nella contestale fase neocapitalista dell'Europa occidentale postbellica, voleva dire, in maniera precisamente mirata, che il nuovo è sempre soltanto progresso, non cambiamento. Ovvero anche musicalmente significava – non per niente la particella "neo" precede parallelamente le parole "capitalismo" e "positivismo", che lo stesso più avanzato processo linguistico, compositivo, è principalmente tecologico, o della tecnica determinante dello stesso nuovo ordine musicale, linguistico, per cui fra 1 'altro ciò porta a uno straoridinario trascententalismo ma sempre al di sopra delle rotture storiche, come nel caso di Stockhausen: il che vuole appunto dire appartenere: alla storia che non conosce contraddizio ni e quindi rotture di fondo, ovvero significa stare nella concezione tecnologica della storia, per cui una tale musica certamente avanzata per tutta la musica del nostro tempo. in realtà avanza rispetto a ciò che di musicale stesso, di stesso pensare e fare la musicale, sostanzialmente non cambia. Per cui anche ad "avanguardia" si è fatto precedere "neo", ovvero si è detto "neoavanguardia" per la nuova musica strutturalista, osteseriale, dei primi anni Cinquanta.

E' dunque in quel tempo musicale europeo, occidentale, che la musica italiana del cambiamento o che si riconcepisce e si ricostruisce nel cambiamento
della storia nazionale conseguito alla fine del fascismo in quanto fine della
storia borghese-liberale che il fascismo aveva prodotto a sua estrema affermazione, non si definisce "neoavanguardia" bensì "musica nuova" e cioè
musica della nuova fase storica nemmeno solo italiana: dove quel "nuova"
che consegue ovvero consapevolmente non precede "musica", indica che
dentro la musica in generale, dentro la musica comunque assestata nella vita
musicale della societa, c'è la contraddizione di quella, particolare, che cam-

bia i rapporti musicali, la loro idea e la loro prassi, interrelandosi col cambiamento storico di tutti i rapporti. Assumendo il senso, di questo cambiamento, nel suo comportamento linguistico, comunicativo. Salvo che questo distinguersi della musica nuova italiana dalla nuova musica europea, riguarda la sua esplicita estraneità ideologica al neopositivismo, per come alla sua base c'è invece la disposizione di pensiero a riconcepirsi e rifondarsi in relazione allo specifico antifascistico cambiamento storico nazionale: che la conduce fra l'altro a riconoscersi in maniera sempre più precisa in Antonio Gramsci o meglio nel modo in cui il Gramsci che è contro "lo storicismo che postula un'immagine 'eterna' della storia" perchè è "per far saltare il continuum della storia" – come preciserà poco dopo Walter Benjamin –, hascritto nel 1935, in carcere, della lingua, che quando la lingua diventa questione vuole dire che "sono presenti altri problemi": nel senso del suo coniugarsi nel momento del suo uso, della sua autonomia a livello di sovrastrutturale realizzazione, con la situazione sociale e culturale in cui viene usata. In tale prassi definendo-si dunque dentro le contraddizioni e la dialettica delle idee e dei rapporti che infine sono quantomai dialetticamente compartecipi del suo definiri come linguaggio che dunque sta nella storia come 21a storia sta in esso. Così fra l'altro, e non secondariamente, definendosi come linguaggio investito, contro ogni elusione estetica, di una stessa, precisa responsabilità formativa.

Questo passaggio gramsciano è indispensabile per capire come le pur fra loro diverse musiche nuove, o del cambiamento storico.,.italiano.-quella cresciuta al Nord e in particolare gravitante attorno a Milano, dei veneti Bruno Maderna e Luigi Nono, dei milanesi Giacomo Manzoni, Vittorio Fellegara, Angelo Paccagnini, Gino Negri, Niccolò Castiglioni, Adriano Guarnieri, Armando Gentilucci, del ligure Luciano Berio, del bresciano Camillo Togni, e quella gravitante su Roma del pugliese Domenico Guaccero, dei romani Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Fausto Razzi, Guido Baggiani, del siciliano Aldo Clementi, del genovese Vittorio Gelmetti, del fiorentino Sylvano Bussotti, del tutto lontana dalle problematiche darmstadtiane e semmai più attenta al decostruzionismo cageano-, avessero comunque in comune, al centro delle loro appunto diverse posizioni di rottulingua riorganizzazione della musicale, il inequivocabilmente riferibile al cambiamento antifascista nel senso antiborgheseliberale sopra detto, della comunicazione: come momento musicale della comunicazione cambiata con la fine del fascismo: e per costruire nel momento dell'ascolto ovvero della prassi sociale e culturale della musica, 1 'idea e la prassi della musica come possibile altro non solo musicale: se fra 1 'altro, e non certo secondariamente, questo voleva dire stare proprio politicamente dentro l'antagonismo, dentro la contraddizione di fondo ripropostasi anche in Italia con la Guerra Fredda – che in Italia è stata in tutti i sensi la negazione del cambiamento storico nazionale in forma di restaurazione dei rapporti anche musicali passati, di prima della liberazione dal fascismo –, dalla parte, appunto, della sua prassi musicale cmabiata. Nella quale sta l'idea – appunto dalla Guerra Fredda negata, combattuta–, dell'altro non soltanto musicale possibile.

Un rifluire dunque, quello determinato dalla Guerra Fredda, a essa organico, nei vent' anni fra le due guerre e quindi, in maniera mirata, contro l'antifascismo. Anche musicalmente. Bastando, in questo senso, due momenti di fondo, esemplari. Il primo è l'irruzione sui palcoscenici lirici italiani a cominciare dalla Scala, e col sostengo politico e finanziario della Guerra Fredda italiana e statunitense, dell'operismo banalmente neopucciano di Giancarlo Menottì che ripropone la melodia naturalista riportata contro lo stesso Puccini all'opera sentimentale senza pensiero (o che dunque rientra in un progetto di normalizzazione musicale all'indietro che riguarda 1'intiera musica italiana, per cui fra l'altro, ben significavamente, si ha il contestuale rilancio del Festival di San Remo secondo i tempi del fascismo quando era il centro propulsivo della "canzonetta all'italiana" o di riduzione della canzone alla banalità sentimentale che lascia immobile la mente); talchè a questo strategico operista della restaurazion non solo musicale, viene contemporaneamente offerto denaro pubblico italiano e privato statunitense – questo nelle logiche dil manipolazione ideologica su scala mondiale, del Riarmo Morale -, per impiantare a Spoleto nel 1958 il festival di musica dichiaratmente concepito e realizzato come baluardo conservatore alla musica nuova in Italia, alla sua alternativa culturale, storica, quella per cui si coniugano fra 1 'altro, nel progetto di cambiamento, la musica nuova di Nono Maderna Manzoni, eccetera, con la nuova canzone alternativa di Italia Canta o di Nuova Consonaza o di Gualtiero Bertelli Giovanna Marini Alfredo Bàndelli Paolo Pietrangeli Giovanna Daffini Ivan Della Mea, eccetera, o quindi col nuovo jazz di Enrico Intra e via andando per i diversi generi musicali, primariamente l'elettronico, senza più divisioni (ma quindi seguendo presto a Menotti l'arrivo sempre dagli Stati Uniti e sempre guidato per contrapporre al cambiamento musicale il consumo della musica sprofondato nelle abitudini acritiche di ascolto, di Malcom Arnodl): se del resto l'operazione menottiana va collocata dentro l'altrettale supporto dato, in ogni

occasione e sede di diffusione musicale, al comporre italiano rifluente sull'ambiguo modernismo caselliano – basti il nome di Nino Rota –, negatore di ogni altra possibilità musicale.

Il secondo momento del tutto organico a quanto appena esemplato, è la legge sul le attività musicali del 1958 numero 800, che le regola negando ostentatamente ogni aiuto alla ricerca e ogni sostegno alla nuova produzione o al fare musicale fuori dall'abituale, ma che soprattutto regola le attività pubbliche o private, operistiche e concertistiche – e questo è particolarmente significativo della restaurazione storica in atto–, secondo la loro distribuzione nel paese come l'aveva voluta e organizzata la borghesia liberale fino al suo culmine fascista, ovvero secondo le logiche dell'Unità nazionale fatta dal Nord industraile, progredito, urbano, che conquista il Sud comprensivo delle Isole, agricolo, arretrato, spogliato delle poche ma non secondarie attività industriali del Regno delle Due Sicilie, insomma ricondotto a mera campagna in senso precisamente feudale. Infine stabilendo dunque, per legge, che il 57% delle attività musicali di ogni tipo resta al Nord, che il 24% restano al Centro, che il 12% restano al Sud, che il 7% restano nelle Isole.

Ouesto escludere, negare legislativamente il cambiamento dell'assetto nazionale delle attività musicali, dei rapporti musicali, per deprimere e reprimere la musica che fa pensare, che si porta dentro la dinamica del cambiamento possibile, infine che interrela il nuovo linguistico, comunicativo, con 1 'attività culturale e politica per socializzare la musica (di queste interrelazioni ragionava la nuova musica e per esse va appunto culturalmente e politicamente), va visto per capire pienamente la contraddizione e lo scontro presenti, proprio anche come dialettica fra politica e musica nuova, in rapporto con quello che comunque si riusciva a fare di musicalmente antagonista, di musicalmente fondato nell'antifascismo come, costituzional-mente riconosciuta della società e dello stato usciti dalla rottura del 1945. E sarà sufficiente dire del Festival delle Novità, di teatro musicale, di Bergamo, che fra il 1958 e il 1960 porta in scena il teatro musicale della musica nuova italiana, ovvero Le sue ragioni di Angelo Paccag-nini, La sentenza di Giacomo Manzoni, Allezhop di Luciano Be rio. La panchina di Sergio Liberovici: o dire delle prime orchestre regionali nelle regioni governate dalla sinistra, che suonando per i diversi centri della rispettiva regione davano spazio alla musica presente, italiana e straniera; ovvero ricordare la zona separata per lo specialismo e gli specialisti della musica della Bienna di Ve nezia, dove comunque la musica di ricerca, internazionale, è presente e comunque alter nativa al

comformismo promosso e organizzo dalla politica dominante. Più il dilagare e il resistere in tutto il paese delle iniziative culturali alterna-tive, nei centri di cultura popolare, dove la nuova canzone "della vera coscienza" come s'usava chiamarla, le prime sperimentazioni elettroniche, la musica nuova italiana o quella di altre culture musicali anche extraeuropee, venivano affiancate in manifesta-zioni il cui scopo era formare un pubblico musicale trasversale ai ceti senza distinzioni, al ternativo a quello unicamente borghese della vita musicale codificata dalla Legge 800. Ma con principale scopo di formazione dell'ascolto e della conoscenza della musica -anche storica per come anch'essa era presente—, alternativa e cioè aperta a tutto il possibile musicale, sonoro, anche futuro.

Salvo confrontare -per capire perchè e con quale senso presto ci saranno importanti cambiamenti nella vita musicale italiana-, questi brevi cenni sulla situazione musicale gli anni di più aggressiva, in Italia, Guerra Fredda, con il fondamentale intervento, subito dopo la guerra, silla configurazione territoriale, e quindi sull'idea dei rapporti sociali-culturali, dello stato. Sempre nella linea della rottura e rifondazione antifascista. Per cui prima ancora della Costituente.che prepara la Costituzione, ma appunto subito nel senso dell'uscita dalla storia nazionale che aveva portato al fascismo, sono istituitele 5 regioni, a statuto speciale, che vuole e dire dotatedi un'ampia autonomia in modo da stare alla pari con lo stato centrale, e cioè la Sicilia la Sardegna, ja Valle -d' AostaTrentino Alto Adige il Friuli Venezia Giulia: vale a dire le cinque regioni periferiche ovvero secondarizzate dalla falsa uniità nazionale rispetto a quelle privilegiat, nordiche per prime: talchè è musicalmente significativo nel senso del rapporto musica-politica ovvero politica-musica, ma quindi in generale, che appena dopo il fallimen to del tentato colpo di stato della destra democristiana e neofascista del luglio 1960, -con cui inizia il decennio del centrosinsitra governativo e della contestazione culturale-politica-sociale trasversale a tutto il paese, che si pone l'obiettivo di ri portarlo alla Costituzione antifascista aperta al superamento del capitalismo, nonchè dunque di realizzare in tutti i sensi e in tutti i campi l'"uguaglianza" come base dello stato e della società, preordinata dai suoi articoli 3 e 4-, a Palermo, capitale della regione a statuto speciale Sicilia dalla Costituzione, con le altre, confermata, si stessi festival di musica contemporanea rinche aprano nel 1960, chi-

chiaramente, anche contro gli stessi festival di musica contemporanea ridotti a ghetti. le Settimane Internazionali della Nuova Musica, dove tutte le tendenze compositive dalle Americhe all'Est Europeo, socialista, trovano spazio in mezzo a un publico aperto a tutti i cittadini non soltanto palermitani, naturalmente a fianco della musica nuova italiana, delle sue interne diversità, per cui si hanno, per esempio, di stagione in stagione, le prime di Pasion selon Sade di Bussoti, di Sul ponte di Hiroshima di Nono, di Per Orchestra di Dontatoni, di Iter inverso di Guaccero (e via elencando): mentre a ulteriore dimostrazione della particolare dialettica in quell'Italia che ritrova le ragioni antifasciste della sua vera storia presente, fra politica e cambiamento culturale, artistico, musicale, ovvero modo nuovo di concepire e pratica re il lavoro artistico, intellettuale, culturale, c'èilformarsi nel 1963 dentro le Settimane Internazionali di Nuova Musica, del Gruppo 63 che riunisce letteratura, cinema, arti in generale, editoria, comunicazione, intellettualità varia, per riconcepire-riorganizzare-rifondare il lavoro dello scrittore come del musicista come dell'editore, eccetera, secondo la democratizzazione antifascista e cóstituzionale di tutti i rapporti. Talchè se certamente a Palermo la musica è questa sovversione dell'ordine musicale dominante, le Settimane Internazioni non sono però un caso isolato. Stanno anzi dentro l'antagonismo musicale o più precisamente dentro il movimento culturale che in rapporto a quello politico si batte, per esempio, in tutto il paese, per la formazione di un'altro publico senza distinzioni di ceti e fra l'altro porta alla significativa nascita, proprio in quegli anni Sessanta, delle prime orchestre regionali nelle regioni governate dalle sinistre -Emilia Romagna, Umbria, Toscana-, ma quindi, per 1a forza del' movimento di rinnovamente democratico anche musicale, in diverse altre. Orchestre aperte alla musica non solo italiana più avanzata, propositiva. In altre parole, dialettica fra politica e musica alternativa al conformismo della vita musicale dominante.

Più, a questo punto indispensabile, la reiterata precisazione linguistica: la musica italiana nuova è stata infatti, e sta, nella rottura storica nazionale fino alle contraddizioni della Guerra Fredda e fino a oggi, per come la questione di lingua che sovrastrutturale subito si è posta, proprio al livello stesso della sua sovrastrutturale autonomia, è questione di riconcezione e rifondazione non solo musicale: che proprio per come musicalmente va oltre 1 'avanguardia, oltre il mero progresso linguistico, richiama appunto, quanto mai politicamente, il Gramsci che nel 1935 scrive, fra 1 'altro in termini implicano la sua estraneità alla concezione tecnologica della storia, e citandolo ro: che

"Ogni qual volta affiora, in un modo significa che si sta imponendo una serie di come già detto, la base critica della musica nuova italiana, della sua interrelazione con l'altra storia, antifascista, italiana. Quella, si badi, per essere anche musicalmente definitivamente chiari, che in realtà si è formata negli anni Venti per poi diventare egemone fino alla Resistenza e al cambiamento storico-nazionale, quando a opporsi al fascismo in quanto estrema falsificazione liberalborghese dei rapporti sociali e culturali, sono i due soggetti culturali e sociali finora tenuti fuori, propriamente dalla borghesia libetrale (fino al facismo, dalla storia nazionale (fino ad alterare, per esempio, nelle esecuzioni musicali miratamente manipolate, 1 'opera di Verdi, del compositore e intellettuale perfettamente borghese democratico che nella sua opera è implacabilmente critic, musicalmente, teatralmente critico, del conformismo politico, ideologico, civile, dominante): la borghesia democratica, appunto, e il movimento dei lavoratori, ovvero Piero Gobetti e Antonio Gramsci per dire di chi intelletualmente, Politicamente, culturalmente, li ha rappresentati mettendo in movimento, negli anni Venti appunto, le forze sociali, culturali, politiche, antagoniste, che egemorierizzerano la Resistenza e la costruzione antifascista dell'Italia post bellica; la sua rifondazione constitutzionale sull' uguaglianza come fondamento dello stato e della società. Così in realtà fondandola, sempre costituzionalmente -unico caso nell'Occidente capitalistico, sul possibile superamento del capitalismo.

Ma siamo allora, qui, alla ragione strutturale dell'attuale smantellamento neoli berista di questa Costituzione e alla riqualificazione del fascismo che l'accompagna con quanto ciò comporta di deformazione degli stessi rapporti musicali: salvo doverci ancora soffermare su un momento musicale ó meglio àlteoria del linguaggio musicale presentem, sicuramente significativo e importante, per dialettica fra musica e politi ca, per l'oggi musicale nemmeno solo italiano: ovvero andiamo al 1980 a quindi alla fa se di trapasso mondiale, dunque anche italiano, al neoliberismo socioeconomicocultura le, quando un compositore e appunto teorico della musica compartecipe della musica del cambiamento, della musica nuova italiana, Armando Gentilucci, scrive il libro Oltre 1' avanguardia. Un invito al molteplicce, dove la lucida registrazione della fine delle avanguardie e neoavanguardie musicali, non si ferma alla altrettanto lucida registrazio ne dei materiali musicali, sonori, moltiplicatisi senza limiti, comunque offerti dalla nuova musica al compostiore, al musicista in generale. No, Gentilucci registra la situa zione, per molti versi la scopre -e la porta alla zma verità, al rischio al quale il molteplice musicale, pur nella ricchezza delle sue possibilità, è esposto; per cui 1' invito a esso è

alla consapevolezza critica in senso -precisamentè-dialettico, della fase appunto neoliberista, infine politica nella maniera più ideologicamente minaccio sa, in cui il molteplide musicale sta. Ossia il rischio ideologico del pragmatismo im posto al mondo come annullamento mentale di ogni progetto alternativo allo stato presente delle cose globalizzate, è alla base dell'avvertimento critico di Gentilucci e del suo antipragmatico invito all uso consapevole, nel momento sovrastrutturale della composizione, del molteplice materico, linguistico, prodotto dalla multiforme ricerca musicale dagli anni Cinquanta ai suoi Ottanta. Se infatti ora scrive -e lo citiamo proprio per come un compositore della musica del cambiamento italiana ha visto la contraddizione in sintomatico anticipo sulla situazione attuale della musica nemmeno solo in Italia-, che "In un universo senza direzioni precise, il rischio dell'impoverimento, della fuga all'indietro verso forme arcaiche, verso ideologie immobiliste e regressive, verso Orienti immaginari, non può e non deve lasciare indifferente nessuno, per le conseguenze anche pratiche di svalutazione che implica, e anzi, alla lunga, favorisce. Ma, appunto per questo, non a sistemi linguistico-musicali privi di contraddizioni, paghi dell'autosufficiente che deriva dall'assoluta arbitrarietà dei postulati iniziali, e neppure a più o meno corrispondenti modelli teorico-critico-, affideremo il presente e il futuro della nostra musica, ma a un confronto continuo su vari piani di analisi e atti inventivi, ponendo di continuo domande a noi stessi, al materiale sonoro, alla sua (e nostra) storia, senza però risposte già date, precostituite. Ossia un chiaro giudizio di inattualità di quanto finora si èra musicalmente fatto anche di straordinariamente importante, ma proprio perchè c'è la consapevolezza del contestuale avanzare nel mondo fino all'Italia di uno stato di cose, neoliberista, globalizzante, o quindi della decostruzione di ogni garanzia socioeconomica dei rapporti: o dungue ancora, dell'avanzare a livello culturale, del postmodernismo a sua volta regressivo, vale a dire dell'annullamento mediante la sua manipolazione modernizzata del passato, di ogni altro presente che non sia quello su cui appunto il passato non solo musicale domina, davvero della sua postmodernistica negazione storica.

Con Gentilucci, dunque il linguaggio musicale investito dal molteplice ovvero dalla molteplicità dei materiali sonori, proprio per la sua strutturale asistematicità o "apertura rischiosa", come Gentilucci stesso avverte, a opposti significati linguistici, è più che mai marxianamente "la coscienza reale, pratica", cioè vera o falsa, perchè "come la coscienza, sorge soltanto dal bisogno, dalla necessità di rapporti con altri uomini": se infatti la diversità fra

le soluzioni possibili non è, ora, fra lingiaggio più avanzato e linguaggio meno avanzato, bensì fra linguaggio che per come concepisce, ovvero si configura in rapporto col molteplice, arriva a essere, a comunicare, 'linguaggio che, la coscienza critica del impossibile cambiamento generale dei rapporti, e linguaggio che al contrario, è e comunica la falsa ideologia e relativa pratica della loro staticità, immodifica bilità. Insomma il linguaggio che per come a partire dal molteplice si organizza, co munica dunque per comportamento linguistico, non per contenuto dichiarato, l'uno 1' altro, modo di stare nella storia presente, di portarsela dentro: per cui allora la questione della lingua – del linguaggio musicale–, sta nel rapporto musicalmente, sonoramento attivo, comunicativo, che dunque implica 1 'ascolto, che la fa stare in esso, talchè la responsbailità formati~Va che ne consegue, è più che mai sonora, dell'organnizzzeione musicale cioè linguiatisca, del suono. Qui stando la definitva comunicazione dell'immo dificabilità o della rottura dello stato di cose (musicali) dominanti. La musica insomma, per come linguisticamente comunica, come pensiero assente secondo il dominio o al c ómùrirca contrario presente se comunica 1"antagonismo, che dunque più che mai oggi, gramcianamente implica altri problemi, se lo stato attuale della questione, anche per la musica cominciaoggi dalla omologazione o stabilizzazione della comunicazione dominante tramite i media anche musicalmente determinanti, per come infatti proprio anche sonoramente/musicalmente la banalizzazione che già venti anni fa Guy Debord vedeva da essi principal mente generalizzata" "su scala mondiale", porta a una musica che non comporta il pensiero, nella quale il suono per primo, adagiato nella comune idee e comune prassi del suono, cioè nel suo acritico uso comune, non fa pensare in quanto musicalmente organizzato in modo da esser parte comunicativa, ideologica, del'pensiero unico, della fine della storia.

In altre parole la questione musicale proprio politicamente parlando, è compositivamente e insieme organizzativiamente, di comportamento comunicativo, di formazione di mente critica o al contrario di normalizzazione mentale acritica: se il postmodernismo regressivo, che cioè regredisce al passato perchè concepisce ed esercita il presente musicale come inesistente e quindi impensabile.possible futuro altro, esercita appunto 1' identificazione ideologica con la fine della storia e il pensiero unico, ma infine e soprattutto per concorrere a formare il senso comune dell'abituale non solo musicale come ordine indiscutibile, normale, senza alternativa, dei rapporti comunque siano.

Ovvero del cambiamento musicale cioè non solo musicabiel, non pensabile. non praticabile. Talchè non fu certo a caso che negli anni Ottanta sia irrotto in Italia l'allo'ra detto neoromantisimo musicale dei Ferrero (Lorenzo). Tutino (Marco), poi Corghi (Azio), Colla (Alberto), Sollima Giovanni), Einaudi (Lodovico), Vacchi(Fabio), presto fattisi postmoderni regressivi, che in precisa sitonia con il mercato che subito li promuove e li sostiene mentre il conformismo si estende agli altri generi musicali -per esempio, fra i cantautori, Lucio Dallasi contrappongono esplicitamente alla musica italiana innovativa, propositiva, critica, elettroacustica compresa, per ricondurla nella normalizzazione del comporre dentro organizzazione abituale del suono quale che sia: così da avallare nel consumo sonoro/musicale organizzato, nella vita musicale, il conformismo, come regola del pensare e del fare ogni cosa fra 1 'altro prima di tutto distorcendo lo stesso passato da cui la regressione compositiva, attinge e pero appunto nella parafrasi additato come il bello che non riguarda il vero, ovvero ricondotto alla falsificazione, al "falso indiscutibile" come "eterno presente" ancora da Guy Debord già smascherato. Insommà al passato, dai musicisti della regressione storica, viene tolto ogni senso, ogni signi ficato construito in ess dai suoi musicisti. Infine agendo, usando la musica, per essere musicisti del pe Ziero borghese liberale opposto a quello della stessa borghesia democratica, proprio nel senso per cui già nel 1935, scrivendo proprio del conformismo, Paul Nizan scriveva: "Il fondamento del pensiero borghese: una volta che la borghesia è giunta alpotere, lo scopo primo della storia intere è raggiunto, la storia deve fermarsi".

Ovvero questa è la musica italiana oggi, o anzi è oggi, in assestato regime neoliberista di capitalalismo finanziario, la sua signficativa regressione culturale, di negazione adialettica, precisamente politica per quanto riguarda il comportamento di questa musica, a prima dello stesso. Illuminismo, della storia proposta come sapere aperto, come relativo, come possibile cambiamento. Riduzione insomma del passato alla virtualità necessaria al presente da sottrarre, sempre politicamente, alla dialettica. Per cui con quella musica proced in parallelo, nemmeno solo in Italia, facendosi esemplare dell'organizzata privazione di proprio storico senso del passato musicale, la regia d'opera, precisamente dell'opera storica, che attualizza gli ambienti, i personaggi, il costume in cui l'opera si muove, la trama, per cui *Tosca* viene ricollocata nell'Argentina di oggi, *La traviata* viene trasferita ai nostri giorni con le donne in minigonna e il resto allo stesso livello, *Don Giovanni* finisce a sua volta nel presenre più sciatto e comune sia per costumi che per compor-

tamento dei personaggi -e via, via, via, così che niente del loro insidere criticamente nel loro tempo fino a significare nel nostro, rimane: in realtà per come la musica di Puccini, di Verdi, di Mozart, o di qualunque altro, viene miratamente ridotta ad accompagnamento meramente godibile, perfino fungibile tanto finisce per non avere più senso teatrale proprio, per stridere con quanto di a essa estraneo si svolge in scena, comunque facendosi musicalmente passato che comunque domina sul presente perchè comunque divento in esse, secondo la normalizzazione culturare al potere, piacevolmente insignificante: in realtà in prevista sintonia -perchè lo spontaneismo (come è stato detto) "non esiste o se esiste è organizzato"- con la banalizzazione dei Sollima, Colla e altri sopra citati – e altri an cora –, se il loro comporre postmoderno e quelle regie modernizzanti in preciso modo manipolante, convengono nell'usare il passato privato di ogni suo senso per farlo, borghesemente sempre secondo marxiano insegnamento, prevalere sul presente. Senza futura.

Del coniugarsi invece della lingua, del linguaggio, della questione della lingua anche come rapporto fra le diverse lingue dei diversi generi musicali, e comunque sempre nella sua autonomia (nel senso sempre valido di Paolo Vasile che nella produzione linguistica contempla 1'interrelazione fra un livello strutturale di potenzialità e uno sovrastrutturale di realizzazione, quello che Hjemslev ha chiamato uso), con altri, problemi; specificamente con la politica o situazione politica italiana oggi proprio nei termini di dialettica fra politica nel caso come antagonismo, e musica nel caso aperta, nel suo suonare e comunicare, al possibile altro, concretamente al vero storico negato dal falso oggi dominante, sono rappresentative le recenti quattro giornate di musica, pomeriggi e sere, pensate e organizzate nel Sessantesimo della Liberazione e con esplicito riferimento nel loro titolo all'antifascismo dagli anni Venti alla lotta armata, alla Costituzione antifascisticamente fondata sull 'Iluguaglianza" come regola dei rapporti economici, sociali, culturali. A Forlì, città dell'Emilia Romagna. Dove dt.nqiue per quattro giorni, dal 13 al 16 aprile 2005, tutte le musiche dalla colta contemporanea alla popular music, al jazza, alla canzone d'autore di segno politico, all'ettroacustica, più il teatro innovativo dei Marcido Maridoris o di Laura Kibel, più il teatromusica sperimentalmente in video della multiforme chitarrista Elena Casoli, e tutti comunicando con linguaggi antagonsiti alla normalizzazione lingustica, comunciativa, dominate, o quindi chiaramente comunicando l'antagonismo politico, storico: per cui oltre cento fra compositori, esecutori, attori, cantautori, registi, esponenti della cultura musicale, sono venuti a

Forlì volontariamente, volutamente fuori da ogni pratica di mercato, per dire che la musica, teatro musicale compreso, che nel suo farsi pensa a non confondersi prima di tutto linguisticamente con la normalizzazione, prende pubblica, sonora posizione infine politica in effetti fattasi sentire in tutta Italia per la risonanza che questa Forlì musicale ha avuto-, contro lo stato neoliberista delle cose presente non solo in Italia: per cui fra l'altro, a ulteriore conferma che 1 'avanguardia" è oggi il fare musica antagonista nel suo comportamento linguistico, comunicativo, per primo, a nessun musicista di ogni genere musicale si è chiesto di comporre, di esercitarsi, sul tema. Se infatti a contare subito in senso antagonistico era il suonare della zloro musica, del loro teatro musicale, organizzato quantomai varesianamente e insieme nonianamente in modo da rappresentare 1 'idea del cambiamento, del futuro possibile altro, per cui anche quando il passato anamorofsicamente attraversava-la musica, è stato nell'ordine della "memoria musicale del futuro" (come è stato detto): talchè esemplarmente di come da o gni parte d'Italia sono venuti gruppi teatralimusicali e soprattutto compositori e musicisti dei più qualificato della musica nuova italiana fino a oggi, vanno fatti alcuni nomi. Nomi, va ripetuto, di musicisti, nel cui lavoro musicale suona e si rappresenta il possibile altro dallo stato delle cose non solo musicali presente, o quindi musicisti della dialettica oggi possibile fra politica e musica fuori dall'omologazione, propositiva di altro rispetto al dominio musicale, culturale.

Cominciando da Enrico Intra, massimo esponente, dagli anni Sessanta, del jazz italino, e continuando coi cantautori che hanno fatto e fanno in Italia la canzone civile, politica, come Fausto Amodei, Gualtiero Bertelli, Claudio Lolli, Dario Buccino(cantautore di strada), 4 per arrivare ai 24 compositori che da Palermo a Milano a Cagliari a Roma, Napoli, Rimini, Bologna, Genova e via indicando per l'intiero territorio italiano, sono venuti con le loro novità strumentali o anche vocali, alle politiche giornate di Forlì. 24, come già sottolineavo, dei maggiormente significativi dell'antagonismo musicale che conta, o più esattamente ventiquattro compositori ovviamente diversi ma non secondariamente rispetto a quanto non causalmente detto più sopra, tutti operanti sul molteplice musicale, sonoro, maverso il possibile altro musicale e storico, ovvero propositivi tutti, appunto nella diversità, della musica non; integrata al pensiero únic, che pensa e lavora sul pensiero musicale senza spazio e tempo precosti tuiti: che linguisticamente comunica questo: ma ecco i nomi le provenienze, Francesco Galante (Roma), Giacomo Manzoni (Mîlano), Nicola Sani (Roma), Sylvanó Bussotti (Milano), Maurizio Ferrari

(Reggio Emilia). Giovanni Damiani (Palermo). Alessandro Melchiorre (Milano), Gilbérto Cappelli (Predappio), Dario Maggi (Milano), Adriano Guarnieri (Bologna), Federico Incardona (Palermo), Franco Oppo (Cagliari), Osvaldo Coluccino (Domodossola), Antonio Doro (Sassari), Cristina Landuzzi (Bologna), Sonia Bo (Milano), Fabrizio Casti (Caglairi), Stefano Taglietti (Rimini), Fausto Razzi (Roma), Ennio Morricone(Roma), Maurizio Pisati (Mi lano); Giorgio Nottoli (Pistoia), Gabrio Taglietti (Cremona), Enrico Intra (Milano) stesso. Laddove significativamente per le contraddizioni infine politiche, di rapporto politica musica, all'interno della stessa musica di opposizione, un mese dopo Forlì, a Mantova, altrettante giornate musicali intitolate alla Costituzione contro il suo sep pellimento da parte del Governo in carica, sono però state impostate col criterio mercantile del richiamo spettacolare, che ha voluto dire la canzone e in generale la po pular music di sicura qualità e però in una logica di festival, o quindi ha voluto di re l'esclusione della musica nuova italiana di oggi ritenuta di scarsa (appunto) go dibilità: se fra l'altro la sola esecuzione di musica comungue "colta", è stato un bra no di Giovanni Sollima proprio perchè postmodernisticamente, regressivamente, consuma mabile, convenzionale. Come dire una giusta, comunque sintomatica protesta politica della musica italiana presente, ma in musicali termini di subalternità alla cultura, infine alla politica, dominante. In altre parole nessuna dialettica in senso antagoni stico fra musica e politica. a Mantova; mentre a Forlì la si è avuta, proprio perchè musicalmente la prassi, l'uso linguistico della musica, era antagonistico.

Questa contraddizione odierna politico-musicale o musicale-politica proprio per come nel quadro generale neoliberista investe la musica nuova dell'antifascismo italia e no proprio nella sua interrelazione linguistica fra livello strutturale livello dell' uso linguistico, ha in realtà al centro il suono, il suo rapporto con la nota, fra l'al tro per come questo rapporto è andato complessamente definensi nel corso del secolo: nel postmodernismo regressivo la nota prevale sul suono, essa asicurando sintattica con il linguaggio passato anche quando la riproposizione linguistica è di' "avanguardia" la dodecafonia schoenberghiana nasce dal temperamento ed ha per base il cromatismo—, così che comunque la musica suona dentro il passato linguistico, musicale, storico: mentre la musica del esce da questo storico impianto linguistico, perta di Musica su due dimensionio dell'elettroacustico Continuo, la dimensione del suo no al di là della nota, della sua determinazione, spiega per esempio la sua predilezio-ne, nel passato musicale non solo italiano, per Frescobaldi fra l'altro da secoli messo ecclesiasticamente ai margini della

vita musicale Italiana ma proprio per come Frescobaldi costrùsice il suo procedere polifonico a partire dalla poliforme fisonomia so dell'organo.

Questo, peraltro, per dire dell'attenzione particolare per il suono emancipazione del suono dalla nota che attraversa il XX secolo, dei composi cambiamento comunicativo, musicale, a cominciare da Nono che non per niente arriva nel 1984 a A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infinti possibili per orchestra, co struito su due solie note, per continuare con Franco Oppo che attinge dal suono della musica di cultura orale sarda per ricomporre appunto in significative organizzazioni molteplici materiali sonori che gli vengoano anche dalla nuova musica an avanguardie. E suono due esempi di dialettica fra musica nuova italiana e politica dell'italiano cambiamento storico di fondo:-Salvo continuare ancora con Gia como Manzoni, Adriano Guarnieri, Domenico Guaccero, Alessandro Melchiorre, Federico In cardona, Nicola Sani, Cristina Landuzzi, Antonio Doro, Aureliano Cattaneo (altri), più, ovviamente, gli elettroacustici con Francesco Galante in testa, che diversissimi, hanno in comune appunto come connotazione del loro stare comunque dalla parte del linguagio che non si adagia nella modernizzazione dell'abituale, del passato senza possibile altro da sè, l'assumere il suono come fattore qualificante della concatenazione fra i materiali montati senza preordinate regole formative; talchè la dialettica oggi possibile e quindi reale fra politica e musica che non finisce adialetticamente nella regressione prima di tutto linguistica, o che; on assume in sè i comportamenti del pensiero unico, è fondamentalmente dovuta all'idea e alla pratica del suono che non subisce la determinazione linguistica della nota, fra l'altro non seconda-riamente in una musica nella quale l'elettroacustica entra normalmente, organicamente, come fattore compositivo connotante l'identità del pezzo, della musica, del compositore.

Naturalmente non ponendosi come gesto sonoro d'atmosfera o semplicemente come rumore sintetizzato dalla sperimentazione acustica. Bensì, appunto, come questione cómpositiva. Se del resto, nè certo a caso, il maggiore compositore elettroacustico italiano di oggi, Francesco Galante, inventa nuove possibilità non come sperimentazione del suono bensì come ampliamento della possibilità sonora in quanto questione immediatamente compositiva: e sempre trattandosi di dialettica nel senso che ci interessa. Il che d'altra parte vuole,

quanto mäi connotante la musica italiana di oggi, quellà antagonista, che non per caso la molteplicità cheessa pratica fino a interrelarsi con materiali di diversi generi o delo passato – senza però mai subirne -il dominio, anzi anamorfosilizzandoli in modo e senso opposto–, proprio sonoramente esercita sempre la propria autonomia pratica e teorica rispetto alla normalizzazione al potere, fra l'altro proponendo una relazione, attraverso il secolo XX, con le rotture che al suo inizio dalla Klangfarbenmelodie e dallo Sprachgesang di Schönberg, al cluster di Cowell, a Scrjabin, Debussy, Janacek, Busoni preocrritore dei quarti e sesti di tono poi praticati da Haba, G.F. Malipiero, Russolo con l'Intonarumorliv, si sono mossi fuori dalla sintassi musicale storicamente consolidata, proprio in termini di suono che principalmente organizza la musica, la connota.

Fra l'altro aprendola così a relazioni con altre culture musicali non più in ter mini di esotismo, di eurocentrismo: fino agli anni del secondo dopoguerra quando nel la questione del cambiamento musicale comunque impostasi in quell'Europa postbellica, diventa principale l'elettroacustica che nei suoi diversi centri di ricerca e di irra diazione, di composizione se andiamo in particolare a quello di Milano -in realtà Pa rigi, Colonia, appunto Milano-, sottrae definitivamente, concettualmente oltre che nell' uso, la musica, alle dodici note; o quindi alla nota, come base della sua organizzazione linguistica – e risiamo al superamento del temperamento –, a partire infatti dal suo no senza limiti di nota come fattore formante della musica, della lingua musicale, del comporre, dell'ascolto che concettualmente riconcepisce 1 idea stessa di musica.

Quanto detto fin qui, sul suòno, suollà lingua della musica, sulla sua questione che gramscia-namente vuole dire la presenza di altri problemi, non toglie niente ai testi, quando ci sono, tanto maggiormente se politicamente impegnati. Significa che tan to più oggi conta quello che il suono ha per esempio contato – propriamente nei termini del Nono che nel 1981 dirà di essere "sempre attento al suono delle parole perchè in musica a parlare è solo il suono" –, nella canzone di Fabrizio De Andrè: massimo cantautore di rottura culturale e politica, nella cui canzone e tantocmaggiormente quando è in lingua dialettale genovese, il suono della voce e del contesto strumentale da lui curato al massimo di attenzione sonora, che rompeva ogni pratica e ogni idea di canzo ne anche di protesta e rappresentava l'opposto 'dello stato delle cose generale presen te, dava alla parola il loro vero senso. E proprio perciò questo De Andrè ha contato molto per la musica italiana linguisticamente, sonoramente antagonista (significativamente mentre in parallelo contava decisivamebte per essa, l'apporto innovativo dell' invenzione sonora/vocale

di Cathy Berberian con Luciano Berio): anche se su di essa, agito in maniera decisiva, sempre a partire dal rapporto suono-parola, Nono, quello lontano del Canto sospeso, dove la frammentazione fonematica della parola per farla parlare in maniera vera solo col suono, si coniugò con la rottura sintattica di fondo, decisiva non soltanto per Nono fino allo strutturale materismo sonoro di A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infini possibili (e oltre), per cui la serie del Canto sospeso, che proseguirà fino a Intolleranza 1960, Nono l'ha pensata e l'ha costruita in maniera da stare fuori dalle categorie fondanti della tonalità, sopravissute alla stessa Scuola di Vienna, ovvero fuori dal cromatismo e dal diatonismo: così che il suono della musica cantata sulle parole dei condannati a morte della Resistenza europea, sull'antifascismo senza confini, non ha vincoli di sudditanza colpassato, suona per il futuro politicamente presente nelle lettere degli:.uccisidal fascismo, dal nazismo: soprattutto aiutandoci a capire -per come stanno nel suono, nella musica, della cantata-, l'idea e la prassi di rottura e di rifondazione della storia non solo musicale. ovvero l'idea e la prassi dell'antagonismo nello stato delle cose capitalistico/borghesi presente: infine facendo già allora capire quella che sostanzialmente e cioè musicalmente è ancòra oggi la dialettica fra politica e musica del possibile altro musicale, della musica andata oltre l'avanguardia per continuare a essere oggi la musica del cambiamento storico di fondo. vero, del nostro tempo. Ossia musica della dialettica possibile fra politica e chiamiamola, ora, così, per ritrovare un contatto col titolo inizia mente convenutorr, "avanguardia artistica".

