

Stockhausen dient dem Imperialismus

Cornelius Cardew

Dieser Vortrag hat eine andere Gestalt angenommen, als ich es ursprünglich geplant hatte. Ich wollte auf die Entwicklung der Avantgarde in Deutschland während des Nazi-Regimes und nach dem Krieg durch die Darmstädter Schule eingehen.¹ Doch schon sehr bald empfand ich eine regelrechte Abneigung dagegen, zu der bereits sehr umfangreichen Berichterstattung über die Avantgarde beizutragen. Ich beschloss, das Thema aus einem breiteren Blickwinkel anzugehen.

Stockhausens *Refrain*, das Stück, über das ich sprechen soll, ist ein Teil des kulturellen Überbaus des umfassendsten Systems zur Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen, das die Welt je gekannt hat: des Imperialismus. Wenn man das Herz dieses Systems angreifen will, muss man seine Erscheinungsformen angreifen: nicht nur die Auswirkungen der amerikanischen Kriegsmaschinerie in Vietnam, nicht nur die Hervorbringungen von Stockhausens Verstand, sondern auch die Verseuchung unseres eigenen Geistes durch dieses System in der Form von tief verwurzelten falschen Vorstellungen. Und wir müssen diese nicht nur oberflächlich kritisieren, als physische Grausamkeit oder als künstlerischen Unsinn oder als verwirrtes Denken, sondern sie auch als das benennen, was sie im Grunde sind: Erscheinungsformen des Imperialismus.

Nur weil ich etwas sage, wird es nicht unbedingt wahr. Ziel dieses Artikels ist es, deutlich zu machen, dass Stockhausens *Refrain* tatsächlich – und nicht nur meiner Meinung nach – ein Teil des kulturellen Überbaus des Imperialismus ist. Dieses Ziel fächert sich in drei Aufgaben auf:

Den grundlegenden Charakter der musikalischen Avantgarde im Allgemeinen aufzudecken; die besondere Entwicklung der Avantgarde, in der Stockhausen eine Rolle spielt, zu skizzieren; und die Position und den Inhalt von *Refrain* innerhalb dieser Entwicklung aufzuzeigen.

Die Zeit der Avantgarde (die aus mehreren aufeinander folgenden Avantgarden besteht) ist nicht nur das jüngste, sondern auch das letzte Kapitel in der Geschichte der bürgerlichen Musik. Das bürgerliche Klassenpublikum wendet sich vom zeitgenössischen musikalischen Ausdruck seines Todeskampfes ab, und die zeitgenössische bürgerliche Musik wird zum Anliegen einer kleinen Clique, die ein krankhaftes Interesse am Prozess des Verfalls hat. Ich möchte auf keinen Fall den Eindruck erwecken, dass diese klitzekleine Clique der Avantgarde im allgemeinen Zusammenbruch des Imperialismus und der bürgerlichen Werte irgendwie durch ihre Reinheit und Wahrhaftigkeit eine Ausnahme darstellt. Nein, der Imperialismus ist durch und durch verfault, und seine Kultur ist es auch. Aber die herrschenden Klassen – die großen Wirtschaftsbosse, die Politiker, die Feldmarschälle, die Medienverantwortlichen usw. – ziehen sich nicht einfach zurück, um seufzend und galant unterzugehen. Sie kämpfen, um ihren Zusammenbruch abzuwehren; und in diesem Kampf setzen sie alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel ein – wirtschaftliche, militärische, politische, kulturelle und ideologische. Das Ziel des Establishments ist es, Ideen nicht als befreiende Kräfte zur Klärung und Aufklärung, zur Freisetzung von Eigeninitiative in der Bevölkerung zu nutzen, sondern

als Kräfte der Unterjochung: zur Verwirrung und Täuschung und zur Perversion von Talenten. Auf diese Weise hoffen sie, den Zusammenbruch hinauszuzögern.

