

# »Musik unterliegt dem Druck, den die Gesellschaft auf unser Bewusstsein ausübt«

Über die Forderung, in der Kulturproduktion politische Inhalte zu berücksichtigen

Thomas Groetz

Die 1960er und 1970er Jahre gelten als die Zeit der Verheißung einer neuen (westlichen) Gesellschaft. Parallel zu diesen Jahrzehnten des Aufbruchs entwickelte sich eine dynamische Kultur. Bereits in den frühen 1960ern auftauchende Strömungen wie Fluxus und Minimal Music brachen mit den bildungsbürgerlichen Standards der Hochkultur, unter anderem mit der Überkomplexität der neuen Musik, während gegen Ende des Jahrzehnts von den Künstler\*innen aller Sparten eine gesellschaftspolitische Relevanz ihres Tuns eingefordert wurde. Dieses Diktum scheint auch in unserer Gegenwart seit einigen Jahren wieder auf, doch die Lage der Dinge vor 50 Jahren lässt sich schwerlich mit der jetzigen Situation vergleichen, schon allein, weil heutzutage Wirklichkeit durch die fortschreitende Digitalisierung aller Lebensbereiche nicht nur von dem Phänomen der Virtualität bestimmt wird, sondern zugleich auch von dem durchdrungen ist, was Jean Baudrillard bereits in den 1970er Jahren als Simulation bezeichnet hat. Dabei geht es unter anderem darum, dass sich die Bezüge zwischen Wirklichkeit und Zeichenhaftigkeit mehr und mehr verunklaren und selbst ununterscheidbar werden. Man muss zynisch, oder dem Zeitgeist komplett erlegen sein, um das gut zu finden. Das Phänomen der Simulation lähmt nicht nur die politischen Diagnosen

und Handlungsräume, sondern macht auch die Kultur zu einem Feld, in der eine entleerte, aber gleichwohl wirkmächtige Zeichenhaftigkeit Konkretes überlagert und verdrängt. In der bildenden Kunst ist das (logischerweise) deutlich sichtbar: Ein Großteil der abstrakten Malerei aus den letzten zwanzig Jahren präsentiert als synthetisch zu bezeichnende Formen und Strukturen, die keine Verbindung mehr zu Gegenständlichem aufweisen, wie es noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall war. Selbst gegenständlich erscheinende Kunst wird von virtuellem Personal bevölkert, wie etwa die Bilder von Neo Rauch. In den besagten 1960er und 1970er Jahren waren demgegenüber die Anschaulichkeiten und folglich auch die Kämpfe um Zeichen und um Inhalte noch etwas realer.

Neben diesem grundsätzlichen Unterschied wird deutlich, dass sich die historischen Versuche, politische Wirklichkeit in Kunst und Musik einzubeziehen, in vielerlei Hinsicht als problematisch erwiesen haben. Schaut man konkret in damalige Lebens- und Werkläufe bestimmter Komponist\*innen hinein, so zeigt sich, welche zwispältige Resultate gesellschaftspolitische Forderungen hervorbrachten: Verbogene Biografien und desorientierte Kulturschaffende, die unter dem Druck ihrer Gegenwart halbherzige, und darum

folgenlose »Lösungen« in die Welt setzten. Andere verfielen in die grundsätzliche Infragestellung ihrer eigenen Kreativität und traten Rückzüge und Ausflüchte unterschiedlicher Art an (aufs Land ziehen, Filmmusik schreiben usw.). Um das Fazit vorweg zu nehmen: Kunst lässt sich nicht auf ein diesseitiges Notwendigkeitskonzept reduzieren,

farm, die er sich auf dem dänischen Land eingerichtet hatte. Und er konzentrierte sich auf seine Verbindungen zur Welt der bildenden Kunst, etwa auf die Zusammenarbeit mit Joseph Beuys.

Doch 1969 führte auch dieser Weg zunächst an ein Ende, bzw. in die Aporie. Am 27. Februar 1969 fand in der Berliner Akademie der Künste eine

## Um das Fazit vorweg zu nehmen: Kunst lässt sich nicht auf ein diesseitiges Notwendigkeitskonzept reduzieren, wenn man in Betracht zieht, was Kultur in vielen tausenden Jahren war.

wenn man in Betracht zieht, was Kultur in vielen tausenden Jahren war. So ähnlich sah es wohl auch die kalifornische Musikgruppe The Residents bzw. der Komponist N. Senada, der in seiner *Theory of Obscurity*<sup>1</sup> aus den 1970er Jahren betont, dass ein Künstler nur dann den reinsten Ausdruck seiner Kunst hervorbringen kann, wenn die Erwartungen und Einflüsse der Außenwelt überhaupt nicht berücksichtigt werden.

Heutzutage sind wir allerdings so weit, dass manche serviceorientierte Kulturarbeiter\*innen sogar erwägen oder fordern, den Begriff Kunst, beziehungsweise Musik aufzugeben; zugleich halten sie jedoch an ihren institutionalisierten und privilegierten Stellungen fest. Mit einer solch doppelbödigen Haltung wären die Komponist\*innen, die in den Strudel der 1960er Jahre geraten waren, schwerlich durchgekommen, obwohl auch sie überkommene Kunstbegriffe rückhaltlos hinterfragten.

