

Konrad Boehmer

Neue Bahnen?

Zur gegenwärtigen Lage der Musik

Wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt« versprach Schumann, als er vor 145 Jahren für den jungen Brahms sich einsetzte. Zu jener Zeit schickte das bürgerliche Musikleben in großen deutschen Städten und Ländern sich an, sich – mit beträchtlichem Rückstand im Vergleich zu England und Frankreich – auf professioneller Basis zu organisieren. Die Institutionalisierung der musikalischen Fachausbildung sowie die Gründung professioneller Orchester schufen kompositorische Perspektiven, wie sie vordem nur von »Wiener« Komponisten produktiv verwendet werden konnten. Die Entfaltung der Konzertmusik (Brahms) sowie des Musikdramas (Wagner) fand im Deutschland zwischen demokratischer Revolution und Gründerjahren unter dem gar ungünstigen Stern zunehmender politischer Repression statt. Bösen Zungen wurde seitdem die Behauptung leicht gemacht, bedeutende Kunstmusik entfalte sich am blühendsten in Zeiten der Unterdrückung, aus der die Bourgeoisie, um deren Musik es sich schließlich handele, sich bislang noch immer habe herauszuschleichen können. Augenscheinlich hat sie »ihre« Musik dabei zurücklassen müssen, denn deren gesellschaftliche wie ästhetische Tragik im 20. Jahrhundert ist es gewesen, daß die sie tragenden Schichten des Bürgertums sich von ihr abgewandt – oder zumindest: in deren traditionellen Formen verharrt – haben und zunehmend sie ihrer materiellen Grundlagen beraubten. Und auch ihres »Heiligenscheins«, wie Marx das vor 150 Jahren schon allen »bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten« voraussagte, ist die Musik inzwischen beraubt, da die Bourgeoisie auch sie in reine »Geldverhältnisse« transformierte. Zu Beginn dieses Jahrhunderts wurden die materiellen Voraussetzungen für diesen Transformationsprozeß geschaffen, mit der Erfindung des Grammophons, des Telephons und dann des Radios. Den Möglichkeiten der massenhaften Reproduktion musikalischer Reproduktionen gesellten sich die ihrer geographisch nahezu unbeschränkten Verbreitung hinzu, und diese wurde von amerikanischen Musikverlegern, deren New Yorker Bezirk nicht umsonst den Namen Tin Pan Alley (Blechpfannenallee) trug, eifrig angeheizt. Hier fand denn letztlich auch für die Musik die »ursprüngliche Akkumulation des Kapitals« statt. So wie es noch heutzutage in den traurigsten Industrieparks einige Bäume und Büsche gibt, tauchen auch in der Welt der durch und durch industrialisierten Musik hier und da Inseln zumeist klassischer Kunstmusik auf, wiewohl auch in diese schon längst die Bagger kommerzieller Zubereitung eingedrungen sind.

Normenwandel

Ganz so unerwartet kam das alles nicht, denn vom ersten Augenblick an, da das Bürgertum Anstrengungen unternahm, ein seinen Aspirationen gemäßes, öffentliches Musikleben zu gestalten, lebten Unterhaltung und Erbauung in Unfrieden miteinander und in dem Maße, wie die das bürgerliche Musikleben tragenden, sozialen Schichten dessen Finanzierung und Organisation an lokale oder staatliche Obrigkeiten delegierten, fiel das Element der Unterhaltung zunehmend aus der Repräsentationsmusik heraus und begann sein eigenes Leben in der Warenwirtschaft. Unterhaltungsmusik ohne Warencharakter kommt in den industrialisierten Ländern nicht mehr vor und die Expansion des Industriekapitalismus bis in die entlegensten Regionen der Erde hinein sorgt zunehmend dafür, daß auch die entferntesten, verborgensten musikalischen Idiome den unerbittlichen Gesetzen des Marktes unterworfen werden. Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geriet die Erbauungsmusik – heute heißt sie »Ernstes Musik« – in eine zunehmende Krise, die von der Musikwissenschaft und Musiksoziologie entweder von der Befindlichkeit des Produzenten (des Komponisten) her gesehen wurde oder von der Seite der industriell-kapitalistischen Entwicklung, der die Entwicklung der Unterhaltungsmusik als Ware eingeschrieben ist. Das Publikum fiel aus solchen Befunden zumeist heraus. Wo nicht seine Zugehörigkeit zu sozialen Klassen und Schichten schon automatisch für seine musikalischen Verhaltensformen dingfest gemacht wurde, erschien es zumeist als rein passive Masse, der der Hauch permanenter Rückständigkeit anhaftete. Namentlich Komponisten, denen das Publikum abhanden gekommen ist, scheinen sich in Publikumsschelte spezialisiert zu haben, wobei das Wort »kleinbürgerlich« so pertinent fällt, daß die Komponisten völlig aus dem Auge verlieren, daß auch sie selber genau jener Schicht der Kleinbürger gehören.