Per cui un uomo di teatro come Carmelo Bene, dirompente nella stessa alterna va teatrale degli ultimi decenni del Novecento, ha fatto suonare la sua voce dagli anni Sessanta fino a poco fa, miratamente per dialetizzare in senso appunto dirom pente arte (sua) e politica, con gli amplificatori: laddove non certo politicamente innocente, in pieno diciannovesimo secolo, e dunque è un segnale che viene da lontano ma proprio perciò massimamente significativo, Baudelaire aspirava a dire le sue poesie, a leggere i suoi testi, in spazi Laperti, per un ascolto senza confini, col megafono. Il suono, appunto, e la parola. Anzi l'andare oltre con essa stessa ma per il suono che infine la dice, all'ordine stabilizzato infine sempre politico, dei rapporti. Musicalmente, a partire anche x dalla liberazione sonora del vero si gnificato delle parole, o quindi a partire da quello che ciò vale per tutta la musica che oggi si fa dialettica, il suono oltre la nota.

Per cui un uomo di teatro come Carmelo Bene, dirompente nella stessa alterna va teatrale degli ultimi decenni del Novecento, ha fatto suonare la sua voce dagli anni Sessanta fino a poco fa, miratamente per dialetizzare in senso appunto dirom pente arte (sua) e politica, con gli amplificatori: laddove non certo politicamente innocente, in pieno diciannovesimo secolo, e dunque è un segnale che viene da lontano ma proprio perciò massimamente significativo, Baudelaire aspirava a dire le sue poesie, a leggere i suoi testi, in spazi Laperti, per un ascolto senza confini, col megafono. Il suono, appunto, e la parola. Anzi l'andare oltre con essa stessa ma per il suono che infine la dice, all'ordine stabilizzato infine sempre politico, dei rapporti. Musicalmente, a partire anche dalla liberazione sonora del vero si gnificato delle parole, o quindi a partire da quello che ciò vale per tutta la musica che oggi si fa dialettica, il suono oltre la nota.

Avantgarde – Die philosophische und kulturpolitische Perspektive

Friedrich Tomberg: Weltgesellschaft als ästhetische Kategorie

Wer in die Kunstszene unserer Zeit auch nur flüchtig hineinschaut, ist überwältigt von der unablässigen Folge einer unübersehbaren Zahl von Neuerungen. Zugleich kann er leicht den Eindruck gewinnen, dass in dem ganzen Trubel letztlich doch alles beim alten bleibt. Es mag scheinen, dass es den Zeitgenossen früherer Jahrhunderte im Prinzip nicht anders ergangen ist: eine Vielfalt von Formen und Werken, und sie alle oder fast alle doch in dem einen immer dasselbe wiederholend, nämlich das, was wir den Epochenstil nennen können. Man kann die historische Stilfolge aus einer inneren Entwicklung zu erklären suchen, etwa einer des musikalischen oder bildnerischen Materials, es ist dennoch nicht zu übersehen, dass sie in eindeutigem Zusammenhang mit der Kultursituation steht – Kultur verstanden in einem weiten Sinn als die besondere Geformtheit der Lebenszusammenhänge einer Gesellschaft, in diesem Falle der europäischen Gesellschaft, auf die sich unsere Betrachtung beschränkt.

In der Geschichte der europäischen Kultur sind deutlich Epochen eines Änderungsprozesses auszumachen. Wir könnten von den ökonomischen Formationen ausgehen und unterscheiden: Antike, Feudalismus, Kapitalismus. Im christlichen Abendland könnten wir aber auch zuordnen: dem Feudalismus Romanik und Gotik, dem Aufbruch der Stadtstaaten die Renaissance, das Barock dem Durchbruch von Reformation und Absolutismus, die Klassik der Emanzipation des bürgerlichen, als autonom sich verstehenden Individuums, die Romantik der Erfahrung der Bedrängung dieser Autonomie durch die kapitalistische Entfremdung und so fort.

Die Rezeption eines in einer bestimmten Epoche entstandenen Werkes ist auf seine Zeit nicht beschränkt, sie ist in allen Epochen möglich und geschieht heute mehr denn je. Die überlieferte Ästhetik verlangt, dass wir im ästhetischen Genuss von aller Außenbindung absehen, das Werk rein für sich, in zeitloser Gültigkeit wirken lassen. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge festzustellen, überlassen wir der Wissenschaft, für den Kunstge-

nuss ist das alles Beiwerk, allenfalls Erleichterung des Zugangs. Es ist aber nicht zu leugnen, dass sich uns etwa ein gotisches Altarbild in der zugehörigen Kirche ganz anders und in tieferen Dimensionen erschließen kann als im Museum. Ähnlich dürfte es vielen ergehen, wenn sie einen gregorianischen Choral in der Kirche oder sogar während eines Gottesdienstes hören. Es eröffnet sich hier doch eher eine ganze Welt, eben die des Mittelalters, und zwar in der Weise, das sie in ihrer Einheit von Kunst und Religion fast auch beim Ungläubigen so etwas wie Ehrfurcht hervorruft.

Die Menschen des Mittelalters lebten vielfach in Elend und in ihrer Masse in Unfreiheit. Die Religion spendete ihnen Trost, den die Kunst noch zu verstärken vermochte. Täuschte sie damit über die Wirklichkeit hinweg, verschleierte sie die Wahrheit? Gilt etwa von ihr, was Nietzsche meinte generell von den Dichtern sagen zu müssen: Sie lügen zuviel²⁵⁴. Mit dem ästhetischen Genuss von Kunst ist aber gerade die Empfindung von Wahrheit, von einer gelebten Wahrhaftigkeit verbunden, das Gefühl einer Befreiung von Zwängen, einer Horizonterweiterung, mit einem Wort: von Freiheit, und zwar als unmittelbarer Wirklichkeit der eigenen Person. So geschieht es heute, wenn freie Menschen vor die mittelalterlichen Bilder treten oder die Musik dieser Zeit anhören. Sollte es den Geknechteten des Feudalsystems anders ergangen sein? Die Welt, die sich ihnen in der Kirche, die als Gebäude oft insgesamt ein Kunstwerk war, auftat, war ein imaginiertes Jenseits, das sich aber mit seiner sinnlichen Präsenz in der Kunst zugleich als ein ihrem materiellen Leben Zugehöriges offenbarte, ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit einen Wert verleihend, der sie mit Stolz auf ihre in der Pracht dieser Kirche sich ausdrückenden Errungenschaften ihrer gemeinsamen Arbeit erfüllte

Und das mit Recht. Denn das mittelalterliche Gesellschaftssystem war insgesamt eine überragende Leistung der Menschheit auf ihrem geschichtlichen Wege. Gleichwohl konnte es wie die Antike der Klassenstruktur nicht entbehren. Es musste um seines Bestandes willen die große Masse in sozialökonomischer Abhängigkeit halten, und konnte ihr doch nur ein ständig von Katastrophen bedrohtes Leben gewährleisten, das äußersten Einsatz im Überlebenskampf verlangte. Ohne die Ordnungs- und Disziplinierungsleistungen der Religion mitsamt deren Tröstungen wie Drohungen wäre das

²⁵⁴ Friedrich Nietzsche: Werke. Hg. v. Karl Schlechta, 6.Aufl. Frankf. a. M./ Berlin/Wien 1969, S. 345 u. passim

nicht durchzuhalten gewesen. Und es war diese Religion, durch deren Vermittlung die Menschen sich bewusst wurden, dass sie am Weg der menschlichen Gattung mitbauten, der von der Natur aufgrund der vorgegebenen irdischen Existenzbedingungen ihr vorgezeichnet ist: dem ihrer Erhaltung, damit ihrer Ausbreitung und im Resultat der fortschreitenden Zivilisierung der ganzen Erde. Die Kunstwerke spiegeln vermöge der Harmonie ihrer ästhetischen Formung die Seite des Gelingens, auch dann, wenn etwa in Gemälden die Leidensseite mit der Darstellung von Kriegen, Seuchen, Folterungen usw. zum Ausdruck kommt. Gerade in Schmerzen und Erniedrigungen, an denen das Mittelalter reich war, kam es darauf an, das Bewusstsein einer großen Errungenschaft nicht zu verlieren, die letztlich in der täglichen Arbeit all der Niedergehaltenen gründete, aus der die oberen Klassen sich einen luxuriöseren Daseinsgenuss abzogen.

Was heute die angemessene Form menschlicher Lebensbewältigung war, konnte morgen schon hinter den Erfordernissen der Zeit zurückbleiben. Dem zu städtischem Glanz aufgestiegenen Bürgertum erschien das Mittelalter als Behinderung und Bedrohung freier menschlicher Existenz. Es erfuhr den absolutistischen Staat zum einen als eine neue Bedrängung, zum anderen aber als die notwendige Form der Entfaltung und Befreiung der neu aufgestiegenen Klasse. In der Perspektive fortschreitender Emanzipation entfaltete in dieser Epoche neben der Malerei zumal die Musik unerhörten Glanz, band sich zugleich aber an jene Strenge zurück, aus der allein die Befreiung, sei es in der Askese der Arbeit, sei es in der Untertanenschaft der Politik, sich vollziehen konnte.

Die gotischen Dome samt der Kunst, die ihnen zugehörte, verfielen mit dem Aufgang der Neuzeit der Abwehr mittelalterlicher Knechtschaft, das ganze Mittelalter galt den Aufklärern als finster. Nah kam ihnen vielmehr die Antike. Sie vermittelte sich ihnen in sinnlicher Unmittelbarkeit über die Kunst, soweit sie überliefert war, nämlich über die Plastik oder den Tempelbau. Darin offenbarte sich, was alle griechische Kunst wird ausgezeichnet haben: der demokratische Grundcharakter der Polis, die machtvolle Anwesenheit des Volkes, auch unter den Verhältnissen der Oligarchie oder der Tyrannis. Dem Gefühl mehr als dem verständigen Begreifen vermittelte in der Schönheit der antiken Kunst sich eine ganze Welt, die universalmenschliche Substanz einer ganzen Kultur. Und aus der Analogie der Situation heraus, einer oft auch im Gewande ihres Gegenteils sich vollziehenden Demokratisierung, konnte die griechische Antike fast als das, freilich erst aufgegebene, Eigene

empfunden werden. Die griechische Kunst erhielt den Rang eines für alle Zeiten gültigen Kanons.

Diese Identifikation war dem aufsteigenden, in seinen Protagonisten zum Freidenkertum hinstrebenden Bürgertum aber nur möglich, weil es im Bewusstsein seiner gesellschaftlichen Existenz den gläubigen Christen des Mittelalters vergleichbar blieb: Es bezog sein Selbstbewusstsein aus der Erfahrung, mit der bürgerlichen Gesellschaft einen ganz großen und den unter den gegebenen Umständen größtmöglichen Schritt im Fortschritt der Menschheit getan zu haben. Im Gegensatz zur Feudalgesellschaft nährte sich seine Erfahrung der geschichtlichen Wirklichkeit aber nicht aus der als langwährend empfundenen Statik einer erreichten Epoche, sondern es stand in einer Wirtschaftsweise, die die Verhältnisse fortwährend durchbrach und über alle staatlichen Grenzen hinweg auf das Ganze der Erde hintendierte.

Eben die Erfahrung dieser Wirtschaftsweise erzeugte in der weiteren Entwicklung in den Betroffenen auch das Bewusstsein einer Zerstörung der menschlichen Substanz, wie sie nicht einmal die mittelalterliche Knechtschaft hatte bewirken können. Während die unteren Klassen aus ihrer Not heraus immer wieder gegen sie rebellierten, ging die Kunst aus dem stillschweigenden Zugeständnis ihrer unerlässlichen geschichtlichen Notwendigkeit hervor und erfüllte in ihr eine Funktion, die der der Religion im Mittelalter vergleichbar ist. Sie ermöglichte die Empfindung einer Humanität, die der kapitalistischen Destruktion wahrhaften Menschseins entgegenstand und die Individuen ihre Autonomie gegen die Bedrängungen der Realität behaupten ließ, zugleich aber sich der erfahrenen Realität als ihr Ideal einfügte und im modernen Bürgertum das Bewusstsein einer Übereinstimmung seiner Lebensweise mit den Erfordernissen der menschlichen Gattung bestärkte.

Den mannigfachen und durchaus erfolgreichen Bemühungen, auch das Proletariat in das bürgerliche Einverständnis einzubeziehen, stand ein wachsendes Bewusstsein von der Notwendigkeit einer neuen Gesellschaftsformation entgegen. Diese wurde als ein Sozialismus oder Kommunismus vorgestellt, dessen Elemente sich innerhalb der bestehenden Gesellschaft herausbildeten. Ein gesellschaftlicher Umbruch schien sich anzubahnen, der dem Übergang vom Feudalismus zur bürgerlichen Gesellschaft vergleichbar war. Er wäre aber nur möglich gewesen, wenn er durch eine einsichtige gesellschaftliche Kraft in bewusster Aktion herbeigeführt wurde. Sein Gelingen hätte womöglich der Menschheit zumindest zwei Weltkriege und die mit ihnen verbunde-

nen Grausamkeiten ersparen können. Die Revolution ereignete sich jedoch nur am Rande des europäischen Kapitalsystems, das erhoffte Überspringen ins Zentrum fand nicht statt

Mit dem Aufstieg des Faschismus konnte vor allem in Deutschland die Revolutionierung der Verhältnisse noch einmal als eine dringende gesellschaftliche Notwendigkeit erfahren werden, sie sprach sich mit Brecht, Eisler u.a. in einer Kunst von jener Überzeugungskraft aus, die aus der Adäquation an die Menschheitserfordernisse herrührt. Mit der 68er Studentenbewegung sodann wurde Europa, zugleich mit dem ihm vorangehenden US-Amerika, zum Platz eines gewollten, aber schon nicht mehr von der Arbeiterklasse getragenen Aufbruchs in die neue Welt, der in der Massenkunst nur noch eine bereits nostalgisch angehauchte Wiederaufnahme einer politischen Kulturbewegung im Zeichen von Brecht/Eisler und in der theoretischen Konzeption eine "Ästhetik des Widerstandes" hervorrief, worin die Übermacht des Bestehenden schon halbwegs eingestanden war, die sich danach denn auch als real erwies.

Seither geht die Geschichte unumkehrbar jenen Gang, den die jungen Marx und Engels schon für den Fall, dass die revolutionäre Aktion des europäischen Proletariats nicht zum Ziele führen sollte, als den normalen ausgemacht hatten: den der Ausbreitung des Kapitalismus über die ganze Welt, hinführend zu einem weltweiten materiellen Reichtum, mit dem zugleich die Voraussetzung zum Übergang in eine höhere, allein noch als fortschrittlich anzusehende Gesellschaftsformation geschaffen sein sollte. Davon ist die Welt noch weit entfernt. Sichtbar geworden ist inzwischen, dass sich ein Weltmarkt herausgebildet hat, der alle einst mehr oder weniger in sich geschlossenen Nationalwirtschaften in seinen Wirkungsbereich einbezieht und zur obersten Instanz für die Existenzsicherung der Menschen auf dem ganzen Erdenrund geworden ist. Seine Auswirkungen nötigen zunehmend zu Einrichtungen und Aktionen, die dahin tendieren, den global sich vollendenden Kapitalismus in eine ebenso globale Gesellschaftsstruktur einzubefassen, der es gegeben ist, der hemmungslosen Dynamik des ökonomischen Prozesses Fesseln anzulegen und sie im Gemeininteresse der vereinigten Menschheit zu verändern

Wenn die Zeichen nicht trügen, kann die so sich herausbildende Weltgesellschaft, entgegen dem gegenwärtigen Anschein, nicht gedacht werden als die Ausweitung einer einzigen Kultur, der europäischen oder westlichen nämlich, die alle anderen in sich aufsaugt oder nach ihrem Bilde formt, sie kann sich auch nicht darauf beschränken, ein Ensemble von Völkern und Kulturen zu sein, die mit der Wahrnehmung ihrer Entwicklungsmöglichkeiten sich auf die Vereinheitlichung der Menschheit hinbewegen und immer mehr zusammenwachsen, sondern sie wird werden müssen eine die ganze Menschheit umfassende Kulturformation, die die bestehenden Staaten, Völker, Kulturen als ihre Gliederungen hat, so dass nunmehr zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte konkrete gesellschaftliche Existenz in Kultur und politischer Ordnung und menschliche Gattung zusammenfallen.

Was den Antiken ihr Hellenismus, den Chinesen ihr konfuzianisches Reich der Mitte, den abendländischen Europäern ihre Christenheit war, das wird den Bürgern der Weltgesellschaft, zu denen nunmehr alle ohne Ausnahme gehören, die global geeinte Menschheit sein. Dieser Globalismus oder, wie man unverwechselbarer sagen könnte, "Globismus" wird sich gründen dürfen in den Traditionen aller Kulturen, er wird alle Nationen in sich versammeln, aber er wird auch ebenso wie die Kulturformationen vor ihm Gegensätze in sich haben, die sich zu Kriegen oder Klassenauseinandersetzungen, womöglich ungeahnten Ausmaßes, steigern können. Und es wird schon viel sein, wenn es den vereinten globalen Kräften gelingt, den aus den westlichen Industriestaaten aufgestiegenen zerstörerischen Tendenzen des Kapitalprozesses einen Riegel vorzuschieben.

Die Weltgesellschaft, den "Globismus" vorausgesetzt, so stehen die einzelnen Regionalkulturen nur dann noch in Adäquation zur menschlichen Gattung, wenn sie sich als Teile der menschheitlichen Kulturformation angemessen ausbilden, wenn ihre Bürger primär sich als Weltbürger oder, wiederum unverwechselbarer, als Weltgesellschaftsbürger, sozusagen als "Globisten" verstehen und verhalten und ihre eigene traditionell kulturelle Existenz nur noch als Besonderung des übergreifenden Ganzen haben. Das bedeutet für alle Kulturen, dass sie eine völlige "Kehre" vollziehen müssen. Ihre bisherige Autonomie haben sie verloren, sie sind gewissermaßen aus freischwebenden Atomen zu Monaden in einem umfassenden Netzwerk geworden.

Den Europäern tut die Kluft zu ihrer Vergangenheit, der des christlichen und humanistischen Abendlandes, sich so groß auf, wie sie zwischen dieser Formation zur vorausgehenden Antike gegeben war. Andere Kulturen oder Zivilisationen werden zu ihrer Vergangenheit ähnlich stehen müssen, soweit dies nicht schon geschieht. Der Islam beispielsweise ist erst auf dem Wege, den Umbruch zu vollziehen, und auch in Europa hat er zwar an sich schon –

sozusagen unter der Hand – stattgehabt, ist aber noch nicht im Bewusstsein der Europäer deutlich angekommen. Dies auch deshalb nicht, weil die Europäer noch von einer zweiten ihnen lieb- und selbstverständlich gewordenen Vorstellung Abschied nehmen müssen: der der weltgeschichtlichen Avantgarde. Wenn die Weltkultur ein Zentrum haben wird, dann wird es gewiss nicht mehr Europa sein.

In der sozialen Bewegung ist der Umbruch der Zeiten als Klassenkampf erfahren worden. Die europäische Arbeiterklasse wusste sich in den Auseinandersetzungen des 19. und anfänglichen 20. Jahrhunderts, wenn sie den Kapitalismus zugunsten einer neuen ökonomischen Gesellschaftsformation zu überwinden suchte, noch in Übereinstimmung mit den Menschheitserfordernissen. Ihre revolutionären Aktionen legten den zunehmenden Anachronismus der kapitalistischen Produktionsweise samt zugehöriger Politik und Kultur bloß Diese Konfrontation wird aktiv nicht mehr in relevantem Maße ausgetragen. Wo stattdessen in Europa heute, mangels einer sichtbaren Alternative zum proletarischen Aufstand gegen das Bestehende, an der tradierten Kulturformation festgehalten, sie vielleicht sogar restauriert werden soll, ist gleichwohl eine Adäquanz zu den Menschheitserfordernissen nicht mehr herstellbar. Die Kunst, die dies versucht, wird in ihren Bekundungen unwahr. In Europa war für sie schon zum Ende des 19. Jahrhunderts die Stunde der Wahrheit gekommen. Sie führte zur zumindest versuchten Abnabelung von der übertausendjährigen okzidentalen Kulturtradition, indem sie ihr, wo sie weiterhin rezipiert und zelebriert wurde, über die sich auftuende Kluft hinweg wie von selbst allenfalls den Platz einer Antike zugestand.

Mag diese zweite Antike auch wieder zu einer Bedeutung für Gegenwart und Zukunft aufsteigen, die der Vorbildlichkeit der bisher schlechthin so genannten Antike für das Abendland gleichkäme, so würde die Kunst auf dem europäischen Kontinent, wie die auf den anderen Kontinenten auch, zu einer Adäquation an die Menschheitserfordernisse nur noch mit einer angemessenen Zugehörigkeit zur Kultur der Weltgesellschaft gelangen. Was auch besagt, dass sie sich in einer ganz anderen Situation befindet als die europäische Kunst im Ausgang des Mittelalters, als mit dem Übergang der ökonomischen Gesellschaftsformationen auch ein Kulturwandel sich vollzog. Damals traten die Impulse des Neuen dem Alten, Eingewöhnten nicht von außerhalb seiner Grenzen entgegen, die neuen Formen hatten sich vielmehr schon innerhalb der bestehenden, sozusagen heimatlichen Verhältnisse herangebildet. Es musste nicht ein Revier verlassen werden, die Wandlungen

vollzogen sich vielmehr auf ein- und demselben Boden und konnten vermöge fortdauernder Verwurzelung in ihm unmittelbar sinnlich erfahren werden.

So bedeutete im Ganzen der Kultur der Formationenwechsel trotz des Umbruchs in Ökonomie, Politik und Ideologie doch zugleich die Entfaltung eines schon Vorhandenen, in Korrespondenz zu jenem Bürgertum, das in den Anfängen des europäischen Feudalsystems sich ausgebildet und im Verlauf des Mittelalters einen glanzvollen Aufstieg genommen hat. Mittelalter und Neuzeit bilden in Europa gemeinsam die okzidentale Kultur, die in unserer Zeit nun zu ihrem Abschluss gefunden hat. Hanns Eisler, einer der wenigen Linken, die diesen "Untergang des Abendlandes" nicht verleugnet haben, hatte als geschichtliche Analogie die Situation nach dem Untergang der Antike vor Augen, die in den späteren Zentren des Mittelalters eine Jahrhunderte währende Zeit der Barbarei war, in der aber doch schon die Elemente des Neuen sich bildeten, und er glaubte, dass auch heute die Menschen wieder durch eine solche Epoche der produktiven Barbarei und Primitivität würden hindurchgehen müssen²⁵⁵.

Wenn es wahr ist, dass die neue Gesellschaftsformation sich als Weltgesellschaft konstituiert und diese nicht als globale Ausweitung der okzidentalen Kultur verstanden werden kann, dann ist allerdings der Bruch, der sich heute in Europa vollzieht, mit nichts in der bisherigen europäischen Geschichte vergleichbar und es ist nicht verwunderlich, dass er von Nietzsches "guten Europäern" wie ein Weltuntergang empfunden wird. Und wenn ferner Kunst ihre substanzielle Überzeugungskraft nur aus der Übereinstimmung der in ihr sich artikulierenden Empfindung mit den Erfordernissen der menschlichen Gattung zu gewinnen in der Lage ist, dann kann ihr emotionaler Boden nicht mehr die europäische oder eine andere regionale Gegegebenheit in der Welt sein, sondern nur die Welt als Ganze, und zwar unmittelbar und nicht erst in einer hinzukommenden weltbürgerlichen Bewusstseins-Ausweitung, auf die sich der klassische Humanismus hat beschränken müssen.

Dies also ist das in ersten Ansätzen sich ankündigende weltgeschichtlich Neue: Die menschliche Gattung vermittelt sich nicht mehr über kulturelle Besonderheiten, nicht über Völker oder Nationen, die den in ihnen befangenen Individuen für die Menschheit schlechthin stehen, obgleich sie den größten Teil der Erdbevölkerung faktisch ausschließen, sondern was den Indivi-

²⁵⁵ Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München 1970, S. 270.

duen in der Weltgesellschaft für die Menschheit gelten könnte, hat nicht nur den Rang einer Idee aus empfundener Solidarität, sondern ist, was sie vorstellt, in der Tat auch. Ein Ausschluss von anderen ist nicht mehr möglich. Die übrige Welt kann für die Sicherung und Festigung der eigenen Existenz nicht als irrelevant beiseite gelassen oder als bedrohlich abgewiesen werden, wie das etwa im Bezug der alten Griechen auf die Perser oder der Europäer auf die Mongolen oder Chinesen möglich war. Das Schicksal des Einzelnen ist jetzt an die Menschheit im ganzen gebunden, die auch als Ganze agieren muss, wenn sie Bestand haben will.

Die der modernen bürgerlichen Gesellschaft als einer alleinigen Realität verhaftete Kunst gerät damit mehr und mehr in ein Dilemma, aus dem nicht herauszukommen ist. Die gegebene Realität wird immer noch als die einzig mögliche erfahren, gleichzeitig gerät der Versuch, sie als eine legitime Präsentation der menschlichen Gattung widerzuspiegeln, zu einer inneren Unwahrheit, der nur durch Abweisung dieser Realität zu entgehen wäre. Immer schon hatte die durch den Kapitalismus geprägte Lebenswirklichkeit in der Kunst nur so zur Kenntnis genommen werden können, dass ihr eine den ökonomiebedingten Einzwängungen enthobene Befindlichkeit als ein inhärentes Ideal zuerkannt und die darin sich auftuende Dichotomie in der Widerspiegelung zur Anschauung gebracht wurde. Wenn aber die Adäquation der eurokapitalistischen Gesellschaftsformation zu den Menschheitserfordernissen im Begriff ist, sich aufzulösen, dann ist auch ihr Ideal davon betroffen. Es verliert an Inhalt, es entleert sich gewissermaßen und kann doch nicht aufgegeben werden, da eine Alternative nicht erfahren wird. Um ihrer gesellschaftlichen Substanz willen hält die Kunst an der Dichotomie von Ideal und Wirklichkeit fest und bewirkt gerade dadurch ihre Verflüchtigung (Für die Seite der Literatur, speziell der Lyrik, ist dieser Vorgang einprägsam durch Hugo Friedrich beschrieben worden²⁵⁶.

In unbewusster Orientierung an der sozialen Bewegung hat die im Bürgertum betriebene, aber über dessen Bornierungen hinaustendierende Kunstproduktion seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts den von unten heraufdrängenden revolutionären Impuls aufgegriffen, im Bruch mit den Verhältnissen die Möglichkeit eines Aufbruchs zumindest begriffslos erschauend. Vor allem die bildende Kunst hat sich gegen die gewohnte Welt gestellt, in der das Bürgertum trotz allem Unbehagen sich heimisch wusste,

²⁵⁶ Vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1959, S. 89f. und 93ff.

und hat seine Sehgewohnheiten destruiert. Ihr folgte die Musik, die schließlich ebenso rabiat mit den Hörgewohnheiten umging. In der Destruktion trat ein neues Sehen, ein neues Hören hervor. Aber es war nicht der unmittelbaren Wahrnehmung inhärent, es ging nicht aus der Herausbildung einer neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit innerhalb der gelebten Welt hervor, sondern es musste gesucht werden, außerhalb der inneren und im Falle der bildenden Kunst oft auch der äußeren Grenzen Europas und weit in der Zukunft, es konnte nicht mehr empfunden werden als in den Potenzen der Gegenwart sich gründendes Ideal, sondern nur noch in Entsprechung zur Perspektive der Arbeiterbewegung oder in zweifelnder Distanz zu ihr als ein aus dem Umbruch des Bestehenden zu schaffendes Gegenbild, als die Utopie einer von den Wurzeln der bürgerlichen Gesellschaft abgelösten Welt, die sich mit dem Versagen der Revolution dann aber doch auch entleerte.

Ausdruck dieser grundsätzlichen Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft zugunsten eines selbst als nur utopisch empfundenen ganz Anderen ist in Philosophie und Sozialtheorie zumal die Kritische Theorie. In ihrem Sinne analysierte Theodor W. Adorno die Entwicklung der modernen Musik, die er im Zusammenbruch der Konfrontation von Utopie und Wirklichkeit enden sah. Ohne diese Konfrontation hatte die Kunst eigentlich nichts mehr zu sagen. Nach Adorno gelangte sie in ihrer höchsten Aufgipfelung auch zu dieser Konsequenz. "Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft", bemerkte er über Anton Webern, der das Komponieren aufgegeben hatte²⁵⁷. Fast sieht es so aus, als habe John Cage sich diese schweigende Meisterschaft zum Vorbild genommen, als er Musiker auf dem Konzertpodium sich versammeln ließ, ohne dass diese auch nur einen Ton von sich gaben. Gerade dadurch sollte die Aufmerksamkeit auf die jetzt hörbar werdenden Zufallsgeräusche gelenkt werden, die eine absolute Stille gar nicht zuließen²⁵⁸. Das Schweigen Weberns, so wie Adorno es versteht, ist von anderer Art. Es gehört wie Beethovens berühmte Pausen in den Kontext einer Kunstproduktion, nicht mehr jedoch innerhalb eines in sich geschlossenen Werkes, sondern als letzte Artikulation eines Lebenswerkes, dessen Kapitulation es signalisiert. Adorno kann diesen Komponisten so deuten, weil ihm selbst die werdende Weltgesellschaft als der gehörige Boden zukünftiger Kunstproduktio-

257 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt .a.M. 1972, S. 100.

²⁵⁸ Vgl. Hanns-Werner Heister: Kalkgrube und Konzertpodium. Einleitung zur Kritik der Kultfigur Cage. In: Lambrecht/E.-M. Tschurenev (Hrsg.), Geschichtliche Welt und menschliches Wesen. Frankfurt a. M. u.a. 1994, S.183-193.

nen nicht aufging. Die kommende Welt, das war für ihn die "verwaltete Welt", und die empfand er als direkten Gegensatz zu allem, was der Menschheit Not tat. So blieb ihm nur das alte Europa. Mit dem aber war es, das sah er umso schärfer, endgültig vorbei.

Adornos Voraussicht scheint sich heute bestätigt zu haben. Zwar dringt das Weltgetümmel inzwischen von überallher ins europäische Bewusstsein hinein, substanziell erfahren wird aber von Seiten der "oberen Kunst" (Adorno) nach wie vor nur Europa, denn die Welt mag noch so mannigfaltig sein und in die Wahrnehmung aufgenommen werden, sie ist immer doch und in wachsendem Maße kapitalistische Zivilisation, ausgegangen vom europäischen Kontinent, der mit ihr sich globalisiert hat. Europa ist, vermittelt nunmehr über US-Amerika, zur Welt geworden und damit die Welt zu Europa bzw. zum sogenannten Westen, ohne Alternative, ohne innere Potenz zu etwas wesentlich Anderem. Mit der Ausbreitung der dem Kapitalismus zugehörigen politischen Form, der liberalen Demokratie, ist die Geschichte, sagt Fukuyama, in ihr endgültiges Stadium gelangt, ein Darüber hinaus kann es nicht mehr geben, in dieser Form wird die Menschheit wohl ewig verbleiben²⁵⁹. So empfinden es die Menschen in Politik und Wirtschaft und viele freuen sich dessen. In der Kunst jedoch spricht sich aus, was der rückwärtsgewandter Kunsthistoriker Sedlmayr den "Verlust der Mitte" genannt hat. Mit der Empfindung der ewigen Unänderbarkeit einer nicht zustimmungsfähigen Realität verliert die Entgegensetzung von Ideal und Wirklichkeit auch in der Form der Utopie ihren Sinn. Das von Hegel vorausgesagte und von Adorno zur letzten Konsequenz erklärte Ende der Kunst wäre damit erreicht. Kunst als Kunst wäre nicht mehr möglich.

In der Tat ist, was noch Kunst heißt und als Kunst weiterhin produziert wird, zwar nicht durchgängig, aber in einer Symptomatik von epochalem Ausmaß unversehens zu etwas wesentlich anderem geworden. Es ist nicht mehr als rein ästhetisches Phänomen interessant, sondern gewinnt seine Bedeutung nur im Kontext des ganzen Lebensvollzugs. Dieser steht unter dem Paradox, dass da eine Realität ist, die als ewig unveränderbar erfahren wird, aber als solche nicht erträglich ist, nicht hingenommen werden kann und darf. Sie muss aber hingenommen werden, es gibt keine andere und wird, das gilt als ausgemacht, nie eine andere geben. So bleibt den Individuen nur eines noch: sich gegen diese Hinnahme, die sie nicht vermeiden können und wollen,

259 Vgl. Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte. München 1992.

gleichwohl zu stellen, als wäre sie eben doch nicht ein monolithischer Block. an dem nicht zu rühren ist. Die Kunst interessiert in relevanten Kreisen der Produktion wie Rezeption nur noch soweit, wie sie diese Distanzierung innerhalb der Hinnahme ermöglicht. In der Musik geschieht dies oder geschah es bisher im Zuge einer fortlaufenden "Materialrevolution", deren technische Neuerungen häufig den substanziellen Kern derart überwuchern, dass sie alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gleichwohl kam es im Milieu dieser "technischen Kunst" (Eisler²⁶⁰) immer auch zu Werken von bemerkenswerter Ausdruckskraft, wie überhaupt die Tradition der "Werkkunst" hier nicht abgebrochen ist und wohl auch fernerhin allen Kulturwandel überstehen wird, ohne allerdings im Kunstleben noch dominant zu sein. Das gilt gewiss ähnlich für die bildende Kunst. Diese scheint auch heute wieder den Weitergang der Entwicklung anzuführen. Ob sie gut oder schlecht gemacht ist, ob sie ein Gekonntes oder nur ein Gutgemeintes ist, steht ihrem Publikum in relevanter Breite nicht mehr oder nicht mehr primär im Blick, sondern zunächst einmal nur in Entsprechung zur allgemeinen Lebenssituation, ob sie die Realität, wie sie ist, so erfahrbar macht, dass eine Opposition in ihr möglich wird, die nicht von anderswoher kommt, nicht von einem Ideal, nicht von einer Utopie, sondern ihr selbst zugehört.

Diese Selbstentgegensetzung im Medium von Darstellung kann dadurch geschehen, dass Gegenstände, die in der Realität aufzufinden sind, in ihr im wörtlichen Sinne ver-rückt werden, etwa indem große Steinbrocken in einen Museumsraum verschleppt werden, in den sie offensichtlich nicht gehören und nach allen Regeln des anerkannten, "korrekten" Lebensvollzugs auch nicht gehören können. Ein ästhetisches Moment mag noch durch ihre Anordnung gegeben sein, ihren Effekt tun sie aber nur, wenn der Besucher des Raumes sich verstört fühlt, weil hier etwas vorgenommen wurde, was sich nicht gehört, was nicht in der Ordnung ist, was nicht als vernunftgemäß anerkannt ist. Die Realität erweist sich mit einem Male doch als nicht allmächtig, nicht als die große Krake, die alles unentrinnbar umfasst. Es ist anderes, Entgegensetztes möglich, freilich besteht dieses aus nichts sonst als aus eben dieser Realität. Die aufblitzende Gegenwelt vergeht schon mit dem Akt selbst, war nur möglich aufgrund des Überraschungsmoments und kann daher nicht wiederholt werden. Die Kunst muss unaufhörlich auf neue auffallende originelle Verstörungen aus sein, sich schneller wandeln als die

260 Vgl. Günter Mayer: Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials. Leipzig 1978, S. 206. Mode, nämlich schon von einer individuellen Gestalt zur anderen, und sich immer dadurch auszeichnen, dass auf sie noch keiner verfallen ist, weil sie nicht normal, sondern aus der Sicht der Konventionen, in die alle einbefangen leben, "verrückt" sind. Und eigentlich ist die so zusammengestellte Szenerie schon nicht mehr geeignet, ein zweites Mal rezipiert zu werden, weil sie dann schon fast zu einem Gewohnten und daher Normalen geworden ist.

Steine in einen Raum zu befördern, ist keine Kunst in ästhetischem Sinne, es ist eine gekonnte Technik. Kunstakt wird dieses Unternehmen nur, wenn es von einem anerkannten Künstler, etwa mit Namen Joseph Beuys, in Szene gesetzt wird, der aber gerade ein kunstfertiger Künstlerspezialist nicht sein will, sondern diesen Akt ausdrücklich als Willensbekundung zur Gesellschaftsänderung vollzieht, sei es auch unter Zuhilfenahme utopischer Phantasien. Kunst übernimmt hier die Funktion, die im Mittelalter die das Moment künstlerischer Gestaltung miteinbeziehende Religion hatte. Diese lehrte, die Realität, so wie sie war, mit all ihren Bedrängnissen als gottgegeben hinzunehmen, und sich doch gegen sie zu stellen, im Wissen um deren Gegensatz und zugleich in Zugehörigkeit zu einer sie umgreifenden Realität, der himmlischen, die allerdings auch als gegeben geglaubt zu werden hatte, jedoch jetzt in einer, die innere Gegensätzlichkeit gleichwohl nicht aufhebenden Wesensübereinstimmung mit ihr.

Dem modernen und mehr noch dem, wenn man will: postmodernen Kunstempfinden fehlt diese metaphysische Überbauung. Es will überhaupt jegliche Kluft, vor allem die, die die bürgerliche Epoche zwischen Kunst und Leben aufgerichtet hat, zugeschüttet sehen, will die Kunst als ein Moment des Lebens haben. Die gesellschaftliche Befindlichkeit ist in die Werkkunst eingebrochen und hat ihr ihre Eigenständigkeit streitig gemacht. Wie im Mittelalter ist die Kunst wiederum die Magd einer nunmehr durch Nihilismus verdünnten oder gar verdunsteten Theologie geworden, und dies äußert sich von der Kunst her gesehen so, dass sie sich möglichst in die Existenzialität des Alltagslebens hineinbegibt und auch die diffusesten Bekundungen dieses Alltags noch in sich einbezieht. Das geschieht in der Musik beispielsweise durch Verwendung von Geräuschen aus der Lebenswirklichkeit als Formelementen der Komposition. Gegenläufig zur bildenden Kunst, insofern diese sich als sogenannte abstrakte von ihrer Abbildfunktion verabschiedet hat, gelangt damit in Musikwerken Realität scheinbar ungefiltert zur Darstellung. Integriert in die ästhetische Konzeption des Komponisten kommt es, wo dies gelingt - wie etwa bei Nono - zu "sinnlich-sinnhaften Geräuschklängen²⁶¹ (Mayer 1997,259), die auf tieferliegende Prozesse zu verweisen vermögen (ebd. 257).

Die Ästhetik in der Nachfolge Adornos erwartet von einer Musik, die auf der Höhe der Zeit ist, noch anderes. Ihr gilt entweder eine der Wahrnehmung vorgegebene Realität als gar nicht vorhanden oder sie reduziert sich ihr auf ein bloßes Chaos, das erst in den Akten der Wahrnehmung eine durch diese selbst konstruierte Ordnung erhält. Vorgegeben soll der Konstruktion von Wirklichkeit allein ein völlig konturloses "Rauschen" sein. (ebd. 250f.) Auch sonst ist, wenn man den öffentlichen Aussagen darüber glauben will, die allgemeine Erfahrung, dass Wahrheit in der gegebenen Ordnung der Welt nicht ausgemacht werden kann, sie aber auch nicht hinter oder über ihr zu finden ist, wie die überlieferte Metaphysik sich noch einbilden konnte. Dennoch drängt es die Individuen dazu, die erfahrene Unhintergehbarkeit als Ordnung nicht anzuerkennen, ihr die Geordnetheit abzusprechen. Die Welt, sagt Michel Foucault, ist nicht ein einheitlich in sich geschlossener Diskurs, der, wie wir hinzufügen, in eine Weltanschauung gefasst werden könnte, sondern sie gibt sich uns als eine Vielzahl diskontinuierlicher Praktiken, "die sich überschneiden und manchmal berühren, die einander aber auch ignorieren und ausschließen"²⁶². Und so wird uns, wenn wir Foucault folgen, die Ordnung der Dinge zu einem "großen unaufhörlichen und bedingungslosen Rauschen", das uns allerdings auch wieder in eine "stumme Angst" zu versetzen vermag.