\*

Dies betrifft zum Beispiel den dänischen Komponisten Henning Christiansen, der in den frühen 1960er Jahren seine akademische Stellung aufgab, bzw. von der Institution entfernt wurde, an der er Fluxus-Veranstaltungen durchgeführt hatte. Christiansen lebte dann von einer Kaninchen-

seiner letzten gemeinsamen Aktionen mit Beuys statt, die unter dem Titel *Ich versuche dich freizulassen* – wobei in Klammern das Wort *machen* hinzugefügt wurde – angekündigt war. Die Aufführung dauerte nicht länger als 25 Minuten, denn dann stürmte das Publikum die Bühne, ergriff im Hintergrund befestigte Feuerlöscher und vernebelte das Bühnengeschehen bzw. setzte die Performer unter Wasser. Unter »Freiheit« und »frei machen« verstand die marxistisch geprägte und destruktiv veranlagte Studierendenschaft jener Zeit etwas anderes, als nach Partituren Geige und Klavier zu spielen, die aus auf Notenständern drapiertem Sauerkraut bestanden. Von Joseph Beuys wird berichtet, dass er nach dem mutwillig abgebrochenen Konzert bis zum Morgengrauen mit dem Publikum diskutierte, doch Henning Christiansen wartete frierend und durchnässt hinter der Bühne.

Das Konzert wurde zu einer Kehrtwende im musikalischen Schaffen des Komponisten. Eine erste Antwort auf das Erlebte war die programmatisch zu verstehende Tonbandmusik *Requiem of Art*, die er in Teilen im Kontext einer weiteren gemeinsamen Performance mit Joseph Beuys verwendete, der dreieinhalbstündigen Aktion mit dem Titel *Celtic (Kinloch Rannoch)*, die 1970 zunächst am College of Art in Edinburgh aufgeführt wurde. *Requiem of Art* lässt sich übersetzen als »Requiem auf die Kunst« – ein Abgesang, ein

bewusst vollzogenes Ende wird hier beschworen, und als eine Art Totenmesse inszeniert. Im Stück verweisen unter anderem Glockenklänge, Orgelmusik und christliche Chorgesänge auf diesen Sachverhalt. Hier spielt die Erschütterung des Glaubens an die Kunst und ihre Möglichkeiten eine Rolle, die in den studentenbewegten Aufbrüchen der späten 1960er Jahre zum Ausdruck kam. Dabei ging es nicht nur um eine Auflehnung gegen die bürgerliche Repräsentationskultur und ihre Rituale, sondern auch um die Ablehnung der künstlerischen Avantgarde, die von der radikalen linken Kulturkritik als selbstbezüglich und letztlich unnütz verurteilt wurde.

Doch was das 2016 wiederveröffentlichte *Requiem of Art* auch heute noch interessant macht, ist die Tatsache, dass es nicht den tagespolitischen Erfordernissen folgt oder entspricht, sondern grundsätzlicher, und zudem doppelbödig angelegt ist. Es zelebriert Abschiedsstimmung, bietet zugleich jedoch einen Ausblick auf etwas Neues, Zukünftiges an. Die Komposition endet überraschend mit einem walzerartigen Klavierstück, das sich stilistisch deutlich von der musique concrète-artigen Gesamttextur unterscheidet. Christiansen implantierte dem *Requiem* den Beginn seiner sechsteiligen Klaviersuite *Satie auf hoher See* ein, die mehr oder weniger Stilkopien der Musik des Franzosen vorführt. Christiansens Interesse an Erik Satie wurde nicht erst 1969 geweckt, sondern schon ein paar Jahre zuvor, doch nun wird er konkret zu einer Identifikationsfigur – ein Komponist, der ähnlich wie Christiansen außerhalb der institutionalisierten Musik agierte. Wenn man genauer hinschaut, erkennt man, dass die Frage nach einem gesellschaftsbezogenen Komponieren auch zu Saties Zeiten schon Zwiespältigkeiten hervorbrachte. Als aktives Mitglied der kommunistischen Partei hielt er zum Beispiel trotzdem daran fest, bis an sein Lebensende Kompositionsaufträge von reichen Gönnern aus der Bourgeoisie anzunehmen.

Ähnliche Problematiken finden sich auch in der Komponistenlaufbahn von Hans Werner Henze, den zeitweilig ebenso der 68er-Spirit infiziert hatte. Bekannt ist der Skandal bei der Uraufführung seines Stückes *Das Floß der Medusa* 1968 in Hamburg, oder ein Pamphlet aus dem gleichen Jahr, das er in der Zeit veröffentlichte, und das in den damals üblichen pathetischen Forderungen kulminiert: »Notwendig ist die Veränderung des Menschen, und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.«<sup>2</sup> Welche Mittel Henze zur Verwirklichung dieses hochtrabenden Zieles einsetzen wollte, blieb allerdings unklar. Er stellte, anders als Henning Christiansen, seine modernistische musikalische Sprache, die er in einigen Bühnenwerken mit linkspropagandistischen Texten der Zeit zu einer bizarr anmutenden Allianz verband, nicht in Frage.