In der Avantgarde hat es schon immer eine Fülle von Talenten gegeben, und einige von diesen werden immer sehr schnell danach streben, die enge Welt der Avantgarde und ihrer Steckenpferde hinter sich zu lassen und eine eindeutige Rolle im Dienste des Imperialismus zu übernehmen, eine Rolle, die ihnen eine größere Anhängerschaft und besseren Lohn verspricht. Im Jahr 1959, dem Jahr, in dem er *Refrain* schrieb, war Stockhausen reif für diese Rolle. Zu dieser Zeit war er eine führende Persönlichkeit der Darmstädter Schule, die nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden war, um die Musik und die Ideen zu fördern, die die Nazis verbannt hatten. Die Nazis brandmarkten die Avantgarde als »degeneriert«, brachten sie öffentlich in Verruf und unterdrückten sie. Im Nachkriegsdeutschland wurde eine subtilere Technik eingesetzt: statt Unterdrückung wurde repressive Toleranz praktiziert. Die europäische Avantgarde fand in Darmstadt eine Keimzelle, wo ihre abstrusen, pseudowissenschaftlichen Tendenzen unter Elfenbeinturm-Bedingungen gefördert wurden. Im Jahr 1959 war sie soweit, dass sie ihre eigenen inneren Widersprüche aufbrechen konnte und ihre führenden Persönlichkeiten das Bedürfnis nach einem breiteren Publikum spürten. Dazu musste sich die Musik verändern. *Refrain* war wahrscheinlich die erste Manifestation dieser Veränderung in Stockhausens Werk. Seither hat sein Werk ganz klar einen mystischen Charakter bekommen. In einem kürzlich geführten Interview sagt er, dass ein Musiker, wenn er die Bühne betritt, »den märchenhaften Eindruck eines Mannes erwecken sollte, der einen heiligen Dienst vollbringt« (man beachte die Eitelkeit dieser Bemerkung). Er sieht seine soziale Funktion darin, »eine Atmosphäre friedlicher geistiger Arbeit in

eine Gesellschaft einzubringen, die so sehr unter dem Druck technischer und kommerzieller Machtverhältnisse steht«.

In *Refrain* sehen wir die ersten Ansätze zu den Tendenzen, die seine gegenwärtige Musik neben den Resten seines Darmstädter Werkes aufweist. Die Partitur selbst ist ein für das Darmstädter Denken typisches Gimmick. Die Musik muss ganz mechanisch einer kruden, in zwei Dimensionen beweglichen Konstruktion folgen. Die Partitur ist auf einer großen Karte mit Notenlinien geschrieben, die sich in Teilkreisen um die Mitte der Karte herum krümmen. An diesem Mittelpunkt ist ein Streifen durchsichtigen Plastiks verankert, auf dem einige Notationszeichen stehen. Diese sind der wiederkehrende Refrain, der dem Stück seinen Titel gibt.

Die Instrumente sind Klavier, Vibraphon, Celesta, wobei jeder der drei Spieler auch Hilfsinstrumente sowie Vokallaute und Zungenschmalzen verwendet. Wenn man sich die Art von Musikern vor Augen führt, die man dafür braucht, sieht man die ersten Beispiele für jene Gruppe von hochtrainierten Spezialisten, die für die Aufführung seiner jüngeren Werke erforderlich sind.

Die Aufführung selbst bewirkt bei den Musikern eine Situation intensiver Konzentration und des Zuhörens. Dieses aktive Zuhören der Musiker vermittelt sich dem Publikum, und es ist diese intensive Konzentration und Kontemplation der Klänge um ihrer selbst willen, die die Anfangsgründe jener mystischen Atmosphäre enthüllt, die Stockhausen seither ins immer Theatralischere gesteigert hat.

Manche mögen Stockhausen mit der Begründung kritisieren, dass er mystische Ideen in einer unwürdigen und banalen Form präsentiert. Das ist wahr, aber es reicht nicht aus. Entwürdigung und Banalität an sich anzugreifen, ist sinnlos. Man muss in das Wesen der Ideen eindringen, die ent-

würdigt und banalisiert werden, und – sofern sie reaktionär sind – diese angreifen.

Was ist diese Mystik, die in der ganzen imperialistischen Welt in tausendfacher Weise, erhaben und banal, feilgeboten wird? Während ihrer langen Geschichte in Indien und im Fernen Osten wurde die Mystik immer wieder als Werkzeug zur

Nein, meine Aufgabe ist es nicht, Ihnen *Refrain* zu »verkaufen«. Ich sehe meine Aufgabe darin, das Bewusstsein für den Kulturbetrieb zu schärfen.