Bemerkenswert ist immerhin, dass die heutige Musik, wie auch die übrige Kunst, sich der von Adorno nahegelegten Konsequenz des Schweigens nicht angeschlossen hat, so nahe sie ihm manchmal auch zu kommen sucht. Sowie sie sich artikuliert, nimmt sie Gestalt an. Dem widerspricht auch die Hineinnahme von Geräuschen nicht. Am Beispiel von Nono und Stockhausen hat Günter Mayer gezeigt, wie Geräusche zu Gestaltungselementen werden können. So bringt Nono auf diesem Wege in seiner *fabbrica illuminata* von 1964 dem Hörer den Arbeitsalltag, aber auch das Protestpotential in einer Fabrik nahe²⁶³. Für ihn, den politisch Engagierten, war die Arbeiterbewe-

²⁶¹ Günter Mayer: Über das "Rauschen" des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik. In: H.-W. Heister (Hrsg.) Musik und Revolution. Festschrift Knepler, Bd. 3. Hamburg 1997, S. 259 und 257.

²⁶² Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. München 1974, S. 35 und 36.

²⁶³ Günter Mayer: Über das "Rauschen" des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik. In: H.-W. Heister (Hrsg.) Musik und Revolution. Festschrift Knepler, Bd. 3. Hamburg 1997, S. 256f.

gung noch die gesellschaftliche Kraft, die in der Lage sein konnte, die kapitalistische Gesellschaftsformation zu überwinden. Stockhausen hingegen setzt Geräuschklänge ein, um gerade sich von dieser rauhen Wirklichkeit abzuheben. Was er zu erzeugen sucht, ist gleichwohl das, worauf die Arbeiterbewegung gerichtet ist: die "Vision einer herrschaftsfreien Welt" (ebd. 258). Beiden ist, so ist rückblickend festzustellen, die Fixierung auf Europa als Avantgarde gemeinsam. Hat es mit ihr sein Ende, dann auch mit der inneren Bindung der Kunst an sie. Ohne eine Alternative muss eine ästhetische Produktion, die sich von ihr löst, aber gewissermaßen ins Strudeln geraten. Die Realität darf ihr nicht mehr als sinnvolle Geordnetheit vorgegeben sein. Alle Proportionen, weil aus dem Gestrigen herstammend, müssen in der Wahrnehmung getilgt werden, und so bleibt allerdings nur eine Art von "Rauschen" übrig. Wenn aber Rauschen immer nur in einer Bestimmtheit, immer nur als Geräusch wahrgenommen werden kann und der Eindruck eines Chaos aus der Vielfalt solcher Geräusche herrührt, so bleibt dem Europäer die sich damit nolens volens doch vermittelnde gesellschaftliche Realität solange die gewohnte, nunmehr jedoch ihres Sinnzusammenhangs entkleidete, wie nicht der Blick hinweg über die Grenzen einer in einer autonom sich glaubenden Kultur als autonom sich gebenden Kunst gelingt. Sofern dies die Intention der Chaos-Ästheten sein sollte, halten sie sich immerhin in der Folge der Abstraktion, mit der die geschichtliche Wende in der Kunst begonnen hat. Zu ihr ist nicht nur die Malerei und nicht nur die ausdrücklich "abstrakt" sich nennende übergegangen, sondern das Kunstgeschehen der bürgerlichen Gesellschaft Europas insgesamt. Die abstrakte Kunst bekam ihren Namen, weil sie sich nicht mehr als die Abbildung eines gegenständlichen Außen verstand. In dieser Malweise verbirgt sich jedoch eine andere Abstraktion: die von ihrer gesellschaftlichen und damit regionalkulturellen Verwurzelung²⁶⁴. Die innerlich gesellschaftliche Abstraktion löst die Kunst zwar auch von jenem Bezug auf die menschliche Gattung, der ihr mit ihrer Situiertheit in der bürgerlichen Gesellschaft seit Jahrhunderten zugekommen war, wandelt diese substanzielle Leere zugleich aber in eine Weltoffenheit, die auch zu einer Offenheit für die Weltgesellschaft und damit für die nunmehr erforderte Gattungsgemäßheit zu werden vermöchte.

An der Wiege der modernen Kunst stand die Globalisierung, die nach einem ersten Schub wieder weitgehend dem Bewusstsein entschwand. Sie konnte

²⁶⁴ Vgl. Friedrich Tomberg: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Neuwied u. Berlin 1968, S 100f

daher von der inzwischen "klassischen" Moderne noch nicht oder nur in Brechungen wahrgenommen werden. Heute ist sie zu einer überwältigenden Realität geworden, in der einen Sicht sich nun gerade als Chaos, als Gewirr der Beliebigkeiten darstellend, in der anderen aber als eine Revolutionierung des Weltzusammenhangs. In die "untere Kunst" (Adorno) scheint die Wahrnehmung des weltgesellschaftlichen Aufeinanderzugehens aller Menschen schon mehr eingedrungen zu sein als in die "obere", immerhin spricht man schon von einer "world music". Aber vielleicht drückt sich auch auf der oberen Etage generell schon mehr Gemeinsamkeit aus als die des technischen Innovationsfurors. Wie immer wird erst die Nachwelt zu einem angemessenen Urteil gelangen können. Uns europäischen Zeitgenossen, wenn wir der Realität gerecht werden und den Platz der Kunst in ihr ausmachen wollen, ist jedenfalls schon die Möglichkeit gegeben, uns die auslaufende okzidental-europäische Kultur als eine Art neuer Antike wert sein zu lassen und uns aus unserer Zugehörigkeit zur Bürgerschaft der Weltgesellschaft um den in allen Kulturen der Welt anstehenden Neuanfang des Lebens wie der Kunst auch in Europa zu bemühen.

Als die Bombenzeit war im Alpenland, habe er unermesslich gelitten, er wäre ganz am Rande gewesen. Anton Webern an seine Schwiegertochter Hermine, am Abend des Karfreitags 1945: "Unser Ort, sowie Mödling wird ab morgen früh 4h evacuiert!!! Das ist so plötzlich gekommen, dass wir uns auf diese Weise von Dir und den Deinen verabschieden müssen, haben den heutigen Tag benützt um alles in Ordnung zu bringen und unsere Sachen zu packen. Jeder hat einen Rucksack. Wir hoffen unterwegs in Lastwagen u. s. w. unterzukommen – streckenweise wenigstens. Vielleicht gibt es auch weiter im Westen die Möglichkeit mit der Bahn zu fahren. Unser Ziel: Mittersill!! Umquartierungsschein u. s. w. haben wir schon." Webern und seine Frau Wilhelmine gehen zu Fuß bis Neulengbach. Vielleicht erreichen sie dort noch einen Zug, der nach Westen fährt. In Mittersill im Oberprinzgau (Salzburg) treffen die Eltern mit den drei Töchtern und deren Kindern zusammen. Der Ort ist voll mit Flüchtlingen, das amerikanische Militär in dauernder Bereitschaft. In Wien wird geplündert. Webern, Rilke zitierend: "Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer." In Mittersill stirbt Webern wenige Monate später. Mit zweiundsechzig, auf der Höhe seiner künstlerischen Möglichkeiten. Wie er stirbt, hat mit den Kräften des Krieges zu tun, die er häufig genug bewunderte. Nun unterliegt er diesen. Durch ein Versehen

Im Nachkrieg wird der tote Komponist und Dirigent berühmt. Strawinsky: "Der 15. September 1945, Anton Weberns Todestag, sollte ein Trauertag für jeden aufnahmefähigen Musiker sein." Seine Werke werden bekannt, seine über Schönberg hinausführende serielle Kompositionsmethodik maßgebend im avantgardistischen Betrieb. Webern selbst brauchte zuletzt keine eigene Aufführung mehr: "Ich höre heute bei zunehmendem Alter meine Musik so klar und vollständig rein im inneren Ohr, dass ich sie mir nicht mehr von Musikern vorführen lassen muss. So schlackenlos kann es mir kein Musiker vorspielen, als ich es längst in mir höre."

Bis heute wird nicht oder nur sehr zögerlich und ängstlich über den politischen Webern gesprochen. Rudolf Kolisch etwa, einst Primarius des Kolisch Quartetts und dem Schönbergkreis zugehörig, lehnte es lange nach Weberns Tod auf Befragen ab, über dessen Haltung zum Faschismus zu sprechen. Andere taten desgleichen. Schönbergs Titulierung vom "Nazi-Webern", als den US-Exilanten gewisse Nachrichten über seinen bedeutenden Schüler

erreichen, kommt nicht von ungefähr, bleibt aber dunkel. Nicht dran rühren, das geht bis heute, obwohl die Dokumente zum großen Teil offenliegen.

Anton Webern war, seit ihn der adlige, regierungsamtlich hochangesehene Vater und die monachiehörige Schule züchtigten, ein Deutschnationaler. Verehrte er grenzenlos Richard Wagner, Prototyp des deutschen Komponisten lange vor Hitler, so keineswegs aus jugendlichem Überschwang. Als mögliche Studienorte kamen für den Jüngling spontan nur deutsche Orte in Frage. Vorlieb musste er allerdings mit dem Guido-Adler-Institut an der Wiener Universität nehmen, wo mehrheitlich Juden und Polen Musikwissenschaft studierten. Später schloß er sich nationalen Vereinen an, der "Südmark" etwa, die Interessen der Grenzlandbewohner vertraten, und dem Alpenverein.

Die Vertreter der "Grenzlandmentalität", aufgescheucht durch die Nationalitätenkonflikte im Habsburger Vielvölkerstaat, mit ihrer geradezu pathologischen Angst, ihre Kultur und "Rasse" könnte untergehen, trachteten alles "Undeutsche" abzuwehren. Viele sahen die nichtdeutsche Bevölkerung als biologisch und kulturell minderwertig an. Wer die deutschnationalen Bestrebungen untergrub, galt als Feind. Zu diesen Feinden zählten katholische Kleriker und Politiker, die Marxisten, die Slawen und die Juden. Den deutschnationalen Webern mit Judenfeindlichkeit in Verbindung zu bringen, wäre allerdings irrig. Noch während der Naziära half er jüdischen Schülern und blieb mit dem jüdischen Freund und Musiker Heinrich Jalowetz bis zuletzt in Briefkontakt. Gleichwohl, die Hybris des "Deutschland, Deutschland über alles", den Buben und Mädchen bis zum Überdruss eingebläut, vergiftete die Hirne mit Rassismen und obrigkeitlichen Trugbildern. "Toni" Webern glaubte ernstlich, eine jede Obrigkeit müsse respektiert werden. Die spätere "großdeutsche" Ordnungsmacht mit der zweiten deutschen Hauptstadt Wien schien ihm offenkundig wie ein Geschenk des Himmels. Im übrigen schaute der Komponist Hitlers Raubzüge aus der Ameisenperspektive am Alpenrand an, als seien sie ein gigantisches Naturschauspiel. Das entspricht einem Gerücht, das bis heute gepflegt wird, und dem Webern hoffnungslos erlegen war: dass Kriege unabwendbar seien, da sie Naturgesetzen gehorchten.

Anton Webern ist einer der ganz großen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Daran gibt es nichts zu deuteln und auch keinen Abstrich zu machen. Dass der prominente Schönberg-Schüler als Komponist zu Lebzeiten nur selten Erfolg hatte und zuletzt nur noch im "Elfenbeinturm" seine kostbaren Parti-

turen schuf, wertet seine musikhistorische Bedeutung zusätzlich auf. Weberns avantgardistische Kompositionskultur wurde von Reaktionären seit den 20er Jahren mit dem Etikett "Musikbolschewismus" belegt. Er galt während der Nazizeit als "entartet" und wurde offiziell nicht mehr beachtet. Das hat ihm viele Erschwernisse, Existenzsorgen, Isolation und dergleichen eingebracht. Kunst lag für den Schöpfer der hochexpressiven kürzesten Sätze, die bis dato komponiert wurden, jenseits von Gut und Böse, also auch von Politik. Gab es überhaupt einen politischen Webern? Und wenn, wie ist es zu verstehen, dass der scharfsichtige Komponist noch 1918 den Wunsch hegte, "für Deutschland" in den Krieg zu ziehen?

Als die führenden Staaten Europas 1914 zur Mobilmachung bliesen, tuteten Dichter, Maler, Literaten, Musiker kräftig mit. Auch Webern war in Trance, obwohl das nicht seine Klänge waren, die da rasselten. Aber Ernüchterung? Aufzustehen gegen die organisierte Völkerverhetzung, die die europäischen Eliten betrieben? September 1914 an Heinrich Jalowetz: "Ich habe nur einen Wunsch: mit vor den Feind zu gehn. Bei Lemberg geht's zu! Herrgott! Zu Schönberg kann ich jetzt auch nicht."

Glücklicherweise machte wenigstens einer den Kreisen um Schönberg alle Ehre, indem er den Krieg von Beginn an ablehnte, Hanns Eisler. Alban Berg zog ähnlich enthusiasmiert wie Webern in den Krieg. Er glaubte, der Waffengang könnte reinigend wirken auf die verderbten Zustände. Doch während Berg irgendwann zur Besinnung kam und sich schämte, und sich sogar zum Antimilitaristen stilisierte, blieb Webern bei seinem Leisten mit Durchhaltesprüchen. Mödling, 5. Oktober 1918, an Heinrich Jalowetz: "Sind die Mittelmächte wirklich am Ende? Ich glaube es nicht. Ich sage Dir, Jalowetz, auf der Stelle gehe ich noch in den Krieg für Deutschland."

Anton Webern zog keine Schlüsse. Stattdessen trieft in Briefen die gängige Heroen- und Opferrhetorik, Totenkult zur Bemäntelung des Desasters. Mödling, am 9. November 1918 an Jalowetz: "Arbeit über Arbeit: im Herzen treu bewahrt unvergänglichste Dankbarkeit für die Helden des Krieges. Denk' einmal dran: als Du mich in Frohnleiten besuchtest, da ging gerade ein Marschbataillon weg. Ein Gedanke: Aufopferung. Blumen, Musik, Kirchenglocken, als ob's zur Hochzeit ginge. Eine solche Trauer ist in mir." Herzergüsse in Tagen, da halb Europa verwüstet war und deutsche Arbeiter und Soldaten die Revolution durchführten. Wie kein anderer der Schönbergzunft, klebte Webern an dem ganzen nationalen orphischen Gefühlsgebaren, das Generationen junger Menschen eingedrillt wurde, die daran wie an Asthma

litten. Seiner Unbestechlichkeit im Kompositorischen lief das extrem zuwider; Verschiedenes fällt bei Webern paradox auseinander.

Zwei Jahrzehnte später die gleiche Symptomatik. "Den Kriegseintritt Japans empfand ich als eine *grundlegende, entscheidende Wendung!* Als ein mächtiges Ereignis!" Japan hatte Ende 1941 den US-Stützpunkt Pearl Harbour bombardiert, was zum Kriegseintritt Amerikas führte. "Ich kann gar nicht sagen, wie mich das beschäftigt! Denn wer weiß, was von diesem Volk noch alles ausgehen wird! Ich muss sagen, dieser Gedanke erfüllt mich mit ganz besonderer Zuversicht. Denn, so wie ich es mir vorstelle, erscheint es mir – das japanische Volk – als ein *ganz gesunder Stamm!* Durch und durch! Zieht da nicht Neues herauf? Aus *unbeschädigtem, uraltem Grund!* – Ich sehe es <u>nur so!</u> Ich kann nicht anders! Und ich bin glücklich dabei !!!!" Welch rassistischer Schwachsinn.

Der Adel seiner Herkunft blieb Webern zeitlebens Verpflichtung, selbst nach der Zerschlagung der k.u.k.-Monarchie und der Abschaffung aller Adelstitel im geschrumpften Österreich, das sich nun nach Westen kehrte, vornehmlich in Richtung Deutschland. Webern war das alles höchst sympathisch, er liebte ja Deutschland, er liebte es närrisch wie ein Kind, er vergötterte die deutsche Kultur. Das Höchste für ihn: "die deutsche Klassik, Goethe, Beethoven, und – Johann Sebastian Bach."

So germanophil wie er war keiner im Schönbergkreis. Musikalische Vorlieben sortierte Webern durch die deutsch-österreichische Brille unter Hinzuziehung wichtiger kompositionstechnischer Befunde. Zentral war für ihn die Geschichte des polyphonen Denkens, und die schrieb bekanntlich die deutsch-österreichische Musik von Isaac über Bach, Beethoven, Mahler, Reger bis Schönberg. Immerhin ließ er bestimmte Arbeiten des Russen Strawinsky und des Franzosen Darius Milhaud gelten.

Die polyphone Tradition war Webern so teuer, wie ihm Schönberg teuer war, der sie ihm bewusst gemacht hatte. Die Beziehung Webern-Schönberg ist ein Kapitel für sich. Nur soviel: Sie ist einseitig. Webern verschrieb sich Schönberg, und er verschrieb sich dem Krieg, mit einer Einschränkung, sein Lehrer müsse verschont bleiben. Erschütternd und erheiternd ist, wie er dazu aufruft, Schönberg aus dem Militärdienst zu befreien. Ein so großer Mann dürfe nicht umkommen. Der Schöpfer von *Pelleas und Melisande* musste im I. Weltkrieg dienen wie jeder andere europäische Staatsbürger. Webern fehlte jegliche Distanz zu seinem Lehrer. Er bewunderte diesen nicht nur, er war ihm verfallen, er war völlig in seinem Bann. In dem, was der Meister tat und

dachte, sah er über alle Missstände, alle Katastrophen hinweg sein Heil. "Ich bin überglücklich, endlich wieder bei Schönberg zu sein." Schrieb er am 10. Oktober 1911 an Alban Berg. In dem Jahr plante Schönberg, nach Berlin überzusiedeln, um dort am Sternschen Konservatorium eine Kompositionsklasse einzurichten. Als es soweit war, folgte ihm Webern in die Metropole, und für ein Jahr bestimmten die Angelegenheiten des vergötterten Genius sein Leben. Wohin er ihm nicht folgte? Ins Exil. Sein deutschösterreichisches Gehäuse blieb ihm heilig.

Wenn Webern nach 1933 in etwas fiel, dann in die Kategorie der sozial Schwachen, der Abgesonderten, der Hilflosen, natürlich auch derer, die anfällig waren für nationale Heilsversprechen, für Katastrophen und deren Neugeburten wie schwärmerisch-kriegerische Visionen. Auch als Komponist, sieht man einmal von seiner Wirkung innerhalb des Schönbergkreises ab, gehörte er zu den Figuren am äußersten Rand. Verstärkt wurde dieses Randdasein durch das Fehlen der Freunde ab 1933. Die meisten gehörten der politischen Linken ohne Parteibuch an und waren raus aus Deutschland: Hanns Eisler, Hermann Scherchen, Erich Kleiber, Heinrich Jalowetz, Theodor W. Adorno, Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und andere. Die meisten von ihnen waren Juden. Auch Schönbergs politische Haltung veränderte und radikalisierte sich, nachdem er die Preußische Akademie der Künste, wo er bis 1933 Komposition lehrte, und Deutschland verlassen musste. Er bekehrte sich gleichsam zurück zum Judentum und verfocht dessen Ideale. Als dann noch die geistigen Gefährten Adolf Loos, Alban Berg und Karl Kraus starben, stand Webern ziemlich allein da und wurde noch einsamer und unsicherer, als er es schon war.

Für den Künstler geradezu Ungeheuerliches ereignet sich am 19. März 1933 im Wiener Konzerthaussaal. Die Werte schlagen Kabolz. Webern, Dirigent der sozialdemokratischen Kunststelle Wien, leitet unter der Überschrift DAS LIED ZUM KAMPF ein Konzert mit Songs und Chören von Brecht/Eisler, darunter Stücke aus der revolutionären *Maβnahme*. Wie er dazu kam, ist eine Extrageschichte. Ein Riesenapparat steht zu Gebot: Sprecherchor und Singverein der Kunststelle Wien, das Wiener Orchesterstudio, sechs Schauspieler. Das politische Klima ist aufgeheizt. Bundeskanzler Dollfuß plant den Umsturz. Die Geburt des repressiven Ständestaates aus dem Ungeist der Republik erfolgt ein Jahr später, im Februar 1934. Nebst den progressiven Parteien verschwindet auch die Sozialdemokratische Kunststelle, Weberns wichtigste Brotgeberin. Der Dirigent der Arbeiter-Sinfonie-Konzerte wird

über Nacht aufs Komponieren und Unterrichten verwiesen, was ihn arm macht. – Besagtes Konzert und dessen Folgen müssen Webern arg verwirrt haben. Dass Musik unter seiner Hand zum Fanal geraten und polizeilich bekämpfte Massendemonstrationen auslösen konnte – ein ungeheurer Vorgang. Ein Blatt schrieb seinerzeit: "Hinreißend die Leistung Anton Weberns."

Später kehrt sich Weberns Verhältnis zu den Nazis nicht nur um, es nimmt nachgerade tragische Züge an – umsomehr, bedenkt man, wieviel dieser überaus sensitive Künstler für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geleistet hat. Jene mit der Faktur unlöslich verklammerten Protokolle der Angst und des Verstummens, welche er erdachte, gaben schon zu seinen Lebzeiten mehr Kunde über den Zustand des Jahrhunderts, als das meiste andere, das komponiert wurde. Es ist ein Jammer. Obwohl die Nazis den Mann, der Primelchen mindestens so hegte wie Musik, nicht in Ruhe ließen, ihn im Gegenteil in die soziale Not trieben, verhimmelte Webern den NS-Geist noch in seinen dreckigsten Erscheinungsformen. Diese Herren verhinderten nicht nur die Aufführung seiner Musik, sie kippten auch seine dirigentischen Verpflichtungen und brachten den Lehrer um seine jüdischen Schüler

Seine deutsch-nationalen Überzeugungen nährten ungebrochen den Glauben, dass Volksteile "heimgeholt" werden müssten, dass Macht demonstriert werden müsse, zumal nach den Erniedrigungen, die das deutsche Volk durch den Versailler Vertrag zu erleiden gehabt habe. Diese Figuren sind mitzudenken, will man verstehen, was in solchem Kopf rumorte. Webern hatte übrigens Hitlers "Mein Kampf" anders als die meisten Deutschen gelesen und die ihn bewegenden Stellen angestrichen.

Ist Anton Webern schuldig geworden? Das ist nicht die Frage. Seine Musiksprache, vom Wiener Staatsopernpublikum obligatorisch verachtet, war schonungslos, er schenkte sich kompositorisch nichts und stritt für seine und Schönbergs Sache. Wie soll einer schuldig werden, der den Pflanzen gab, wonach sie dürsteten, der seinen Schülern das Edelste nicht vorenthielt, der Arbeiter befähigte, Bach, Brahms und Schönberg zu singen, und dem das Los der Musiker mit Davidstern am Mantel nicht gleichgültig war? Und wie soll einer schuldig werden, der zuletzt nur noch für sich und mit sich selbst sprach, und der, gelehnt an seine Nächsten, gleichwohl einsam war, versenkt in seine Partituren und abgeschieden von der Freundeswelt, die er so liebte,

wie er sie fürchtete, weil sie ganz anders dachte als er. Oder weil ihn irgendwann die Ahnung packte, sie sähen richtig und er falsch?

Der Musikwissenschaftler Reinhard Kapp schreibt: "Weberns Illusionen über den nicht prinzipiell verbrecherischen Charakter des Regimes versuchte er aufrecht zu erhalten, so lange es ging. Wäre er nicht umhin gekommen, die tatsächlichen von Deutschen und Österreichern begangenen Verbrechen zu realisieren, hätte er sie verurteilt, das steht nach allem, was man sonst von ihm weiß, fest. Es gibt keinen Fall, wo er dergleichen gebilligt oder entschuldigt hätte."

Das ist gut gemeint, aber falsch. Warum? Weil Webern ordnungsfromm, staatstreu und autoritätshörig blieb und darum seine anfängliche halbherzige Nazigegnerschaft rasch wieder aufgab. Weil aus derselben verflixten Fesselung die Blitzsiege der Wehrmacht an der West-und Ostfront bei ihm Begeisterung auslösten. Weil ihn überhaupt der Hergang des ungeheuerlichsten Raubzuges der neuen Geschichte enthusiamierte. Vor allem aber, weil dieser terroristische Krieg in seinen Augen kein Verbrechen war, bis zum Ende nicht, trotz der über die Welt verstreuten Schlacht- und Ruinenfelder, von denen jeder bessere Zeitungsleser wusste. Erwachte nie der Rebell in ihm aus seinem Tiefschlaf und erzürnte? Anton Webern irrte sich fürchterlich, er kam nicht hinaus über seinen Schatten.

Die Freiheit kam im Gefolge des Krieges. Webern begriff sie nicht. Freiheit, was ist das, nach so viel Entbehrung und Verirrung? – Der schreckliche, mitleidlose Krieg, der über das östliche Österreich hinwegschritt, hinterließ seine tiefen Spuren. Noch im letzten Augenblick hatten die Nazis versucht, Weberns Heimatland zur Wüste zu machen und der Vernichtung preiszugeben. Gesprengte Brücken, Bahnhöfe und Betriebe, angezündete Häuser und Magazine, in Brand geschossene Kirchen und Kulturstätten, niedergemetzelte Gefangene, das war ihr letzter Gruß an Österreich. Weberns geliebtes Deutschland, das Land Goethes, sein Österreich waren besudelt mit Blut.

Anton Weberns Tod war die letzte Konfrontation der Figur mit dem Krieg, obwohl schon Monate die Waffen schwiegen. Zuvor, auf der Flucht vor den Bomben, wohnte er mit seiner Frau in Mittersill bei Familienangehörigen und trug sich mit dem Gedanken, nach England zu gehen. (Richard Strauss war vor dem zerschossenen Deutschland in die Schweiz geflohen.)

Webern starb am 15. September 1945 in Mittersill vor dem Haus am Marktplatz 101, als er sich im Dunkeln eine Zigarette ansteckte, durch Schüsse eines US-Soldaten, der von draußen eine Hausdurchsuchung bei Weberns Verwandten absicherte. Der Schütze, ein Koch, meinte, in Notwehr gehandelt zu haben. Wilhelmine, die Frau Weberns: "Mein Mann war Wieder-Genesender und wog nur ungefähr 50 Kilo; er ist ungefähr 160 cm hoch. Nach meiner Ansicht würde es gegen seine Natur sein, irgend jemanden, besonders einen Soldaten, anzugreifen."

Wien hatte zu Kriegsende geglaubt, in Webern eine Hoffnung für den kulturellen Neubeginn zu finden. Sein Tod begrub diese Hoffnung.

Jens Brockmeier: Musik als erfüllte Zeit?

Können wir in der Zeit glücklich sein? Es gibt Fragen, die nicht gestellt werden, weil sie auf eine Antwort aus sind, sondern weil sie den Finger auf eine Wunde legen. Die Frage, ob wir in der Zeit glücklich sein können, wird seit der Antike gestellt und, wer wollte es bezweifeln, die Wunde ist immer noch offen. Dabei geht es nicht allein um etwas, das Philosophie und Wissenschaft umtreibt, sondern auch die Kunst. Insbesondere die Musik ist mit den Belangen von Zeit und Zeitlichkeit schon aufgrund ihrer eigenen temporalen Natur zutiefst vertraut. Musik, so ist oft bemerkt worden, ist Zeitkunst.

Wenn daher Hans Werner Henze in seiner 2003 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführten Oper L'Upupa oder der Triumph der Sohnesliebe noch einmal die Frage der Flüchtigkeit des Glücks aufgreift, tut er es vor einem historisch, und das heißt auch musikhistorisch weit gespannten Hintergrund. Einem Hintergrund, der verständlich macht, warum das Henzesche Musiktheater zu Recht sowohl im Horizont der Avantgarde wie der Tradition verstanden worden ist. Schließlich entzieht sich die Frage nach dem Glück in der Zeit den üblichen Unterteilungen der Musik- und Kulturgeschichte. Und das gilt auch für die Antwort, die Henzes L'Upupa hier zu geben scheint, und die man vielleicht so zusammenfassen könnte: Da wir nicht in der Zeit – der Zeit, die Heidegger die vulgäre genannt hat, und der wir unterworfen sind durch Kalender, Uhren, Altern und Tod – glücklich werden können, suchen wir nach dem Glück in einer Vielfalt von Zeiten: in der Zeit der Träume, der Zeit der Märchen und Geschichten, der Zeit der Imagination, der Zeit der Kunst. Vor allem der Musik scheint es dabei zuzukommen. unsere herkömmlichen Vorstellungen und Wahrnehmungen von Zeit zu erweitern und aufzusprengen, zuweilen gar für nichtig zu erklären. Musik vermag Zeitlichkeit mit neuen Bedeutungen zu versehen, mit Bedeutungen, die nicht allein im Zeichen einer vermeintlich unaufhaltbar verrinnenden Zeit stehen. Diese Bedeutungen relativieren die chronologische und homogene Zeit. Sie befreien uns von ihr wie von einem Angstzustand, einer Zwangsvorstellung, einem Alptraum – solange wenigstens, wie die Musik in unserer Vorstellung lebendig ist und unser Zeitbewusstsein erfüllt.

Dies zumindest könnte die Überzeugung des "alten Mannes", genannt Al Radschi, der Hagestolz, sein, einem der Protagonisten in Henzes Oper. In einer Art Rahmenerzählung präsentiert er die Geschichte von Upupa, dem geheimnisvollen Wiedehopf. Dieser Vogel ist schon durch so manches rätselhafte Szenarium der Poesie, der bildenden Künste und auch der Musik geflogen; in der Antike war er mit der Note D, dem Ton der Intelligenz, assoziiert (in Henzes Oper ist das D nun um einen Halbton nach oben verschoben und die Intelligenz um Dissonantes bereichert). Doch der alte Mann ist nicht nur der Erzähler, der wie ein mythischer Rapsode eine Geschichte aus vergangenen Zeiten überliefert. Von Anfang an verschwimmen die Grenzlinien zwischen der Erzählung und ihrer Überlieferung. Die Geschichte verstrickt sich mit den Deutungen und Träumen, und das heißt auch den Ängsten des Erzählers. Aus diesen Übergängen entsteht das eigentliche musikalische und szenisch-bildhafte Geschehen. Es nimmt die Gestalt von elf Bildern oder Tableaux an, die das ganze Spektrum zwischen kantablem Erzählduktus und raffinierten vokalen und instrumentalen Klangmischungen evozieren. Dabei bleibt es offen, ganz wie es dem Märchen eigen ist, ob es um ein fantastisches, doch gleichwohl wirkliches Geschehen draußen in der Welt oder um die Imaginationen eines Bewusstseins geht. Und das heißt auch, es bleibt offen, wo sich das eine vom anderen unterscheidet und wo beide ineinander übergehen. Die Bild- und Klangwelten des Märchens und des Mythos, deren uralter Zauberkraft Henze in vielen seiner Werke vertraut hat, überschneiden sich bekanntlich mit denen unserer Träume. In diesen beiden Regionen unserer narrativen Imagination ist, wie Freud feststellte, die Herrschaft der Zeit außer Kraft gesetzt.

Die Geschichte, die die Musik dieser Bilder erzählt, mag aus der Vergangenheit herrühren (ihre Ursprünge werden in Syrien vermutet), doch der Alte kennt sie nur zu gut. Er erlebt sie wie seine eigene, es ist seine eigene, und wir, die wir das Geschehen verfolgen, erleben sie mit ihm. Denn der Alte ist zugleich ein weltlicher Herrscher innerhalb der von ihm erzählten Welt. Als Großwesir von Manda, "der Insel der schwarzen Paviane", herrscht er über ein Reich, das sich erstreckt zwischen Tausendundeiner Nacht und Goethes Westöstlichem Divan, dem Reich Sarastros und den Albaner Bergen. Zurückgezogen lebt er auf den Zinnen des höchsten Gebäudes von Manda, wo ihn eine goldene Upupa gelegentlich besucht hat und mit ihr die Schönheit, die Leichtigkeit und das Glück. Doch als er sie zu fassen und festzuhalten sucht und das Vergängliche bleibend machen will, wehrt sie sich. Sie fliegt davon und lässt ihn verwundet und vereinsamt zurück.

Die Oper entfaltet sich aus diesem Leidens- und Klagebericht des Alten, "das Herz zu Tode betrübt", der sich aus freiem Sprechen über Sprechgesang zum Lied verwandelt und das Bühnen- und Orchestergeschehen aus sich entlässt. Die menschliche Stimme, die klangliche Anrede, ist für Henze auch hier die Keimzelle alles musikalischen und szenischen Geschehens. Dieses Geschehen besteht aus der Suche und Wiedergewinnung der Upupa. Dazu werden die drei Söhne des Alten ausgesandt. Einer, Al Kasim, ein hoher Heldenbariton, ist nach Bestehen einer Reihe von Abenteuern und Prüfungen und mit der Hilfe eines fliegenden Dämons, des jüdischen Mädchens Badi'at und allerlei Zauber- und Wunderwerks schließlich erfolgreich. Er bringt den Vogel in einem Käfig seinem verzweifelten Vater zurück. Doch der lässt ihn erneut und diesmal endgültig entfliegen.

Henze hat den Plot der Oper selbst verfasst. Zum ersten Mal in seinem Leben ist der bei der Uraufführung siebenundsiebzigjährige Komponist als sein eigener Librettist tätig geworden. Zum ersten Mal scheint er das Bedürfnis verspürt zu haben, sich beim Komponieren einer Oper ohne eine fremde Sprache zwischen seinen szenischen und klanglichen Ideen und seiner Musik hin und her zu bewegen, scheint er dem Wunsch nachgegeben zu haben, den musikalischen Text gleichermaßen vokal und instrumental in einem Atemzug aus zu formulieren. Vielleicht hat diese Oper bei all ihren bunten und buffonesken Szenen und ihrem Feuervogelzauber auch deshalb einen sehr persönlichen, privaten Klang. Es bleibt ein Rätsel, wie Kritiker nach der Salzburger Uraufführung zu der Auffassung kommen konnten, einer gegenwartsabgewandten burlesken Märchenoper beigewohnt zu haben, wie sie die mozartisch weichen Kantilenen der Holzbläser und das verführerische Schweben der Streicher für das Ganze nehmen konnten. Gewiss, man kann hier, wenn man will (und einige Rezensenten wollten), die "Klangmagie orientalischer Arabesken" heraushören. Doch vermag diese Magie wirklich die gebrochene Ironie vergessen machen, die das Werk durchzieht und sich bereits in der doppelbödigen Genrebezeichung "ein deutsches Lustspiel" ausspricht? Kann sie die Melancholie, die Härte und gelegentlich auch die Verzweiflung verbergen, die mit dem Klangmaterial selbst dann mitschwingen, wenn auf der Bühne und im Orchestergraben die Schatztruhen und Wunderkisten der Operngeschichte geöffnet werden? Am Ende, zumindest darüber kann kein Zweifel bestehen, ist die Upupa erneut entflogen. Keine Magie, keine Kunst, keine Musik haben sie halten können. Und keine Anstalten werden unternommen, sie erneut einzufangen.

Doch nicht allein von diesem Ende her scheint es naheliegender, in der Geschichte des Alten auch eine lebensgeschichtliche Bestandsaufnahme zu sehen. Eine existentielle musikalische Reflexion, die sich, während sie erzählt wird, in ein schillerndes musikalisches und theatralisches Spiel, nicht zuletzt ein Spiel mit der Buffa-Tradition verwandelt. Spätestens die Veröffentlichung von Henzes Werkstattbericht L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland, deren Untertitel Autobiografische Mitteilungen lautet (und in denen sich der Komponist halb scherzhaft, halb ernst auf sich selbst als "der Alte" bezieht), macht deutlich, wie sehr hier, in dieser Oper und in dem Abschnitt seines Lebens, in dem Henze sich mit ihr beschäftigt, Komposition und gelebte Zeit, Musik und Leben unentwirrbar miteinander verflochten sind. Wer vermutet, die Arbeit an der "Märchenoper" und ihrem Ideal mozartischer Leichtigkeit und Grazie sei besonders heiter und gelöst gewesen, wird schnell eines Besseren belehrt. Immer wieder wird die Komposition behindert und unterbrochen: durch andere Arbeiten und Reisen, aber auch durch Erschöpfung, Unlust, Depression, Krankheit und andere, so Henze, "Verheerungen des Alters". Und während sich "dem Alten" die geliebte Upupa entzieht und entfliegt, muss er "daran denken, wie oft auf seinem Wege Dinge des Lebens aufgehört haben zu existieren. Figuren verlieren an Farbe, sie verblassen, ihre Konturen lösen sich auf, Menschen, auf die man Wert gelegte, riefen nicht mehr an, entfernen sich..."²⁶⁵.

So taucht die Upupa auch als Todesbotin auf, und nicht nur in der Lektüre (etwa von Gedichten Ugo Foscolos). Freunde, der Maler Renzo Vespigniani, und Kollegen, der Dirigent Giuseppe Sinopoli, sterben, längst gestorbene Freunde, der Regisseur Luchino Visconti und Ingeborg Bachmann, die Lebensgefährtin früherer Jahre, die auf so grausame Weise den Tod fand, erwachen in der Erinnerung und stehen wieder auf. Geisterbilder aus noch früheren Lebensabschnitten werden zu ständigen Begleitern – "während der Nachtruhe ganze Paraden von schlechten Erinnerungen aus Kindheit und Schulzeit abgenommen"²⁶⁶. Im Arbeitstagebuch werden die Fortschritte im Komponieren notiert (es beginnt in der Regel eine Stunde vor Sonnenaufgang). Und kommentiert: "Nicht schlecht, wenn einen nur nicht andauernd die dunklen Sorgen quälten, von denen sich ja die meisten Lutheraner so

265 Henze, Hans Werner: L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland – Autobiografische Mitteilungen, München 2003, S. 27.

²⁶⁶ Ebd., S. 53.

gern belästigen lassen"267. All dies hemmt und erschwert nicht nur das Komponieren, es sickert darin ein, "weil es ... fast nie gelang, die mit den Geisterbildern verbundene Trauer ordentlich und ordnungsgemäß abzuschütteln"268. So mutieren unter der Hand ursprüngliche Klangideen, wie sie zum Beispiel dem Verhältnis von Kasim und seinem Alter ego, dem gutmütigen Dämonen zunächst zugrunde lagen. "Die Musik", vermerkt das Tagebuch, "ist ja auch sehr viel weniger lustig geworden, als ich anfangs geplant hatte, auf Grund dieses vertieften Streits, im Inneren ein und derselben Person. Es geht ja um ernste, existentielle Dinge, Leben oder Sterben, deswegen ist halt die Musik auch immer ernster geworden während dieser Auseinandersetzung. "269

Ist L'Upupa also ein Selbstportrait des Künstlers als "alter Mann"? Zumindest auch. Während sich im Vordergrund eine zauberflötenhafte Traumwelt auftut, in der noch einmal alle Register des fantastischen Musiktheaters gezogen werden – wobei es an Zitaten und ironischen Anspielungen nicht mangelt –, beherrschen den Hintergrund dunklere Klangfarben. Die Geschichte, die hier erzählt wird, ist die der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Glücks in der Zeit, eine Erfahrung, die allerdings ohne die altersweise Milde und Verschmitztheit Falstaffs auskommen muss. Selbst hier, auf der Insel der schwarzen Paviane, erweist sich diese Erfahrung als bittere und nur vorübergehend ignorierbare. Im Gesang des Alten erscheinen auch die anderen Gesichter dieser Erfahrung: unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht, Einsamkeit, Todesangst.

An mehreren Stellen sind die Alpträume und Angstvisionen des alten Mannes in das Geschehen eingeschoben. In ihnen geht es nicht nur um die Trostlosigkeit eines Lebens ohne die Upupa und um die Gefahren, die Kasim, dem Sohn, bei seinen Bemühungen drohen, den Vogel zurück zu bringen. Es geht auch um Ängste ganz anderer Art, wie etwa in dem dramatischen, ja traumatischen Traumgesang des Alten im 7. Tableau: "Da läuft Kasim außer Atem, es geht um unser Leben... Goldgefiederte Todesboten, rettende Engel durchstoßen die Gewitterwolken der Angst. Es ist kalt. Die bösen Gedanken sind wiedergekommen: wie Steinwürfe schlagen meine Untaten gegen die reuevollen Schläfen." Schon in einem Eintrag am 28. Februar 2000, während der Arbeit an den Skizzen zum ersten Tableau, notiert Henze über den Ein-

²⁶⁷ Ebd., S. 61

²⁶⁸ Ebd., S. 100

²⁶⁹ Ebd., S. 88

gangsmonolog des Alten, dass er "begleitet [ist] von einem unablässigen Tränenstrom. Die Hörer lernen womöglich in diesem ersten Tableau die Grundstimmung der ganzen Chose kennen, also die Melancholie des Alten, seine Sterbensmüdigkeit, seine vielleicht etwas infantile (senile) Torheit." Am 29. Oktober, auf einer Reise nach Japan, verzeichnet das Tagebuch, wie der Blick auf einen am Nagel hängenden Hut fällt: "Jedes Mal ein leichtes Erschrecken, eine neues Memento mori!"