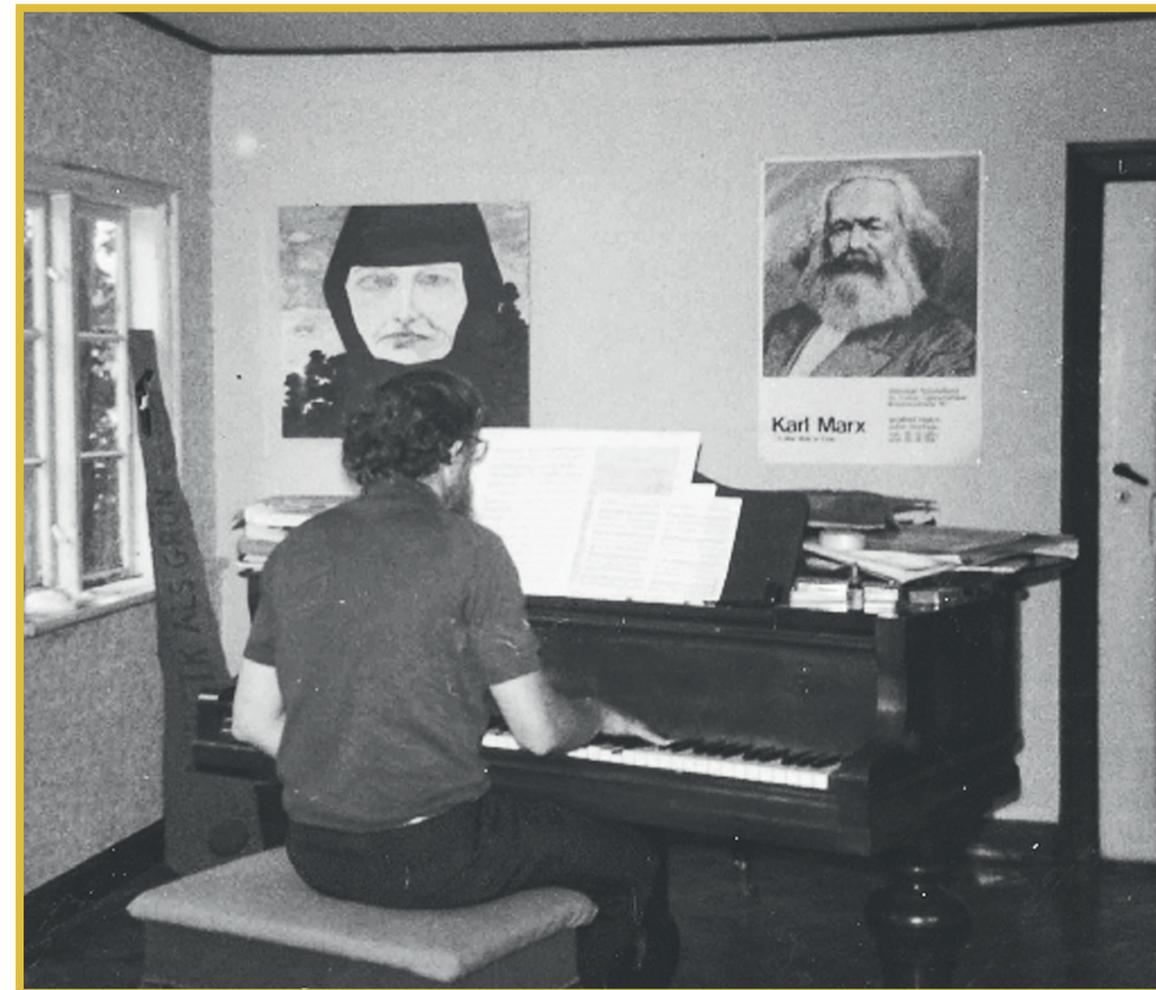
Die bis heute nachwirkende Problematik, dass die Sozialisten und Kommunisten der ersten Stunde Kunst und Musik prinzipiell als eine bourgeoise Angelegenheit ansahen, verbunden mit der Behauptung, dass die Arbeiterklasse keine eigene Kultur habe, führte zu der merkwürdigen Schlussfolgerung des kulturdesinteressierten W.I. Lenin, dass dieser Arbeiterklasse in Ermangelung von Alternativen die Tradition der bürgerlichen Musik, wie etwa die Wiener Klassik, vermittelt werden sollte, was dazu führte, dass auch in entlegensten Sowjetrepubliken wie Aserbaidschan und Turkmenistan Sinfonieorchester gegründet werden mussten. Verständlicherweise ergab das neue Probleme im Zusammenhang mit der Frage nach kultureller Identität.