Unterdrückung der Massen benutzt. Verkäufer wie Stockhausen wollen Ihnen weismachen, dass Sie durch das Hineingleiten in ein kosmisches Bewusstsein dem Zugriff der schmerzhaften Widersprüche, die Sie in der wirklichen Welt umgeben, entzogen sind. Im Grunde genommen ist die mystische Idee, dass die Welt eine Illusion sei, nur eine Vorstellung in unseren Köpfen. Sind also die Millionen von unterdrückten und ausgebeuteten Menschen auf der ganzen Welt lediglich ein weiterer Aspekt dieser Illusion in unseren Köpfen? Nein, das sind sie nicht. Die Welt ist real, und die Menschen sind es auch, und sie kämpfen für einen tiefgreifenden revolutionären Wandel. Der Mystizismus sagt: »Alles, was lebt, ist heilig«, also betreten Sie nicht den Rasen und krümmen Sie vor allem keinem Imperialisten auch nur ein Haar. Er lässt unerwähnt, dass die Zellen auf unseren Körpern täglich sterben, dass das Leben ohne den Tod nicht gedeihen kann, dass die Heiligkeit sich auflöst und spurlos verschwindet, wenn sie entweiht wird, und dass der Imperialismus sterben muss, damit das Volk leben kann.

*

Nun, das ist so ziemlich alles, was ich über *Refrain* sagen möchte. Wenn man näher darauf eingehen würde, würde man der Arbeit eine Bedeutung

beimessen, die sie einfach nicht hat. Nein, meine Aufgabe ist es nicht, Ihnen *Refrain* zu »verkaufen«. Ich sehe meine Aufgabe darin, das Bewusstsein für den Kulturbetrieb zu schärfen.

Zu Beginn sagte ich, *Refrain* sei Teil des kulturellen Überbaus des Imperialismus. Diese Begriffe: »Überbau«, »Imperialismus«, bedürfen einer Er-

klärung, wenn der Bewusstseinsgrad für kulturelle Belange angehoben werden soll, wenn wir die tieferen Wurzeln solcher Oberflächenphänomene wie der Avantgarde-Musik erfassen wollen. Diese Begriffe sind für den Marxismus von wesentlicher Bedeutung, und doch scheinen sie von vielen Menschen als eine Art Jargon oder Hokuspokus betrachtet zu werden. Die Wahrheit ist, dass es in einem imperialistischen Land wie Großbritannien in der Tat ein Wunder wäre, wenn der Marxismus in den Schulen gelehrt würde, da der Marxismus auf den Sturz des Imperialismus ausgerichtet ist, wohingegen das Bildungssystem eines imperialistischen Landes auf die Aufrechterhaltung des Imperialismus ausgerichtet sein muss. Diese harte Tatsache muss man sich stets vor Augen halten.

In Marx' Analyse besteht die Gesellschaft aus einer wirtschaftlichen Basis und darüber hinaus aus einem Überbau von Gesetzen, Politik, Ideen und Bräuchen, der von dieser Basis bestimmt wird. Das folgende Zitat findet sich in Lenins Flugschrift mit dem Titel *Karl Marx*, die wie ich finde prägnanteste und nützlichste Einführung in den Marxismus. Marx schreibt:

In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer

materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewusstseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt. Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein. Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um. In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten.²

Marx lebte im Zeitalter des sich entwickelnden Kapitalismus. Er beschreibt die Entwicklung hin zum Monopolkapitalismus, den er »das immanente Gesetz der kapitalistischen Produktion selbst, die Zentralisierung des Kapitals« nennt. Er sagt:

Je ein Kapitalist schlägt viele tot. Hand in Hand mit dieser Zentralisation oder der Expropriation vieler Kapitalisten durch wenige entwickelt sich die kooperative Form des Arbeitsprozesses auf stets wachsender Stufenleiter, die bewußte technische Anwendung der Wissenschaft, die planmäßige Ausbeutung der Erde,

die Verwandlung der Arbeitsmittel in nur gemeinsam verwendbare Arbeitsmittel, die Ökonomisierung aller Produktionsmittel durch ihren Gebrauch als Produktionsmittel kombinierter, gesellschaftlicher Arbeit, die Verschlingung aller Völker in das Netz des Weltmarkts und damit der internationale Charakter des kapitalistischen Regimes. Mit der beständig abnehmenden Zahl der Kapitalmagnaten, welche alle Vorteile dieses Umwandlungsprozesses usurpieren und monopolisieren, wächst die Masse des Elends, des Drucks, der Knechtschaft, der Entartung, der Ausbeutung, aber auch die Empörung der stets anschwellenden und durch den Mechanismus des kapitalistischen Produktionsprozesses selbstgeschulten, vereinten und organisierten Arbeiterklasse. Das Kapitalmonopol wird zur Fessel der Produktionsweise, die mit und unter ihm aufgeblüht ist. Die Zentralisation der Produktionsmittel und die Vergesellschaftung der Arbeit erreichen einen Punkt, wo sie unverträglich werden mit ihrer kapitalistischen Hülle. Sie wird gesprengt.³

Marx, der 1883 starb, erlebte die imperialistischen Kriege dieses Jahrhunderts nicht mehr. Es oblag Lenin, die Entwicklung des Imperialismus zu beschreiben. In seiner Kampfschrift »Imperialismus, die höchste Stufe des Kapitalismus« von 1917 schreibt er, von mir leicht gekürzt:

Der Imperialismus erwuchs als Weiterentwicklung und direkte Fortsetzung der Grundeigenschaften des Kapitalismus überhaupt. Zum kapitalistischen Imperialismus aber wurde der Kapitalismus erst auf einer bestimmten, sehr hohen Entwicklungsstufe, als einige seiner Grundeigenschaften in ihr Gegenteil umzuschlagen begannen [...] Die freie Konkurrenz ist die Grundeigenschaft des Kapitalismus und der Warenproduktion überhaupt; das Monopol ist der direkte Gegensatz zur freien Konkurrenz, aber diese begann sich vor unseren Augen zum Monopol zu wandeln [...] Zugleich aber beseitigen die Monopole nicht die freie Konkurrenz, aus der sie erwachsen, sondern bestehen über und neben

ihr und erzeugen dadurch eine Reihe besonders krasser und schroffer Widersprüche, Reibungen und Konflikte. Das Monopol ist der Übergang vom Kapitalismus zu einer höheren Ordnung [...] Der Imperialismus ist der Kapitalismus auf jener Entwicklungsstufe, wo die Herrschaft der Monopole und des Finanzkapitals sich herausgebildet, der Kapitalexpert hervorragende Bedeutung gewonnen, die Aufteilung der Welt durch die internationalen Trusts begonnen hat und die Aufteilung des gesamten Territoriums der Erde durch die größten kapitalistischen Länder abgeschlossen ist.⁴

Lenin hebt in seinem Vorwort zur Broschüre von 1920 den aggressiven, militaristischen und brutalen Charakter des Imperialismus hervor. Er sagt:

*Der Kapitalismus ist zu einem Weltsystem kolonialer Unterdrückung und finanzieller Erdrosselung der übergroßen Mehrheit der Bevölkerung der Erde durch eine Handvoll »fortgeschrittener« Länder geworden. Und in diese »Beute« teilen sich zwei, drei weltbeherrschende, bis an die Zähne bewaffnete Räuber (Amerika, England, Japan), die die ganze Welt in ihren Krieg um die Teilung ihrer Beute mit hineinreißen.*⁵

»Je ein Kapitalist schlägt viele tot«. Damit zeigt Marx anschaulich die Grausamkeit wirtschaftlicher Entwicklung auf. In der Basis ergibt sich daraus der Widerspruch zwischen freiem Wettbewerb (d.h. Privatwirtschaft) und Monopolkapitalismus. Wie manifestiert sich dieser Widerspruch im Überbau? Er zeigt sich auf vielfältige Weise, aber ich werde nur über seine Ausprägung auf dem Gebiet der Kunst sprechen.