Gewiss, nach der Upupa zu greifen, "schwachsinnig vor Glück und Begeisterung", ist ebenso töricht wie zum Augenblick zu sagen: "Verweile doch, du bist so schön". Doch es ist nicht nur das. Den Fluss der Zeit anzuhalten zu können, in der Zeitlosigkeit zu verweilen, also ewig zu sein, das ist in der auf das griechische Denken zurückgehenden christlich-abendländischen Tradition des Zeitdenkens das Vorrecht der Götter. Es ist dies, was sie zu Göttern, zu Unsterblichen macht. Es ihnen gleichtun zu wollen ist Hybris, oder christlich: Gotteslästerung. Sie bleibt nicht ungestraft. Auch der Alte weiß darum. Im zehnten Tableau, als ihm der vermeintliche Tod von Kasim gemeldet wird, bricht er wie Monteverdis Orfeo in eine dramatische Klage, eine Selbstanklage aus: "Welch grausame Strafe haben die Götter da ausgedacht für meinen schweren Traum von der Ewigkeit!"

Freilich wissen wir, es ist ebenso hybrid wie töricht sich vorzustellen, dass ein Mensch auf dem Rücken eines fliegenden Dämonen in den verbotenen Garten der Insel Tate fliegt, um einen entflogenen Wiedehopf zu entführen. Und doch sind es gerade diese "törichten" und "infantilen" Momente, in denen sich die Magie des Märchens in Klangmagie verwandelt und wo Henzes Musik, wenn wir den zum Teil euphorischen Premierenberichten in der Presse Glauben schenken dürfen, wieder einmal die meiste Zustimmung gefunden hat. "Mit der ganzen Könnerschaft seiner Erfahrung", so lesen wir etwa in einer großen deutschen Wochenzeitung, "holt der alte Puppenspieler noch einmal die Märchenfiguren hervor und lässt sie tanzen".

Man könnte sagen, die ganze Oper ist ein hybrides Unterfangen, sie vermischt durchgängig ansonsten getrennte Sphären. Dies gilt natürlich für die Welt des Märchens wie die des Musiktheaters überhaupt. Aber vielleicht wird das Vermischen der Sphären und Zeiten unterschiedlicher Märchenund Mythenwelten mit unterschiedlichen Bewusstseinszuständen, die ebenfalls verschiedene lebensgeschichtliche Zeitordnungen ins Spiel bringen, in Henzes L'Upupa noch ein wenig mehr als sonst zum bestimmenden Kompositionsprinzip. In der Oper sind es jedenfalls die Übergänge zwischen den

verschiedenen Sphären, obwohl sie sich schnell und seltsam unspektakulär, beinahe beiläufig vollziehen, die die musikalische Spannung immer wieder aufladen. Dabei kommt dem raschen Wechsel vom vokalen und szenischen Geschehen zum rein instrumentalen eine Schlüsselrolle zu.

Es ist aufschlussreich, sich an dieser Stelle zu vergegenwärtigen, wie sich die Vorstellung des Komponisten von seiner Musik im Prozess der Komposition herausbildet. Im sechsten Tableau, wir sind im Reich des Tyrannen von Kipungani, trifft Kasim zum ersten Mal auf die schöne Prinzessin Badi'at. Henze hat sich dabei seinen Helden wie eine Figur aus einem Bild von Signorelli oder Giorgione vorgestellt, etwa den jungen Mann im Vordergrund der Tempesta. Während nun dieser Jüngling mit seinem Dämon Kipungani die Szene betritt, verwandelt sich der traumverhangene Klang zu Beginn dieses Tableaus für einige Takte in den Gesang der Blumen, in den kurze Sequenzen realistisch-naturalistischer bruitage eingebunden sind: eingespielte Stimmen von Tieren (solches Material – Laute von Nachtigallen und Wiedehopfe, Kröten und Frösche, Hunde und Wölfe –, das gleichzeitig verschiedenen Realitäts- und Fiktionssphären angehört und ebensolche Assoziationen freisetzt, findet auch in anderen Szenen der Oper Verwendung. ergänzt noch um Geräusche von allerlei anderem fliegendem Getier, einer Orgel und dem Geläut von Kirchenglocken). Aus dieser elektronisch durchsetzten Nachtmusik entwickelt sich nun das Vokal-Solo von Kasim, dem Helden, der unter den Blumen die schlafende Badi'at entdeckt. Sofort findet er – ein unserem musikalisch-szenischen Gedächtnis wohl bekannter Augenblick –, dass sie bezaubernd schön ist. Dies ist zugleich der Augenblick des Übergangs zu einer neuen Innen- und Gefühlswelt; in zwei gleichzeitigen Monologen entdecken Kasim und Badi'at ihre Liebe füreinander.

Als wolle die Musik, so könnte man meinen, sich nicht damit begnügen, die metaphorischen und metonymischen Verschiebungen und Verwandlungen des Märchens und des Traums einfach darzustellen oder nachzuvollziehen, sondern sie selbst vollziehen. Eine Schauspielerin, die immer mehr in ihrer Rolle aufgeht. Eine Tongestalt, die sich – in unserer ästhetischen Wahrnehmung – in das verwandelt, was sie darzustellen vorgibt. Ein Vogelklang, der zum Vogel wird. Die Musik ist der Traum, sie ist das Märchen, sie ist die Welt – und nicht ihre Darstellung.

Vielleicht erweist sich Musik gerade dadurch als eine besondere Zeitkunst, dass sie nicht einfach in der Zeit stattfindet, sie vermag vielmehr ihre eigene Zeit zu erzeugen. Genauer, sie erschafft eine Vielzahl aufgefächerter Zeiten.

Zwischen diesen Zeiten vollziehen sich unmerkliche Übergänge, sanfte Verschiebungen, die ebenfalls von der gemeinen, chronologischen Zeit befreit sind. Geradezu beiläufig verbindet der musikalische Fluss eine Vielzahl von parallelen Zeitordnungen. Dabei evoziert er so zwanglos neue Klang- und Zeitsynthesen, dass wir der Verschiedenheit dieser Zeiten nicht einmal gewahr werden. Ja wir nehmen uns überhaupt nicht in einer Dimension von Zeitlichkeit wahr. Ist dies das oft beschworene Sein jenseits der Zeit? Die Zeitvergessenheit von Musik? Könnte man also sagen, dass Musik, in dem Sinne, in dem sie zumindest in bestimmten Augenblicken sich – oder besser: uns – über die Zeit zu erheben vermag, erfüllte Zeit ist?

Doch was ist damit gemeint? Würde es heißen, dass Musik als erfüllte Zeit die gewöhnliche Zeit nicht einfach nur vergessen macht, sondern unser Zeitbewusstsein mit anderen Erfahrungen "erfüllt"? Dass sie Bedeutungen unserer Wahrnehmungen und unseres Menschseins hervorhebt, die sich vielleicht als wichtiger erweisen als die eindimensionale Bedeutung der chronologischen und gleichförmigen Zeit?

Der Philosoph Michael Theunissen hat versucht, die ästhetische Erfahrung von Zeit näher zu beschreiben²⁷⁰. Für Theunissen besteht die Zeithaftigkeit der Kunst wie überhaupt die besondere Zeitlichkeit aller ästhetischen Erfahrung in eben dieser Besonderheit: dass sie es uns nämlich ermöglicht, mit der Zeit gleichsam nicht mitzugehen, aus ihrem Fluss herauszutreten und zu verweilen. Indem er verweilen kann, vermag der Mensch sich von der Herrschaft der gewöhnlichen Zeit zu befreien. Diese, als linear und homogen vorgestellte Zeit versteht Theunissen als einen Zwangszusammenhang, der menschliches Glücklichsein letztlich ausschließt. Doch indem wir wie etwa in der gelingenden ästhetischen Erfahrung in einer Sache aufgehen und verweilen, reißen wir uns von der vergehenden Zeit los. Im Verweilen erzeugen wir einen eigentümlichen Modus der Gegenwart, wir schaffen eine Gegenwart, die zeitlos scheint. Theunissen spricht gar von einer bestimmten Art von Ewigkeit. Im Unterschied zu der von Platon und dem Christentum beschriebenen Ewigkeit, verweist diese jedoch nicht notwendigerweise auf etwas Jenseitiges oder Transzendentes. Sie ist, so möchte man sagen, bodenständiger und abgehobener zugleich.

²⁷⁰ Michael Theunissen, Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen. In ders., Negative Theologie der Zeit, Frankfurt a. M. 1991, S. 285-298

Man kann in dieser Zeitindifferenz eine Eigenart der Kunst erkennen. Durch sie geht die Kunst über die sinnliche Wahrnehmung hinaus – denn sinnliche Anschauung ist sie allemal – und wird zur ästhetischen Erfahrung. Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem wir uns von der linearen Zeit losreißen und in den Gegenstand versenken. In diesem Augenblick, dem die Plötzlichkeit eigen ist, erscheint der Gegenstand der ästhetischen Erfahrung in einem neuen Licht. Er ist von der Zeit "abgesondert", wie Theunissen es mit Aristoteles nennt, und das heißt, er ist herausgerissen aus dem gewöhnlichen Fluss der Dinge. In diesem Augenblick sammeln wir uns in einer Gegenwart, die gleichsam ganz gegenwärtig geworden und in diesem Sinne erfüllt ist.

Dieser Augenblick erfüllter Zeit gilt vielen als eine Glückserfahrung. Denn obgleich er in einem gewissermaßen äußeren Sinne immer noch in der Zeit sein mag, wird er doch erlebt als etwas, das unabhängig und jenseits der Zeit ist, als eine Art zeitloser Hingabe. "Die verweilende Hingabe," so Theunissen, "ist unendliche Hingabe, von einer Unendlichkeit, in der Zeit ausgelöscht ist."²⁷¹ Und er fügt hinzu: "Anders wäre es auch kaum zu erklären, dass im echten Verweilen keine Langeweile aufkommt. Obwohl es seinen Namen der Weile entlehnt, kann es weder langweilig sein noch kurzweilig, und dies eben deshalb, weil ihm äußerlich ist, dass es überhaupt eine bestimmte Weile dauert."

Für Theunissen ist der Schein dieses Verweilens kein bloßer Schein, er ist also nicht Trug oder Illusion. Der Schein der Freiheit von der lineare Zeit ist real. Seine Realität besteht in dem Aufgehen oder Versenken des Subjekts in den Gegenstand – eben: im Verweilen der ästhetischen Erfahrung. Nach dieser Realität zu streben, nach dem Verweilen im Augenblick, der die Vorstellung des Augenblicks selbst vergessen macht, verleiht der Kunst ihren so oft beschriebenen utopischen Zug. Das Utopische tritt in der Kunst also nicht nur durch ein bestimmtes Thema oder eine Vision zu Tage. Es vollzieht sich bereits in der ästhetischen Erfahrung und zwar aufgrund ihrer besonderen Zeitstruktur. Dieser Struktur kommt beides zu: ein Moment der Gewalt und ein Moment der Gewaltlosigkeit. Es ist dieses gewaltsam-gewaltlose Janusgesicht der ästhetischen Erfahrung, das Walter Benjamin in seiner berühmten Interpretation von Paul Klees Angelus Novus, dem "Engel der Geschichte", der sich dem Sturm der fortschreitenden Zeit entgegenstellt, hervorhebt.

²⁷¹ Ebd., S. 292-293

Theunissen deutet die geschichtsphilosophischen Betrachtungen Benjamins als eine Theorie ästhetischer Zeit²⁷². Aus der gewöhnlichen Zeit auszubrechen und damit den Zwangszusammenhang des vermeintlichen Zeit-Kontinuums aufzusprengen, kann nicht anders als gewaltsam erfolgen. Es bedarf des Bruchs, des Ausbruchs. Er vollzieht sich im Moment der "Plötzlichkeit", mit der die ästhetische Erfahrung oft über das Subjekt hereinbricht. Diesen Moment hat Klee zu erfassen gesucht. Doch das ästhetische Verweilen selbst ist gewaltlos. Es vollzieht sich als ein Sich-Ausliefern, als Hingabe an die Gegenwart des ästhetischen Gegenstands. Dies ist nicht ohne Belang für die Frage nach der erfüllten Zeit. Denn indem sie ganz Gegenwart ist, erweist sich die ästhetische Erfahrung als vom "sorgenden" Bezug auf die Zukunft wie überhaupt auf die Zeit entlastet. Sie ist die Zukunft in der Gegenwart, die Erwartung, die sich im Hier und Jetzt erfüllt. In diesem wahrhaft utopischen Sinne ist sie erfüllte Gegenwart.

Nehmen wir einmal an, dass Theunissens Überlegungen für eine bestimmte Art der ästhetischen Erfahrung und für bestimmte Kunstwerke zutreffen. Dann stellt sich allerdings die Frage, ob auch die Musik diesem Begriff des Kunstwerks und der ästhetischen Erfahrung entspricht. Diese Frage stellt sich noch einmal insbesondere hinsichtlich solcher Musikwerke wie Henzes Oper L'Upupa.

Im Blick auf Theunissens These von Musik als Befreiung von Zeit hat Albrecht Wellmer einen gewichtigen Einwand vorgebracht²⁷³. Wellmer bezweifelt, dass die ästhetische Erfahrung gleichbedeutend ist mit der Auslöschung der Zeit. Für ihn beruhen das "Verweilen" in der ästhetischen Erfahrung und die empfundene Gegenwärtigkeit der Musik vielmehr auf einer besonderen Zeitlichkeit, die dem musikalischen Prozess zukommt. Wellmer erinnert an die phänomenologische Einsicht, dass, wenn immer wir bewusst und aufmerksam Musik hören, wir intellektuell sehr aktiv sind. Wir vollbringen eine Vielzahl reflexiver und "synthetisierender" Leistungen, und zwar auch solche zeitlicher Art. Schon allein weil in unsere Wahrnehmung im Hier und Jetzt immer auch erinnerte, also vergangene sowie antizipierte, also zukünftige Momente einbezogen werden, bilden wir auf einer elementaren Grundlage ständig neu zeitliche Synthesen. Erst daraus erwächst Erfahrung, denn

²⁷² Ebd. S. 286-287

²⁷³ Albrecht, Wellmer, Die Zeit, die Sprache und die Kunst. In Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hrsg.), Musik in der Zeit – Zeit in der Musik, Weilerswist 2000, S. 21-56.

Erfahrung ist etwas in der Zeit Verallgemeinertes, im Unterschied etwa zur bloßen Wahrnehmung eines akustischen Sinneseindrucks.

Die musikalische Erfahrung von Zeit kann viele Formen annehmen. Wellmer verweist etwa auf die verschiedenen Zeitgestalten in Schuberts Winterreise – beispielsweise Formen "stillstehender" und "in sich kreisender" Zeit, Dieter Schnebel hat dies genauer beschrieben²⁷⁴ – und bemerkt, dass es gewiss kein Zufall ist, wenn es gerade die Musik ist, deren temporale Konstruktionen häufig Gegenstand philosophischer Überlegungen gewesen sind. Gemeinhin werden Raumkünste wie Bildhauerei und Architektur und Zeitkünste wie Musik unterschieden. Musik gilt in einem elementaren Sinne als "zeithaft", und zwar in einem noch elementareren Sinne als andere Zeitkünste wie Theater. Film oder Tanz. Auch diese Künste gestalten Zeitverläufe durch Tempo und Rhythmus, Beschleunigung und Verlangsamung, Stillstand und Plötzlichkeit. Doch, wie Wellmer betont, ihre Zeitcharaktere bleiben auf einen Bildraum bezogen. Zeitkunst heißt hier immer auch Raumkunst. Demgegenüber ist Musik in all ihren Elementarbestandteilen zeithaft organisiert. Wie immer ihr akustisches Material – Töne, Klänge und Geräusche – zu bedeutungshaften Konfigurationen zusammengefügt wird, es entstehen zeitliche Gebilde, Zeitsynthesen (denen dann auch raumhafte Qualitäten zuwachsen können). Mit Wellmer gesprochen reicht "die Organisation der Zeit im Fall der Musik bis in die innersten Zellen des musikalischen Materials hinein. Musikalische Komposition ist 'Zusammensetzung' von akustischem Material zu Zeitgestalten – und sei es derjenigen einer stillstehenden Zeit."²⁷⁵

Auch diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass sich die temporalen Gebilde der Musik von der Erfahrung der gleichförmigen und homogenen Zeit grundsätzlich unterscheiden. Sie stehen im Dienst einer ganz anderen, bedeutungshaften Erfahrung. Für sie sind nicht die Ordnungen der Chronologie von Belang, sondern die von Bedeutung und Sinn.

Trotz seiner Einwände gegenüber Theunissen sieht Wellmer wie dieser die ästhetische Erfahrungen als eine Zeiterfahrung sui generis, genauer: als Erfahrung einer aus dem Kontinuum der gewöhnlichen Zeit herausgesprengten, befreiten Gegenwärtigkeit. Auch wenn Musik keinen Zustand vollkommener "Freiheit von Zeit" erschaffen kann, so eröffnet sie doch eine andere Erfah-

²⁷⁴ Dieter Schnebel, Schubert: Auf der Suche nach der befreiten Zeit, in ders, Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972, S. 116-129.

²⁷⁵ Wellmer, a.a.O., S. 52.

rung von Zeit, von musikalischer Eigenzeit oder – wie in Henzes L'Upupa – von verschiedenen musikalischen Zeiten und zeitlichen Zuständen. Eine solche Erfahrung kann nun allerdings durchaus den Schein der Freiheit von der "Sorgestruktur der Zeit" hervorrufen, jenen "realen Schein", um den es Theunissens ging.

Gleichwohl, auch wenn Musik eine Zeitlichkeit sui generis konstituiert, Wellmer nennt sie "exterritorial", bleibt sie der äußeren, geschichtlichen Zeit verhaftet. Sie kann sich nie vollkommen von der Welt der geschichtlichen Dinge lösen. Jedes Musikstück und jedes Musizieren, selbst das zeitlose Verweilen Theunissens hat irgendwann ein Ende. Zudem ist Musik auch in ihren ästhetischen Problemstellungen, technischen Verfahren wie in ihrem gesamten inhaltlichen Weltbezug (und dazu gehört auch der Verständnishorizont der Menschen, an die sie sich richtet) immer in geschichtliche Zeit eingebunden. Dieses Argument ist in unterschiedlichen gedanklichen Kontexten sowohl von Theodor W. Adorno (auf den Wellmer sich beruft) wie von Günter Mayer ausgeführt worden²⁷⁶. Es bestärkt die Annahme, dass die Bedeutungskonstruktionen der Musik selbst dann der gewöhnlichen Zeit verhaftet bleiben, wenn sie diese vergessen machen. Anders gesagt, Musik als "Darstellung der Zeit" ist immer auch Darstellung ihrer eignen historischen Zeit. Es sind nicht zuletzt die großen, ständig wiederkehrenden Themen der Kunst - Liebe und Tod -, die für diese nicht aufzulösende Einbindung in einen historischen und kulturellen Lebenshorizont stehen.

Nun ist diese Sicht, wie gesagt, nicht neu. Es gibt allerdings in den Überlegungen Wellmers eine für unser Problem interessante Pointe. Das philosophische Nachdenken über Musik und Zeit, das Wellmer vorstellt, mag im Vergleich zu Theunissens Diskussion weniger ontologisch und existentiell und mehr geschichtlich und kulturell orientiert sein. Doch auch seine Vorstellungen haben in der Idee von Musik als erfüllter Zeit ihren Fluchtpunkt. Zwar grenzt sich Wellmer davon ab, die "Natur" oder das "Wesen" der Musik metaphysisch zu überhöhen, wie es Adorno mit seiner letztlich hegelianisch-versöhnungsphilosophischen Deutung der ästhetischen Erfahrung als Präsens des Absoluten tut. Eine solche Überhöhung, folgen wir Wellmers Kritik, hat auch in Theunissens Vorstellung der ästhetischen Erfahrung als eines "Daseins der Freiheit von Zeit" ihre Spuren hinterlassen. Mit dem

²⁷⁶ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970; Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Frankfurt a. M. 1978.

amerikanischen Philosophen Richard Rorty hält Wellmer demgegenüber fest, dass mit dem modernen (beziehungsweise postmodernen) Abschied von der Metaphysik auch der endgültige Abschied vom Traum eines Seins jenseits von Zeit und Geschichte einhergeht. In dieser postmetaphysischen Sicht vermag die Kunst weder Zeit noch Geschichte aufzuheben, nicht einmal zu ignorieren. Aber sie kann mit ihnen spielen und dabei – unter anderem – bestimmte Vorstellungen von Zeit und Geschichte in Frage stellen, sei es auf realistische oder fantastische Weise, subversiv oder ironisch, aggressiv oder donquijotisch.

Doch gerade um sie abzuwerfen, muss die Kunst die Schwere der Welt zunächst spürbar machen. Sie muss sie sichtbar, hörbar, fühlbar machen, wenn, so Wellmer, "ihre Aufhebung der Welt ins ästhetische Spiel Gewicht haben soll. Nur so kann sie jene Aufhebung der Schwerkraft bewirken, als die sich die erfüllte Gegenwärtigkeit der ästhetischen Erfahrung auch charakterisieren ließe"²⁷⁷.

Die "Aufhebung der Schwerkraft", das Aufgehen in der Sache, das Verweilen im Augenblick – all das, so könnte man diesen Gedanken vielleicht verstehen, ist nur ästhetisch vorstellbar, wenn es einhergeht mit der Empfindung des Gewichts der Welt und das heißt mit der Empfindung des Vergehens der geschichtlichen Zeit. Ich vermute, dass sich diese Vorstellung noch weiter zuzuspitzen ließe, wenn man die Entwürfe von Zeit in der Musik als Gegenentwürfe versteht, als Entwürfe erfüllter Zeit, denen jedoch immer etwas von dem anhaftet, wogegen sie sich richten. Denn vergessen wir nicht, das Empfindungsvermögen für das Leichte ist dasselbe wie das für das Schwere, das Verständnis des Bedeutungshaften ist dasselbe wie das des Bedeutungslosen.

Der Sinn der Rede von Musik als erfüllter Zeit erschließt sich mithin nicht, wenn wir an eine völlige Ablösung oder "Befreiung von Zeit" schlechthin denken, an ein Vergessen oder Stillstellen von Zeitlichkeit. Vielmehr müssen wir uns die neuen und eigenständigen Bedeutungskonstruktionen von Zeit vergegenwärtigen, die in der Musik entstehen. Zwar haben wir es dabei immer noch mit Gestalten in der Zeit zu tun. Aber diese Gestalten sind musikalische Gegengestalten zur gewöhnlichen Zeit, seien sie Konstruktionen von Zeit als "stillstehend" wie im nunc stans der Mystiker, als unendliches Kontinuum der inneren Empfindung wie bei Bach, den erstarrten Zeitfluss revolutionär "aufsprengend" wie in Beethovens Sinfonik, "kreisend" oder "sich

-

²⁷⁷ Wellmer, a.a.O., S. 4.

verströmend" wie in Schuberts Winterreise. Oder eben, wie ich zu zeigen versucht habe, aufgefächert in verschiedene, aber parallele Zeiten wie in Henzes L'Upupa sowie in seinen anderen Opern, denen Märchen und Mythen zugrunde liegen²⁷⁸.

Um damit zum Abschluss noch einmal auf die L'Upupa zurückzukommen, so darf ein weiterer Einwand gegenüber der These von der Zeitlosigkeit der Musik nicht unerwähnt bleiben. Dies ist der Einwand der entflogenen Upupa. Geht es in Henzes Oper – verwirrenderweise unter Einsatz aller Mittel der Buffa-Tradition – doch gerade um die Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit jenes Glücks, das das Aufhalten des Zeit verspricht. Die Handlung endet wie sie begonnen hat: Der goldene Wiedehopf ist entflogen. Entschwunden mit ihm ist auch die Utopie der Zeitlosigkeit, der "schwere Traum von der Ewigkeit". Selbst wenn er, undomestiziert, wie Träume nun einmal sind, immer wieder entstehen mag.

Im vorletzten Bild der Oper, am Vortage der geplanten Hochzeit von Kasim und Badi'at, steigt Kasim aus seinem Happy End aus. Er bricht erneut auf – "Es wird nicht lange dauern…" sind seine letzten Worte, die letzten Worte der Oper. Kasim will ein Versprechen einlösen und dem Dämon einen Apfel bringen, aus Dankbarkeit, aus Freundschaft und vielleicht noch aus einem anderen Grund, von dem wir und, wie es scheint, auch seine Braut und sein Vater nichts wissen. Sie bleiben zurück, stumm und ihren plötzlich aufkommenden Ängsten und Vorahnungen überlassen, als Kasim auf seinem Kamel am Horizont verschwindet. Eine neue rätselhafte Geschichte könnte beginnen. Doch wir sind in der letzten Szene, im letzten Tableau der Oper. Es heißt "Die blaue Stunde" (in gemessener Zeit dauert sie allerdings nur einige Minuten) und ist erfüllt von einem ins Schwebende übergehenden Instrumentalsatz, ein sehnsüchtig-ätherisches Klangbild im Übergang vom Tag zur Nacht, von der Bühnenhandlung zur reinen Imagination und zum Traum. Eine Musik aus jenem Zwischenreich zwischen Hell und Dunkel, in dem auch die Upupa zu Hause ist und mit ihr die Idee des Glücks und der Befreiung von der Zeit.

²⁷⁸ Vgl. Jens Brockmeier, Mythische Imagination in der Musik Hans Werner Henzes. In: Peter Petersen (Hrsg.), Hans Werner Henze (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20), Frankfurt a. M. 2004, S. 12-24.

Doch so verführerisch die Musik dieser blauen, mediterranen Stunde²⁷⁹ und die von ihr hervorgerufenen psychischen Zustände uns noch einmal in eine neue Zeiterfahrung hineinziehen, es ist nicht die Suche nach einer ästhetischen oder existentiellen Glückserfahrung jenseits der Zeit, zu der diese Musik verführen will und verführen kann. Machen wir uns nichts vor, auch hier geht es um ein Spiel, ein Spiel mit vielen Zeiten, Zeiten des Traums, des Märchens und des Erzählens, der Imagination, der Musik und natürlich des Musiktheaters. "Die Zeit bewegte sich", zitiert Henze Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften als Motto seiner Oper; "Leute, die damals noch nicht gelebt haben, werden es nicht glauben wollen, aber schon damals bewegte sich die Zeit so schnell wie ein Reitkamel, und nicht erst heute. Man wusste bloß nicht, wohin. Man konnte auch nicht recht unterscheiden, was oben war und unten war, was vor und zurück ging."

Wie der Großwesir von Manda stellt sich diese Musik nicht wirklich ihrer eigenen Vergänglichkeit entgegen. So töricht wäre nicht einmal das Märchen. Aber sie besteht darauf, dass die gewöhnliche, lineare und homogene Zeit nicht die einzige Erfahrung von Zeit ist. Sie stellt fest, dass menschliche Zeitlichkeit letztlich nicht allein auf Tödlichkeit reduziert werden kann – auch wenn Heidegger, an dessen Zeitanalyse sich sowohl Theunissen wie Wellmer orientieren, gerade dies behauptet²⁸⁰. Eine Musik wie die der L'Upupa legt nahe, dass die Conditio humana sich noch in einem anderen Licht erschließen lässt. Einem Licht, das eine dem menschlichen Sein vielleicht angemessenere, reichere und offenere Selbstwahrnehmung ermöglicht – zumindest für den Augenblick der ästhetischen Wahrnehmung. Wie lange aber dieser Augenblick dauert, das ist nicht einfach zu sagen, sind doch in ihm, wie wir sahen, unsere üblichen Zeitvorstellungen gerade außer Kraft gesetzt.

²⁷⁹ Henze hat diese Musik unter dem Titel *L'heure bleu* zu einem von der Oper unabhängigen Orchesterstück erweitert (UA 2001).

²⁸⁰ Vgl. das "Todeskapitel" im 2. Abschnitt von Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 1953.

Jürgen Elsner: Von der Endlichkeit abendländischer Ästhetik

Das dritte Jahrtausend unserer Zeitrechnung dürfte das Ende der eurozentrischen Ästhetik bringen. Im Theoretischen wie im Praktischen auf Grund der im vergangenen Jahrhundert anhebenden gewaltigen sozialen Umwälzungen und Entwicklungen, sofern nicht durch die global ausufernde Raubgier von Großkapital und Finanzfonds und so korrupte wie unfähige Politiker die Welt in den Orkus gestoßen wird. Die Ursachen für die aufkommende Ohnmacht der abendländischen Ästhetik sind mehrfach, sie hängen u.a. mit dem Niedergang der artifizialen Kunstverhältnisse und der Depravierung der Kunstproduktion für die Massen zusammen, die unendlich weit auseinanderklaffen und den erreichten sozialökonomischen Zuständen entsprungen sind, aber eben auch entsprechen. Es ist nicht nur "die Befriedigung eines vom 'Privaten' gelösten gesellschaftlichen Allgemeinen als Repräsentationsdekor des Offiziellen einerseits" und "die Befriedigungskunst eines privaten Konsums der Stimmungsbestätigung andererseits" mit dem Ergebnis der "Ritualisierung auf der einen, illusionärer Innerlichkeit oder Konsumbanalität auf der anderen Seite"281, wie es Wolfgang Heise in kritischer Sicht auf die ehedem neu ansetzende, aber unbewältigte Kunstsituation in der DDR formulierte, sondern die Problemlage ist prekärer, elender, zerrütteter, und das auf ganz andere Weise und aus entgegengesetztem Grunde. Der im Abendland herrschenden Kunstproduktion ist der tiefere Sinn abhanden gekommen. Das zeigt sich nicht allein an den Kreationen, die den höheren Sphären zugedacht sind oder auch zugemutet werden, sondern auch – und das ist nur die Kehrseite derselben Medaille – in den kalkulierten Produkten der Vergnügungsbranche, die dem anteilig immer größer werdenden "Rest" der Gesellschaft den Verweis in die sozialen Niederungen mentaler Bedürfnisse schmackhaft zu machen haben. Die Konstellation: leerer Tiefsinn contra gegenstandslosen Spass. Und dieses Verhältnis ist dabei, von den Profiteuren und ihrem Anhang wohlmeinend, aber herrisch über die ganze Welt verbreitet zu werden, ohne Rücksicht auf die gewaltigen Verluste an Kulturwerten und ein Ende nicht nur in der kulturellen Katastrophe.

²⁸¹ Wolfgang Heise, Exkurs: Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Karl Marx und Friedrich Engels, in: Ästhetik der Kunst, Autorenkollektiv, Ltg. E. Pracht, Dietz Verlag Berlin 1987, S. 518.

Der Verzicht auf Gedanken. Gestalten und Gestaltung zugunsten bloßer Klangsuche, geräuschiger Klangflächen und -kaskaden und ausgetüftelter, ob ihrer Neuheit für genial ausgegebener Konstruktionsmethoden signalisiert die Notlage der abendländischen Gesellschaft nicht weniger deutlich als die betäubende Lautheit der technisierten Unterhaltungskunst. Der ästhetische Sinn reduziert sich auf bloße Sinnlichkeit, wenn er nicht gar zum blanken Unsinn wird. Verflogen Ideale und Ideen, das Material ist ausgereizt, materialimmanente Fortschreitungen scheinen nicht mehr möglich²⁸², und kreative gedanklich-kompositorische Leistung weicht der Manipulation mit technisch erzeugten oder konservierten musikalischen Versatzstücken aus aller Welt. Welch Tiefpunkt, welch Horizont! Musikalische Ausarbeitung gerät gewissermaßen auf das Niveau von Musikautomaten, wird zur reinen Flickschusterei, auch wenn sie sich als neuester Schrei propagiert. Sicher lassen sich diese Situation und Entwicklung ins Extreme, quasi bis zur Exaltation als Potenz- und Kompetenzgewinn interpretieren und selbst in der Form "potenzierender Spezialisierung durch Vereinseitigung" als innovativ verrechnen, obgleich bei aller möglichen "ironisierenden Distanzierung" von den gewalttätigen und bösartigen Assoziationen, die mit dem bis zur Grenze ausdifferenzierten musikalischen Material verbunden werden, unübersehbar die existentielle Gefährdung der Gesellschaft damit nur reflektiert, wenn nicht gar verklärt, nicht aber gebändigt wird²⁸³. So richtig die Warnung zur Vorsicht in der Beurteilung der neuesten musikalischen Erscheinungen ist, das inhaltliche Problem, das Hanns Eisler vor gut einem dreiviertel Jahrhundert mit der Diskussion um die Erneuerung des musikalischen Materials angerissen hat, ist bis heute nicht erfolgreich diskutiert und schon gar nicht gelöst worden. Es geht eben nicht um die Erzeugung von originalen Produkten, versichert ihrer Einmaligkeit und gesichert in ihrem Marktwert durch das Copyright, die sich durch Extravaganzen genutzten bzw. entwickelten Materials und neuer Methoden herstellen lassen und die Zustände wiederspiegeln, sondern um die Wahrnehmung, das Durchdenken und die Wertung der Tatbestände. Darauf läuft Günter Mayers neuerlicher Analogieschluss im Ergebnis freundlicher Betrachtung des "Materialfortschritts" hinaus: Er sieht

²⁸² Heiner Goebbels nach Günter Mayer, Über das "Rauschen" des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik, in: Musik/Revolution, Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, hg. V. Hanns-Werner Heister, Bd. 3, Bockel Verlag Hamburg 1997, S. 261.

²⁸³ Siehe ebd.264f.

"strukturelle Parallelen zwischen dem innermusikalisch erreichten Stand des 'Materialfortschritts' und dem gegenwärtig erreichten Weltzustand." ²⁸⁴

Mayer tut recht daran, angesichts der kapitalistisch erzeugten weltweiten existentiellen Krise von der sicher notwendigen und auch interessanten Diskussion des musikalischen Materials²⁸⁵ auf das Ungenügende der Rechtfertigung neuer Vorgänge in der Musikproduktion mittels solcher Schlagwörter wie "digitale Revolution", "Informationsgesellschaft", "Medienwirklichkeit" hinzuweisen und den größeren Zusammenhang herzustellen. Schließlich ist die technische Entwicklung kein Wert per se und steht Brauch wie Missbrauch offen. Es ist richtig, den Ursprung der gegenwärtigen Gefahr der weltweiten Selbstzerstörung in der unvernünftigen Raffgier und verheerenden wirtschaftlichen Expansionslogik der reichen Industrieländer zu lokalisieren. Die unter den kapitalistischen Systembedingungen entwickelten Strategien der Lebensbewältigung erweisen sich unter modernen Verhältnissen als untauglich und lebensgefährlich. Ein radikales, prinzipielles Umdenken wird "überlebens-not-wendig" und "gilt offensichtlich für den jeweiligen Systemzusammenhang und -zustand der Musik wie der Gesellschaft gleichermaßen "286

Natürlich ist die notwendige Umkehr und Rücknahme der Verwerfungen aller Art ein einseitiger Akt, wenn er gewissermaßen intern bleibt und nicht die gesamte Welt in der Vielfalt ihrer geschichtlichen Entwicklungen, Traditionen und Denkweisen, Zustände und Situationen berücksichtigt und in ihrem derzeitigen Sosein akzeptiert. Das trifft sowohl auf ökonomische wie auf kulturelle Ansichten und Strategien zu und gilt ebenso für ästhetische Betrachtungen.

Der eurozentrische Drall, der sich seit Jahrhunderten auf Grund der beispiellosen ökonomischen Entwicklung Europas und dann der neuen Welt auch in der Entwicklung von Kultur und Kunst bemerkbar macht und die entsprechend entwickelten Auffassungen von ihrem Wesen und Wirken beherrscht, hat prominente Gewährsmänner bzw. Zeugen, etwa Hegel. Der artikuliert in seiner "Ästhetik" in Bezug auf das nationale Epos die Forderung, wenn es denn auch für fremde Völker und Zeiten bleibendes Interesse gewinnen soll,

²⁸⁴ Ebenda 266.

²⁸⁵ Vgl. Günter Mayer, Weltbild – Notenbild, Zur Dialektik des musikalischen Materials, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1978.

²⁸⁶ Günter Mayer, Über das "Rauschen" des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik, a.a.O. 266f.

"dass die Welt, die es schildert, nicht nur von besonderer Nationalität, sondern von der Art sei, dass sich in dem speziellen Volke und seiner Heldenschaft und Tat zugleich das Allgemeinmenschliche eindringlich ausprägt." Für ihn trifft das auf die "unsterbliche ewige Gegenwart" in Homers Gedichten und das für die christliche Welt Anheimelnde der epischen Darstellungen des Alten Testaments im Unterschied zu den großen Schöpfungen manch anderer Nation zu. "Dem Ramajana z.B.," führt er aus, "kann es nicht abgesprochen werden, dass er den indischen Volksgeist, besonders von der religiösen Seite her, aufs lebendigste in sich trägt; aber der Charakter des ganzen indischen Lebens ist so überwiegend spezifischer Art, dass das eigentlich und wahrhaft Menschliche die Schranke dieser Besonderheit nicht zu durchbrechen vermag"²⁸⁷. Ebenso ist ihm auch das an der Theorie und Praxis seiner Zeit und Welt abgenommene eigentliche Geschäft der Musik, die rhythmisch, harmonisch, melodisch ausgedrückte Gestaltung und Bedienung der "subjektiven Innerlichkeit" in Produktion und Exekution unvergleichbar mit den Grundsätzen und Wirkungen der Musik "bei barbarischen Völkern", die er weiter auszuführen nicht für nötig hält, und selbst auch mit der älteren kirchlichen Musik²⁸⁸.

Auch bei Karl Marx findet sich gelegentlich noch diese Abhebung, z. B. wenn er die Skizzen zur geschichtlichen Fassung von Produktion in allen ihren Facetten bis hin zur Kunst mit der metaphorischen Formulierung abschließt: "Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, dass die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können."²⁸⁹

Das Ästhetische ist auf der Grundlage der christlich-humanistischen Bildung europäischer Prägung im allgemeinen und im Banne der hochentwickelten artifizialen abendländischen Musikwerke im besonderen, also der welthistorisch eingeschränkten bzw. einseitig auf eine regionale Musikkultur abge-

²⁸⁷ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Ästhetik Bd. II, Aubau-Verlag Berlin und Weimar 1965, 419

²⁸⁸ Siehe ebd. 258ff.

²⁸⁹ Karl Marx, Einleitung [zur Kritik der politischen Ökonomie], in: Karl Marx – Friedrich Engels, Werke Band 13, Dietz Verlag Berlin 1961, 640ff.

stellten Ausgangsposition erfasst und mehr oder weniger systematisiert beschrieben und gewertet worden. Dagegen ist zunächst auch nichts einzuwenden, sofern sie die Kunstproduktionen ihres Geltungsbereiches kritischaufklärerisch zu begleiten, einzuschätzen und zu befördern hilft. Die unpassend historisch genannte, längst schon ausgeweitete und in Spezialgebiete verzweigte Musikwissenschaft etwa hat zur Aufnahme, Aufschließung und Verbreitung der Leistungen des artifizialen Musikschaffens Europas und der Neuen Welt wichtige Beiträge geleistet. Verheerend hingegen ist die gegenwärtig sich verstärkende Tendenz der deutschen Musikwissenschaft, nach den bedeutenden und in der Blüte gekappten Ansätzen der Vergleichenden Musikwissenschaft und dann der Musikethnologie im vergangenen Jahrhundert, sich auf die abendländische Musiktradition und ihre neuesten Entwicklungen zu bornieren und alles darüber Hinausgehende höchstens nach eigenem Maße zu bewerten, wenn nicht gar für unbeachtlich zu halten. Die Publikation des höchst unbedarften, eine universal gefasste Allgemeine Musikwissenschaft desavouierenden Artikels von Martin Greve, noch dazu in der "Musikforschung", dem zentralen Organ der dominierenden, sich weithin als historiographische Disziplin verstehenden institutionalisierten Musikwissenschaft in Deutschland liefert dafür ein Paradebeispiel²⁹⁰. Sie ist als ein Seitenstück der neokolonialistischen Bestrebungen des durch die Vereinigung erstarkten kapitalistischen Deutschlandzu verstehen.