\*

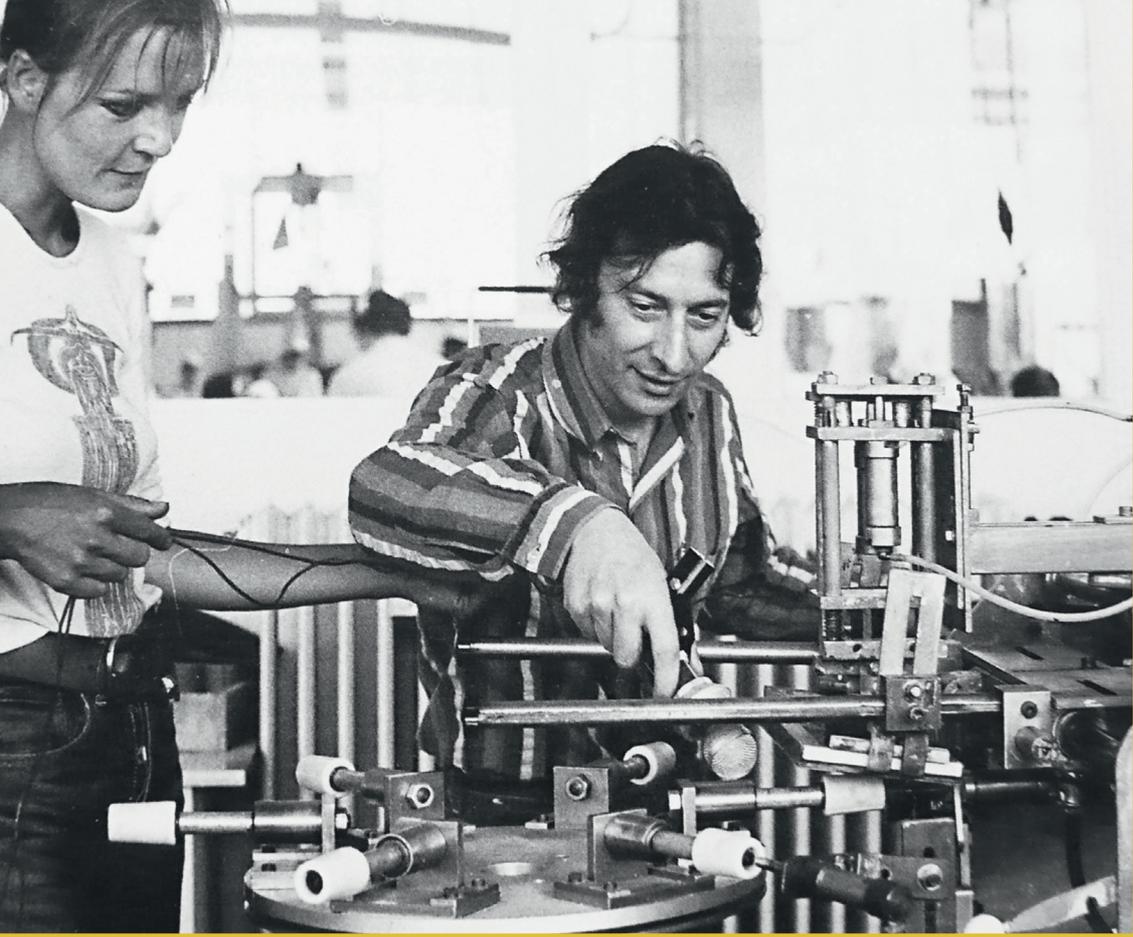
Nicht weniger kompliziert war es im Westeuropa der späten 1960er Jahre. So versuchte auch ein Komponist wie der Franzose Luc Ferrari auf den

gesellschaftlichen Aufbruch zu reagieren und entsprechende künstlerische Lösungen anzubieten. Protest und ideologische Argumente wollte er zwar nicht wie Henze auf vordergründige Weise zum Inhalt seiner Musik machen, doch auch er sympathisierte mit dem klassensprengenden Denken der Zeit:

»Wer sagt denn, dass ein Arbeiter oder Bauer kulturellen Dingen gegenüber nicht aufgeschlossener sein kann als ein Intendant, ein Programmleiter oder ein Kultusminister? Meine Kontakte mit dem Publikum haben mir jedenfalls gezeigt, dass bei den sogenannten einfachen Leuten ein immenser Respekt vorhanden ist vor jegli-



Der dänische Komponist Henning Christiansen in den 1970er Jahren © Henning Christiansen Estate



Luc Ferrari und seine Assistentin Ilse Mengel in Baden-Baden, 1971 © The Estate of Luc Ferrari

cher Art von Arbeit, auch vor künstlerischer Arbeit, auch vor solcher, die sich in scheinbar exzentrischer Form äußert. In den sogenannten gehobenen Kreisen dagegen fehlt dieser Respekt völlig; da gelten die Normen, die der bürgerliche Musikbetrieb gesetzt hat, und wenn einer von diesen Normen abweicht, nennt man ihn gleich einen Scharlatan.«<sup>3</sup>

Anders als die meisten seiner Komponistenkolleg\*innen besaß Ferrari keinen falschen Dünkel bzw. die verborgene Überzeugung, dass man als hochgebildeter Kulturschaffender eben doch mehr verstanden habe, als das ›gemeine‹ Volk:

»Man sollte sich abgewöhnen, in der Öffentlichkeit kompositionstechnische Fragen zu erörtern. Das hilft niemandem. Dem Publikum beschert dergleichen höchstens zusätzliche Komplexe; es kann das, was ihm erklärt wird, selten mit dem, was es hört, in Einklang bringen, und meint dann

gleich, es habe halt die Musik nicht verstanden. Vielleicht hat es sie sehr wohl verstanden. Oder es hätte sie verstehen können, wenn es sich nicht krampfhaft bemüht hätte, dahinterzukommen, wie es gemacht ist. [...] Ich wünschte mir, dass die Leute, die meine anekdotischen Stücke hören, nicht in Ehrfurcht und Anbetung erstarren, sondern sich sagen: Das kann ich auch.«<sup>4</sup>

Der 2005 in Arezzo verstorbene Luc Ferrari hätte sich sicher nicht daran gestoßen, dass die Italiener fünfzehn Jahre später auf ihren Balkonschlager während der sogenannten Corona-Krise singen, und eben keine ›elaborierte‹ Musik,<sup>5</sup> und er hätte vielleicht mitgesungen oder begeistert Tonaufnahmen gemacht und diese in Loops zu einer großen audiovisuellen Aktion verarbeitet.

Zu Lebzeiten erhielt er immerhin die Möglichkeit, eine damals nicht nur von ihm geforderte kreative Selbstermächtigung zu befördern. In

Frankreich waren seit Beginn der 1960er Jahre durch die Initiative des Schriftstellers und zeitweiligen Kulturministers André Malraux in verschiedenen Provinzstädten sogenannte Maisons de la Culture, multimedial ausgerichtete Kulturhäuser, gegründet worden. Ziel war es, das Kulturleben auch außerhalb von Paris zu beleben. Für fast ein Jahr wurde Luc Ferrari 1968 an das Maison de la Culture in Amiens berufen, allerdings nicht in der konventionellen Funktion eines Intendanten, sondern als ›Animateur Musical‹, als ein ›musikalischer Spielleiter‹. Ferrari kümmerte sich nicht nur um Aufführungen, sondern veranstaltete ebenso öffentliche Proben. Konzerte und andere Events waren in ihrer Dauer weder exakt bestimmt noch räumlich an den Konzertsaal gebunden. Darüber hinaus forderte Ferrari, dass das Privileg der Kunstausübung nicht nur den Profis überlassen werden sollte. Vor Ort arbeitete er mit Jugendlichen, die er mit Fotoapparaten, Filmkameras und Tonbandgeräten ausstattete, und dazu animierte, optisches und akustisches Material für eigene kreative Projekte zu sammeln. Die Umsetzung dieser Initiative gestaltete sich allerdings schwieriger, als erwartet, denn die Jugendlichen scheuten sich, ihre Apparate auch zu benutzen:

»Man hatte ihnen gesagt: Wenn ihr euch mit eurem Tonbandgerät auf die Straße stellt und da unter den Passanten Aufnahmen macht, werdet ihr eins über den Schädel kriegen. Und wenn ihr Foto- und Filmkameras zu Aufführungen ins Maison de la Culture mitbringt, wird euch schon der Pförtner rausschmeißen.«<sup>6</sup>

Ferrari war gezwungen, vertrauensfördernde Maßnahmen zu treffen. Nicht nur mussten die Jugendlichen weiterhin ermutigt, sondern auch die Behörden kontaktiert werden, damit Kreativität unbehelligt in der Öffentlichkeit vonstattengehen konnte. Insgesamt stufte Ferrari seine Tätigkeit als musikalischer Animateur als positiv und erfolgreich ein, doch sein Vertrag wurde nicht verlän-

gert und seine ›kreative Spielwiese‹ ihm damit wieder entzogen.

Enttäuschend verlief auch ein Event, das er 1969 in der Fondation Maeght, einem Privatmuseum in der Nähe von Saint-Paul de Vence, veranstaltete. Unter dem pathetisch-schlichten Titel *Société* – ›Gesellschaft‹ – entwarf Luc Ferrari seit 1965 verschiedene Stücke, die zum Teil nur konzeptuelle Spielanweisungen für Ausführende sind, wobei jene nicht unbedingt Musiker\*innen bzw. professionelle Musiker\*innen sein müssen:

»Die Serie der *Sociétés* enthält keine Werke mehr, keine ästhetischen Objekte, die Werte setzen wollen, am Ende gar ewige, sondern Stücke, ich nenne sie ›Dinge‹ – ›des choses‹, die etwas in Gang zu bringen versuchen – und wäre es nur im Bereich der einfachsten menschlichen Beziehungen. Sie sind nicht für die Zukunft bestimmt, sondern für die Gegenwart, erfunden aus der gesellschaftlichen Situation der Gegenwart heraus. [...] Aber nicht nur um Werke wird das Publikum geprellt, sondern auch ums Zeremoniell, um die fein säuberliche Trennung zwischen Sender und Empfänger mit all dem, was da für die Klasse der Konzertbesucher, für die bürgerliche Klasse also, drin steckt an Selbstbestätigung.«<sup>7</sup>

Das in der Fondation Maeght präsentierte Stück *Société V* folgte keinem zuvor festgelegten Kompositionsplan. Auf der Bühne befanden sich sechs Perkussionist\*innen, die nur nach Aufforderung des Publikums musizieren sollten. Die Zuhörer\*innen wurden von einem Spielleiter animiert, aus einem Katalog von vorgeschlagenen Klangaktionen auszuwählen und anschließend die musikalischen Hervorbringungen zu kommentieren – auf ermunternde, oder auch auf kritische Weise. Doch die erwünschte Kritik gewann schnell die Oberhand und schlug in Ablehnung um, sodass das Stück abgebrochen wurde.