Hier muss ich kurz innehalten, um das Wort »bürgerlich« zu erklären. Die bürgerliche Klasse ist diejenige, die mit der Entwicklung des Kapitalismus dominant wird. Es ist die Klasse, die lebt, indem sie die Arbeit anderer einsetzt und daraus Profit zieht. Die bürgerliche Kultur ist die Kultur dieser Klasse. Gleichzeitig mit der Entwicklung

des kapitalistischen Unternehmertums sehen wir in der bürgerlichen Kultur die entsprechende Entstehung des individuellen künstlerischen Genies. Das Genie ist das charakteristische Produkt der bürgerlichen Kultur. Und so wie das Privatunternehmertum angesichts der Monopole verfällt, so verfällt und verkommt die gesamte individualistische bürgerliche Weltanschauung und damit auch der Begriff des Genies. Heute, in der Zeit des Zusammenbruchs des Imperialismus, ist jegliche Anmaßung von künstlerischem Genie eine Schwindelei.

Gerade habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass die herrschenden Klassen mit Händen und Füßen kämpfen, um den Zusammenbruch abzuwenden. Was sind ihre Taktiken in der Kultur, insbesondere in der Musik? Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit darf nicht auf die kulturelle Erscheinungsform des zusammenbrechenden Imperialismus, nämlich die degenerierte Avantgarde, gelenkt werden. Sie aktiv zu unterdrücken, würde Aufmerksamkeit auf sie lenken. Wir wissen, dass die Unterdrückung der Avantgarde durch die Nazis tatsächlich den Anstoß für beträchtliche Entwicklungen der Avantgarde gegeben hat. Daher fördert man sie als das Anliegen einer kleinen Clique und verhindert so, dass sie den herrschenden Klassen wirklichen Schaden zufügt. In dieser winzigen Clique wird das Genie noch immer kultiviert, vor allem wenn ein Komponist (wie Stockhausen oder Cage) darauf bedacht scheint, eine ideologische Strömung zu vertreten – wie den Mystizismus oder den Anarchismus oder den Reformismus – die dem Imperialismus insofern freundlich gesinnt ist, als sie sich dem Sozialismus und den Ideen entgegenstellt, die zur Organisation der Arbeiterklasse für den Sturz des Imperialismus beitragen würden. Wir sehen also, dass Stockhausen alle Kennzeichen des Genies der Volksmythologie übernimmt: Arroganz, Hart-

näckigkeit, Irrationalität, unkonventionelle Erscheinung, Egomane.

Aber all dies ist eine geringfügige Maßnahme im Vergleich zur Taktik der herrschenden Klasse gegen den direkten Klassenfeind, die Arbeiter-

Wir sehen also, dass Stockhausen alle Kennzeichen des Genies der Volksmythologie übernimmt: Arroganz, Hartnäckigkeit, Irrationalität, unkonventionelle Erscheinung, Egomane.

klasse. In diesem Bereich finden wir Taktiken, die mit dem »Flächenbombardement« der Amerikaner in Vietnam vergleichbar sind. Dabei gibt es zwei Hauptangriffslinien. Erstens die breite Verbreitung des Bildes der bürgerlichen Kultur in ihrer Blütezeit, der Musik der klassischen und romantischen Komponisten (das gesamte Bildungssystem ist darauf ausgerichtet). Zweitens die Förderung von massenhaft produzierter Musik für den Massenkonsum. Neben enormen Gewinnen erhoffen sie sich von dieser derivativen Musik (Filmmusik, Popmusik, Musikkomödie usw.)⁶ eine ideologische Unterwerfung der Arbeiterklasse. Mit diesen beiden Linien wird versucht, den Opportunismus der Arbeiterklasse zu fördern. Die erste durch eine Art Werbekampagne: »Bürgerlich ist am besten«, und die zweite durch die Förderung von degenerierten Tendenzen, Drogen, Massenhypnose, Sentimentalität.