Indessen ist es schon lange und angesichts der imperialistischen Globalisierung und als vernünftiges Gegengewicht heute so dringlich wie notwendig, die eingekapselte Welt abendländischer Kultur- und Kunstbetrachtung aufzubrechen und zu einem universalen Kultur- und Kunstverständnis fortzuschreiten. In Bezug auf die ästhetische Dimension heißt das nichts anderes als die Relativierung und strenge Beschränkung der entsprechenden Überlegungen auf die einschlägigen Sachverhalte, d. h. die abendländische Musikgeschichte einzubekennen. Wie die Untersuchungen Harry Goldschmidts und Günter Mayers zeigen, ist selbst die im Grunde auf eine "subjektive Innerlichkeit" gerichtete bzw. an das artifiziale Musikwerk europäischer Prägung gebundene Ästhetik ein weites Feld und für sich im historischen Gange einerseits auf bestimmte Positionen fixiert, andrerseits aber auch

²⁹⁰ Martin Greve, Writing against Europe/Vom notwendigen Verschwinden der "Musikethnologie", in: Die Musikförschung Jg. 55, Heft 3, 2002; vgl. Jürgen Elsner, Globalisierung, Verlockungen und Verirrungen – Deutsche Musikwissenschaft auf ausgetretenen Pfaden und die Heimkehr eines "verlorenen Sohnes", in: Etho Musicologicum III, hrg. v. O. Elschek, ASCO art & science Bratislava 2004, 199-217.

äußerst wandelbar. Sie ist dennoch mit Blick auf die Musikkulturen der Welt überhaupt als einseitig, eingeengt, inkompatibel zu bewerten, weil eben in speziellem Zusammenhang entwickelt, gehandhabt und auch auf ihn beschränkt²⁹¹. Die Ausdehnung auf andere Musikkulturen bedarf einer Überprüfung, inwieweit die gebrauchten Kategorien Allgemeingültigkeit beanspruchen können bzw. welche Einschränkungen vorgenommen werden müssen. Denn selbst verständige allgemeine Bestimmungen stellen lediglich Abstraktionen dar. Erst wenn die Gegenstände spezifiziert werden, finden sie das ihnen angemessene Verständnis, weil der konkrete, geschichtlich ausgewiesene Sachverhalt von der allgemeinen Bestimmung wesentlich verschieden ist.

Es war besonders Georg Knepler, der versucht hat, über die abendländisch spezifizierte Musikgeschichtsschreibung hinauszugehen und auf historischmaterialistischer Grundlage ein universales Musikverständnis zu erschließen²⁹². Auch in seinem posthum hinterlassenen, unvollendeten Werk "Macht ohne Herrschaft", in das er ein spezielles Kapitel zur "Herausbildung ethischer und ästhetischer Wertkriterien" einbezogen hat, macht er den Blick auf die Geschichte der gesamten Menschheit zum Angelpunkt²⁹³. Indessen ist er sich beim gegenwärtigen Stand der Erkundungen und Erforschung bewusst, dass die Einbringung frühgeschichtlicher und urgesellschaftlicher Entwicklungen in eine zeitgenössische Theorie der Ästhetik vor großen Schwierigkeiten steht. Und er entkommt ihnen auch schwerlich.

Ein Problem ergibt sich aus Kneplers Einschätzung von Funktion und Bedeutung der Sprache allgemein und ihrem ursprünglichen Verhältnis zu ästhetischen Vorgängen. Nicht dass es hier um seine Zustimmung zur nicht recht nachvollziehbaren Goldschmidtschen Hypothese von poetischsprachlich geformter Instrumentalmusik²⁹⁴ oder um sprachlastige Formulie-

²⁹¹ In dem Artikel "MaqÉm als Gestalt?", in: Kunstwerk und Biographie, Gedenkschrift Harry Goldschmidt, hrg. v. H.-W. Heister, in Zwischen/Töne. Neue Folge – Bd. 1, hrg. v. H.-W. Heister, Weidler Buchverlag Berlin 2002, 81-119, habe ich versucht, diese an historisch unterschiedliche Gegenstände der europäischen artifizialen Tradition geknüpfte Wandelbarkeit ästhetischer Erschließung darzustellen.

²⁹² Siehe Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung, Zweite, überarbeitete Auflage, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1982.

²⁹³ Macht ohne Herrschaft, Die Realisierung einer Möglichkeit, hrg. V. St. Huth, Kai Homilius Verlag Berlin 2004.

²⁹⁴ Ebenda 109.

rungen geht²⁹⁵. Das Dilemma besteht vielmehr darin, dass Musik, obzwar nicht gewollt und stets verneint, in disqualifizierende Beziehung oder Gegenüberstellung zur Sprache gesetzt erscheint, in einer bestimmten Abhängigkeit von ihr gedacht wird²⁹⁶. Schon vor mehr als zwanzig Jahren hat Manfred Bierwisch seine Verwunderung über die hartnäckige Neigung ausgedrückt, der Musik eine sprachähnliche Funktion zuzuordnen, als sei es ein Zeichen für Unzulänglichkeit oder niederen Rang, wenn das nicht zuträfe. Nach dieser "zweifelhaften Ehrenrettung" sei die Begrifflichkeit der Musik zwar nicht so deutlich und nicht von der gleichen Art wie die etwa der Sprache, aber immerhin doch anzutreffen²⁹⁷. Diese der Sprache zugebilligte Prävalenz begründet sich darin, dass der sprachliche Inhalt, wie Knepler nach Chomsky weiß, logischer Natur ist, eine Kenntnis, aus der er schlussfolgert, dass ästhetisches Verhalten oder ästhetische Verfahren auf wertenden Prozessen aufbauen, die ebenso in der Tiefenstruktur ablaufen. Diese beiden Erkenntnisformen unterscheiden sich prinzipiell als "intuitivganzheitliche und analytisch-logische mentale Prozesse" voneinander²⁹⁸. Dabei werden die ersteren als die historisch älteren gedacht, während die historisch jüngeren analytisch-logischen Prozesse vermutlich vom Arbeitsprozess gefordert seien und auf sprachliche Formulierung hinausliefen. Als Umgangssprache seien sie um so effizienter, mit je sparsameren Mitteln sie möglichst präzise Aussagen machen können. Die Musik hingegen sei hinsichtlich ihrer Mittel in die "entgegengesetzte Richtung getrieben: Zum Ausnutzen aller klanglichen Möglichkeiten, zum zeitaufwendigen Luxurieren . . ." Die luxurierende Differenz der Musik gegenüber der Sprache aber ist zwiefach begründet. Sie beruht auf der Verwendung von Instrumenten und der möglichen Kopplung von zwei oder mehreren Schallereignissen. Mit ihrer Hilfe können die Möglichkeiten des menschlichen Körpers als Schallquelle überschritten und alle Parameter von Schallereignissen voll genutzt werden: Laut und Leise, Hoch und Tief, Schnell und Langsam, monotone oder hochkomplexe rhythmische Muster usw.

-

²⁹⁵ Ebenda 97.

²⁹⁶ Auch Doris Stockmann hat in einer Reihe von Arbeiten die Dominanz der Sprache in der Entwicklung der Musik sehr differenziert, aber auch sehr distinkt dargestellt. Vgl. Musik – Sprache – Biokommunikation und das Problem der musikalischen Universalien, in BzMw 24/2, 1982, 103-111; Musik und Sprache in intermodaler ästhetischer Kommunikation, in Yearbook for Traditional Music vol. 13 1981, 60-81 u.a.

²⁹⁷ Musikwissenschaft und Linguistik, Eine Diskussion zwischen Christian Kaden und Manfred Bierwisch, in: BzMW Heft 3/4 1983, 227.

²⁹⁸ Georg Knepler, a.a.O., 101.

Ohne auf die gegebene detailliertere Darstellung eingehen zu können, wird dennoch die abendländische Herkunft dieses Repertoires an Vorstellungen und Begriffen deutlich, die nicht von der geschichtlichen Wirklichkeit aller Völker und Kulturen abgezogen bzw. gedeckt sind. Sie werden dennoch für universal genommen²⁹⁹. Sicher gibt es allgemeine Bestimmungen, die auf die Musik aller Räume und Zeiten zutreffen, etwa in der Art, dass besondere. in bestimmter Weise geformte und genormte Schälle, raumzeitliche Ausdehnung und Gliederung besonderer Art und anderes mehr allen Musiken gemeinsam sind. Aber das ist eine recht leere Abstraktion und mag dazu dienen, die Gesamtheit zu erfassen und die Betrachtung über den europäischen Horizont hinaus auszuweiten. Aber fatal wird es, wenn aus der eurozentrischen Perspektive ein Repertoire von Parametern bzw. Kategorien gesetzt wird, die in Auswahl gebraucht oder verschmäht werden können. Die Geschichte ist andersherum gelaufen, und die Eigenheit, das Besondere ist gerade das, was über dieses Allgemeine hinausweist und den Kern von Entwicklung ausmacht.

Nach Georg Knepler äußert sich die schon in der Urzeit anhebende, vom Menschengeschlecht entwickelte ästhetische Kompetenz in Bewertungsvorgängen besonderer Art. Sie bezieht sich zunächst auf die vom Menschen selbst geschaffene künstliche Umwelt und schlägt im Stadium reifer Entwicklung schließlich zurück auf die Natur. Die ästhetischen Wertungen bedienen sich einer Schön-Hässlich-Skala³⁰⁰, die den Zusammenhang zwischen Form und Funktion, zwischen Gebrauchs- und Gestaltwert herstellt. Obwohl Knepler für eine neue Theorie der Ästhetik den Zusammenhang zwischen Form und Erleben, Form und Wirkung usw. für wichtiger hält, dürfte die Beziehung zu Funktion und Gebrauch, über die in dem Sammelband "Ästhetik heute" detaillierte Ausführungen vorgelegt worden sind, zweckmäßiger sein³⁰¹. Sie ist näher am materiellen Sein als das auf der subjektiven Ebene angesiedelte Erleben und Bewegtwerden, wie schon die Bindung an Tätigkeit und Produktion für Marx der Ausgangspunkt für die Feststellung ist, dass der Mensch, der überall seinen Gegenständen das inhärente

²⁹⁹ Ebenda 107ff.

³⁰⁰ Doris Stockmann hat in einigen Studien, a.a.O. und weiteren, den begriffsgeschichtlichen Aspekt des ästhetischen Werturteils detaillierter herausgearbeitet.

³⁰¹ Autorenkollektiv (Leitung von Erwin Pracht), Ästhetik heute, Dietz Verlag Berlin 1978.

Maß anzulegen weiß, daher auch nach den Gesetzen der Schönheit formiert³⁰².

So unspezifisch diese Marxsche Formulierung auch scheinen mag, sie enthält dennoch im Kern schon den Schlüssel für die Universalität des Ästhetischen. Aber es geht bei dieser Aussage nicht vordergründig um die Ausstellung eines allgemeinen Schönheitsbegriff, bei dem offenbleibt, welche Schönheit konkret gemeint ist. Denn dem abendländischen Gehörssinn und Musikverständnis mögen etwa azerbaidshanischer mugam-Gesang, zentralasiatischer Kehlgesang, balinesisches Gamelan oder westafrikanisches Koraspiel aufgrund bestimmter klanglicher und selbst wohl manch gestalterischer Eigenheiten als faszinierend, angenehm, und auch schön erscheinen, obwohl ihr voller Sinn sich außerhalb der Tradition und ohne tiefere Kenntnis kaum erschließen dürfte. Mehr noch aber ergibt sich die Fragwürdigkeit des Begriffs angesichts der Unzahl musikalischer Kulturen, die gar nicht erst in Betracht kommen bzw. gezogen werden, weil sie außerhalb des Sinneshorizonts des eingeschworenen Abendländers stehen und keinerlei "Schönheit" offenbaren. Als "musique bizarre", primitive Musik, Katzenmusik, "eintönige Musik" usw. apostrophiert, bleiben sie dem Verständnis wie der Schönheitserfahrung und -bestimmung verschlossen.

Gegenüber dem Schönheitsaspekt erweist sich als sinnvollerer Ansatzpunk die Verknüpfung des Ästhetischen mit der Lebenstätigkeit. Die über die unmittelbare Notdurft der Lebenserhaltung hinausgehende Lebenstätigkeit, ermöglicht durch die Produktion eines Surplus, d.h. eine steigende Produktionspotenz mit der Konsequenz der Ermöglichung und dann steten Ausweitung der "freien" Produktion schafft Raum zur Erfindung neuer Zwecksetzungen und Reflektionen der menschlichen Verarbeitung und Aneignung der Natur und der Gemeinschaft, der Anschauung und Produktion bzw. Reproduktion seiner selbst. Die Selbstanschauung und -gestaltung im Produzierten geschieht über die Verbesserung und Verfeinerung und damit Effizierung der zunächst zufälligen und rohen Arbeitsmittel, es werden Marken und Markierungen gesetzt, individuelle Erfindungen werden sozialisiert und der Mensch selbst und seine Gemeinschaft geraten ins Blickfeld. Je nach dem Maß der Beherrschung von Natur und Gesellung kommt es zu halluzinatorischen oder auch mehr oder weniger realen Interpretationen der Realität und entspre-

302 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in Karl Marx – Friedrich Engels, Werke, Ergänzungsband, Schriften . Manuskripte . Briefe bis 1844, Erster Teil, Dietz Verlag Berlin 1968, S. 517.

chenden Erfindungen. Mit der Steigerung der Produktionspotenz und der Fülle des Produzierten, die zunehmend aus dem Austausch zwischen Gemeinschaften profitiert, erweitert sich die Abstraktionsfähigkeit und entwickeln sich die verschiedenen Typen und Systeme mentaler Repräsentationen³⁰³ mit der Tendenz der Verselbständigung. Diese Vorgänge gehören noch urgeschichtlichen Zeiten an, und die folgenden Epochen arbeiten an der Erweiterung, Ausgestaltung und Sublimierung der ehedem geschaffenen Urtypen der vergegenständlichten und gedanklichen Welt bis hin zur Verselbständigung und Verabsolutierung einzelner Systeme.

Wenn nun generell als ausgemacht gelten soll, dass das Ästhetische an die Lebenstätigkeit des Menschen, an seine Produktionspotenz gebunden ist bzw. zu ihr gehört, so muss zugleich gelten, dass das Ästhetische kein abstraktes, von außen in das Produkt eingebrachtes Moment sein kann. Der Begriff kann nur in der Auflösung ins Praktische, in Beziehung zu historischen Tatbeständen sinnvoll und zweckmäßig umgesetzt werden. Originär an produktive Vorgänge und ihre Ergebnisse gebunden, erwächst deren jeweils spezieller, konkreter Sinn aus der Geschichte und den Schicksalen der Produzenten. Werden die einzelnen in besonderer Weise gestalteten Ergebnisse oder Gegenstände von der Gemeinschaft nicht verworfen, sondern aufgenommen, so erweitern und bereichern sie die vorhandenen kulturellen Traditionen oder stiften gar neue.

In der Musik reflektiert sich das Ästhetische auf spezifische Weise, weil alle nach Grundbestimmung und inhaltlicher Bindung ihr zugeschlagene Verlautbarung des Menschen sich in musikalischen Gestaltungen und Gestalten äußert, die für sich Bestand haben und nur als solche zu begreifen sind. Durch sie werden die aus der Beziehung zur natürlichen und sozialen Außenwelt aufgebauten inneren Zustände und Vorgänge, d. h. die entsprechenden mentalen Repräsentationen in musikalischen Gestalten mit Bezug auf das jeweils historisch entwickelte und sozial verbindliche musikalische System artikuliert. Ohne auf Anfänge und Entwicklungsprozess einzugehen, ist für den vorliegenden Zusammenhang wichtig, dass die Quellen der konkreten Ausformung von Gestalten mannigfaltig sind. Sie mögen durch Nachahmung oder als Kopie entstanden sein, sie können praktischen Gegenständen oder praktischer Tätigkeit verbunden sein, sie mögen in zeremonieller Abgehobenheit stehen oder relativ selbständig erfunden sein.

³⁰³ Manfred Bierwisch, a.a.O. (in: BzMW Heft 3/4 1983).

Diese jeweils durch Geschichte und Standort spezifisch ausgelegten Klangprodukte in Masse zur Kenntnis zu nehmen, ihre "kompositorische" Grundlage, d. h. also die ihnen zugrundeliegenden Gestaltungselemente und Regelsysteme zu durchschauen, sie im Bezug zum jeweiligen soziohistorischen Kontext zu betrachten, kann allein den Zugang zu fremden Musikproduktionen und zu dem in ihnen beschlossenen Ästhetischen eröffnen. Es geht darum, das dem Traditionsfremden Befremdliche im Fremden aufzuschließen und damit die eigene Begrenztheit zu durchbrechen. Es ist also eine Distanz zu überwinden, wenn man das "fremde Vortreffliche" wahrnehmen will, ein Vorgang, den der weitsichtige Goethe mit Bezug auf seine Umsetzung von serbischen Liedern klar beschrieben hat: "das Besonderste aber eines jeden Volks befremdet nur, es erscheint seltsam, oft widerwärtig, wie alles Eigentümliche, das wir noch nicht in einen

Begriff auffassen, uns noch nicht anzueignen gelernt haben."304

An ägyptischen Arbeitsliedern z. B., von denen ich 1967 eine große Anzahl vor Ort aufnehmen konnte, kann die besagte Distanz gut verdeutlicht werden. Sind die Unterschiede zwischen artifizialen Traditionen mit spezifizierter "freier" Kunst schon erheblich, so sind die Distanzen zu Traditionen, in denen das Ästhetische nicht gleicherweise in gesonderten Produktionen gefasst, sondern noch mehr oder weniger an Hervorbringungen als Besonderndes gebunden ist, aber selbst nicht als Gesondertes begriffen wird, um ein Vielfaches größer.

Die Arbeitslieder stehen in einer althergebrachten Tradition, selbst wenn sie in heutiger Zeit ausgeführt werden und sich gelegentlich auch auf neue Gegenstände und die gegenwärtige Situation beziehen. Ihre teilweise wunderschönen fragmentarischen Texte, die alttestamentarischen Befunden ähneln, bestärken diese Ansicht. Die Wesensverschiedenheit dieser Gesänge als Teil der Volksmusik Ägyptens zur europäischen Musik ist nicht zu überhören. Aber selbst zur ägyptischen wie allgemeiner auch zu anderen arabischen artifizialen Musiktraditionen und selbst zur Volksmusik anderer arabischer Länder bestehen wesentliche Unterschiede, wiewohl sie manche gemeinsamen Züge aufweisen.

٠

³⁰⁴ Siehe Johann Wolfgang Goethe, Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans, in: Goethe, Berliner Ausgabe Bd. 3, Berlin 1965, 307 und ders., Serbische Lieder, in: Goethe, Berliner Ausgabe Bd. 18, Berlin 1972, S. 276.

Die allgemein Arbeitsvorgänge begleitenden Gesänge müssen nicht unmittelbar an den Arbeitsprozess und seine eventuelle zeitliche Gliederung gebunden sein. In der Mehrheit stehen sie nach meinen Erhebungen in einem freizügigen Verhältnis zum Vorgang, und zwar in zweifacher Hinsicht. Sie werden häufig außerhalb der Mühe beim Verschnaufen oder Ausruhen ausgeführt, in vielen Fällen aber dienen sie der Überhebung der Mühe oder Langeweile beim Arbeiten selbst, beim Pflügen, Mähen, Dreschen mit dem Dreschschlitten, Wasserschöpfen, Kameleführen, Felderhüten, bei der Nachtwache usw. Insbesondere diese Gesänge sind metrisch oder rhythmisch nicht fest geregelt, sondern tönen frei aus. Sie werden von den Ausführenden oft als mawwÉl bezeichnet, was terminologisch auf die rhythmisch freie, improvisatorische Anlage des Gesanges hinweist.

Das in den ägyptischen Arbeitsliedern sich zeigende Artikulationssystem verfügt über ein besonderes Gestaltungsmaterial³⁰⁵. Die Melodien sind nicht allein durch diskrete Töne und Tonhöhen gekennzeichnet, sondern intonatorische Wendungen, Tonfall und Inflektionen, also besondere Formen des Klangverlaufs und tonale Funktionen erscheinen als tragende Elemente der musikalischen Sinnäußerung. Der Vorrat an Tonnormen ist relativ gering, aber in sich mitunter stark differenziert. Wesentlich ist die Regelung des tonal-melodischen Gewichts und ihrer Funktion. Die dem System zugrundeliegenden Melodien sind kleinräumig und überschreiten gewöhnlich eine Quinte nicht.

Die Formbildung bzw. formale Struktur der Gesänge beruht auf dem Prinzip der Zeilenmelodik, das in fester tonaler Bindung eine mannigfaltig gegliederte melodische Gestaltung durch Segmente, Reihung und Wiederholung in sich geschlossener Zeilen, Bildung von Zeilenpaaren in der Fügung von offen – geschlossen, Abschnittsbildung und weitergehender Kumulation von unterschiedlich qualifizierten Zeilen gewährleistet.

Das skizzierte System stellt nun lediglich die allgemeine Grundlage der praktischen Umsetzung der jeweiligen mentalen Repräsentationen dar. Es bestimmt mehr oder weniger, je nach dem schöpferischen Anteil des Musikmachenden, den Horizont des ästhetischen Verhaltens, nicht aber seinen konkreten Gegenstand und nicht das Ergebnis der ästhetischen Produktion,

³⁰⁵ Siehe Jürgen Elsner, Tone Standards – Tone stock – Tonality, in: Studies in Ethnomusicology, 1. Oriental Music, Humboldt-Universität zu Berlin 1991, S. 4-19 und ders., Observation on the Form Construction in Egyptian Folk Music, in: Studies in Ethnomusicology, 1. Oriental Music, Humboldt-Universität zu Berlin 1991, S. 46-65.

das erst in der musikalischen Gestalt real gegeben ist. Jeder Arbeitsgesang besitzt eine eigene Gestalt, aber wegen seiner Engräumigkeit und seines begrenzten Vorrats an Tonnormen pflegt er ungeübten, uneingeweihten Ohren als monotone Wiederholung oder auch Variierung ein und derselben, auch anderen Liedern eigenen Melodik zu erscheinen. Das Maß der Distinktion ist jedoch bei kleinen Vorräten an Elementen größer, sinnfälliger, prinzipieller als bei großen. Zudem sind derartige Gestalten stärker kontextgebunden, als das auf in sich hoch ausdifferenzierte und von konkreten Kontexten abhebende Gestalten zutrifft. In dieser Hinsicht liegt der Gedanke nahe an Hanns Eislers interessante Bemerkung zu seinen zwei kompositorischen Fassungen von Brechts Dichtung "An die Nachgeborenen", der für den Konzertsaal und der populären für Ernst Busch, nach der der Gestus derselbe und wieder nicht derselbe sei, wenn das Material der Kunst anders ist, und die vereinfachte Version komplizierter als die kunstmusikalische zu singen sei³⁰⁶.

Ohne der Vieldeutigkeit des Gestalt-Begriffes nachzugehen³⁰⁷, der unterschiedlichen historischen Konstellationen oder theoretischen Ansätzen geschuldet ist und den ich im vorliegenden Zusammenhang für einzelne klar konturierte musikalische Produktionen verwende, möchte ich zwei Gesänge aus Oberägypten als Beispiel anführen (des Vergleiches halber in gleicher Tonlage notiert)³⁰⁸:

.

³⁰⁶ Siehe Hanns Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, Übertragen und erläutert von H. Bunge, in: Hanns Eisler, Gesammelte Werke, Hrg. Von St. Eisler und M. Grabs im Auftrag der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Hanns -Eisler-Archiv, Serie III. Band 7, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1975, 147f.

³⁰⁷ Vgl. Jürgen Elsner, MaqÉm als Gestalt?, a.a.O.

³⁰⁸ In Paul Collaer – Jürgen Elsner, Nordafrika, in: Musikgeschichte in Bildern Bd. I: Musikethnologie/Lieferung 8, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1983, 66f. sind weitere Informationen über Arbeitsgesänge und die hier zitierten Gewährsmänner zu finden



Notenbeispiel 1. Gesang beim Kameltreiben "HÉtí `alênÉ hÉtí", Fahmí ReÐwÉn MuÍÓafÉ/SãhÉg 19. April 1967 (Aufnahme J. Elsner Sign. SãhÉg I 1/1,3). Transliteration und Übersetzung Abdeléamíd èawwÉÍ/Jürgen Elsner³⁰⁹:

Lade uns auf, lad uns auf./ Wir sind kräftig, wir nehmen auf uns die Bürde. // Ayai, mein Geld ist rechtens. / Der Gute sagt: Mein Geld ist rechtens. // Mein Geld ist rechtens. / Der Schlechte sagt: Du (AllÉh) schuldest die Entschädigung für mein Geld.)



Notenbeispiel 2. MawwÉl (al-miérÉá; Pflug-mawwÉl) "GÉl min fôgí", Mu-éammad Abã 'l-Aémad al-èasan Šaiéãn/SãhÉg 19. April 1967 (Aufnahme J. Elsner Sign. SãhÉg I 1/1,4) (Transliteration und Übersetzung Abdeléamíd èawwÉÍ/Jürgen Elsner:

Man sagt, von oben her . . .

³⁰⁹ Bemerkung des Herausgebers: druckbedingt sind hier einige arabische Zeichen nicht korrekt.

Einst, sagt man, guckte ein Mädchen von oben herab. / Èh, von oben herab. // Und der Wind spielt mit dem Hemd und dem Kleid. / Èh, die Hunde bellen. // O Mädchen, schau herab und sieh. Die Hunde bellen. / Èh, die Hunde bellen. // Ist das die Stimme deines Vaters, o Schönheit, er kommt mit den Abwesenden.)

Wenn man absieht von der sehr unterschiedlichen Tongebung und intonatorischen Durchformung der Gesänge, die notationell nicht einzufangen sind und doch ihren Anteil am ästhetischen Produkt haben, so treten die starken Unterschiede zwischen den beiden Gestalten im Notierten dennoch deutlich hervor

Die Gesänge sind ein und demselben speziellen System von Elementen und Regeln unterworfen, mit dem ein bestimmter, allgemeiner Sinngehalt verbunden ist. Er kann nach Aussagen der Musiker mit Sehnsucht, Ergebung, Ergebenheit in Umwelt und Umstände, Traurigkeit und entsprechende Bewältigung und Formierung des Gemüts umschrieben werden. Die Verknüpfung des gleichen tonalmelodischen Merkmalkomplexes mit einem gleichen Ausdrucksinhalt findet sich, wie ich beobachten konnte, auch in Unterägypten. Allerdings ist sie in diesem Falle an das Spiel auf dem NÉy gebunden, dessen Klang überdies selbst schon die besagte Ausdrucksqualität zugeschrieben wird.

Indessen geht es bei der Umsetzung des gekennzeichneten Sinngehalts nicht um eine für die ästhetische Gestaltung der jüngeren europäischen artifizialen Musik charakteristische subjektive Konkretisation. Das ist relativ schnell aus dem übersetzten Liedtext zu ersehen. Vielmehr handelt es sich um eine ästhetische Individuation, die noch nicht aus der Welt und dem Leben und dem Denken und Fühlen der zugehörenden Gemeinschaft herausgetreten und ihr schon gar nicht gegenübergetreten ist. Die Reflexion der Lebenssituation und der individuellen Aspirationen erscheint noch nicht getrennt von dem allgemeinen Volksempfinden. 310

Das in den beiden Beispielen gleichermaßen wirkende spezielle Artikulationssystem verfügt über vier Tonnormen, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen und einen bestimmten Tonraum besetzen. Eine Tonnorm, und zwar die zweite, wird dabei in melodisch-tonaler Funktion gelegentlich abgewandelt. Abstrahiert mögen sie wie folgt notiert werden:

³¹⁰ Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, a.a.O., 483ff.



Notenbeispiel 3: Vorrat an Tonnormen

Tonnorm I ist Grundton und Finalis. Sie trägt diese Bedeutung und hat dieses Gewicht, obwohl sie einen relativ geringen Anteil am Zeitvolumen hat. Tonnorm III ist die wichtigste melodische Stütze. Sie bildet den melodischen Wende- und Drehpunkt und ist zudem auch der Reperkussionston. Sie vereinnahmt den größten Anteil am Zeitvolumen der Melodiebildung. Die Tonnorm II hingegen, die durch ihre Fixierung und das dadurch erzeugte intervallische Verhältnis zu den benachbarten Tonnormen wesentlich zur Charakteristik des vorliegenden tonal-melodischen Typs beiträgt, hat keine selbsttragende Funktion. Sie ist zunächst Durchgang zwischen den Hauptfunktionen. Verschiedentlich fungiert sie auch als Initium oder bestimmt durch Dehnung die Kadenzbildung der Zeilen. Gelegentlich erfährt sie tonhöhenmäßige Verschiebungen im Sinne von verstärkter Hinleitung zu den Nachbartönen. Die Tonnorm IV schließlich, die nur ein geringes Zeitvolumen beansprucht, setzt melodische Höhepunkte und trägt Gewichtiges zur formalen Strukturierung bei. Sie prägt die Charakteristik des Melodietyps nicht unwesentlich durch ihr enges intervallisches Verhältnis zum Reperkussionston und die verminderte Quartbeziehung zum Grundton.

Nun gehören all die genannten Elemente, Merkmale und Funktionen zum speziellen System, auf dessen Grund die Produktion der Gesänge stattfindet. Die Individualität der jeweils produzierten einzelnen Gestalten hingegen erhebt sich darüber, und ihnen gilt die soziale Wirkung und Anerkennung. Auch wenn deren jeweilige Eigenheit sich scheinbar untereinander nach abendländischen Maßstäben nicht sonderlich abhebt, so trügt der Eindruck den Uneingeweihten. Die Gestaltung der Zeilen ist sehr unterschiedlich, es gibt unterschiedliche Ansätze, Wendungen, Bögen und Haltepunkte, Längen, innere Zäsuren usw. Besonderes Gewicht aber erlangt die innere Durchformung der melodischen Linie. Fernere besteht eine melodisch relativ weitgehende Unabhängigkeit vom Textablauf, obwohl der Text wesentlicher Bestandteil des Gesanges ist. Es gibt metrisch-quantitative und akzentuatorische Übereinstimmungen, aber immer wieder macht sich der Gesang vom Text frei und führt ein Wort oder eine Silbe in freiem melismatischem Gange aus.

Es muss hier auf eine weitläufige Beschreibung der beiden Beispiele in ihrer eigenständigen Gestalt verzichtet werden. Wichtig aber ist davor zu warnen, sie bloß als Variation eines zugrunde liegenden Modells aufzufassen. Sie haben ein volles Eigenleben. Aus dem Vergleich ergibt sich schnell und augenscheinlich die zwischen ihnen herrschende Differenz. Warnend aber wäre auch anzumerken, dass in den Melodien keinerlei Motive, thematische Ansätze oder Ähnliches gesucht werden dürfen, weil der melodische Fortgang in Bindung an tonalmelodische Funktionen in übergreifenden Wendungen und Zeilenbildungen geschieht.

Die jeweils in einem Gesange erscheinende individuelle, eigenständige Gestalt ist das spezifische Produkt der ästhetischen Reflexion der anliegenden Wirklichkeit. In ihrer Konkretheit hat sie zu tun mit bestimmten sozialen Zuständen und Beziehungen, dem lokalen Milieu, den individuellen Lebensumständen und Aspirationen und ihrer mentalen Repräsentation. Wichtig ist dabei, dass diese Beispiele nicht nur dem individuellen Ausdruck und der individuellen ästhetischen Befriedigung dienen, sondern auch von der Gemeinschaft in ihrer ästhetischen Qualität anerkannt und genossen werden. Die fähigen Sänger wie auch Instrumentisten sind bekannt und man weiß ihre Fähigkeit zu schätzen. Außerhalb der individuellen musikalischen Selbstversorgung, also etwa dem lust- oder gemütsvollen Fürsichsingen oder Fürsichspielen, wird bei sich ergebendem öffentlichem Anlass oder entsprechender Anforderung am liebsten auf sie zurückgegriffen, weil sie die Hervorbringung der ästhetischen Objekte am besten verstehen und zu gestalten wissen

Ohne das näher ausführen zu können, trifft das grundsätzlich Festgestellte im Kern auch auf Gestalten und Gestaltungen fremder artifizialer Traditionen zu, etwa des mittelasiatischen Šašmaqôm, der maghrebinischen näba, des jemenitischen Íaut usw. Das ästhetische Verständnis, der ästhetische Genuss öffnet sich erst dem Informierten, dem Wissenden. Goethe spricht daher im Fortgange des oben Zitierten davon, dass derlei "in Masse" wahrgenommen werden muss, um es verstehen und beurteilen zu können³¹¹.

Mit der sich öffnenden, erweiternden, menschlich globalisierten Welt, also für eine nicht in das Prokrustesbett der neoliberalen Marktwirtschaft gezwungene und kulturell über deren Einheitskamm geschorene Menschheit ist zu erwarten, dass die mannigfaltigen, in der langen Geschichte ausgebildeten

³¹¹ A a O

und entwickelten Modelle, Wege und Ergebnisse der Produktion des Ästhetischen zur Kenntnis gebracht, wahrgenommen, begriffen werden können. Der zu entdeckende und anzueignende Reichtum, der nichts mit Haben und Besitz zu tun hat, kann unendlich viel zur inneren Bereicherung, zur Erweiterung der Horizonte, zum besseren Verständnis des Fremden und des Eigenen, zur sich vertiefenden Selbsterkenntnis beitragen. Die Einspurigkeit abendländischer Kunstschau, ihre Orientierung als Einbahnstraße wird dabei aufgebrochen und aufgehoben und die Welt kann sich der universalen Humanität zuwenden. Das ist der Moment, da die Endlichkeit der abendländischen Ästhetik unwiderruflich einbekannt werden wird.

Eckehard Binas: Kultur / Management / Ästhetik – Über eine produktive Differenz

Kulturmanagement scheint "in" zu sein. Die Nachfrage zumindest an Hochschulen oder sonstigen einschlägigen Bildungsinstituten "boomt". Noch ist der Bildungsmarkt für Studiengänge, die in verschiedensten Formen und mit unterschiedlichsten Schwerpunkten sog. Kulturmanager ausbilden, nicht gesättigt. Zumindest in Europa entscheiden sich immer mehr junge Menschen, die einen Beruf ergreifen wollen, für diese Ausbildungsrichtung. Manchmal weil sie aus den strengen naturwissenschaftlich orientierten Sachund Anforderungsbereichen fliehen wollen und die mehr sozial und künstlerisch-kommunikativen Tätigkeiten bevorzugen und eine vielseitige, abwechslungsreiche Perspektive mit mittlerem bis hohem sozialen und wirtschaftlichen Akzeptanzwert vermuten, oft aber auch, weil der Arbeits- und Dienstleistungsmarkt offenbar immer stärker auch Kompetenzen der "soft skills" im innern der Unternehmen nachfragt und Personen sucht, die in der Lage sind, auch die sog. weichen Standortfaktoren und die kulturelle Bedingtheit von Marktposition und Umsatzentwicklung zu erkennen und zu beeinflussen. Wurden noch in den 80ern und 90ern in Teams, die Produktund Unternehmensentwicklung sowie Unternehmensprofile erarbeiteten, neben Technikern und Wirtschaftsfachleuten dann Soziologen, Psychologen und Sprachwissenschaftler beschäftigt, so werden kulturelle Kompetenzen im weitesten Sinne heute in allen Berufsgruppen erwartet. Allerdings stößt unsere arbeitsteilige Spezialistengesellschaft schnell an ihre Grenzen. Es dürfte nicht mehr lange dauern, bis sich neben den Faktoren wie Wettbewerbsdruck und Strukturwandel noch die Einsicht durchsetzt, dass in gesättigte Märkte nur noch mit Hilfe differenzierender Lebensstilangebote einzudringen ist bzw. Nachfrage selbst nur noch (oder wenigstens stärker) kulturell stimuliert werden kann. Das ist in der Wirtschaft wie auch im politischen Leben die große Stunde der Marketingberater (von praktischen Produkt- und Markeninszenierungen in Kampagnen bis zu Wochenendschulungen und umfangreichster oft pseudowissenschaftlicher Publizistik), der Spindoctors, von Rhetoriklehrern und Trendscouts, aber das ist auch der Ruf nach Kulturmanagement (bezogen z.B. auf die besondern Veranstaltungsformen der Inszenierung und der Projekte). Darüber hinaus scheinen seit Jahren durch

den Abbau öffentlicher Mittel für Kunst und lebensweltliche Selbstvergewisserungsformen besondere, besonders eifrige und engagierte Leute nachgefragt zu werden, die in diesen eingeschränkten, heute geradezu nur noch an Nischen erinnernden Handlungssegmenten mit gewisser Restsensibilität für Kulturgüter der Vergangenheit, für zeitgenössische Experimente und "Kulturtechnik-Kompetenzen" optimierend mit immer weniger Geld umgehen können

Aber auch der Werte- und Strukturwandel in der Gesellschaft selbst, die Orientierungsbedürfnisse der Menschen und der Kampf um Meinungsmacht und Entscheidungsvorteile, die Sinnsuche im Einzelnen und die Orientierungen in Wirtschaft Politik und Gesellschaft verlangen nach Kulturmanagement, immer mehr – zumindest scheint es den Kulturmanagern so.

Im Folgenden soll zum einen gezeigt werden, dass es unsinnig ist, kulturelle Prozesse als nichtökonomische bzw. nur eigenökonomische zu behandeln. Jeder wirtschaftliche Akt hat seine bzw. eine Kultur. Mit anderen Worten: jede sozialisierte bzw. soziale Tätigkeit weist kulturelle Eigenschaften auf. Vorausgesetzt, wir begreifen "Kultur" als universelle Eigenschaft der Gesellschaften in Gegenwart und Vergangenheit. Welche Eigenschaft, darüber wird nach wie vor debattiert, die Summe der möglichen und bisweilen folgenreichen Definitionen wird stetig vermehrt. Nur soviel: Kultur scheint jene Eigenschaft des Menschen und seiner Gesellschaften zu sein, die diesen und auch dem Einzelnen eine Selbstüberschreitung aufgeben, Kultur scheint die Thematisierung von und ein praktisches Laborieren an Grenzen und deren Verschiebungen in einen Spiegel eingeschrieben zu haben, den wir uns stets oder seltener und mal entfernter vorhalten; gewissermaßen eine tückische Brechung im Glas, die uns immer unvollkommen erscheinen lässt.

Zweitens ist es deshalb methodologisch nicht mehr selbstverständlich, von "Kulturmanagement" zu sprechen, weil im Sinne eines gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozesses, die Optimierung oder Steuerung dieses Prozesses selbst schon Kulturmanagement wäre und eine Differenzierung zwischen Politik oder auch Wirtschaftshandeln hier und Kulturmanagement dort nicht mehr vorgenommen werden kann. Vielleicht auch deshalb heißen Studienfächer an nicht-deutschen Bildungseinrichtungen, die gestalterischmediale, moderatorische und propagandistische Kompetenzen mit wirtschaftlich-organisatorischen, risikofreudig-unternehmerischen und administrativen wie politischen verknüpfen z.B. "arts and administration" oder "management of the performing arts" usw.

Wie man aus diesem Dilemma, das uns ja die vielfältige und vielfache Praxis sog. "Kulturmanagement" vorführt, auch konzeptionell bzw. theoretisch herauskommt und dabei eine pragmatische "Verortung" von Kulturmanagement vornehmen kann, ohne damit einen umfassenden philosophischen Kulturbegriff aufzugeben, das soll hier dann vorgestellt werden. Darüber hinaus können gerade an der "Deklination" des philosophischen Kulturbegriffs hin zu den Bereichen, in denen er sich zu konkretisieren und ins Besondere zu treiben scheint, eine Reihe spezifischer operationaler wie aber auch philosophisch brisanter Fragen hinsichtlich Wirtschaft, Industrie, Kunst, Gegenstandswelt, Haus, Landschaft, Urbanität und Region etc. diskutiert werden.