\*

Enttäuscht und wohl auch entmutigt von seinen Versuchen, als Komponist auf eine direkte Weise gesellschaftlich zu intervenieren, fragte sich Luc Ferrari, wie es weitergehen könnte. Ohne seine kritische Haltung gegenüber einer unreflektierten ›Produktion‹ von Musik aufzugeben, beschäftigte ihn die Idee eines ›Nicht-Werkes‹, als er begann,

### Es ist aufschlussreich, den künstlerisch-weltanschaulichen Schlingerkurs von Luc Ferrari in einen Zusammenhang zu Henning Christiansens ernüchternden Erfahrungen in den späten 1960er Jahren zu stellen.

bereits 1967 in einem kleinen Fischerdorf in Kroatien gemachte Tonaufnahmen zu bearbeiten. Damals lag sein Zimmer genau gegenüber einer Hafenbucht. Beim Aufgang der Sonne konnte er wahrnehmen, wie das Dorf langsam erwachte: Hähne krächten, das erste Motorboot wurde in Gang gesetzt, später kam ein Lastwagen. An mehreren aufeinanderfolgenden Tagen hing Ferrari sein Stereomikrofon aus dem Fenster, um dieses Alltags-Schauspiel aufzuzeichnen. Schließlich verdichtete er das umfangreiche Material zu einer 20-minütigen, dramaturgisch präzise komponierten Abfolge unterschiedlicher auditiver Ereignisse, deren psychoakustische Wirkung sich dadurch steigern kann, dass die Rezipient\*in – wie in seinen frühen Tonbandstücken auch – ihre eigene Imagination in das zu Hörende einbringt. *Presque rien* – fast nichts, betitelte Luc Ferrari diese Art von Tabula rasa – eine Musik ohne Musik, wie die ehrwürdige Schallplattenfirma Deutsche Grammophon, die Ferrari die Veröffentlichung angeboten hatte, mit Enttäuschung zur Kenntnis nehmen musste. Der Komponist zielte mit seiner Verweigerung, zu Erwartendes abzuliefern, jedoch auf etwas Positives ab:

»Es sind Dinge, die – statt Kritik offen anzumelden und damit Negation – positiv orientiert sind, eine Art Optimismus aufscheinen lassen; oder,

um ein ganz gefährliches Wort zu gebrauchen, Harmonie. Diese Dinge, die ich *Les Presques riens* nenne, weil sie entwicklungslos sind und ganz still, weil wirklich fast nichts mehr passiert, musikalisch, sind mehr Reproduktionen als Produktionen: elektroakustische Naturfotografien.«<sup>8</sup>

Die Ironie des Schicksals bestimmte, dass

*Presque rien* zu der bekanntesten und populärsten Komposition des vehement gesellschaftlich engagierten Luc Ferrari wurde – ein Stück, das man als eine Abkehr von der Beschäftigung mit den brennenden politischen Fragen auffassen kann, die an die Kulturschaffenden in den späten 1960er Jahren gerichtet wurden. Doch Luc Ferrari Eskapismus vorzuwerfen, wäre zu kurz gegriffen. Er verstand *Presque rien* als eine Art umgekehrten Protest – als eine Verweigerungsgeste, die weder negativ noch destruktiv ausgerichtet ist, sondern den Zauber der Wirklichkeit zelebriert.

Zugleich stellte sich der Komponist die Frage, ob und inwieweit er gesellschaftliche Themen und Problematiken direkt auf die Instrumentalmusik übertragen könne. Eine erste Antwort war selbst als Frage formuliert: *Musique socialiste?* nannte er ein 1972 entstandenes Stück mit dem Untertitel *Programme commun pour clavecin et bande* – Gemeinsames Programm für Cembalo und Tonband:

»Sozialistische Musik? Warum dieser Titel? Vor oder nach dem Hören bleibt die Frage bestehen. Dass die Reaktionäre die anderswo existierenden sozialistischen Modi verurteilen, ist die vorteilhafteste und einfachste Lösung. Schwieriger ist der Aufbau einer ursprünglichen Gesellschaft, die nicht auf betrügerischen Gewinnen beruht. Und das betrifft alle, auch die Künstler. Ich bin kein