Lenin merkte einmal an, dass die englische Arbeiterklasse niemals mit Gewalt, sondern nur durch Täuschung unterdrückt werden könne. Mit anderen Worten, die herrschende Klasse erhält ihre Herrschaft über die Arbeiterschaft, indem sie lügt und die Wahrheit verzerrt. Der Zweck des ideologischen Kampfes besteht darin, diese Lügen und Verzerrungen aufzudecken. Sie haben jetzt die Gelegenheit, Stockhausens *Refrain* zu hören. Ich habe den wahren Charakter des Stückes als Teil des Überbaus des Imperialismus aufgedeckt. Ich habe gezeigt, dass es eine mystische Welt-

anschauung fördert, die ein Verbündeter des Imperialismus und ein Feind der arbeitenden und unterdrückten Völker der Welt ist. Wenn es in Anbetracht all dessen noch einen Funken Attraktivität besitzt, dann vergleichen Sie es mit anderen

Erscheinungsformen des Imperialismus heute: die britische Armee in Irland, die Masse der Arbeitslosen, zum Beispiel. Hier zeigt sich der brutale Charakter des Imperialismus. Jede Schönheit, die man in *Refrain* erkennen kann, ist lediglich kosmetisch, geht nicht einmal unter die Haut.

Man könnte sich fragen: Soll ich jetzt abschalten und mich vor solchen Ideen schützen, indem ich nicht zuhöre? Nun ja, das wäre an sich nicht schlecht. Aber im Allgemeinen werden diese Ideen zu sehr gefördert, als dass man sie ignorieren könnte. Man muss sich ihnen stellen und ihr Wesen erfassen. Sie müssen heftiger Kritik ausgesetzt werden und man muss entschlossen gegen sie Stellung beziehen.

Anmerkungen von Cardew (1974)

Was war die Wirkung der Kampagne gegen Cage und Stockhausen? Ich erhielt eine Reihe von Briefen als Antwort auf die Sendung »Stockhausen dient dem Imperialismus«, und die Veröffentlichung der ersten Hälfte dieses Vortrags in »The Listener« löste einen Sturm in den Leserbriefspalten aus. Sieben Briefe wurden gedruckt, die meisten davon verteidigten Stockhausen hitzig und griffen meine Musik an – aber nicht meine Kritik. Eine Rezension von Keith Rowe, in der er ein Konzert und einen Fernsehauftritt von Cage vom gleichen Standpunkt aus kritisierte, erschien im Juni 1972 in der Zeitschrift *Microphone* und sorgte für einen ähnlich heftigen Briefwechsel. Dies ver-

anlasste den Herausgeber, eine ganze Ausgabe des Magazins vorzuschlagen, die den aufgeworfenen Fragen gewidmet war, obwohl er Rowes Rezension verächtlich abtat.

Diese Aufregung zeigte, dass es eine große Bereitschaft gab, künstlerische Fragen aus einem politischen Blickwinkel zu diskutieren. Die Widersprüchlichkeit der Antworten zeigte, dass es ihnen an Klarheit über die grundlegenden Fragen der Ästhetik und Politik und deren Wechselbeziehungen mangelte. Objektiv gesehen gab und gibt es bei den Musikern und ihrem Publikum das Bedürfnis und die Forderung nach Klarheit in der Frage, nach welchen Kriterien Musik bewertet werden soll.

Es war ein Symptom dieser Bedürfnislage, dass Hans Keller bei der BBC zwei Gesprächsreihen mit dem Titel »Composers on Criticism« und »Critics on Criticism« organisierte. Natürlich hatte die BBC mit diesen Reihen nicht die Absicht, Klarheit über diese Frage zu schaffen, sondern eher das Gegenteil. Ihre Methode bestand darin, eine Vielzahl von Persönlichkeiten zu bestimmen, die ihre Meinung in separaten Sendungen äußern sollten, und somit jegliche Diskussion, die zu einer Klärung der Fragen hätte führen können, zu unterbinden. Meine Anregung zu einer solchen Diskussion wurde mit der Begründung abgelehnt, dass dies zu viel Arbeit sei! Mein eigener Beitrag zu dieser Serie, der etwa zur Zeit des Stockhausen-Vortrags in Auftrag gegeben wurde, wurde schließlich mit der Begründung abgelehnt, er sei irrelevant! Der eigentliche Grund für seine Ablehnung war natürlich, dass er in Wirklichkeit relevant war: relevant im Hinblick auf die Notwendigkeit für und den Anspruch auf die oben erwähnte nüchterne kritische Atmosphäre. Ich habe den abgelehnten Beitrag danach bei mehreren Gelegenheiten als Vortragstext verwendet – und die Diskussionen, die er auslöste, haben seine Relevanz erwiesen. Trotz zahlreicher Unvollkommenheiten, von denen ei-