Auf diesem Weg drängen sich gleichsam besonders relevante Probleme auf, die, wenn sie nicht gelöst werden, auch einen bestimmenden Einfluss auf das Selbstverständnis wie auf das Paket der konzeptionellen Instrumentarien von "Kulturmanagement" in Theorie und Praxis haben werden. Nun bestünde die Möglichkeit, gewissermaßen aus der Beobachtung der Praxis heraus Tätigkeits- bzw. Berufsfelder auszuwählen, für die die Bezeichnung Kulturmanagement gleichsam als Summe kommunikativer Erfahrungen verabredet wurde, weil im gesellschaftlichen Diskurs eine überwiegende Übereinstimmung darüber zu herrschen scheint, dass hier kulturell besonders wichtige Sachverhalte be- bzw. verhandelt werden, d.h. ein mehrheitlich gemeinsames Kulturverständnis den Legitimationshintergrund für eine berufliche Spezialisierung darstellt. Dabei wird davon ausgegangen, dass Kultur so ungefähr das Feld jener Aktivitäten ausmache, auf dem das soziale Wertegefüge mit Mitteln der Gestaltung unserer gegenständlichen Umwelt und seiner symbolischen Repräsentationsformen, insbesondere in den Künsten, wie auch in den reflexiven Debatten zum Ausdruck gebracht werden könne und sich zu Standards, Gewohnheiten und besonders drängenden Formen der Sinnsuche präge oder gar sich in spezialisierten Systemen von Problemlösungen ausbilde. Ein solches "Gefüge" der Kultur werde schließlich in den je historisch gewachsenen Kommunikationsstrukturen und -verhältnissen praktiziert und so bildeten jene selbst wieder – nicht nur weil das Medium selbst wieder die Botschaft sein kann – ein wesentliches Fundament von Kultur, stellten gewissermaßen eine ihrer materiell-gegenständlichen wie ideell und formalen Voraussetzungen her und beeinflussen als instrumentelle Grundlage auch die Sinngebungen und zweckrationalen Bestimmungen in der kulturellen Geschichte und Gegenwart.

So etwa im Kunstmanagement und bei der Entwicklung und Steuerung von regionalen und standortbezogenen Potentialen im Rahmen von Standortmarketing; oder aber bei Formen der Projektarbeit. Diese wiederum ist davon abgleitet dann als eine seit langem im Unterschied zu formalisierten und institutionalisierten Arbeitsformen eigenständige und für Kunst und Regionalentwicklung etwa besonders relevante Struktur der Organisation und Steuerung von Tätigkeiten zu verstehen, die sowohl auf die Lösung zeitlich begrenzter Probleme zielen oder einmalige Ereignisse und Erlebnisse schaffen bzw. bereitstellen sollen - oft "kulturelle Projektarbeit" genannt, sicher auch im Nachgang sich häufender Formulierungsnöte. Diese "Anwendungsgebiete", "applied areas" von "Kulturmanagement" könnten gleichsam betriebwirtschaftlich oder auch politisch und hinsichtlich ihrer ästhetischen Aspekte beschrieben, analysiert und auf ihre Optimierungspotentiale hin untersucht und deren Erkenntnisse auch vermittelt werden. So ist es beispielsweise sicherlich dringend erforderlich, in ausgewählten Wirtschaftsräumen wie etwa den strukturschwachen Transformationsfolgelandschaften an der deutschen Ostgrenze, Strukturen und Probleme der "Kulturwirtschaft" im allgemeinen und der Musikwirtschaft oder des Kunstmarktes im besonderen anhand von Akteuren, Vernetzungen, Umsätzen, Investitionen etc. zu untersuchen, um Schlussfolgerungen nicht nur für eventuelle marktsteuernde Interventionen der Wettbewerbspolitik des Staates bzw. der Europäischen Union abzuleiten, sondern bestimmt auch für Unternehmen und Management ein orientierendes Selbstbildnis zu entwerfen und die Ermittlung von Wettbewerbspositionen im Binnenmarkt wie auch im grenzüberschreitenden Handel zu erleichtern. Vor allem aber – das zeigt sich zunehmend seit ca. 10 Jahren in Deutschland – werden mittels solcher Beschäftigungsvarianten von "Kulturmanagement" zwei weitere wichtige Interessen zum Beispiel auch von Musikkultur, insbesondere ihres wirtschaftlichen Bereichs berücksichtigt. Zum einen werden Chancen aber auch Defizite kultureller Kompetenzen und der Entwicklung von Inhalten, den sog. Contents im Musikbereich deutlich und zum anderen, dass wahrscheinlich die formalistische Verknüpfung von Wirtschafts-, Rechts- und Szene- bzw. "Macher"-Kenntnissen die Lücke im mittleren Management der größeren Unternehmen in diesem Metier nicht schließen kann und schließlich: darüber hinaus reift schneller die Einsicht, wie und warum die auch sehr unterschiedlichen Akteure dieses kulturwirtschaftlichen Sektors ihre Belange gegenüber der gesetzgebenden Politik, insbesondere was den Schutz ihrer Verwertungsrechte betrifft, assoziiert und konzertiert vertreten müssen. Nicht zuletzt treten in diesem "angewandten Kulturmanagement" operationale Spezifika hervor, die im Rahmen rein betriebswirtschaftlicher Darstellungen nicht abgebildet werden können und so vermutlich auf besondere kulturelle Kompetenzen der Akteure im Musikgeschäft und auf regionalkulturelle wie auch ästhetisch Besonderheiten des jeweiligen Musiklebens verweisen. (Als Problem der Investitionskalkulation sei hier nur an den eigentlichen Risikofaktor der Musikwirtschaft – das Ineinanderwirken von regionalkulturellen Besonderheiten, Milieudifferenzierungen und Trendentwicklungen ästhetischer Vorlieben und Lebensstile – erinnert, der von den Unternehmen mittels Trendscouts und Konzerttournees aufgefangen werden soll.)

Doch geraten solche Untersuchungen oder Handreichungen für "konkretes Kulturmanagement" immer schnell an Grenzen, wenn aus ihnen strategische und langfristige Entscheidungen im Kontext der gesamtgesellschaftlichen kulturellen Entwicklung theoretisch plausibel abgeleitet oder gegenüber anderen sozialen wie wirtschaftlichen und politischen Interessen begründet werden sollen. Dafür gibt es mehrere Ursachen: erstens fehlen hier, schon weil ganz andere Intentionen vorliegen, jene Fragen, die die bestehenden Kulturformen von der betrieblichen Unternehmensstruktur über Praktiken der künstlerischen Produktion bis hin zu Nachfrage- bzw. Nutzungsgewohnheiten kritisch daraufhin beleuchten, in wiefern und ob überhaupt sich hier das kulturelle Selbstverständnis und die daraus resultierenden Bedürfnisse/Bedarfe einer Gesellschaft – ihre Entwicklung und Perspektive im historischen und globalen Zusammenhang – optimal formuliert, oder ob es sich hier nicht eher um die "Macht der Gewohnheit bzw. der Fakten" handelt. Ist das spätfeudale und vom frühen Bürger reformierte Theater heute noch jene Kunst- bzw. Kulturform, in der sich wirklich gesellschaftliche Problematisierungs- und Problemlösungsmodelle für eine mündige, von der Beteiligung der Bürger abhängige Zivilgesellschaft lustvoll durch-, vor-, mit- und erspielen lassen oder ist dieses Theater oder diese Oper nur noch der Ort der mehr oder minder reputativen und repräsentativen, bildungsbürgerlichen Standards gehorchenden und somit sozial distinktiven, sich selbst feiernden Unterhaltung, eine prästabilierte Kunstform, die als Institutionen mit Immobilien, Infrastrukturen und tariflich gebundenem Personal bisweilen mehr als 50 % der Kulturetats von Kommunen bzw. verantwortlichen Gebietskörperschaften verbrauchen. Die hohen Subventionen, die letztlich alle von der öffentlich Hand geführten Theater, Orchester, Opernhäuser, Museen etc. erhalten, erhalten müssen, wenn sie arbeits- bzw. bestandsfähig bleiben wollen, verweisen zum einen darauf, dass marktwirtschaftlich gesehen, eine

Eigenwirtschaftlichkeit nicht vollständig erreicht werden konnte, zumindest nicht in den letzten 100 Jahren und nicht in Europa, zum anderen aber auch auf eine politische Entscheidung der Zuwendungsgeber, die einen Zugang zu jenen entweder historischen und/oder aktuellen kulturellen Leistungen für eine Mehrheit der Bürger erleichtern wollen. Dass sowohl die Institution wie auch die Kunstform aufgrund ihrer historisch gefestigten bzw. auch verfestigten Struktur aber sozial eher die sogenannten Besserverdienenden begünstigt, in dem sie die immer und immer mehr teuren Eintrittskarten zum Teil bis 80 % mitfinanziert, zeigt auf einen Widerspruch, der wissentlich oder verdeckt aus der fehlenden Rekonstruktion des Zusammenhangs zumindest zwischen öffentlich gepflegter Kulturauffassung und mehr oder minder legitimen Kulturformen resultiert. Und ob sich in den immer auch im Wettstreit liegenden Kulturauffassungen schließlich noch die Erfordernisse gesamtgesellschaftlicher Entwicklung widerspiegeln, etwa hinsichtlich sozialer oder ökologischer Anforderungen, das sei hier noch dahingestellt. Zumindest aber aus der vielfachen Beobachtung von Situationen, in denen sich interessenabhängige und verkürzte Kulturbegriffe artikulieren, ob im politischen Leben oder in den sog. Massenmedien, wird über das Theaterbeispiel hinausgehend deutlich, dass es sich hier um einen ideologisch verdrehten bzw. gleichsam auf dem Kopf stehenden Begriff handelt, der ebenfalls auf seine Rekonstruktion wartet.

Behauptet werden soll hier, dass im verantwortlichen (ethischen wie auch problemanalytischen) Diskurs der Rückbezug von Kulturformen auf Kulturauffassungen und dieser wieder auf die kulturellen Dimensionen des gesellschaftlich-geschichtlichen Prozesses unabdingbar ist, d.h. sowohl einen Begründungszusammenhang für die praktizierten Kulturformen liefert, ideologiekritisch eine auf die Kulturauffassung bezogene Selbstverständigung stimuliert und befördert, wie auch – und das ist ein zweiter wesentlicher methodologischer Gesichtspunkt – die Steuerung und die Optimierung solcher Formen im Sinne von Kulturmanagement orientiert, motiviert und legitimiert. Kultur, die vor ihrer Gesellschaft und die historisch wie antizipatorisch blind ist, führt sich selbst in die Absurdität. Das Paradoxe daran ist, dass begrifflich halbblinde Kulturauffassungen selbst, bzw. die Blindheit selbst zum Bestandteil der Aufklärung und der Veränderung werden.

Ein zweiter Grund für jene oben erwähnten Grenzen strategischen Entscheidens, die sich aus beschreibenden und strukturanalytischen Untersuchungen besonderer "angewandter" kulturwirtschaftlicher Bereiche ergeben, die dann

die Praxisbereiche für Kulturmanagement sein sollen, ein zweiter Grund für Grenzen liegt im wesentlichen in der reduzierten, oft auf wenige Jahresvergleiche bezogenen Historizität von Auffassungen über Begriff und Praxis selbst. Vor allem aber berücksichtigen sie überhaupt nicht – und das können und wollen sie auch nicht – die bestimmenden über viele Jahrhunderte bzw. Jahrtausende wirksamen Grundstrukturen der Entwicklung der modernen /nachmodernen Gesellschaft. So sind zwar kurzfristige Trendaussagen etwa vergleichbar der Arbeit von Trendscouts - möglich, aber nicht mehr. Die Einordnung in das Widerspruchs- und Spannungsgefüge zivilisationsgeschichtlicher Prägungen und die Bestimmung endogener wie auch den Kulturformen gegenüber äußerlichen Bedingungen und Abhängigkeiten wird nicht vorgenommen, d.h. auch hier ist die Rekonstruktion historischer Prozesse wie auch die Deklination vom Besonderen und Einzelnen zum Allgemeinen et vice versa nicht im Interesse der Aufmerksamkeit. Was den Praktiker erstaunen lässt, was unternehmerisches Risiko ist und was den Feuilletonisten Meinungsvielfalt beschert und die Ehrbarkeit ihrer Spekulationen einbringt, ist auf der anderen Seite weniger dem Aufwand geschuldet, den historische Faktenkumulationen erheischen, vielmehr der Schwierigkeit, sachübergreifende Zusammenhänge und Abhängigkeiten zu rekonstruieren und zu verallgemeinern. Wenn es aber gelingt, solche Zusammenhänge aufzuzeigen und schrittweise nachzuzeichnen, dürften sogar unternehmerische Unwägbarkeiten minimierbar sein. Aber auch hier ist das Staunen Baustein des geschichtlichen Hauses. Wie z.B. ist die Tatsache zu erklären, dass in der deutschen Alltagskultur heute kaum noch Volkslieder des 18. und 19. Jahrhunderts gesungen werden und auch kaum neue Lieder entstehen, die das "Nachsingen" intendieren, dem gegenüber viele andere europäische Völker auch heute noch ihre Volksliedtraditionen mit großer Akzeptanz pflegen? Oder, warum wird im Unterschied zur Reisekultur des beginnenden Erholungstourismus zum Anfang des 20. Jahrhundert mit deutlicher Kollektivorientierung der Erlebnisse heute eher ein Massen-Individualtourismus nachgefragt? Oder, wie können die strukturellen Veränderungen etwa solcher Kulturformen wie dem Orchesterkonzert oder der "sonntäglich guten Stube", dem Flanieren in Passagen oder von sog. Gesellschaftsspielen bis hin zu politischen Entscheidungsritualen und -prozeduren in Gremien und Parlamenten erklärt werden?

Hier nun soll die These vertreten werden – zunächst nur in groben Zügen –, dass es für die theoretische Fundierung des Zusammenhangs von Kultur und Management sinnvoll ist, kulturelle Phänomene aus dem Grundkonflikt der

Zeitstruktur des allgemeinen Kulturprozesses herzuleiten, der sich wiederum im Wachstumsparadigma der neuzeitlichen Gesellschaften und im Beschleunigungscharakter der Diversifizierung und Entwicklung gesellschaftlicher Reproduktionsprozesse zeigt. Wenn Kultur allgemein auch hinsichtlich ihres zeitlichen Aspekts die Differenz zwischen Realem und Möglichem widerspiegelt, so drängt gewissermaßen bereits die Fähigkeit der Menschen auf Beschleunigung, sich vor dem Hintergrund der Utopien des Besseren und Leidenserfahrung des Geschichtlichen und Gegenwärtigen eine andere Wirklichkeit vorzustellen. Unter bestimmten historischen Reproduktionsbedingungen gibt sich diese Dimension des Kulturellen konkrete paradigmatische Formen, die das gesellschaftliche Normen- und Wertegefüge maßgeblich prägen. Ob es dabei zum Beispiel um den Unterschied zwischen Variation und Innovation geht und Innovation per se – also ohne funktionelle Rückkopplung an Erfahrungen und Bedarfe – als bewertender Maßstab gesellschaftlichen Handelns und vor allem des Markthandelns aufgefasst wird und zum Leitmotiv kultureller Entwicklung gemacht wird oder zum Erfolgskriterium künstlerischer Produktion, in solchen Motiven und Maßstäben wirken sich, erst einmal historisch etabliert, die von den Verhältnissen sich beschleunigender Produktion, optimierender Steuerung und problematisierender Vergewisserung gesellschaftlichen Lebens bestimmten Widersprüche immer wieder aus und erscheinen in je besonderen Kulturformen mit deren je besonderen Sinnbestimmungen und Notwendigkeiten. In den Kulturformen werden diese Widersprüche ausagiert, d.h. sie finden zum einen ihre Bindungen bestätigenden, stabilisierenden bzw. bejahenden Tätigkeitsformen, Organisationsstrukturen und Zweckbestimmungen oder aber sie bilden zum anderen kritische, oppositionelle bzw. alternative und sich intentional entkoppelnde Praktiken und Selbstverständnisse aus.

Nun stellen Kulturformen, einmal ganz allgemein gesprochen, jene Praxisfelder dar, in denen "Kulturmanagement" je spezifisch zu verorten ist. Legitimität, inhaltliche Orientierung und Instrumentalität von Kulturmanagement – wenn im Sinne der systematischen Argumentation an dieser Stelle überhaupt schon von Kulturmanagement zu sprechen ist –, diese drei Merkmale sind in Kulturformen zu bestimmen und aus ihnen abzuleiten. Allerdings hängt das wiederum davon ab, wie es gelingt, Kulturmanagement im einzelnen und Kulturformen im besonderen in kulturelle Prozesse allgemein einzuordnen und Spezifisches bzw. Einmaliges herauszuheben, um schließlich Zusammenhang und Bedingtheit, d.h. die gegenseitigen Abhängigkeiten zu bestimmen. Die Frage, warum zum Beispiel, mit welcher Zielsetzung und

wie für Kinder und Jugendliche in Museen und sonstigen Präsentationstempeln der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts deren praktisch-kritische Auseinandersetzung mit ausgewählten Bildern und sog. Objekten zu organisieren wäre, dürfte letztlich nicht allein aus der Perspektive von kunsthandwerklichen Kompetenzen, didaktisch-methodischer Betreuung oder finanziellen Machbarkeit etc. zu beantworten sein, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auch über die Rekonstruktion der vielfältigen Abhängigkeiten und selbstgewählten Diskurse, in die Künstler während ihrer Arbeit geraten bzw. sich begeben haben. Die Kulturform Ausstellung etwa ist letztlich nur in ihrem so und nicht anders zu verstehen, wenn diese wiederum als in einen Kunstmarkt integriert begriffen wird und das individuelle Schaffen der Künstler auch aus dem Wettbewerb und der mehr oder minder starken Problemakzeptanz und Betroffenheitsbereitschaft des Künstlers gegenüber einer seit langem anonymisierten sozialen Auftragssituation her erklärt werden kann. Und darauf hätte jenes "Bildungsangebot" für "Kinder und Jugendliche in modernen Kunstmuseen" zu reagieren und ein selbständiges Agieren in marktwirtschaftlich bestimmten bzw. kommerziell überformten Kunstverhältnissen zu unterstützen.

Wollten wir die letztgenannten Überlegungen im Sinne theoretischer Verallgemeinerung bündeln, so kann gefragt werden, auf welche übergreifenden gesellschaftlichen Bedingungen (und historischen Voraussetzungen) Kulturformen reagieren, in welchen umfassenderen Kulturformen sie ihre Besonderheiten ausbilden und gewissermaßen als invariante Merkmale wiederholen, respektive was sie variieren oder neu formen. Wenden wir diese methodologische Überlegung auf historische Situationen und/oder räumlichregionale Kulturen bzw. unseren gegenwärtigen gesellschaftlichen Alltag an, so gelangen wir – gleichsam als Zwischenstop auf dem Weg der Rekonstruktionen – zu einer weiteren Frage, die nicht nur für kulturwissenschaftliche Untersuchungen von herausragender Bedeutung ist, sondern letztlich alle historisch-systematischen Forschungen und Schlussfolgerungen betrifft. Sie könnte vorläufig etwa so lauten: Ist es möglich, Kategorien über Sachverhalte (und vor allem soziale, historische, kulturelle, ökonomische) zu bilden, in denen sich die wesentlichen und die weitere Entwicklung bestimmenden Merkmale des Sachverhaltes abbilden, ohne dass der Sachverhalt selbst jene wesentlichen und entwicklungsbestimmenden Merkmale in praxi ausgebildet hat, auf die dann Kategorien erkennend aufbauen? Mit anderen Worten: Wie können wir die wesentlichen Merkmale von Kulturformen rekonstruieren im Unterschied zu gleichsam historisch zufälligen und geringfügigen, wenn wir

die vorausgehenden und ausschlaggebenden Kulturformen noch nicht bestimmt haben, die den anderen Kulturformen zugrunde liegen und die relativ invariant bzw. stabilen sind und abgeleitete Formen prägen? Wie kann etwas als charakteristisch ermittelt werden, wenn sich das Charakteristische noch nicht herausgebildet bzw. entwickelt hat? Setzen wir nicht ein Ideal oder Modell voraus, von dem aus wir dann das darauf Zuwachsende, Noch-nicht-Entwickelte beurteilen und von dieser Beurteilung aus (zunächst irgendwie) Einfluss nehmen auf die jeweiligen Entfaltungs- bzw. Entwicklungsbedingungen gleichsam projektiv und dennoch aus der Ideal-, Zukunfts- bzw. Modellperspektive in die reale Gegenwart "rückwirkend", weil wir so nicht umhin können, Selektionen, Begünstigungen und Vermeidungen zu praktizieren? Wie ist die Gestalt einer bislang unbekannten Pflanze zu zeichnen. wenn wir nur einen Keim oder ein einzelnes Blatt zur Verfügung haben, insbesondere dann, wenn wir keine Genetiker sind? Ist es möglich, Legitimität. Orientierung und Instrumentalität von Kulturmanagement zu ermitteln und zu diskutieren, ohne auf die Bedingungen der je historisch und territorial konkreten Geformtheit von Kultur zurückzugreifen und ohne - was einer theoretischen Kapitulation gleichkäme - Kulturmanagement im Korsett politischer, wirtschaftlicher oder sozialtherapeutischer Dienstleistungen zu belassen? Kann man wesentliches über kapitalistisch bedingte Kulturformen aussagen, wenn wir nichts wesentliches über eine "Kultur des Kapitalismus" wissen und können wir darüber etwas wissen, wenn es keine "Kultur des Kapitalismus" gibt? Wie können wir unsere Identität bestimmen, wenn wir nicht auf etwas Stabiles, mit gewisser Sicherheit Wiederkehrendes und als Gleiches Erkennbares zurückgreifen können? Die erste Frage ist also, ob nicht für unsere heutige Gesellschaft Grundformen bzw. allgemeine Merkmale zu finden sind, deren Wirkung unter anderen darin besteht, immer wieder Variationen einer Grundform oder übergreifend bestimmender Formen hervorzubringen?

Und die zweite Frage lautet – auch wenn das jetzt nach der Frage klingt, was zuerst da war: die Henne oder das Ei –, was kann heute als Ausgangspunkt, als Grundbestimmung, als etwas Wesentliches gelten, das nicht selbst wieder nur in Bestimmtheiten gefangen ist und darüber hinaus auch noch Kernbestimmung des Variierten sein soll? Diese Fragen, die sich schließlich darauf zurückführen lassen, dass wir uns als Menschen nie als entgültige, sondern immer nur als werdende erfassen können, werden nur beantwortbar sein, wenn solchen Antworten umfassende historische Rekonstruktionen zugrunde liegen, die ihrerseits bestimmten legitimen Suchkriterien gehorchen. Schon

diese provozierende Eigenschaft von Kultur, uns den Spiegel vor zu halten und damit zugleich immer wieder – zumindest seit es Mythos, Religionen und Wissenschaften gibt – zu unterstellen, dass es so, wie es ist, nicht bleiben muss, nicht bleiben sollte, dieser Geist, der uns treibt, hinter die Krümmung des Horizonts zu sehen, diese Rilke'sche Aufforderung "Du musst dein Leben ändern!", diese Sehnsucht nach einer Welt ohne "Entfremdung", nach etwas, "das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat" (Ernst Bloch), diese sich selbst permanent überschreitende Kultur ist es, die uns das Paradoxon mitgegeben hat, beständig im Unbeständigen, zweifelnd im Identischen, definierend im Wandel zu sein, sein zu müssen. Ein Paradoxon, das gerade für die Selbstfindung unseres Faches ohne Suche nach jenen Ausgangs- bzw. Grundbestimmungen hoffnungslos kurzatmig, pragmatistisch macht, von jedermann gebraucht, missbraucht werden kann.

Wenn sich im übrigen als ein invariantes Merkmal von Kultur das schöpferisches Tun Evozierende der Sinnfrage herausstellen sollte, dann wird sogar noch das Rekonstruktionsdilemma durch ein Projektionsdilemma ergänzt, bzw. sind Genesis, Funktionalität und Optionalität von Wertungen zu berücksichtigen.

Doch zurück zur Ausgangsfrage. Es scheint also für die theoretische Begründung und Erklärung von Kulturmanagement in unseren Zeiten nicht unerheblich zu sein, für den Diskurs der Legitimation, Orientierung und Pragmatik wenigstens provisorische bzw. glaubwürdige Antworten darauf geben zu können, was sein gesellschaftliches "Kerngeschäft" ist, was dessen wesentliche Bestimmungen und wodurch diese bedingt sind.

Anders formuliert: Die Suche nach dem, was Kulturmanagement ausmacht, was es wesentlich selbst ist, führt uns dazu erstens danach zu fragen, in welchen Kulturformen es agiert, zweitens wodurch diese Kulturformen bestimmt bzw. geprägt, beeinflusst sind – das heißt auch: wie und warum und in welchen Zeitstrukturen sie sich verwandeln bzw. beständig bleiben –, drittens welche Kultur, bzw. welches "Kulturelles" sich in ihnen Form gibt, viertens welcher Gesellschaft und Geschichte sie (Kultur) ihr kulturelles Antlitz gegeben hat und gibt, fünftens welche (widersprüchlichen) Bestimmungen und Verhältnisse der Gesellschaft können als die für die Kulturformen überwiegend prägenden Eigenschaften der Gesellschaft, d.h. als relativ invariante und prägende Eigenschaften und als das sich dann in den Kulturformen variierende und dennoch, aber eben nur relativ stabil Wiederholende, Angewandte ermittelt werden, sechstens: wenn dies für unsere zeitgenössi-

sche Gesellschaft durchgeführt werden soll, so müssen wir von einer Kultur der kapitalistischen Gesellschaft sprechen, siebtens: wenn Kultur strukturbildende und wertgebende Kraft hat und so im wesentlichen immer auch transitorische Wirkungen hervorbringt, in welcher Kulturform, die auch für alle nachfolgenden Kulturformen relevant ist und die sich als Deklinationen oder wenigstens als wesentlich durch sie bestimmende Kulturformen herausstellen, werden Bestimmungen der Kultur des Kapitalismus am direktesten, umfassendsten wirksam. Achtens: Wann kann von einer autonomen, in ihren Grundbestimmungen sich selbst definierenden Kultur des Kapitalismus gesprochen werden? Worin drückt sich die Authentizität einer Kultur des Kapitalismus aus? Welcher Begriff kann es leisten, ohne in ein quasi sozialutopisches Paradoxon zu geraten, das Kapital als kulturelle Bestimmung zu lesen? Auf der Grundlage welchen Kulturbegriffs ist es möglich, die praktisch-operationalen Erscheinungsformen des Kapitals selbst als Kulturform aufzufassen? Warum ist es dann sinnvoll, die Aktienspekulation und deren derivative Formen als authentische Kulturform des Kapitals zu begreifen und warum und wie ist diese Kulturform (die Spekulation im allgemeinen und die mit Aktien und abstrakten Werten in der Zeit im besonderen) jene Zwischenstation der Rekonstruktion des Weges der Legitimation, Orientierung und Pragmatik von Kulturmanagement zwischen dem operationalen, praktischen Kulturmanagement auf der einen Seite bis hin zur theoretischen Begründung und Herleitung aus einem für die heutige Gesellschaft tauglichen und wirkliche/reale und historisch so und nicht anders gewordene gesellschaftliche Verhältnisse abbildenden Kulturbegriff (philosophisch) auf der anderen Seite.

Eine Andeutung vorab. Wenn wir davon ausgehen, dass unsere gesellschaftliche Gegenwart davon bestimmt wird, wie und wie stark Gewinne aus Kursspekulationen über Aktienwerte, deren Derivate und Geldmarktschwankungen erzielt werden können und diese Gewinne wiederum wesentlich nicht nur die ökonomische Reproduktion sondern auch das politische respektive kulturelle Leben unserer Gesellschaften bestimmen – andernorts wird sogar von einer Entkopplung von Wirtschafts- und Finanzsystem gesprochen –, dann liegt folgende Schlussfolgerung auch für die oben gestellten Fragen nahe. Das spannungsreiche Verhältnis zwischen wirtschaftlicher Reproduktion und Finanzspekulation (die Spekulationsgesellschaft im Unterschied zur Arbeits–, Industrie–, Informations–, Erlebnis–, Spaßgesellschaft) trägt und prägt unsere Gesellschaft in ihrem Grunde und die Kultur dieser Gesellschaften wird hier dann richtig verstanden, wenn sie zum einen diesem Verhältnis

einen adäguaten Ausdruck verleiht und zum anderen, wenn sie in diesem Verhältnis als treibende Kraft wirkt. Demzufolge muss ein Kulturbegriff gefunden werden, der dies abbildet und einen Ausgangspunkt für seine Untersuchung liefert. Ein solcher Kulturbegriff muss demnach mehrere Aufgaben erfüllen können: sich ökonomisch formulieren lassen – was seine wettbewerbstheoretische Fundierung einschließt –, die wesentlichen Eigenschaften der sog. Spekulationsgesellschaft aufnehmen, die gegebenen Verhältnisse überschreitend sie als historische kennzeichnen (was wiederum nur auch entwicklungs- und das heißt auch historisch konkret wettbewerbstheoretisch möglich ist) und über sich im Sinne von Möglichkeitsräumen hinausweisen und schließlich – wie schon oben angedeutet – auch wie eine Deklination als Legitimation, Orientierung und Pragmatik von Kulturmanagement anwendbar werden. Ohne dieses Paket von Aufgaben lässt sich meines Erachtens nicht wirklich konsequent eine theoretische Grundlegung von Kulturmanagement in unserer Gegenwart leisten, auch wenn im öffentlichen Diskurs zur Kulturauffassung davon noch wenig zu spüren ist. So die These.

In dieser Gemengelage abschließend den Platz von Ästhetik zu bestimmen, fällt nun auch nicht mehr schwer. Denn ihr wird es nicht um den schönen Schein gehen, auch wenn der Schein immer noch "dem Wesen wesentlich" ist. Oder anders formuliert: Wie sieht die Ästhetik der Derivate, der abstrakten Spekulation, der formal-technischen Differenz aus? Welchen Durchgang, welchen Übergang vollziehen wir, wenn wir getreu unseres "konsumistischen Manifests"³¹² nicht mehr wissen, was wir wünschen sollen.

Was hat Ästhetik mit der Entmaterialisierung von Identitäten, der Verwandlung von Bedürfnissen in Befriedigungsoptionen, mit einer Optionalisierung als Strukturprinzip des zeitgenössischen Kapitalistischen zu tun?

Heute steht der Begriff des Ästhetischen für eine Verhältniseigenschaft. Sie wird geprägt von denen, die hier Verhältnisse eingehen. Somit wird sie beeinflusst von all den "Mächten", die, unmittelbarer als das Ästhetische, zumeist jedoch selbst trotzdem mittelbar, das Verhalten der Verhältnisse Eingehenden bestimmen. Als spezifische Seite bzw. Eigenschaft in diesem Verhältnis, das dann wiederum in Verhaltens- und Handlungsresultaten sowie anthropomorphisierenden Zuschreibungen und Projekten z.B. auf Phänomene der Natur erscheint, und zur Geltung gebracht wird, ist eine Spannung zu bestimmen, die sich selbst wiederum aus Beziehungen ergibt, aus einer funk-

-

³¹² Vgl. Norbert Bolz: Das konsumistische Manifest. Wilhelm Fink Verlag, München 2002.

tionellen Verbindung von Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit und Brauchbarkeit. Diese Verhältniseigenschaft erscheint im Verhalten, in Dingen, in Ereignissen und sog. Zuschreibungen oder Projekten. Sie selbst, die Eigenschaft, bildet sich aus einer besonderen, nur den Menschen möglichen Beziehung. Diese Beziehung wiederum erzeugt eine Spannung, die oft auch als Herausforderung oder Konflikt, als Unverträglichkeit und selbst wieder mit Gegensätzen aufgeladen interpretiert und erlebt wird. Einer Spannung, die sich aus einem Voneinander-abhängig-Sein und einem dennoch sich grundsätzlich Verschieden-Sein der in funktioneller Bindung stehenden Aspekte eines Ganzen, eines vom Anderen Unterschiedenen ergibt. Ohne also eine solche Spannung zwischen Körper, Sinngebung und Nutzen, ohne Lust/Schmerz, Utopie und Interpretation sowie Einsatz bzw. Gebrauch für Etwas kein ästhetische Urteil, nichts Ästhetisches, ohne fehlte dem sog. Verhältnis diese Eigenschaft. Unser Erklärungsdrang, unsere Sucht, mit der Taschenlampe in die Schluchten unserer ästhetischen Entscheidungs- und Gestaltungsmuster zu leuchten, will befriedigt werden und treibt über sich hinaus: gibt es einen notwendigen Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit, Interpretation und Intervention? Oder wäre besser davon auszugehen, dass zwischen Sinnlichkeit und Kulturtat nur eine zufällige, beiläufige Berührung besteht und Interpretation überwiegend und wesentlich anderen Eingebungen folgt, der inneren Stimme, der freien Kombination, der Spekulation, die erst darauf folgend und nicht zwingend auch beim nächsten Interpretationsakt ebenfalls kontrollierend und verändernd von außen beeinflusst bzw. korrigiert wird?

Für den "Übergang" das magische Wort Ästhetik zu verwenden, für den Transfer des Einen in das Andere, für die Spannung dabei zwischen den Dimensionen von Sinnlichkeit, Interpretation und Intervention oder, um es anders zu formulieren: zwischen Körperlichkeit, Sinngebung und Zwecktätigkeit und darüber hinaus für das Wunder der Anverwandlung des Erlebten, gesellschaftlich Bestimmten und künftig Gewünschten, des Vielen und des Allgemeinen in die bildende Einzelheit, die Umformung in das (ästhetische) Urteil und in das unwiederbringlich zu einem Fall Gewordene, solche Indienstnahme des Namens Ästhetik jedenfalls ist heute gleichsam Standard. Allerdings nicht, dabei auch zu berücksichtigen, dass wir in eine völlig andere Liga kommen, wenn Sinn und Sinngebung zumindest als Suchbewegung im Ästhetischen Urteil zu einer sozialen und historischen Kategorie wird. Interdependenz individuellen Handelns und cher/gemeinschaftlicher Sinnbildungen, die Trägheit und Gravitation normativer Sinnbindungen, die Fliehkraft von Sinnverletzungen an den Rändern dissoziierter Milieus verlangt eine erneute Anstrengung des Begriffs, zumindest ihn zu öffnen für die Integration sozialwissenschaftlicher und weiterer Komponenten. Es ist eben falsch, den Schock, den ein Bild von Jeff Koons im Herzen anständiger Mädchen verursacht, allein aus der schmerzenden Übersetzung des sinnlich Erfassten in eine aus häuslicher Praxis gewonnenen Interpretation abzuleiten. Der Begriff nun steht höchst wahrscheinlich eben auch für das schwer Fassbare der Übertritts unterschiedlicher Untersuchungsdimensionen zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Einmaligkeit und Gesellschaftlichkeit, zwischen dem was den Einzelnen entlastet und eine Gemeinschaft zu einem Erregungskollektiv macht.

Das Ästhetische ist vermutlich eine (notwendige, existenzielle) Dimension des alltäglichen Lebens. Als "sinnliche Erkenntnis" vergegenwärtigt uns unser Körper, unsere Sinnlichkeit, dass sie oft wie ein Buch beschreibbar ist, nicht allein biologisch geprägt ist und funktioniert, sondern wie z.B. Haut eine Verbindung zwischen Welt und Seele herstellt, Fläche und zugleich Material, eine osmotische Wand zwischen Innen und Außen, einen aktiven Besitzerwechsel des Ereignisses als äußerem Reiz und unserer eigenwilligen kognitiven Verarbeitung, zwischen Beobachtung und Theorie, zwischen Erlebnis und Interpretation, Physis und Hybris herstellt, aber auch der Kreation von Vision, Phantasie und Vorstellung und dem seltsamen unwiederbringlich einmaligen Hervorbrechen des Handgreiflichen. Ästhetik ist eine Wissenschaft der Verwandlungen, eine Philosophie, die sich dem Dazwischen verschrieben hat. Ein Erkennungsdienst, der den Weg aufspürt, den gesellschaftliche und tradierte Einflüsse gehen, bis sie selbst wieder in uns und unseren Diskursen Gestaltentscheidung geworden sind oder Konvention. oder Systeme der Konventionalisierungen von Interpretierbarkeiten werden. Ästhetik ist eine Leidenschaft, die aus dem Staunen entsteht, dem alle unterliegen, wenn sie die Verwandlung von Idee in Gestalt, von sozial stimulierter Erregtheit in eine Performance einmaliger und exemplarischer Auslegungen vielsagender Handlungen und Behandlungen beobachten, wenn sie sich fragen, warum und wie das Allgemeine im Einzelnen zur Erscheinung kommen kann. Das Ästhetische beschreibt die Berührung, Durchdringung und den Unterschied. Es ist das Ereignis des Widerstands unseres einmaligen Körpers mit seiner einmaligen Psyche und Befähigung gegen den Druck des gesellschaftlich Normativen; es ist das Eingeständnis der Resignation, dass wir so nur sein können, wenn wir von dieser Einmaligkeit ein Stück vergessen zugunsten gemeinschaftlicher Zuschreibungen; es ist das Glück der Bereicherung durch das teilbar Andere, die Lust und die Freude, den eigenen Impuls im Anderen zu sehen und als Handreichung und/oder Pro-Vokation am eigenen Leibe wieder spüren zu können, zu müssen. Im Begriff des Ästhetischen stellt sich gewissermaßen historisch unerfüllbar immer wieder die Frage nach jenen gestalteten, Maß und Gegenstand gewordenen Lebensverhältnissen, in denen wir uns wieder finden, Chancen haben und Hoffnungen behalten, wie und warum wir doch erleben und sehen können, was hinter den Dingen steckt, welche Schablone der Zweck- und Sinnfindungen wir annehmen, verweigern oder selbst herstellen wollen und können. Das Ding, bzw. das unsere Sinne reizende Ding funktioniert also letztlich wie ein Shuttle, wie Zubringerdienst zum Ästhetischen. Und nur deshalb kann es zu solchen Verwechselungen kommen, dass das Ästhetische in den Dingen wohne oder aufgrund der subjektivistischen Geschmackseinmaligkeit nichts Allgemeines darüber zu sagen wäre. Deshalb auch avanciert das Kunstding in der Geschichte der letzten paar hundert Jahre zum Objekt ästhetischer Begierden und begünstigt die Verwechslung von Schönheit und Ästhetischem.

Auf eine Formel gebracht: Ästhetik ist die Philosophie einer besonderen Eichung im Medium des Spiegels, wir messen unser Selbst, weshalb unsere Fühler ins Dazwischen passen und gesteckt werden müssen. In den Dingen schauen wir an, welche Verhältnisse und wie wir sie eingegangen sind und nicht zuletzt, welche Chancen sich für uns daraus ergeben. Und dabei ist Kunst ein Gestaltungs- wie auch ein Diskutierbezirk, der uns meistens frei stellt von den Folgen des Irrtums, dem wir immer erneut aufsitzen, insofern wir in jenes Dazwischen gehen und in die vielen Übergänge und Verwandlungen eindringen und uns dort einzurichten beabsichtigen, es problematisieren, hegen und pflegen, verdammen und durchlöchern. Kunst ist so jene Arena, auf der die Beteiligten wie Schilder ihre Territorialmarkierungen hochhalten, um die Claims zu bezeichnen, auf denen wir neue oder wieder die alten Interpretationen verhandeln könnten. Gelegentlich und in den sehr fort-geschrittenen Varianten, auf den ortlosen Plateaus der abgeleiteten Ab-"Kunst-für-den-gesellschaftlichen-Wertediskursleitungen ironisierter tauglichkeits-thematisierungen" wird der inszenierte Gegenstand selbst nur (noch aufgeplusterte) Aufmerksamkeitsmarke, eine Event, das wie eine Eintrittskarte in den "Club der Sinngebungen" funktioniert, immer in der Hoffnung, das die zahlenden Gäste den Diskurs selbst mit dem Kunstprozess oder künstlerischen Ereignis verwechseln.

Und so fragen wir in die Ästhetik der Aktie, des Optionsscheins, des reinen Wartens, des reinen, coolen flexiblen und multi-ornamentalen Menschen

hinein: Wie wirkt die Gestalt des Optionalen, des Bindungslosen, des "jetzt hier aber auch anders" auf die Bereitschaft und die Fähigkeit zurück, die Flüchtigkeit und Belanglosigkeit der Objekte, die Verwandlung unseres Bedürfnisses in das Bedürfnis nach einen Bedürfnis, zu überwinden? Sehr richtig meint Jörg Petruschat³¹³, dass Ästhetik sich hierfür ökologisch neu zu formulieren hat. Die neuen Künste könnte ich mir vorstellen, als Einübung in das Ritual der Reanimation der Fähigkeit, den Menschen konkret zu wollen und nicht nur in seiner Bestimmung als Humankapital.

-

³¹³ Jörg Petruschat: "Vorsätze zu einer Kritik der ökologischen Vernunft". Vortrag vor der Umweltklasse des Bauhauses Dessau im Dezember 1992. In: Form und Zweck, 7+8/1993.