Politiker; ich versuche, einen Beruf auszuüben, der einen Platz in der Gesellschaft haben sollte. An dieser Forschung teilzunehmen ist seit langem mein einziges Interesse. Ob ich es will oder nicht, man kann die sozialen und künstlerischen Bestrebungen nicht trennen, wie es zu oft getan wird, um die alten Privilegien zu schützen. Ob das nun direkt im Kino oder indirekt in meiner Musik sein kann, bleibt die Frage. Besteht insbesondere ein Zusammenhang zwischen meinem Titel und meinem Stück? Wie kann man im Allgemeinen in den künstlerischen Aktivitäten mit der Entwicklung einer neuen Gesellschaft arbeiten? Das ist die Frage. Ich weiß es nicht, aber ich suche, ich suche.«<sup>9</sup>

Mit *Musique socialiste ?* versuchte Luc Ferrari, unterschiedlichen musikalischen Bestandteilen konkrete Wirklichkeitsaspekte einzuschreiben. Es ist verführerisch, den in der Komposition entwickelten Dialog zweier Klang-Charaktere in einem illustrativen Sinne zu deuten. Steht der mechanische elektronische Puls für die sich unmerklich einschleichenden, und schließlich dominierenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse, während die Cembalostimme ein Äquivalent zu den versuchten, mal übertönten und mal geradezu wütend sich gebärdenden Äußerungen des Subjekts darstellt? Die Antwort auf diese Frage erübrigt sich, da Ferrari wenige Jahre später den Titel *Musique socialiste ?* nicht mehr für das Stück verwendete.

\*

Es ist aufschlussreich, den künstlerisch-weltanschaulichen Schlingerkurs von Luc Ferrari in einen Zusammenhang zu Henning Christiansens ernüchternden Erfahrungen in den späten 1960er Jahren zu stellen. Hier zeigen sich deutliche Parallelen: etwa die Distanz zum professionellen Musikbetrieb durch die Anknüpfung an den Topos des Amateurs/Outsiders und das Bestreben, sich der akustischen Welt der Naturphänomene

sowie verschiedenen Musikkulturen zu öffnen. So kooperierte Ferrari mit dem Folk-Ensemble Le Vivant Quartet und gab seinen Interpret\*innen Raum für Improvisation. Während sich Ferrari mit dem Topos der sozialistischen Musik befasste, trat Christiansen in die Kommunistische Partei ein und ließ sich sogar als Regionalpolitiker zur Wahl aufstellen. Erinnerung man sich an die Forderungen nach einer allgemeinverständlichen Musiksprache, die etwa in der Kulturpolitik der Sowjetunion eine Rolle spielten, dann verwundert seine Hinwendung zu einer neoklassizistischen bzw. neoromantisch gefärbten Musiksprache nicht, die auf Christiansens Erik Satie-Anverwandlungen folgte. Ein Beispiel dafür ist die 1970 komponierte Musik für einen Film von Per Kirkeby and Jørgen Leth mit dem Titel *Der Hirschgarten: Der romantische Wald*. [*Dyrehaven, den romantiske skov*] Gefilmt wurde im Jægersborg Dyrehave, einem im Norden Kopenhagens gelegenen, elf Quadratkilometer großen, ehemaligen Jagdgebiet, in dem mehrere tausend Hirsche leben. Der vierteilige, nach dem Wechsel der Jahreszeiten gegliederte Film offenbart sich als ein farbenfrohes, poetisches Bekenntnis zur Natur. Zur Evokation des Frühlings schrieb Christiansen ein Stück für Blockflöte und Cembalo, das er folgendermaßen charakterisierte:

»Ein absolut dänisches Musikstück über den Frühling in Dänemark, das in einer Musiksprache aufgeführt wird, die Carl Nielsen, unserem großen dänischen Komponisten, eine erhebliche Schuld zu verdanken hat. Es hat ihm viel von seiner frühlingshaften Frische zu verdanken; was hier beschrieben wird, ist der Frühling der dänischen Buchenwälder. Es soll auch die Jugendlichkeit des Frühlings einfangen. Es ist ein beschreibendes Musikstück. ›Es ist Frühling‹ – ruft die kleine Sopranino-Flöte freudig aus und badet in den knackigen Noten des Spinetts. Der Sopranino-Singvogel verschwindet fast in der Hand, aber oh,

was für ein entzückend leichtes, frühlingshaftes Zwitschern verbirgt sich darin!<sup>10</sup>

Henning Christiansens zwanghaft positivistische Musik zum Film *Der Hirschgarten: Der romantische Wald* sowie der Film selbst sind Kunstäußerungen, die wohl die revolutionär gestimmte Linke der späten 1960er Jahre – zumindest in Westeuropa – als affirmativ oder regressiv verur-

aussieht – gerade als wir dachten, wir verlieren hier in unserem geografischen Gebiet unsere Identität – entstand der Wille zum unabhängigen Ausdruck. Niemand wird sich mit Niedergang oder Stagnation abfinden, ein zukünftiges Lied wird aufgehen.<sup>11</sup>

Auch der 2008 verstorbene Henning Christiansen hätte sich heutzutage wohl über das beherzte

## Die Präsenz der Vergangenheit in Form endloser Weiterführungen bestehender Formen und Stile hat in der Kultur (als Spiegelbild der gesellschaftlichen Erstarrung) zu einem Entwicklungsstillstand geführt.