nige in den Fußnoten aufgegriffen werden, ist der Vortrag hier vollständig in seiner ursprünglichen Form abgedruckt.

Aus dem Englischen übersetzt von Sandeep Bhagwati

Der hier vorliegende Text »Stockhausen dient dem Imperialismus« ist die erste deutsche Übersetzung des 1974 erstmals publizierten Vortrags in dem Buch *Stockhausen Serves Imperialism* (Latimer New Dimensions Limited, London) des britischen Komponisten und Improvisationsmusikers Cornelius Cardew. Dank geht an seinen Sohn Horace Cardew für die Freigabe des Originals.

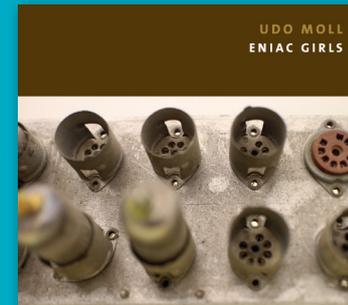
1. Die Nazi-Kampagne gegen »entartete« Kunst wird von verschiedenen Klassen unterschiedlich gesehen. Für die Bourgeoisie waren die Hauptopfer dieser Kampagne die bürgerlichen Avantgardisten: Klee, Kandinsky, Schönberg und andere, deren Werk tatsächlich die ideologische Entartung des Bürgertums in die Metaphysik widerspiegelte. Aus proletarischer Sicht waren die Hauptopfer die kommunistischen Künstler der Weimarer Republik: Georg Grosz, Käthe Kollwitz, Hanns Eisler, Bertold Brecht. Die deutschen Kapitalisten brachten die Faschisten als letzten Ausweg an die Macht, ein verzweifeltes Hasardspiel, um den Zusammenbruch abzuwenden. An der kulturellen Front war ihr Angriff zweigeteilt: Einerseits unterdrückten sie jene Kultur (die bürgerliche Avantgarde), die den Bankrott und die Schwäche ihrer eigenen Klasse widerspiegelte, und andererseits unterdrückten sie jene Kultur, die das wachsende Bewusstsein und die Militanz ihres Feindes, der Arbeiterklasse, widerspiegelte. Die antisemitische Tendenz der Kampagne war nur ein Ablenkungsmanöver. Die Nazis brauchten Mahlers Werke nicht zu verbieten, aber sie taten es, weil er Jude war. Möglicherweise war der Hauptvorteil, den die Nazis aus ihrer rassistisch-antisemitischen Linie an der ideologischen Front zogen, dass sie den Marxismus (Kommunismus) nicht aus proletarischen Gründen, sondern weil Marx ein Jude war, ächten konnten! Als die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik nach dem Krieg gegründet wurden, war es ihre erklärte Absicht, die von den Nazis verfolgte Musik wiederherzustellen und weiterzuentwickeln. Da der westdeutsche Staat wieder ein bürgerlicher Staat war, wurden bei den Darmstädter Ferienkursen natürlich nicht die sozialistischen Komponisten, sondern die bürgerlichen Komponisten, die den Nazis zum Opfer gefallen waren, wieder aufgenommen. Darmstadt propagierte die sogenannte Zweite Wiener Schule Schönberg, Berg und Webern und bot jungen Komponisten Ermutigung an. Boulez, Stockhausen und Nono wurden