Lutz Kirchenwitz: Das Festival Musik und Politik

Die 60er und 70er Jahre waren politisch bewegte Zeiten, und die politischen Bewegungen fanden ihren Widerhall auch in der Musik. Der USamerikanische Folksong, das neue lateinamerikanische Lied, die griechische »volkstümliche Kunstmusik« und andere Liedbewegungen erlebten einen großen Aufschwung. In der DDR entstand die Singebewegung, und das Festival des politischen Liedes (1970-1990) wurde eine feste Größe in der internationalen Folk- und Liedermacherszene. Alljährlich trafen sich rund 50 KünstlerInnen/Gruppen von verschiedenen Kontinenten in Berlin, darunter Miriam Makeba (Südafrika), Quilapayún (Chile), Pete Seeger (USA) und Mikis Theodorakis (Griechenland), Floh de Cologne, Hannes Wader und Zupfgeigenhansel aus der BRD. Reinhold Andert. Gerhard Gundermann und Hans-Eckardt Wenzel aus der DDR. Das Festival war eng verknüpft mit der Zeitgeschichte der 70er und 80er Jahre, mit Vietnamkrieg und der Diktatur in Chile, mit Kaltem Krieg und Mauer, mit Friedensbewegung und Kampf gegen Apartheid, mit Stagnation, Modernisierungsversuchen und schließlich mit dem Zusammenbruch des Staatssozialismus.

Günter Mayer war ein aufmerksamer Beobachter des Festivals und wurde von den Veranstaltern um Kritiken und Anregungen gebeten. Er schlug vor. ein Konzert mit E-Musik innerhalb des Liedfestival einzurichten, und wollte damit ..eine Begegnungsform einrichten, wo die Leute aus der E-Musik hören, was die Liedermacher tun, und wo die Liedermacher hören, womit sich die Leute aus der E-Musik beschäftigen". 1978 bis 1989 fanden diese Konzerte alljährlich statt, meist mit anschließender Diskussion, moderiert von Günter Mayer. Werke von Rainer Bredemeyer, Paul Dessau, Sergio Ortega und Friedrich Schenker wurden aufgeführt. Chris Cutler, Heiner Goebbels, der Hanns Eisler-Chor, Hannes Zerbe u.a. traten auf. Frederic Rzewski spielte seine Klaviervariationen zu "El pueblo unido" und meinte 1980: "Dieses Festival hat die Potenz, der interessanteste internationale Schauplatz der fortschrittlichen Musik zu werden." 1990, im letzten Jahr der DDR, fand iedoch auch das Festival des politischen Liedes mit seiner Konzertreihe "Musik und Politik" zum letzten Mal statt. Versuche, die Tradition unter dem Namen "ZwischenWelt Festival" fortzusetzen, gab es 1991-1994. 1995 war jedoch auch damit Schluss.

Im Februar 2000, 30 Jahre nach dem ersten Festival, veranstaltete der Verein Lied und soziale Bewegung ein neues "Festival des politischen Liedes"

(Günter Mayer wurde erneut als Berater konsultiert) und knüpfte damit an eine Tradition an, die Zeitgeschichte geworden und, wie Birgit Walter in der Berliner Zeitung schrieb, "geliebt und gehasst" worden war "wie die DDR". Erwartungsgemäß taten viele Kritiker das Festival als Veteranentreffen ab. "Das Festival des politischen Liedes ist auferstanden – als Ruine", schrieb der Kölner Stadtanzeiger. Die Berliner Zeitung fand jedoch: "In dieser neuen kleinen Form könnte das Festival noch mal von vorn anfangen." Ziel der Veranstalter war es, sich mit der Tradition des politischen Liedes auseinanderzusetzen und nach den veränderten Bedingungen und Formen politisch engagierten Musizierens in der Gegenwart zu fragen. Was einst eine Konzertreihe innerhalb des Festivals bezeichnet hatte, war nun der Gesamttitel: »Musik und Politik«. Damit sollte nicht die E-Musik ins Zentrum gerückt, sondern deutlich gemacht werden, dass es nicht nur um das politische Lied im traditionellen Sinne, sondern um ein breites Spektrum von Musizierweisen und Problemstellungen ginge.

Während das Festival des politischen Liedes in den 80er Jahren eine große, staatlich geförderte Musikveranstaltung war und alljährlich ca. 50 Künstler/Gruppen aus bis zu 30 Ländern und ein Budget von circa 1 Million DDR-Mark hatte, ist das heutige Festival *Musik und Politik* ein kleines Low-Budget-Festival vor allem mit inländischen und mit nur wenigen ausländischen Künstlern. Es wird von dem gemeinnützigen Verein Lied und soziale Bewegungen veranstaltet, der immer wieder neue Kooperationspartner und Sponsoren suchen muss, um das Festival überhaupt durchführen zu können. Bewährte Partner sind u.a. der Dachverband für Lied, Folk und Weltmusik PROFOLK, das Kulturamt Pankow von Berlin und das Deutsche Rundfunkarchiv. Auch mit der Bundeszentrale für politische Bildung, der Friedrich-Ebert-Stiftung und der Rosa-Luxemburg-Stiftung gab es bereits Kooperationen

Ein wichtiges Anliegen des neuen Festivals ist die Spurensicherung, die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Zunächst ging es um die Geschichte des Festivals des politischen Liedes und der Liedermacherund Singebewegung in der DDR, dann um deutsch-deutsche Musikkontakte in den 80er Jahren, um die Musikszenen in Ost- und Westberlin und schließlich die Entwicklung von Songfestivals in beiden deutschen Staaten. Dazu gab es jeweils Ausstellungen, es fanden Diskussionen mit Künstlern, Veranstaltern und Journalisten statt, und es wurden historische Tonaufnahmen und Filmdokumente vorgeführt.

Das Festival Musik und Politik ist auch ein Podium für aktuelle Formen politisch engagierter Musik. Es will Künstler zusammenführen, die politisch wach sind und sich in gesellschaftliche Fragen einmischen. Seit dem Jahr 2000 ist mittlerweile eine ganze Reihe von KünstlerInnen und Bands beim Festival aufgetreten, darunter Billy Bragg (Großbritannien), León Gieco (Argentinien), Alexander Gorodnitzky (Russland), Vusi Mahlasela (Südafrika) und Erika Pluhar (Österreich) und aus Deutschland Franz Josef Degenhardt, Die Goldenen Zitronen, Heiner Goebbels, Barbara Thalheim, Konstantin Wecker und Hans-Eckardt Wenzel

Das Festival will den veränderten Bedingungen und Formen politisch engagierten Musizierens heute nachspüren. Vom klassischen Liedermacher über Chanson, Folk- und Weltmusik bis zu Diskursrock, HipHop und avancierter E-Musik sind unterschiedliche Musikrichtungen auf den Festivals vertreten. "Wie klingen soziale Bewegungen heute?" ist eine Frage, die immer wieder diskutiert wird, häufig auch als Unzufriedenheit mit dem traditionellen politischen Lied artikuliert. Zuweilen treffen unterschiedliche Spielarten politischer Musik in einem Konzert aufeinander und lösen Debatten aus. So wurde im Jahr 2002 die Multimedia-Performance Yugoslavia Suite des USamerikanischen Künstlers Bob Ostertag von Zuhörern als "die zeitgemäßeste und beste Form" der Verbindung von Musik und Politik bezeichnet, während die appellative Rockmusik der Hamburger Band Rotes Haus als parolenhaft und zu propagandistisch kritisiert wurde. Die sich daraus ergebende Debatte war sehr aufschlussreich, führte sie doch zu einer Differenzierung und ermöglichte es, unterschiedliche Absichten, Ausdrucksformen und Wirkungszusammenhänge genauer zu hinterfragen.

Welche Impulse vom Festival ausgehen können, zeigte zum Beispiel Hans-Eckardt Wenzel.

Im Jahr 2000 bestritt er ein Konzert gemeinsam mit Billy Bragg. Bragg spielte Songs von Woody Guthrie, und dessen Tochter Nora war anwesend. Als sie Wenzel hörte, kam sie auf die Idee, erstmals einen deutschen Poeten und Musiker zu fragen, ob er unveröffentlichten Texte ihres Vaters sichten und vertonen wolle. Wenzel sagte zu, fuhr ins Guthrie-Archiv nach New York, suchte Texte heraus und vertonte diese. Beim Festival 2003 präsentierte er das Ergebnis: CD und Programm "Ticky Tock – Wenzel singt Woody Guthrie". Wenzel hatte in den Guthrie-Texten "das Poetische, Behutsame, Utopische gesucht" und den Urahn der US-amerikanischen Folksänger in die

europäische Musiktradition herübergeholt. Das künstlerische Resultat fand nicht nur beim Festival außerordentlich große Resonanz.

Die Debatten auf den ersten Festivals wie auch die öffentlichen Reaktionen darauf waren kontrovers, manchmal chaotisch. Verunsicherungen und Brüche wurden spürbar. Die historische Niederlage der Linken, der rasante Vormarsch des "Turbokapitalismus", das "Anything goes" der Postmoderne, der Siegeszug der Event- und Spaßkultur und anderes kamen zur Sprache. Léon Gieco sprach von Apathie und Rückgang des sozialen Interesses als "Weltepidemie". Diskutiert wurde, was aus der widersprüchlichen historischen Situation für die politische Musik folge. Die Antworten auf diese Frage fielen sehr unterschiedlich aus. Vom "Nicht wissen, wo es lang geht" war oft die Rede, und zuweilen hieß es: "Wir sind uns einig in der Verwirrung."

Mit dem Anwachsen der globalisierungskritischen Bewegung und den Protesten gegen den Irakkrieg 2002/2003 setzte eine Repolitisierung der Musikszene ein. Clips mit Friedensliedern wurden selbst im Musikfernsehen gezeigt, und auch der fast vergessene Begriff Protestsong tauchte wieder auf. Die *Berliner Zeitung* bezeichnete die Echo-Preisverleihung 2003 gar als "Festival des politischen Liedes". All das waren Anzeichen für einen gewissen Stimmungswandel. Politisches Engagement galt nicht mehr als "uncool", von einer neuen Ernsthaftigkeit war die Rede. Eine Sensibilisierung des Publikums und auch der Medien fand statt. Nun wurde gefragt, wo die neuen Protestsongs seien. Charakteristisch war aber weniger, dass plötzlich ganz Neues entstand, sondern, dass Dinge, die schon da oder im Entstehen waren, jetzt wahrgenommen wurden.

Als bei der großen Kundgebung gegen den Irakkrieg am 15.2.2003 in Berlin Hannes Wader, Konstantin Wecker und Reinhard Mey gemeinsam auftraten (was sie weitgehend unbemerkt bereits im Juni 2002 bei einem Konzert zum 60. Geburtstag Hannes Waders in Bielefeld getan hatten), war in der Öffentlichkeit von der "Rückkehr der alten Barden" die Rede, meist verbunden mit der Schlussfolgerung, das Genre Liedermacher sei tot und es gäbe keine jungen Künstler in diesem Metier. In ähnlicher Weise wurde dem Festival Musik und Politik vorgeworfen, es sei ein Veteranentreffen und auf ihm fehle die junge Generation. Zwar knüpft das Festival bewusst an die Liedermachertradition der 60er Jahre an, lud zum Beispiel 2001 Franz Josef Degenhardt und 2003 Dieter Süverkrüp zu Konzerten ein, gleichzeitig aber bemüht es sich immer auch um Künstler aus der jungen Generation. Besonders ab 2003 spielte das Problem des Liedermachernachwuchses, die Frage,

ob es eine neue Generation von Protestsängern gäbe, eine große Rolle. Konstantin Wecker setzte sich sehr für die jungen Liedermacher ein, forderte, sie mehr zu unterstützen. Daraus entstand das Konzept der Reihe »Liederbestenliste präsentiert«, in der Preisträger der Liederbestenliste junge Künstler vorstellen. 2004 präsentierten Konstantin Wecker und Hans-Eckardt Wenzel den jungen Liedermacher Klaus-André Eickhoff und den HipHopper Mellow Mark, 2005 wurden Dota, die Kleingeldprinzessin und die Band Strom & Wasser von Stoppok präsentiert. Weitere Aktionen zur Nachwuchsförderung im Rahmen des Festivals waren der Wettbewerb "Jugendszene politische Musik" der *Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft* 2001 und der 2005 initiierte Bandwettbewerb der DGB-Jugend "Gib dir eine Stimme!"

Die politische und kulturelle Situation, aus der das Festival Musik und Politik erwächst und auf die es sich bezieht, ist schwierig und widersprüchlich. Die Linke ist marginalisiert, die politischen Bewegungen sind heterogen, und Ansätze von Sub- oder Gegenkultur jenseits des Mainstreams haben einen schweren Stand. Der in den 60ern und 70ern oft gebrauchte Satz, das politische Lied sei nichts ohne politische Bewegung, bewahrheitet sich in radikaler Weise. Günter Mayer meinte dazu beim Festival 2000: "Ein Lied macht keine soziale Bewegung – oder keine politische Bewegung, in der das Lied eine entscheidende Rolle spielt. Wenn eine allgemeine politische Apathie da ist, dann kann man mit einem Lied nichts machen. Und je lebendiger die Bewegungen sind, desto eher sind auch wieder Lieder gefragt, und desto eher funktionieren auch vorhandene Lieder oder neue Lieder. Aber das kann man als einzelner Liedermacher nicht bestimmen. Das hängt von größeren politischen Zusammenhängen ab, und in die sollte man sich dann begeben und auch fragen, ob man das, was man bisher gemacht hat, so weiter fortsetzen kann oder nicht... Was wichtig wäre – und das hat das Festival des politischen Liedes, der politischen Musik, gezeigt, – dass durch diese Organisationsform wenigstens die Begegnungen der Verschiedenen möglich sind, dass die gegenseitige Kenntnisnahme befördert werden kann und möglicherweise Erfahrungen ausgetauscht werden können von Leuten, die sonst nicht zusammenkommen "

In diesem Sinne haben die seit dem Jahr 2000 durchgeführten Festivals bereits Einiges bewirkt: Eine selbstkritische Diskussion über die Geschichte der politischen Musik, eine Bestandsaufnahme der aktuellen Situation und eine Vernetzung vieler an der Sache Interessierter. Wie groß der erreichte Nutzen ist, mag man unterschiedlich beurteilen, aber zumindest ist deutlich

geworden, dass die politische Musik und auch das politische Lied so ganz und gar tot wohl denn doch nicht sind.

Veröffentlichungen:

- Rote Lieder Festival des politischen Liedes Berlin 1970–1990.
- Festival des politischen Liedes. Daten + Dokumente, Berlin 1999.
- Festival des politischen Liedes 2000 Vorträge + Protokolle, Berlin 2000.
- Festival Musik und Politik 2001 Vorträge + Protokolle, Berlin 2001.
- Festival Musik und Politik 2002 Vorträge + Protokolle, Berlin 2002.
- Festival Musik und Politik 2003 Protokolle, Berlin 2003.
- Festival Musik und Politik 2004 Protokolle, Berlin 2004.
- Festival Musik und Politik 2005 Protokolle, Berlin 2005 (mit CD).

Webseite: www.songklub.de

Miszellen

Steffen Mensching: Meine Briefmarkensammlung. Günter Mayer zum 75. mit herzlichem Gruß

Jahre lang lagerte sie im Keller meiner Eltern. Als diese aus Berlin an die Peripherie zogen, wurde ich gefragt, ob ich die Briefmarken noch bräuchte oder ob sie weggeworfen werden sollten. Nein, sagte ich, ich brauchte sie nicht mehr und weggeworfen werden sollten sie auf keinen Fall. So kam ich wieder in den Besitz der sieben großen Sammelalben, die ich als kleiner Junge angelegt hatte, bis mich die Pubertät und die weibliche Menschheit von der Philatelie entfremdete. Ich war ein ebenso eifriger wie unsystematischer Sammler, kein echter Philatelist, ich hortete alles, was mir in die Finger kam. Es gab nur einen Aspekt, der mich interessierte, die Marken mussten exotisch sein. DDR-Marken gefielen mir nicht, westdeutsche Postwertzeichen noch weniger, ihnen fehlte Farbe, zwar löste ich auch sie in der Badewanne von den Kuverts, trocknete und presste sie, um sie in die Alben zu stecken, doch dienten sie nur zu Tauschzwecken. In meinem Freundeskreis gab es Gleichgesinnte, aber nur die Jungen waren ernst zu nehmende Partner, die Mädchen sammelten, wenn sie denn sammelten, Steckis, das waren kleine Glitzerbilder, Trickfilmmotive, Tiere, Märchenszenen, kitschig, eine in meinen Augen alberne Leidenschaft. Briefmarken waren da etwas ganz anderes, die Motive waren vielfältig, man fand uralte Stücke, die aus Ländern kamen, von denen ich noch nie gehört hatte, von denen einige längst nicht mehr existierten, in meinem Schulatlas jedenfalls suchte ich vergeblich nach Siam, Réunion, Bosnien-Herzegowina oder Deutsch-Südwest-Afrika. Da ich schon damals ein Mann war, der sein Geld in Investitionen steckte, die keinen Profit abwarfen, trug ich mein Taschengeld regelmäßig in die Briefmarkenhandlung am Bahnhof Lichtenberg oder in die Reinhardstraße. Nach und nach bildete meine Kollektion ein seltsames Panoptikum:

Schmetterlinge aus Burundi, polnische Saurier, albanische Fußballer, Satelliten aus Ecuador, rumänische Schießsportler, US-amerikanische Präsidenten und sowjetische Heldenstädte. Die ganze Welt versammelte ich und nichts Geringeres hatte ich vor. Viele Staatsoberhäupter waren vertreten, eine Art

philatelistischer Völkerbund, allein die Oueen besaß ich 56 mal, der belgische König Baudouin I. kam auf die Quote 44, Masaryk auf 33 Sitze, einsame Spitze war jedoch General Franco, dessen Rundkopf 157 mal vertreten war. Ich nehme an, dass diese spanische Hegemonie der Reisetätigkeit meiner westdeutschen Verwandtschaft geschuldet war, die uns alljährlich von der Costa del Sol angeberische Urlaubskarten schickte. [v.a., weil Franco auf Standardserie drauf] Walter Ulbricht, den Staatsratsvorsitzenden, sammelte ich nicht, die Marken waren zu klein, zu blass und wurden einem täglich angeboten. Niemand wollte Ulbricht haben, nicht mal als Tauschobjekt. Auch Hitler fehlt fast vollständig. Offenbar hielten alle ihre Hitlermarken versteckt oder hatten, im Rausch der antifaschistisch-demokratischen Erneuerung, alle Briefe und Feldpostkarten, die sein Konterfei schmückten, in den Ofen geworfen, zusammen mit der Volksausgabe von "Mein Kampf" und "Volk ohne Raum" von Hans Grimm. Dennoch gab es genug Postwertzeichen, die Zeichen der Geschichte waren, allen voran die deutschen Marken aus der Inflationszeit. Man sah darauf kleine Vignetten mit dem Posthorn. Faszinierend war die Skala der meist überstempelten Portogrößen, sie startete beim Wert von einer Mark, steigerte sich auf Hundert, wurde erstaunlich mit der Ziffer 4000, unglaublich mit 250 Tausend, aberwitzig mit 1 Million und vollkommen irrational mit 5 Milliarden, eine Briefmarke mit neun Nullen. Niemand hätte mich davon überzeugen können, dass diese Exemplare nichts wert sein könnten. Es mussten Schätze sein, so billig die Marke auch aussahen. Die blaue Mauritius, die ich noch immer zu ersteigern erhoffte, von irgendeinem unwissenden Mädchen, das die Briefmarkensammlung des ahnungslosen Großvaters auf dem Spielplatz gegen Glitzerbilder eintauschte. war äußerlich auch keine besonders extravagante Erscheinung. Ein Nebeneffekt meiner Sammelleidenschaft war, dass ich im Geographieunterricht an der Weltkarte die entferntesten, kleinsten Inselreiche aufzufinden wusste, ich kannte fast alle Hauptstädte der Erde, sogar die der gerade im Entstehen begriffenen jungen Nationalstaaten Afrikas.

Noch heute beharre ich auf dem anachronistischen Standpunkt, dass diese Kenntnis zur Allgemeinbildung gehören sollte. Es waren alles Länder, in die ich einst reisen wollte, obwohl ich schon früh wusste, dass ich mir dafür nicht das einfachste Startland ausgesucht hatte. Als mein Sohn elf Jahre alt war, überraschte und verärgerte er mich, indem er, nach der ungarischen Hauptstadt gefragt, antwortete: Amsterdam. Ich reagierte entnervt, konnte es nicht verstehen, da er sowohl in Amsterdam als in Budapest gewesen war. Für ihn war die Welt etwas anderes als für mich. Er hatte sie zur Verfügung,

ich musste sie mir erobern. Kein Wunder, dass er mit meiner Briefmarkensammlung nichts anzufangen wusste. Er staunte über die Menge, aber wollte sie nicht haben. Ich verstand ihn, eine Sammlung geschenkt zu bekommen, ist für einen jungen Menschen keine Verlockung. Was ich nicht begriff, war, dass er überhaupt nichts sammelte. Die Zeit der Sammler war vorbei. Nur noch Pensionäre, Fetischisten und Geldanleger leisteten sich solche Passion. Der flexible Mensch des neuen Jahrtausends konnte mit der Kontinuität und Verortung, die eine Sammlung bedeutet, nichts mehr anfangen. [nunja, Mädchen sammeln immer noch Diddlemäuse u.ä., und Jungs Karten ...] Der Bildungsbürger starb aus, die Weltbevölkerung nomadisierte. Als ich wieder einmal die Wohnung wechselte, fielen mir die Sammelalben erneut in die Hände, ich hatte keine Lust sie drei Treppen hinunter und wieder vier Treppen hinaufzuschleppen, ich musste sie loswerden. Ich warf einen letzten Blick hinein und sah einen Film: da waren die Aufbaumarken aus den 50er Jahren, die Bilder der Kosmonauten, Gagarin, Komarow, Titow, Tereschkowa, der konkurrenzlosen Helden meiner Kindheit, die Olympiade in München, mit dem Attentat auf Israels Sportler und den drei schwarzen US-Läufern, die bei der Siegerehrung die Faust ballten, Angela Davis, der Vietnamkrieg, Chile, Allendes Tod und Nerudas Verzweiflung, Honecker und Breshnew beim Handschlag, Pele, [Pelé?] der beste Fußballer aller Zeiten. Ich klappte das Album zu und trug es zu einem Bekannten, der nach der Wende vom Kulturfunktionär zum Briefmarkenhändler umgesattelt hatte. Er prüfte die Kollektion, fand aber auch keine Mauritius oder andere Sensationen. Er entdeckte ein paar kleine Ganzsachen, Postkarten aus Lateinamerika um die Jahrhundertwende, einen Satz aus dem zaristischen Rußland und acht Sportler-Marken aus China. Den Rest, meinte er mit tröstendem Lächeln, könne ich wegwerfen. Ob denn keine Kinder in seinen Laden kämen, denen er sie schenken könne? Nein, sagte er, Kinder kämen nie. Am nächsten Tag fragte ich bei einem Trödler, ob er die Sachen haben wolle, ich bräuchte sie nicht mehr und verlange nichts dafür. Auch er schüttelte den Kopf, wies auf das Chaos in seinem Laden und meinte, er hätte keinen Platz und bliebe ohnehin auf den Alben, die er anzubieten hätte, seit Jahren sitzen. Also begann ich, meine Lieblingsmarken auszusortieren. Ich behielt die Raumfahrer, die Inflationsmarken, den Satz mit den Spanienkämpfern, alle Fußballmotive, die gelbe Drei-Groschen Sachsen-Marke ohne Zähne, von der ich immer hoffte, sie wäre eine Seltenheit, sowie den Ersttagsbrief mit den vier Hitler-Marken, abgestempelt am 20.4.1942, zu Führers Geburtstag, in Prag und Brünn. Ich wollte nicht, dass er einen faschistischen Philatelisten in die Hände fiel. Dann trug ich die Alben in den Hof. Ich warf sie in den blauen Papiercontainer, drehte aber noch einmal ich um, holte sie wieder aus dem Altpapier und legte sie auf die Recycle-Box. Vielleicht kam ja doch noch jemand vorbei und erbarmte sie meiner Sammlung, ein paar tausend quadratische, rechteckige und manchmal dreieckige Marken mit Zacken und Stempeln, die mir einmal die Welt bedeutet hatten.

Dieter Schnebel: Gruß an Günter Mayer

Ich weiß nicht mehr, wann wir uns zuerst begegnet sind. Jedenfalls zu Zeiten der DDR, aber irgendwo im Westen bei einem Konzert oder Kongress (Köln?). Erster Eindruck: spitzes Gesicht, funkelnde, listige Augen, scharfzüngig-ironische Sprache, dazu immer wieder wie ein Kommentar ein freundlich-maliziöses Lächeln.

Er wusste viel von hüben wie drüben, galt als offizieller DDR-Vertreter, war ja Parteimitglied, aber die oppositionellen Komponisten und Musiker schätzten ihn – wohl weil er sie auch beschützte. Und weil er progressiv dachte.

Wir freundeten uns rasch an, sahen uns (gern!) eher zufällig, mal da, mal dort. Lebendiger, intensiver Gedankenaustausch über Musiktheater, Neue Musik im allgemeinen und besonderen, Adorno etc. Er war bestens informiert.

Nach der "Wende" wurde er depressiv und bitter: man hatte ihm seine Professur genommen und ihn auf eine kleine Rente gesetzt. Wir sahen uns hin und wieder, auch in seiner kleinen Wohnung im Nikolaiviertel. Dann war er verschwunden; hatte sich auf seine Mühle in Thüringen zurückgezogen. Hie und da tauchte er auf.

Dann war er plötzlich wieder da, auch ganz der Alte, lebendig, spritzig. Hatte eine neue Aufgabe, ihm ganz angemessen, seiner würdig: die Edition der Werke des größten Komponisten der DDR, Hanns Eisler.

Es kamen Gerüchte über seine Erkrankung. Bei einer Begegnung kürzlich in der Philharmonie (Aufführung von Beethovens Neunter!) antwortete er auf meine Frage, wie es ihm ginge, auf seine Weise: "Ich habe ein Krebslein." Ich wünsche diesem aufrechten, tapferen Mann und Freund alles Gute zu seinem halbrunden Geburtstag und den neuen Lebensjahren.

Kurzbiographie und Schriften³¹⁴

Kurzbiographie Günter Mayer

Am 6. November 1930 als Arbeiterkind in Berlin geboren. Nach bautechnischer Ausbildung bei der Deutschen Reichsbahn (1945–1949), Abendschulabitur (1949) und Erkrankung (bis 1952) Studium der Philosophie, Ästhetik und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin (1953–1959). Er war Assistent, Oberassistent und Leiter des Bereichs Kulturtheorie und Ästhetik an der Sektion Ästhetik und Kunstwissenschaften. Promotion (A) 1969 mit einer Arbeit zum Materialbegriff bei Eisler. 1972 Dozent für Ästhetik. Promotion (B) 1977 mit einer Schrift über die Spezifik des ästhetischen Verhältnisses. Professor für ästhetische Kultur 1980–1994. Seitdem Rentner

Durch umfangreiche Texte Mitwirkung am Neuen Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10 (1982); an den Büchern Ästhetik heute (1978); Ästhetik der Kunst (1987); Muziekpsychologie (Holland 1995) und am Historischkritischen Wörterbuch des Marxismus (Bd. 1, 1994; Bd. 2, 1995; Bd. 4, 1999; Bd. 6/II, 2004).

Herausgeber der in der DDR erschienenen Schriften Hanns Eislers (3 Bde.: 1973, 1982, 1983) und Mitherausgeber der neuen historisch-kritischen Gesamtausgabe dieser Schriften (Bd. 1, 2006). Er publizierte den Wissenschaftlichen Bericht der Konferenz des IMC 1985 in Berlin *Tradition in dem Musikkulturen – heute und morgen* (1987) und gab die Bände *Bausteine zu einer Theorie der populären Musik* (1992) sowie *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung* (2000, mit Wolfgang Martin Stroh) heraus.

Zahlreiche Arbeiten für den Rundfunk und die Schallplatte bzw. CD, auch für Film und Fernsehen. Gastvorlesungen in fast allen ost- und westeuropäischen Ländern, Vortragsreisen in den USA (1981), in Kanada (1985) sowie in Brasilien (1989, 2002).

³¹⁴ Die folgenden Angaben sind entnommen Günter Mayer: Zur Theorie des Ästhetischen: Musik – Medien – Kultur – Politik. Ausgewählte Schriften. Zwischen/Töne, Neue Folge Bd. 5. Hrsg.: Hanns-Werner Heister. Weidler Buchverlag, Berlin 2006.

Neben Lehre und Forschung vielseitig tätig: im Zentralvorstand des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR; im Redaktionskollegium der *Beiträge zur Musikwissenschaft*, als Mitglied des *Musikrats der DDR*; als Vorsitzender der Zentralen Kommission Musik beim Präsidialrat des *Kulturbundes der DDR*; als Chairman der *International Association for the Study of Popular Music* (1983–1985); als Mitglied des Vorstands der *Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft* (seit 1994) und im Wissenschaftlichen Beirat des *Historisch-Kritischen Wörterbuchs des Marxismus* (seit 1995).

Übersetzung einiger Texte in die englische, französische, holländische, italienische, portugiesische, russische und ungarische Sprache.



Verzeichnis der veröffentlichten Arbeiten von Günter Mayer

Veröffentlichte Referate, Vorträge, Artikel und Texte

Trupp Roter Zunder, Einige Erfahrungen der Agitprop-Arbeit, in: *Humboldt-Universität*, Zeitung der SED-Kreisleitung, März/April 1958, Nr. 6 und 7 (Mit Wolfgang Hartwig).

Gesprochene Konzerteinführungen – Musikerläuternde Vorträge, Erfahrungsbericht vorgetragen auf der Konferenz "Wort und Schrift im Dienste des Musikverständnisses", 17.–19. November 1961 in Eisenhüttenstadt, in Musik und Gesellschaft, 11. Jg.,1961, Heft 1, 8–17.

Bericht über die Konferenz "Über die populärwissenschaftlichen Aufgaben der Musikforschung", in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 4. Jg. 1962, Heft 1, 71–73.

Zur musiksoziologischen Fragestellung, Referat auf dem I. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler, Prag 1963, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 5. Jg., 1963, Heft 4, 311–322.

Problemspiegel, im Frühjahr 1964 entstanden, Auswertung der Diskussionen über 10 sinfonische und chorsinfonische Werke. Material zur Vorbereitung des Musik-Kongresses des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (20.–22. 9.1964); 31 Seiten, intern vervielfältigt. (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bestand Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, SAAK, VDK, 20).

Zur Dialektik des musikalischen Materials, Diskussionsbeitrag auf dem II. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler (22.–27. Juni 1965 in Berlin), Typoskript 16 Seiten; veröffentlicht in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 7. Jg., 1965, Heft 4, 363–372; ferner in: Magyar Zene, VII. évfoylam, 1. Szám, 1966, február, 11–23.

Auszug aus *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 7. Jg., 1965, Heft 4, 363/364 in: *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 2, Dokumente aus den sechziger Jahren, hrsg. u. kommentiert von Ulrich Dibelius u. Frank Schneider, Berlin 1995, 69/70.

Paul Dessau 70 Jahre, in: *bulletin*, hrsg. vom Musikrat der DDR, 2. Jg. 1965, Nr. 1, 5–7.

Technische Revolution und Musik, Diskussionsbeitrag zur Konferenz "Wechselwirkung technischer und kultureller Revolution, veranstaltet von der Sektion Kulturtheorie der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, 24./25., Februar 1966 in Berlin, in: Wechselwirkung technischer und kultureller Revolution, hrsg. von Fred Staufenbiel und Dieter Ulle, Berlin 1966, 339–348.

Neue Musik – Neue Aspekte der Analyse. Bemerkungen zu Paul Dessaus "Requiem für Lumumba", geschrieben im Frühjahr 1966, in: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR, Bd. I, hrsg. von Heinz-Alfred Brockhaus/Konrad Niemann, Berlin/DDR 1969, 130–179;

Bemerkungen dazu bei: Brockhaus, Alfred, Probleme der musikalischen Analyse, in. Musik und Gesellschaft, 17. Jg. 1967, Heft 7, 438/39. Ferner in: Günter Mayer, Weltbild-Notenbild – Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, 395–454; Auszug daraus in: Neue Musik im geteilten

Deutschland, Bd. 2, Dokumente aus den sechziger Jahren, hrsg. u. kommentiert von Ulrich Dibelius u. Frank Schneider, Berlin 1995, 391/392.

Über die musikalische Integration des Dokumentarischen, Referat am 22. September 1966 auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig 1966, in: *Kongressbericht Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer, Walter Wiora, Leipzig 1979, 351–357.

Zur Dialektik des musikalischen Materials, Erweiterte Fassung zu einem selbständigen Artikel, Typoskript 26 Seiten, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Nr. 11/1966, 1367–1388; ferner in: Alternative – Zeitschrift für Literatur und Diskussion, Nr. 69, Dezember 1969, 223–258; (Materialistische Kunsttheorie II); ferner in: Texte zur Musiksoziologie, hrsg. von Tibor Kneif, Köln 1975, 200–226; ferner in: Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione, Scritti di e su Hanns Eisler a cura di Fabio Schaub e Luca Lombardi. I quaderni dell'autunno musicale, 1, Como 1973, 165–188.

Semiotik und Sprachgefüge der Kunst, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 9. Jg., 1967, Heft 2, 112–121.

Rezension des Sonderheftes "Hanns Eisler 1964" der Zeitschrift Sinn und Form, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 9. Jg., 1967, Heft 2, 162–173; ferner leicht gekürzt unter dem Titel Einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Eisler-Rezeption in: Das Argument, Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, AS 5 Hanns Eisler, Berlin 1975, 43–56.

Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Realer Humanismus, ästhetische Wertung und Sprache der Kunst, in: Weimarer Beiträge, 13. Jg. 1967, Heft 3, 536–575 (mit E. Pracht, M. Naumann, R. Weimann, D. Mühlberg, N. Krenzlin, K. Kaminsky).

Rezension zu Theodor W.-Adorno: *Impromptus*, Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze, Frankfurt/M., Suhrkamp 1968 (es 267), Typoskript, 1 Seite, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Zentralinstitut für Literaturgeschichte, Leitstelle für literaturwissenschaftliche Information und Dokumentation, 1969, 1 S.

Hanns Eisler, Lexikon-Artikel in: *Dictionary of Twentieth Century Music*, (ed. John Vinton), E. P. Dutton & Co. Inc., New York 1969, 203–204.

Dissertation A (Dr. phil.): Die Kategorie des musikalischen Materials in den ästhetischen Anschauungen Hanns Eislers, 1969/1970 Humboldt-Universität

zu Berlin, Typoskript 334 Seiten. In: Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, 92–348.

Hegel und die Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 13, Jg., 1971, Heft 3, 152–173; ferner in: Günter Mayer, Weltbild – Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, 9–46.

Historischer Materialstand. Zu Hanns Eislers Konzeption einer "Dialektik der Musik", in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972, hrsg. von Rudolf Eller, Leipzig 1974, 7–24.

Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen, Referat auf dem VII. Internationalen Ästhetik-Kongress in Bukarest (28. August bis 2. September 1972), Typoskript 9 Seiten, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 15. Jg., 1973, Heft 3, 167–172; ferner in: Actes du VII. Congres International d'Esthetique, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, 333–339.

Zur Praxis und Orientierung sozialistischer Musikkultur, Diskussionsbeitrag zum II. Musikkongress der DDR, (17.–19. November 1972 in Berlin), in: bulletin, hrsg. vom Musikrat der DDR, 10. Jg., Berlin, Heft 1'1973, 40–45.

Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt. Zu Hanns Eislers Konzeption einer "Dialektik der Musik", in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 15. Jg., 1973, Heft 1/2, 3–28.

Vorwort zu Hanns Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924–1948*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, EGW III/1, Leipzig/München 1973, 5–12/5–12.

Hanns Eisler und die Revolution, in: Hanns Eisler heute. Berichte. Probleme. Beobachtungen, Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 19, Berlin 1974, 10–12; sowie in: bulletin, hrsg. vom Musikrat der DDR, 11. Jg. 1/2'74, 20–22.

Diskussionsbeiträge zur Podiumsdiskussion während des Eisler-Kolloquiums am 29.November 1973 zum Thema "Künstlerischer und politischer Fortschritt", in: *Hanns Eisler heute. Berichte. Probleme. Beobachtungen, Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 19*, Berlin 1974, 157–159; 160/161.

Sehr weit in die Zukunft gedacht, Interview mit Paul Dessau über Hanns Eisler, in: Hanns Eisler heute. Berichte. Probleme. Beobachtungen, Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 19, Berlin 1974, 235–239.

Über Praxis und Perspektive des Verhältnisses von Arbeiterklasse und sozialistischer Musikkultur, Einleitungsreferat zum Themenkomplex "Arbeiterklasse und Musik unter den Bedingungen des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft", Konferenz der Akademie der Künste der DDR zum Thema "Arbeiterklasse und Musik", Berlin vom 4.–6. Dezember 1974.

Autograph 5 Seiten; Typoskript 12 Seiten; in: Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Arbeiterklasse und Musik II, Nr. 22, Berlin 1975; sowie in Connaissance de la RDA, Université de Paris VIII, Bulletin publié par de Groupe de Travail RDA, Nr. 3, Paris 1975, Octobre, 23–34; ferner in: Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich/Luca Lombardi, München 1977, 146–158.

Von der Leidenschaft des Produzierens (Paul Dessau zum 80. Geburtstag), Typoskript 7 Seiten; in: Neues Deutschland, 18. Dezember 1974.

Hätten sich Georg Lukács und Hanns Eisler in der Mitte des Tunnels getroffen? Zur Polemik zwischen gegensätzlich Gleichgesinnten, Typoskript 46 Seiten, in: Dialog und Kontroverse. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller, hrsg. von Werner Mittenzwei, Leipzig 1975, 358–395 (Mit Georg Knepler).

Sur l'edition complete des ouvres de Hanns Eisler, in: Connaissance de la RDA, Université de Paris VIII, Bulletin publié par de Groupe de Travail RDA, Nr. 3, Paris 1975, Octobre, 35–37.

Arnold Schönberg im Urteil Hanns Eislers, Referat auf der Schönberg-Konferenz des Kulturbundes der DDR, Leipzig, April 1975, in: Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 24, Sonderheft zur Schönberg-Ausstellung, Berlin 1976, 103–117; sowie in Beiträge zur Musikwissenschaft, 18. Jg. 1976, Heft 2/3, 195–214; sowie gekürzt in russischer Übersetzung in: Einige Probleme der ausländischen zeitgenössischen Musik, Sammelband von Übersetzungen und Referaten, Teil II, Institut für Philosophie der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, für den Dienstgebrauch, Exemplar Nr. 228, Moskau 1976, 53–83; sowie in Günter Mayer, Weltbild – Notenbild, Zur Dialektik des musikalischen Materials, Leipzig 1978, 349–383.

Massenkommunikation und sozialistische Kunstprogrammatik, in: Musik und Gesellschaft, 25. Jg. 1975, Heft 11, 662–668.

Kunstprozess und Kunstbegriff. Methodologische Aspekte der historischmaterialistischen Kunstauffassung, in Weimarer Beiträge, 22. Jg. 1976, Heft 8, 109–134.

Wie erweitern wir den Kreis des Musikpublikums und der Musikliebhaber?, Round Table im Rahmen einer Konferenz der Europäischen Regionalgruppe des IMC, 27.–29. November 1976 in Berlin; Leitung Ladislav Mokry (Bratislava), Arnold Sochor (Leningrad), Siegfrief Borris (Berlin-West), Gunnar Larsson (Stockholm), Vasile Tomescu (Bukarest), Günter Mayer (Berlin), in: bulletin, hrsg. vom Musikrat der DDR, 14. Jg., Heft 1'77, 22–26, 29–34.

Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension, Referat auf dem Internationalen Beethoven-Kongreß vom 20.–23. März 1977 in Berlin, in: Musik und Gesellschaft, 27. Jg. 1977, Heft 3, 147–157 und Heft 4, 210–218; sowie in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20.–23. März 1977 in Berlin, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1977, Leipzig, 179–219. (Mit Hanns-Werner Heister)

Schlussbemerkungen, Auswertung der Umfrage, der Diskussionsgespräche und Einzelbeiträge zu aktuellen Grundfragen des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft, die seit 1974 erschienen sind, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 19. Jg. 1977, Heft 4, 309–317. (Mit Jürgen Mainka)

Dissertationsschrift B (Dr. sc. phil.), Über die Spezifik des ästhetischen Verhältnisses – ein Beitrag zu weltanschaulich-methodologischen Grundfragen der marxistisch-leninistischen Ästhetik, 1977, Humboldt-Universität zu Berlin, Typoskript 248 Seiten; veröffentlicht unter dem Titel Grundbestimmungen ästhetischer Wertung, in: Ästhetik heute, Autorenkollektiv (Leitung und Redaktion E. Pracht, sowie Michael Franz, Karin Hirdina, Günter Mayer), Berlin 1978, 172–340.