teilt hätte. Doch der in ähnlicher Weise Luc Ferrari im Zusammenhang mit *Presque rien* betreffende Anschein des Eskapismus wäre auch von Henning Christiansen zurückgewiesen worden. In einem bisher unpublizierten Text, aus dem der Kurator und Kunstkritiker Magnus Kaslov 2018 im Booklet zur Wiederveröffentlichung der LP *Satie auf hoher See* zitiert, plädiert Christiansen in kämpferischem Tonfall für eine gesellschaftsverändernde, positive Wirkung, die er dem unvermittelten Musizieren zuschreibt:

»Die echte Freude am Spielen und Singen muss wieder geweckt werden – wo ist sie hingekommen? Ich denke, sie ist in der allgemeinen Depression über so vieles andere als die Musik als solche verloren gegangen, aber Musik unterliegt auch dem Druck, den die Gesellschaft auf unser Bewusstsein ausübt. Und die Tatsache, dass meine Musik gespielt und gesungen werden kann, hängt natürlich damit zusammen, dass ich einen neuen Tag sehe und diesen Morgen als Zeichen dafür, dass die Bereitschaft zum gemeinsamen Spielen – ein Gefühl der Gemeinschaft – erwacht. Wenn Musik uns helfen kann, unser Gemeinschaftsgefühl und all das, was gut für uns ist, zu stärken, das wäre das allerbeste, was uns passieren könnte. Das ist der Grund, warum es doch nicht so trostlos

Singen auf den italienischen Balkonen zur Hochzeit der Corona-Pandemie gefreut. Doch damals, nach Jahren des Rückzugs, die Christiansen mit angewandter Musik für Film und Fernsehen bestritt, folgte ein erneuter Bruch, oder eine erneute Kehre in seiner Laufbahn. In den späten 1970er Jahren war er, nach einem Besuch der Sowjetunion und der damit verbundenen, desillusionierenden Erfahrung des real existierenden Sozialismus, aus der Kommunistischen Partei ausgetreten. Es scheint, dass er im Anschluss sogleich auf seine Fluxus-Identität aus den 1960er Jahren zurückgegriffen hat. Und in der Folge, nach dem Tod von Joseph Beuys im Jahr 1986, ist Henning Christiansen von dessen Schatten mehr und mehr eingeholt worden. Der dänische Komponist fühlte sich in gewisser Weise berufen, Beuys' Geist am Leben zu erhalten. Verschiedene gemeinsame Aktionen wurden von ihm akribisch rekonstruiert aufgeführt, andere Performances verwendeten oder rekapitulierte Musik aus der einstigen Zusammenarbeit.

Damit nähert sich sein Spätwerk der seit den 1990er Jahren allgemein Usus gewordenen Rekapitulation des bereits historisch Entwickelten an – ein Phänomen, das zum Beispiel in der Post-Conceptual Art sichtbar geworden ist. Das Sich-Ein-

richten in den Schleifen des Gewesenen ist in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts zu einem selbstverständlichen Phänomen geworden – Schleifen, aus denen man (noch verstärkt durch die eingangs beschriebene Simulationsproblematik) nicht mehr herauszukommen scheint. Durch neu eingefärbte Rekapitulationen und digital inspirierte Appropriation gerät das Gefüge der Zeit durcheinander, es entsteht Dyschronie (wie der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher festgestellt hat). Die Präsenz der Vergangenheit in Form endloser Weiterführungen bestehender Formen und Stile hat in der Kultur (als Spiegelbild der gesellschaftlichen Erstarrung) zu einem Entwicklungsstillstand geführt, der als solcher allerdings kaum spürbar wird, da die Menschen zugleich eine Vielfalt unterschiedlichster Phänomene in den Künsten und in den Angeboten des vermeintlich immer noch »modernen Lebens« umgibt. Wenn man den Einwirkungen der Wiederholungen, der Simulation und des Virtuellen entgegen steuern wollte, bräuchte es Verfahren und Methoden, die einen verlässlichen Zugang zu dem ermöglichen, was Wirklichkeit – also auch gesellschaftliche Wirklichkeit – ist.

1. Vgl.: [https://meettheresidents.fandom.com/wiki/N.\\_Senada](https://meettheresidents.fandom.com/wiki/N._Senada)

2. Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1985*, München 1984, S. 136

3. Luc Ferrari in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, S. 44–45

4. Ebd., S. 48–49

5. Vgl. hierzu: Sandeep Bhagwati, »Anti-Kairos oder: Vom Aushalten des Ungleichzeitigen«, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*. Nr. 123, Berlin Mai 2020, S. 43–53

6. Luc Ferrari in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, S. 57

7. Ebd., S. 51–52

8. Ebd., S. 58

9. Vgl.: <http://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/programme-commun-pour-clavecin-et-bande>. Übersetzt vom Autor.

10. Henning Christiansen, zitiert vom Innencover der LP *Satie I Høj Sø*. Übersetzt vom Autor.

11. Ebd.

**Thomas Groetz** stellt seit den frühen 1980er Jahren seine Malerei aus, in den 1990er Jahren beginnt er über zeitgenössische Musik und aktuelle Kunst zu publizieren, und in den letzten Jahren ist er verstärkt auch als Musiker aktiv.