die führenden Namen, die den Weg der seriellen Musik weiter beschritten. Was sich herausstellte, war eine Art atomisierte »Musik um ihrer selbst willen«, die nur von einem winzigen Kreis von Komponisten, Musikwissenschaftlern und ihren Bewunderern geschätzt wurde, plus einer gewissen Anzahl noch jüngerer Musiker, die sich, weil sie sich durch die Sterilität und Banalität des musikalischen Establishments entfremdet fühlten, von bestimmten progressiven Schlagworten angezogen fühlten, die in Darmstädter Kreisen üblich sind. Diese Schlagworte waren, soweit ich mich erinnere, »Wissenschaft«, »Demokratie«, »Bewusstsein«, »Fortschritt«, und wir sollten sehen, wie sie sich in den folgenden Jahren alle in ihre Gegensätze verwandelten: Mystik, Diktatur, Unbewusstheit und Reaktion. Im Klima der politischen Reaktion der 1950er Jahre, mit dem Kalten Krieg, dem Tod Stalins und dem Aufkommen einer neuen Bourgeoisie in der Sowjetunion, blühte die Darmstädter Schule auf. Bis 1970, als sich das weltpolitische Klima dramatisch zum Besseren verändert hatte, die nationalen Befreiungskämpfe in der ganzen Welt zunahmen, die großen Erfolge der Großen Proletarischen Kulturrevolution in China und die wachsende Militanz der Arbeiterklasse in den imperialistischen Kerngebieten, war Darmstadt zu einem stagnierenden Nebenarm geworden.

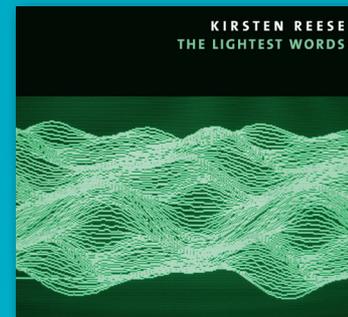
2. Karl Marx, »Zur Kritik der Politischen Ökonomie«, in: Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, (Karl) Dietz Verlag, Berlin. Band 13, 7. Auflage 1971, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1961, Berlin/DDR, S. 8–9
3. Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, Band 23, *Das Kapital*, Bd. I, Siebenter Abschnitt, S. 789/790, Dietz Verlag, Berlin/DDR 1968
4. Wladimir Iljitsch Lenin: Werke. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Band 22, 3. Auflage, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1960, Berlin/DDR, S. 269–271
5. Ebenda, S.195
6. In gewisser Weise ist diese Musik tatsächlich »derivativ«, aber es war falsch, dieses Wort zu benutzen, das in der bürgerlichen Kritik einen abwertenden Charakter hat. Tatsächlich gibt es keine Kunstproduktion, die sich nicht in irgendeiner Weise von früheren Dingen ableitet, und vor allem gibt es keine Kunst, die nicht aus der gesellschaftlichen Praxis »abgeleitet« ist. Es war falsch, die Populärmusik allgemein »runterzumachen«, denn die große Masse der arbeitenden Musiker, die unter sehr repressiven Bedingungen in der Populärmusik beschäftigt sind, stellen die wesentlichen musikalischen Ressourcen der Arbeiterklasse dar. Trotz der restriktiven Produktionsverhältnisse, die die kulturelle Entwicklung ebenso behindern wie die wirtschaftliche Entwicklung, hat diese Masse von Berufsmusikern Errungenschaften vorzuweisen, insbesondere technische Errungenschaften. Echte künstlerische Leistungen im großen Stil sind natürlich unter der Diktatur einer degenerierten bürgerlichen Ideologie nicht möglich.

WORLD EDITION NEUERSCHEINUNGEN

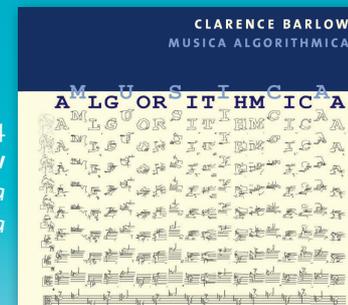
WE 0036
Udo Moll
ENIAC Girls



WE 0035
Kirsten Reese
The Lightest Words



WE 0034
Clarence Barlow
Musica Algorithmica



Upcoming Releases:

- > Götz Naleppa
- > José Manuel Berenguer
- > Carola Bauckholt



Werderstr. 21
50672 Cologne, Germany
www.world-edition.com