Songforum Brecht Mayer, Fragekatalog für das Festival des politischen Liedes im Februar 1978, in: FZ, Tageszeitung vom Festival des politischen Liedes "Rote Lieder", 14. 2. 1978, 8.

Ein neuer Typ des modernen Komponisten. Hanns Eisler im Massenmedium Schallplatte, in: Katalog der Hanns Eisler Edition (42 LP) im VEB Deutsche Schallplatten (in Zusammenarbeit mit dem Hanns-Eisler-Archiv der Akade-

mie der Künste der DDR,), wissenschaftliche Beratung Jürgen Elsner/Günter Mayer, Berlin 1978, 2–22.

Eislers Konzept noch immer hochaktuell. Internationales Kolloquium zu den Eisler-Tagen 1978 (28. Juni – 1. Juli), in: *notate* 9 (hrsg. vom Brecht-Zentrum der DDR, August 1978, 4–5.

Phantasie und Konstruktion – "Greetings from an old World", Analyse des Orchesterwerks von Ingvar Lidholm, Referat zu den Nordischen Musiktagen, September 1978, Typoskript 20 Seiten; in: Nordiska Musikdagar 1978/Nordische Musiktage, Kongressbericht, Kungl Musikaliska Akademiens Skriftserie Nr. 27, Stockholm 1980, 230–248.

Unterhaltung, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 5, hrsg. von H. Olbrich u.a., Leipzig 1978, 325–326.

Wert, Wertung (ästhetische, künstlerische), in: Lexikon der Kunst, Bd. 5, hrsg. von H. Olbrich u.a., Leipzig 1978, 572–576.

Zur Bestimmung der ästhetischen Funktion von Musik, Vortrag in der vom Komponistenverband und dem Kulturbund der DDR organisierten Reihe "Musikästhetik in der Diskussion, Berlin, 9. November 1978, Typoskript 20 Seiten, in: Musikästhetik in der Diskussion, hrsg. von Harry Goldschmidt/Georg Knepler, Leipzig 1981, 30–47; Diskussionsbeiträge 48–51, 58–61.

Mit heiterer Disziplin, Über die Gruppe "Karls Enkel", Berlin, in: Sonntag 1·1979, 6.

Adorno und Eisler, Referat auf dem Symposion "Adorno und die Musik", Graz 1979, Typoskript 32 Seiten, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 20. Jg. 1978, Heft 3, 169–185; sowie in: Studien zur Wertungsforschung, Bd. 12, Adorno und die Musik, hrsg. von Otto Kolleritsch, 133–155.

Brecht – Eisler und wir. 5 Thesen, in: Liedersprüche, Gespräche, Texte, Protokolle, Berlin 1979, 23–33.

Abwesenheit von Sentimentalität. Gespräch über Entwicklungstendenzen der Singebewegung in der DDR, in: Liedersprüche, Gespräche, Texte, Protokolle, Berlin 1979, 45–47.

"Er hat Vorschläge gemacht...", Paul Dessau zum 85. Geburtstag, Typoskript 6 Seiten, abgedruckt unter dem Titel Als Musiker und Kommunist

ein leidenschaftlicher Zeitgenosse, heute wäre Paul Dessau 85 Jahre alt geworden, in: Neues Deutschland, 19. Dezember 1979, 4.

Revue der Kritik. Anmerkungen zum wissenschaftlichen Meinungsstreit über "Ästhetik heute" (gemeinsam mit Michael Franz. Karin Hirdina und Erwin Pracht), in: Weimarer Beiträge, 26. Jg. 1980, Heft 6, 28–50.

Harry Goldschmidt zum "Siebzigsten", in: Musik und Gesellschaft, 30. Jg. 1980, Heft 6, 372–373.

Un brindisi contrappuntato. Eine imaginäre Vorlesung zum 70. Geburtstag von Harry Goldschmidt, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 22. Jg. 1980, Heft 4, 253–279.

Fragen zu den Gründen – Grundfragen, in Werkstatt "Lieder und Theater 80", 19.–23. November 1980 in Dresden, Diskussionsmaterial: 4–7.

Diskussionsbeiträge zu "Das plebejische Erbe" (über das Konzert der Gruppe "Wacholder", Cottbus und das Programm "Der Pilger Mühsam" von "Karls Enkel", Berlin, in: *Werkstatt "Lieder & Theater 80*, 19.–23. November 1980 in Dresden, *Diskussionsprotokolle*: 9, 14/15, 20/21.

Diskussionsbeiträge zu "Gegenwartsstoff und Gegenwartsoper (zur Operninszenierung "Der Preis" von H. Gerlach und K. O Treibmann, Städtische Bühnen Erfurt), in: *Werkstatt"Lieder & Theater" 80*, 19.–23. November 1980 in Dresden, *Diskussionsprotokolle*: 41–43.

Diskussionsbeiträge zu "Historische Stoffe und Gegenwartserfahrungen" (zu "Lieder des Thyl Ulenspiegel" von K. P. Schwarz mit der Gruppe "Schicht"), in: *Werkstatt "Lieder & Theater"* 80, 19. –23. November 1980 in Dresden, *Diskussionsprotokolle*: 73–74.

Politisches Engagement und musikalischer Anspruch, in: Festschrift für Anton Josef Pabst. Aufsätze zur Vokalmusik, hrsg. von Reinhard Pabst, 1981, 141–154; sowie unter der Überschrift Politisches Engagement und musikalischer Anspruch (I) Überlegungen zum politischen Lied in: Musik in der Schule, 32. Jg. 1981, Heft 6, 185–188 und unter der Überschrift Politisches Engagement und musikalischer Anspruch (II) Das Beispiel Eisler in Musik in der Schule, 32. Jg., 1981, Heft 7/8, 226–233.

Leben und Kunst unter dem Primat der Politik. Über zwei Konflikttypen bei Hanns Eisler, Referat auf dem internationalen Kolloquium über das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Biographie, 3–6.Mai 1981 auf Schloss Groß-

kochberg bei Weimar, in: *Komponisten auf Leben und Werk befragt*, hrsg. von Harry Goldschmidt/Georg Knepler/Konrad Niemann, Leipzig 1985, 286–302.

Vorwort zu Hanns Eisler, Musik und Politik, Schriften 1948–1962, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, EGW III/2, Juni 1981, Leipzig 1982, 5–9.

Vorwort zu Hanns Eisler, Musik und Politik, Schriften Addenda, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, EGW III/3, Juni 1981, Leipzig 1983, 5–7.

Georg Knepler zum 75. Geburtstag, in: Musik in der Schule, 32. Jg. 1981, Heft 12, 425–426.

La musica rock. Aspetti sociali des suo fascino, in: Musica/Realtá, Anno II, numero 6, dicembre 1981, 75–85 (mit Peter Wicke).

Grundgedanken zur "großen Form", Typoskript unter dem Titel Thesen zur Diskussion über die "große Form", 4 Seiten, publiziert in: Beiträge zur Musikwissenschaft 24 Jg.1982, Heft 2, 127–128.

Besser Weitermachen. Gedanken zum 20. Todestag von Hanns Eisler am 6. 9. 82, in: Musik und Gesellschaft, 32. Jg. 1982, Heft 9, 513–521.

Ein Werk, von dem vieles noch vor uns liegt. Zum 20. Todestag von Hanns Eisler, in: notate 5, Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR, September 1982, 1–2.

Kunst und Dokument, Eröffnungsreferat zur Werkstatt "Lieder & Theater" in Dresden, November 1982, in: Werkstatt "Lieder & Theater, Diskussionsprotokolle, hrsg. vom Liedzentrum der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1982, 44–52.

Geschichtliches Dokument und künstlerische Wahrheit, Leitung der Diskussion im Rahmen der Werkstatt "Lieder&Theater" in Dresden, November 1982, in: Werkstatt "Lieder &Theater", Diskussionsprotokolle, hrsg. vom Liedzentrum der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1982, 54–58; 62/63; 65–71; 73.

Musiksoziologie und Geschichtstheori, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 10: Systematische Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte, Wiesbaden 1982, 124–170.

Exkurs zum Phänomen künstlerischer Massenprozesse, Typoskript 76 Seiten; unter dem Titel Massenkultur – Unterhaltung. Zum Phänomen künstleri-

scher Massenprozesse, in: Informationen der Generaldirektion für Unterhaltungskunst, Beilage zur Zeitschrift Unterhaltungskunst, Januar 1983, 1–12; sowie unter dem Titel Skizze zum Phänomen künstlerischer Massenprozesse, in: Sozialistische Musikkultur. Traditionen, Probleme, Perspektiven, 2. Bd., hrsg. von Jürgen Elsner und Givi Ordžonikidze, Berlin 1983, 71–95.

Nationalistische und faschistische Ideologie in der populären Musik des Dritten Reiches, Typoskript 19 Seiten; Nationalist and Fascist Ideology in Popular Music of the Third Reich, 16 Seiten; vorgetragen auf dem Symposium der International Association for the Study of Popular Music in Göteborg, 25. März 1983; veröffentlicht unter dem Titel Popular Music e ideologia nationalfascista neol Terzo Reich, in: Musica/Realtà, Nr. 13, Milano 1984, 45–57.

Nazisterna Missbrukade den Tyska Musikensskatt, Prof. Mayer på musiksymposit i Göteborg, Interview für die Zeitung Norskens Flamma, Organ för Arbetarpartiet Kummunisterna, Nr. 66/1983, 7. April 1983, 7.

<u>Thesen: Politische Musik – Musikpolitik</u>, Diskussionsmaterial für den 8. "Cantiere Internazionale d'Artes" in Montepulciano 28. Juli –7. August 1983, in: *Musik und Gesellschaft*, 34. Jg., 1984, Heft 1, 1–10 (Mit Hanns-Werner Heister); sowie geringfügig überarbeitet und erweitert in: *bulletin*, Musikrat der DDR, 21. Jg., 1984, Heft 2, 2–18; sowie gekürzt in: *Musik gegen Faschismus*, 14. Festival des Politischen Liedes, Büro Festival des politischen Liedes, Redaktion Petra Schwarz, 6–7.

Действенно применять марксистскую методологию, Interview in *Советскя Музыка*, 10/1983, 123–124. (Интервю записала Ж. Козина)

Zur Entwicklung der Musikkultur der DDR. Situation – Probleme – Perspektiven. Text für eine Vorlesung an der Universität Paris VIII. November 1983, Typoskript 26 Seiten; in französischer Übersetzung: Musique et société en R.D.A. (La musique en tant que phénomène culturel en R.D.A.) Situation, problemes, perspectives, Typoskript 21 Seiten, unter dem Titel Musique et Societé. La Musique entant que phénomène culturel de la RDA. Situation, problèmes, perspektives, in: Connaissance de la RDA, Revue publiée avec le concours du Service de la Recherche de l'Université de Paris VIII par l'Association Connaissance de la RDA, Paris 1984, Nr. 18, 7–22.

<u>Die "große Methode" auf dem Gebiet der Musik</u>, Thesen für das Podiumsgespräch zu den Brecht-Tagen 1984 "Brecht und die Musik", Typoskript 12 Seiten, in: *Musik und Gesellschaft*, 34. Jg. 1984, Heft 11, 567–572, sowie in:

Material zum Theater, Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters, Nummer 180, Reihe Musiktheater, Heft 34, Brecht und die Musik, Beiträge von der Brecht-Tagen 1984, Herausgeber: Verband der Theaterschaffenden der DDR, 71–84 und Beitrag zum Podiumsgespräch IV, 91; sowie Auszug in Neue Musik im geteilten Deutschland, Bd. 4, Dokumente aus den achtziger Jahren, hrsg. und kommentiert von Ulrich Dibelius u. Frank Schneider, Berlin 1999, 69–72.

From Music in the media to Music for the Media. Towards an Aestetics of "Radiogenic" Music, Typoskript 24 Seiten; in: TVÄRSPEL, trettioen artiklar om musik, Festskrift till Jan Ling, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 9, Göteborg 1984, 386–405; sowie in italienischer Übersetzung unter dem Titel Dalla musica nei media alla musica per i media. Pensieri per un'estetica della musica 'radiogenica' in: Musica/Realtà, Anno VI, numero 16 aprile 1985, 119–143; sowie in deutscher Sprache und verändert, in Ästhetik der Kunst, Autorenkollektiv (Leitung u. Redaktion Erwin Pracht, sowie Michael Franz, Karin Hirdina, Günter Mayer), Berlin 1987, 82–102.

Rockmusiken i DDR är förankrad i verkligheten, Bericht von Lars Lidström in: Norskens Flamma, Nr.92, 1984, 14. Mai, 3.

Einführungstext zu Georg Katzer Aide Memoire. Seven Nightmares from the thousand Year night...; (1983), A Note on the Musical Documents of Aide Memoire, 1984, Typoskript 2 Seiten, in: CMCD, Six Classic concrete electroacoustic and electronic works: John Oswald, Georg Katzer, Steve Moore, Lutz Glandien, Jaroslav Krček, Richard Trythall; Recommended Records 1991, Booklet 11–13.

Gespräch über Probleme der Erforschung von Unterhaltungskunst (mit Lothar Bisky, Thomas Ertel, Helmut Hanke, Arno Hochmuth, Lutz Kirchenwitz) in: Weimarer Beiträge, 30. Jg. 1984, Heft 9, 1427–1429; 1430–1431; 1432; 1437; 1438; 1442.

Popular Music in the GDR, Autograph in englischer Sprache, 9 Seiten, in: Journal of Popular Culture, Volume 18:3, Winter 1984, 145–158.

Interview mit Paul Dessau, für den Band *Paul Dessau*, *Aus Gesprächen*, zum 80. Geburtstag, Redaktion Bernd und Peter Pachnicke, Leipzig 1984, Abschnitt "Weltbild", 11–26.

Vorwort, zum Bericht über die wissenschaftliche Konferenz des Internationalen Musikrates *Tradition in den Musikkulturen – heute und morgen*, 2.–4. Oktober 1985 in Berlin, hrsg. im Auftrage des Musikrates der DDR von Günter Mayer, Leipzig 1987, 7–8.

Abschlussdiskussion der wissenschaftlichen Konferenz des Internationalen Musikrates Tradition in den Musikkulturen – heute und morgen, 2.–4. Oktober 1984 in Berlin, Leitung und Beiträge, in: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz des Internationalen Musikrates *Tradition in den Musikkulturen – heute und morgen*, 2.–4. Oktober 1985 in Berlin, hrsg. im Auftrage des Musikrates der DDR von Günter Mayer, Leipzig 1987, 140–142, 146, 151, 152, 154.

Musik aus kapitalistischen Ländern. Überlegungen zu Funktion und Wirkung in der sozialistischen Gesellschaft, in: Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von J. Mainka/P. Wicke, Berlin 1985, 289–307.

<u>Überlegungen zu einem Konzept sozialistischer Massenkultur</u>, Diskussionsbeitrag zur Konferenz des Komitees für Unterhaltungskunst der DDR zum Thema "Massenkultur – populäre Künste – Unterhaltung.", 13. März 1986, Typoskript 13 Seiten; in: *Informationen der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst* 3.86, Beilage zur Zeitschrift "Unterhaltungskunst", August1986, 4–6.

Zur Frage der sozialistischen Qualität der Musikkultur, Beitrag zum 8. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler zum Thema "Sozialistische Musikkultur heute", 20.–22. Mai 1986 in Berlin, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 29. Jg. 1987, Heft 2, 159–161.

Diskussionsbeiträge zur Generaldiskussion "Sozialistische Musikkultur heute", 8. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler zum Thema "Sozialistische Musikkultur heute", 20.–22. Mai 1986 in Berlin, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 29. Jg. 1987, Heft 2, 169, 173–175, 182–183.

Gedenkstunde für Wolfgang Heise, Rede auf der Trauerfeier im Senatssaal der Humboldt-Universität zu Berlin, Mai 1987, Typoskript 15 Seiten, in: Weimarer Beiträge, 33. Jg. 1987, Heft 11, 1765–1773.

<u>Medien – Massen – Künste</u>, Rückgriff aus Aussprüche und Ansprüche auf Vorgriffe, Typoskript 14 Seiten, in Brecht 88, Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende, ediert von Wolfgang Heise, Berlin 1989, 270–285; sowie in: *Hörrundfunk in der Gesellschaft*, Lesematerial, Karl-Marx-Universität, Sektion Journalistik, Leipzig 1990, 12–25.

Epochenerfahrung in den Künsten – Ansprüche an die Ästhetik, 1. Kapitel (gemeinsam mit Ulrich Roesner), darin besonders "Herausforderung der Medien" und "Zur Programmatik sozialistischer Massenkultur", in: Ästhetik der Kunst, Autorenkollektiv (Leitung u. Redaktion Erwin Pracht, sowie Michael Franz, Karin Hirdina, Reinhard May, Ulrich Roesner), Berlin 1987, 25–124.

Hanns Eisler – Wegbereiter sozialistischer Musikkultur, in: Einheit, Zeitschrift für Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Sozialismus, hrsg. vom ZK der SED, 43. Jg., 1988, Heft 9, 834–840.

Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde, Vortrag zu den Kasseler Musiktagen 1988 (27.–30. Oktober), Typoskript 17 Seiten, in: Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Kassel/Basel 1989, 28–46; sowie unter dem Titel Revolução na Música – As Vanguardas de 1200 a 2000: Relação entre Vanguarda Politica e Musical, in Revista Música, vol.1-No 1, Maio 1990, 9–17 (UNIVERSIDADE DE SAO PAULO); ferner in: Kongress "Musik und Politik", 14.–17. Januar 1991, Wiener Konzerthaus, ohne Seitenzählung.

<u>Rotierende Gestalten</u>, Skizzen zu strukturell-funktionalen Besonderheiten der populären Musik, Typoskript 9 Seiten, in: Festschrift *Eberhardt Klemm sechzig*, hrsg. von F. Schneider und G. Wicke, Berlin 1989, 139–147.

Sonst passiert gar nichts, Gespräch mit Jörg Petruschat und Achim Trebeß über Ästhetik und Empirie, in: *angebote* 2, organ für aesthetik, Humboldt-Universität zu Berlin 1989, 36–43.

Musikphilosoph zwischen den Stühlen. Zum 20. Todestag von Theodor Wiesengrund-Adorno (1903–1969), in: Musik und Gesellschaft, 39. Jg. 1989, Heft 8, 416–420; sowie Auszug in Neue Musik im geteilten Deutschland, Bd. 4, Dokumente aus den achtziger Jahren, hrsg. u. kommentiert von Ulrich Dibelius u. Frank Schneider, Berlin 1999, 90–91.

<u>Politische Kunst heute</u>. Rückblicke und Ausblicke, Eröffnungsreferat zu den 3. Tagen der zeitgenössischen Musik, Dresden 1.–10. Oktober 1989, Typoskript 24 Seiten, in: *Kolloquium 3. Dresdner Tage für zeitgenössische Musik*, 6–16, ferner in: *Musik und Gesellschaft*, 40. Jg., 1990, Heft 2, 59–67.

Thesen zu Brechts Medienkritik und Medienprogrammatik, Nochmaliger Rückgriff auf Aussprüche – neue Ansprüche auf Eingriffe, Referat auf den Brecht-Tagen im Februar 1990 in Berlin, Typoskript 18 Seiten, in: Brecht 90, Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatik, Dokumentation, hrsg. von Inge Gellert u. Barbara Wallburg, BrechtZentrum, Berlin 1991, 12–28.

Diskussionsbeiträge zum Thema "40 Jahre deutsch-deutsche Musik. Versuch einer Bilanz" im Rahmen des Symposions "Musikgeschichte: gedoppelt – geteilt? Kompositorische Entwicklungen in beiden deutschen Staaten 1949–1990" in den Clubräumen der Akademie der Künste vom 11.–13. Mai 1990, in: *hanseatenweg 10*, Zeitschrift der Akademie der Künste, Nummer 2/90, 11–13, 16–18, 27–28.

Die sechziger Jahre – weder gedoppelt noch geteilt, Referat auf dem Symposion "Musikgeschichte: gedoppelt – geteilt? Kompositorische Entwicklungen in beiden deutschen Staaten 1949–1990" in den Clubräumen der Akademie der Künste vom 11.–13. Mai 1990 in: hanseatenweg 10, Zeitschrift der Akademie der Künste, Nummer 2/90, 56–58.

Ein deutscher Traum, in: angebote 3, organ für aesthetik, Humboldt-Universität zu Berlin, 1990, 163–176.

Da Pacem – Musiken und die Konflikte der Welt, in: Symposion der Evangelischen Akademie Hofgeismar, 29.Oktober – 4. November 1990, in: Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag, hrsg. von Hanns-Werner Heister/Karin Heister/Gerhard Scheit, Hamburg 1993, 217–231.

Die unentrinnbare Zeitlichkeit des Seins, Vortrag auf dem Symposium "Raum-Zeit-Bewegung", 2.–4. Oktober 1990 in Dresden, in: *motiv*, Musik in Gesellschaft anderer Künste, Heft 4/5, Oktober 1991, 4–12.

Bausteine zu einer Theorie der populären Musik, in: Aufsätze zur populären Musik, hrsg. von Günter Mayer, Sonderpublikation des Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin aus Anlass des VI. Kongresses der International Association for the Study of Popular Music, Berlin Juli 1991, 9–21.

Neue Medien – Neue Ästhetik? Ringvorlesung an der HU Berlin, Wintersemester 1991/1992, in: *angebote* 4, organ für aesthetik, 4, Humboldt-Universität zu Berlin, 1992, 48–66.

Das Ekel-Projekt. Bemerkungen zum Forschungsseminar "Die Funktion des Ekels in den massenmedialen Vergnügungen der Gegenwart", Wintersemester 1991/1992, in: *angebote* 7, organ für aesthetik, Humboldt-Universität zu Berlin, 1994, 145–151.

Diskussionsleitung und -beiträge zum "3. Workshop: 11. SED-Plenum 1965", 22. Juni 1992 in der Veranstaltungsreihe des Deutschen Rundfunk-Museums vom Dezember 1991 bis Januar 1993 zur Ausstellung "Mit uns zieht die neue Zeit…40 Jahre DDR-Medien", *Katalog*, hrsg. von Heide Riedel, Berlin o. J., 143–154.

Die Mauer und die Mauern – Gebilde und Gebote, in: Programmheft zur Konzertreihe "Berliner Musik vor der Mauer, während der Mauer und nach der Mauer", veranstaltet vom Komponistenverband Berlin in der Akademie der Künste, Hanseatenweg, 26. November bis 8. Dezember 1992.

DDR-Komponisten um und nach Eisler (die fünfziger und sechziger Jahre), Vortrag auf dem internationalen Kongress "Neue Musik, Ästhetik und Ideologie", 2.–4. März 1993 in Leuven; Typoskript 29 Seiten, in: *New Music, Aesthetics and Ideology/Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*, hrsg. von Mark Delaere, Wilhelmshaven 1995, 86–107.

<u>Kultureller Transfer am Rande des Abgrunds</u>: Quo vadis Kulturwissenschaft? Referat auf dem Workshop des IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien am 15. und 16. Oktober 1993, Typoskript 14 Seiten, in: IFK 2/94, Supranationalität – Internationalität – Regionalität: Kulturvergleiche, hrsg. von Manfred Wagner, Wien 1994, 32–47, sowie in: Kulturbeutel oder Sfings, Zeitschrift für ästhetische Sedimentation oder Sediment, Zeitschrift für Alltagsästhetik und Klärschlamm oder Neue Kultur oder Urkultur oder KultUrKult oder Murphium oder Murphium? Zeitschrift für subversive KulturArbeit, hrsg. von Stephan Büschel und Eckehard Binas, (null)eins/Vierundneunzig, 56–60; sowie in: Vorwärts und nicht vergessen nach dem Ende der Gewissheit, 56 Texte für Dietrich Mühlberg zum Sechzigsten, MKF, Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung, 19. Jg. 1996, Heft 37, 69–80.

Asthetik, Typoskript 41 Seiten, in: Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. I (Abbau des Staates bis Avantgarde), hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1994, 648–673.

Visionen für das 21. Jahrhundert, Eröffnungsreferat für das Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik zum Thema "Visionen für das

21. Jahrhundert", 6.–8. Oktober 1994, Typoskript 19 Seiten, in: *Das Argument* 36, 1994, 917–927.

Musiksoziologie, Typoskript in deutscher Sprache 77 Seiten, ins Niederländische übersetzt: *Muzieksociologie*, *muzikale ontwikkeling*, *schepping*, *beleving*, *waarneming*:, in: *Muziekpsychologie*, hrsg. von Frans Elwers/Mireille Jansma/Peter Mak/Bart de Vries, Van Gorcum 1995, 185–203.

Präambel für die ins Englische übersetzte Fassung des Textes *Adorno und Eisler* aus dem Jahre 1977, nun unter dem Titel *Eisler and Adorno*, in: *Hanns Eisler. A Miscellany*, compiled and edited by David Blake, Volume 9 in the Series "Contemporary Music Studies", edited by Nigel Osborne and Peter Nelson, University of Edinburgh, UK, harwood academic publishers 1995, 133–134.

Basis-Ästhetik, in: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2 (Bank bis Dummheit in der Musik), hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1995, 50–65.

Heiner Goebbels, Kurz-Text zu Person und Werk, in: Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text und kritik, München 1995, 4. Nachlieferung; sowie in: Tendenzen politischer Musik heute. Konzerte, Vorträge. Forum der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, Februar 2001, 33–35.

Musik und Politik – heute noch?, Leitartikel für die Vorbereitung des 12. Hochschultages der Folkwang-Hochschule am 5. und 6. November 1995 in Essen, in: Folkwang-Hochschulzeitung, 9. Jg. 1995, Heft 17, Wintersemester 95/96, 1–3, sowie in: Internationale Hanns Eisler Gesellschaft, Mitteilungen 5, Berlin, im Dezember 1995, 1–4; ferner in: Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft e.V. hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1997, 19–23.

Editorial zu Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft e. V. hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1997, 5–6.

War der "Karl Marx der Musik" Parteimitglied oder nicht? Referat auf dem 12. Hochschultag der Folkwang-Hochschule am 5. und 6. November 1995 in Essen, in: Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materia-

lien zu den Eisler-Festen 1994/95, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft e.V. hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1997, 67–76.

Diskussionsbeiträge zur Podiumsdiskussion über den Zeitgenossen Hanns Eisler, in: *Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven.* Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft e.V. hrsg von Günter Mayer, Leipzig 1997, 88/89, 93.

Nachdenken über Ernst Busch, Beiträge zum 1. Gespräch am 26. Januar 1996, Berlin, in: Nachdenken über Ernst Busch, hrsg. vom Freundeskreis Ernst Busch e.V., Berlin 1999, 10/11/17. (mit Gisela May, André Asriel, Ernst Schuhmacher und Jürgen Elsner)

Revolution in der Musik? Skizze zu den großen Wandlungen der Musikkultur der Gegenwart, Vortrag an der Volkshochschule der Hansestadt Wismar am 28.Februar 1996, in: Wismarer Kunstvorträge, hrsg. von Andreas Trampe, Berlin 2000, 9–29.

<u>Über das "Rauschen" des Irrealen.</u> Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik, Referat auf dem 2. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Hannover, 7.–10. März 1996, Typoskript 28 Seiten, gekürzt in: *Das Argument,* Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenchaft, 39. Jg. 1997, Heft 3, 351–366; sowie in: *Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Bd. 3 *Musik/Revolution*, Hamburg 1997, 249–270.

Für und Wider. Avantgarde und Geschichtslosigkeit? in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik, hrsg. von Gisela Nauck, 27, Mai 1996, 2–7.

Musikalische "Avantgarde" und Politik. Rückblicke und Ausblicke, Reflexionen zu den 10. Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik (1.–10. Oktober 1996), in: 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik. Klang. Raum. Bewegung, Wiesbaden 1996, 77–84.

<u>Die avancierte Musik in Berlin bis 1933</u>, Referat auf dem Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik zum Thema "Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert 1900–1933, 7.–9. Oktober 1996, Typoskript 18 Seiten, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil I: 1900–1933*, hrsg. von Matthias Herrmann/Hanns-Werner Heister, Laaber 1999, 29–38.

Rezension zu Norbert Bolz, Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München 1993 und Das kontrollierte Chaos.

Vom Humanismus zur Medienwirklichkeit, Düsseldorf 1994, in: Referatedienst zur Literaturwissenschaft, 28, (1996) 2, 341–360.

Zu Georg Kneplers Konzeptualisierung des Ästhetischen, Statement zum Kolloquium der Leibniz-Sozietät aus Anlaß des 90. Geburtstages von Georg Knepler, 19. Dezember 1996, Typoskript 13 Seiten, in: Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät, Ästhetik und Urgeschichte, Kolloquium der Leibniz-Sozietät zum 90. Geburtstag von Georg Knepler, Bd. 25, Jg. 1998, Heft 6, 45–56.

<u>Medien und neue Musik</u>. Überlegungen zur Präzisierung des Medienbegriffs, Referat auf dem Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik "Neue Musik und Medien", 6.–8. Oktober 1997; Typoskript 17 Seiten, in: *Neue Musik und Medien*, hrsg. von Frank Geißler, Altenburg 2000, 21–40; sowie unter dem Titel *I media e la nuova musica. Riflessioni per precisare il concetto di media*, in: *Musica/Realtà*, Anno XIX, numero 57 – Novembre 1998,101–120.

Die Utopien nach 1789 – Utopien heute? Vortrag am 31. Oktober 1997 in der Lutherkirche zu Kassel zu den Kasseler Musiktagen "Ludwig van Beethoven, Durch Nacht zum Licht – eine verlorene Hoffnung?" (29. Oktober bis 2. November). Typoskript 25 bzw. 40 Seiten, unveröffentlicht; gekürzt gesendet im Hessischen Rundfunk, "a propos Musik" am 10. Februar 1998.

Hanns Eisler. Der Prototyp des politischen Musikers, in: Programmheft des Hanns-Eisler-Festivals der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, 20.–22. Februar 1998, 12–18.

Hanns Eislers Beitrag zur Herausbildung einer kritischen Theorie der Musik, Referat auf der II. Konferenz des Instituts für kritische Theorie 1998 im Jagdschloss Glienecke bei Berlin, Typoskript 17 Seiten, in: Brecht – Eisler – Marcuse 100, Fragen kritischer Theorie heute, hrsg. von Victor Rego Diaz/Kamil Uludag/ Gunter Willing, AS 266, Hamburg 1999, 33–41.

Hat Hanns Eisler nach der Faustus-Debatte resigniert? Referat auf dem Symposion der Österreichischen Gesellschaft für Musik im April 1998, in: Beiträge 2000, Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler, Bd. 10 der Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, hrsg. von Harald Goertz, Kassel 2000, 77–95.

Die Aktualität eines "Gescheiterten", Feuilleton-Artikel zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler, Typoskript 6 Seiten, in: Neues Deutschland, 6. Juli 1998

Exil – Rückkehr – Neubeginn. Der ungewöhnliche Weg Hanns Eislers, Referat auf dem Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik zum Thema: "Dresden und die avanciert Musik im 20. Jahrhundert 1933–1966", (7.– 9. Oktober 1998), in: Dresden und die avancierte Musik im 20. Jh., Teil II, 1933–1966, hrsg. von Matthias Herrmann/Hanns-Werner Heister, Laaber 2002, 87–103.

Thesen zur Tagungsvorbereitung, Material zur Vorbereitung einer internationalen Fachtagung an der Universität Oldenburg zum Thema "Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, 5.–7.November 1999, Typoskript 10 Seiten, in: Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, Dokumentation einer internationale Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, 367–373.

Marxistische Ansätze in der Musikforschung und ihre Vertreter(innen) auf der jetzigen Tagung, in: Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, 15–25.

"Bürgerliche" Musikwissenschaft heute?, in: Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung, Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, 329–339.

Formalismus-Kampagnen, Typoskript 19 Seiten, in: Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 4 (Fabel bis Gegenmacht), hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1999, 619–635.

Formalismus (russischer), Typoskript 59 Seiten, gekürzt in: Historischkritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 4 (Fabel bis Gegenmacht), hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1999, 635–654. <u>Wirklichkeit – Wahrnehmung – ästhetisch?</u> Zur Differenzierung der Theorie ästhetischer Praxis, Referat auf dem 4. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik "Die Wirklichkeit der ästhetischen Wahrnehmung", Hannover, 13.–16. Mai 1999, Typoskript 28 Seiten, in: *Das Argument* 42. Jg. 2000, Heft 4, 533–545 (gekürzt), sowie in: *The Value of Music today. Music between humanism and commercilization*, 1. musikwissenschaftliche Konferenz vom 25.–27. Februar 2002 in Athen, *Konferenzbericht*, Athen 2003, 67–79 (ungekürzt in griechischer Übersetzung).

Kunst und Politik, Reflexionen zur Diskussion in der Ständigen kulturpolitischen Konferenz der PDS, 10. April 2000, in: *PDS Kultur, Informationen der Ständigen Kulturpolitischen Konferenz*, Nr. 4, Juni 2000, 5–20.

Buschs "Bearbeitungen" Eisler'scher Kompositionen, Referat auf dem Internationalen wissenschaftlich-künstlerischen Kolloquium "Ernst Busch – Schauspieler und Sänger", 26.–27. Mai 2000 in Berlin, in: Ernst Busch. Schauspieler und Sänger, Protokoll eines Kolloquiums, hrsg. vom Freundeskreis Ernst Busch e.V., Berlin 2003, 18–21.

Das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik aus der Sicht eines Musikwissenschaftlers, Referat zum Kolloquium "Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil III: 1966–1999, 9.–11. Oktober 2000 in Dresden, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil III: 1966–1999*, hrsg. von Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2004, 117–124.

<u>Marxistische Ansätze in der Musikforschung?</u> Rückblick – Situation – Ausblicke, Typoskript 10 Seiten, in: Eingreifendes Denken, Wolfgang Fritz Haug zum 65. Geburtstag, hrsg. von Christoph Kniest/Susanne Lettow/Teresa Orozco, Münster 2001, 135–146.

Un brindisi Contrappuntato. Eine imaginäre Vorlesung zum 90. Geburtstag von Harry Goldschmidt, aktualisierte Fassung des Textes aus dem Jahre 1980, in: *Kunstwerk und Biographie*, Gedenkschrift Harry Goldschmidt, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Berlin 2002, 23–62.

Lob des Unbequemen, in: Landschaft für Schenker, Festschrift zum 60. Geburtstag, hrsg. von St. Amzoll, Berlin 2003, 59–60.

Zielstrebige Gelassenheit der Erkenntnis. Nachruf auf Georg Knepler, in: *MusikTexte 96, Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 96, Februar 2003, 79–80.

Notwendige Differenzierung. Hanns Eisler und der 17. Juni 1953, in: Eisler-Mitteilungen 31, hrsg. von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, 10. Jg., Februar 2003, 9–12.

Weitere Differenzierung. Hanns Eisler und der 17. Juni 1953, in: Eisler-Mitteilungen 32, hrsg. von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, 10. Jg., Juni 2003, 20–21.

Flucht nach Wien? Hanns Eisler nach der Faustus-Debatte 1953, in: Eisler-Mitteilungen 33, hrsg. von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, 10. Jg., Oktober 2003, 6–9.

Vom Querstand zum Höchststand. Erfahrungen mit der Edition der Schriften Eislers, in: Eisler-Mitteilungen 35, hrsg. von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, 11. Jg., Juni 2004, 8–9.

Volks-Erfolgs-Oper? oder: Folgs-Ervolks-Oper, Zur Uraufführung der Oper *Johann Faustus* von Friedrich Schenker am 29. Mai 2004 im Staatstheater Kassel, in: *Eisler-Mitteilungen* 36, hrsg. von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, 11.Jg., Oktober 2004, 23–26.

Rezension zu Bernd Kleimann: Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen, München 2002, in: Das Argument, 46. Jg., Heft 2/2004, 304–306.

Informationsgesellschaft II, Typoskript 23 Seiten, stark gekürzt unter dem Titel *Internet II* in: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 6/II (Imperium bis Justiz), hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 2004, 1459–1464.

Links: K und M, in: *Landschaft für Katzer*, Festschrift zum 70. Geburtstag, hrsg. von Stefan Amzoll, Berlin 2005, 101–105.

Einführungstexte für Schallplatten und CD

Für die Hanns Eisler Edition des VEB Deutsche Schallplatten: zwischen 1973 und 1983 erschienen 15 Texte, sowie je einer für eine Schallplatte mit Werken von Paul Dessau, Luca Lombardi, Alfred Schnittke, Lothar Voigtländer und die italienische Formation *Macchina maccheronica*.

Für die Hanns Eisler Edition von Berlin Classics/edel-Records Hamburg: zwischen 1995 und 1998 erschienen 13 Booklets zu 19 CD.

Arbeiten für Rundfunk, Film, Fernsehen, DVD/Video

Musik und Dokument I, Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 28. Dezember 1967, 20.30–22.00; Typoskript 18 Seiten, 13 Musikbeispiele. ♦ Musik und Dokument II, Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 4. Januar 1968, 20.30-22.00; Typoskript 18 Seiten, 10 Musikbeispiele. • Hanns Eisler und die Tradition, Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 4. Juli 1968, 20.30-22.00; Typoskript 22 Seiten, 14 Musikbeispiele.

Hanns Eisler über die Intelligenz in der Musik, Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 24. April 1969, 20.00–22.30; Typoskript 27 Seiten, 12 Musikbeispiele. ♦ Hegel und die Musik I, Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 16. März 1970, 20.00–21.30; Typoskript 24 Seiten, 8 Musikbeispiele. • Hegel und die Musik II; Rundfunkvortrag in Radio DDR II am 22. März 1970, 20.00-21.30, Typoskript 24 Seiten, 9 Musikbeispiele. • Tageskommentar zum 80. Geburtstag von Hanns Eisler (6. Juli 1978), Typoskript 5 Seiten, gesendet in Radio DDR II. ♦ Paul Dessau. Über die aufbauende Unzufriedenheit eines Komponisten, Fachberater u. Interview-Partner; Regie: Richard Cohn-Vossen, Berlin/DDR, Studio für Kurz- und Dokumentarfilme 1967 • Anno populi. Das erste Jahr der DDR 1949. Musikalische Fachberatung; Regie: Karl Gass, Berlin/DDR, Studio für Kurz- und Dokumentarfilme 1969 ♦ Ändere die Welt sie braucht es. Dokumentarfilm zum 75. Geburtstag von Hanns Eisler (90 Minuten), Szenarium: Günter Lippmann u. Günter Mayer, musikalische Fachberatung; Regie: Günter Lippmann, Fernsehen der DDR, Erstsendung 6. Juli 1973 • Das Tagebuch des Hanns Eisler (60 Minuten), Drehbuch; Regie: Petra Wirbatz, Fernsehen der DDR 1979 ♦ Brecht und die Musik (60 Minuten), Drehbuch; Regie: Petra Wirbatz, Fernsehen der DDR 1980 ♦ Hanns Eisler. Komm ins Offene Freund, Musikalische Fachberatung; Regie: Andrea Ritterbusch, Berlin/DDR, Studio für Kurz- und Dokumentarfilme 1988 • Georg Knepler in Memoriam, Video/DVD (90 Minuten) Drehbuch, Moderation; Kamera, Videoschnitt u. DVD-Herstellung: Stefan Seeboldt, Berlin 2003.

Editionen

Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1924–1948, EGW III/1, Leipzig 1973¹, 1985²; Schriften 1948–1962, EGW III/2, Leipzig 1982; Schriften Addenda, EGW III/3, Leipzig 1983 ◆ Hanns Eisler Edition (mit Jürgen Elsner), VEB Deutsche Schallplatten, Berlin/DDR 1978 ◆ Tradition in den Musikkulturen – Heute und Morgen, Konferenz des IMC 1985 in Berlin, in:

Kgr.ber. 1987, Leipzig ♦ Bausteine zu einer Theorie der populären Musik, Berlin 1992 ♦ Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen und Perspektiven, Leipzig 1997 ♦ Hanns Eisler Edition, Berlin-classics/ edel-Records, Hamburg 1995–1998 ♦ Musikwisseschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung (mit Wolfgang M. Stroh), Bericht der Fachtagung an der Univ. Oldenburg 1999, Oldenburg 2000.

Anmerkung

Die durch Unterstreichung gekennzeichneten Arbeiten sind erschienen in Günter Mayer: Zur Theorie des Ästhetischen: Musik – Medien – Kultur – Politik. Ausgewählte Schriften (= Zwischen/Töne, Neue Folge Bd. 5, hg. von Hanns-Werner Heister). Weidler Buchverlag, Berlin 2006. ISBN 3-89693-458-9.