Daß Komponisten es innerhalb des bürgerlichen Milieus schwer haben, hat nicht nur mit dessen ökonomischer und politischer Emanzipation seit der Französischen Revolution zu tun, sondern auch mit seiner inneren Zusammensetzung, die sich namentlich seit dem kulturellen und moralischen Zusammenbruch der »klassischen« Bourgeoisie nach dem Ersten Weltkrieg drastisch verändert hat. Kein ehrbarer Bürger, etwa der Gründerjahre, hätte sich vorstellen können, daß die Kinder seiner Nachfahren in einer Kombination von Arbeits- und Sportkleidung, Unter- und Militärwäsche herumlaufen, auf der Straße und in öffentlichen Verkehrsmitteln essen sowie – gleich dem Struwwelpeter frisiert – sich noch in der Schule zeigen würden, dessen traurige Geschichten doch jedem Kind zur Warnung geschrieben waren. Noch nie ist eine Befreiung von überkommenen Normen die bloße Sublimation dieser Normen gewesen. Solange das Bürgertum des vorigen Jahrhunderts sich als soziale Klasse noch intakt fühlte – in Wirklichkeit ist es dies nie gewesen – funktionierte sein Musikleben relativ homogen, wobei beständig das Risiko anwesend war, daß der Schein, mit dem es umgeben wurde, die Inhalte zu ersticken drohte: die Konzertsäle wurden wie griechische Tempel aufgezogen und innen mit dem Plüsch der Salons eingerichtet; den führenden Komponisten wurden Heiligenlegenden angedichtet (Beethovens Tod erscheint in ihnen wie der Tod des Erlösers auf Golgatha), oder – wo deren vita dem nicht entsprach – ihre Lebensläufe verniedlicht und verbürgerlicht. Obendrein wurden aus dem Œuvre diejenigen Werke sorgfältig ausgeblendet, die nicht in die Legende paßten. Daß dieses Umfeld einen tiefgreifenden Einfluß auf die musikalische Rezeption hatte, steht außer Zweifel. Es war auch notwendig, wo das Konzert als Hain eines, wenn auch nur kurzen, Rückzuges von der Sisyphusarbeit der

Kapitalakkumulation funktionieren sollte. Beethoven, Brahms oder die Matthäuspassion bedeuteten jedoch nicht, daß die höheren Schichten des Bürgertums sich nicht auch der Unterhaltungsmusik hingegeben hätten: sie reichte vom Walzer und der Operette bis hin zur Salonmusik oder jenen larmoyanten Klavierliedern, die im Bordell gewiß keiner Worte bedurften. Von der Gebrauchsmusik der unteren Klassen unterschied diese bürgerliche FuMu sich in der Anlehnung ihrer Mittel und Idiome an die Standards der Kunstmusik, die etwa ein Johann Strauß perfekt beherrschte und die ein Offenbach noch da geschickt einsetzte, wo er seinen offenen Spott mit der Pariser Bourgeoisie trieb. Der – ausschließlich funktionsgebundenen – Musik der unteren Klassen standen keine entwickelten Apparate oder professionellen Mittel zur Verfügung. Es konnten sich auch kaum Bedürfnisse nach ihnen entwickeln, wo der Kampf um die Erhaltung der Lebensumstände sowie die Arbeitsbedingungen alle Energie absorbierten.

Daß das bürgerliche Musikleben des 19. Jahrhunderts seine Geschmacksparteien, Vorlieben, Intrigen und Konkurrenzkämpfe unter den Komponisten selbst kannte, ist nicht weiter verwunderlich in einer Epoche, die sich dazu anschickte, auch die »höhere« Musik den Gesetzen der Warenwirtschaft zu unterwerfen. Daß die Komponisten, die sich dieser Tendenz anbiederten, konservativ komponiert hätten und die ästhetisch Progressiven sich ihr widersetzt hätten, ist eine gar zu einfache Schablone, die nur allzu umstandslos die Klassenkämpfe in die Musik verlegt. Der ästhetisch zeitweilig radikale Wagner beherrschte die Spielregeln der Produktion von Mehrwert gewiß brillanter als der von ihm als konservativ verschrieene Brahms. Selbst da, wo Komponisten sich als Ausgestoßene aus der eigenen Klasse empfinden – wie etwa der dem linken Saint-Simonismus nahestehende Berlioz – ist ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen einer Radikalisierung der ästhetischen Mittel und zunehmender gesellschaftlicher Isolation nicht nachzuweisen. Die brave Kantate *L'enfance du Christ* ist nicht gerade ein Frühwerk. Zu prüfen wäre eher, ob nicht die Künstler als bürgerliche Randgruppe ihre Vorreiterrolle selber sich aufgeschwätzt hätten. Der Terminus »Avantgarde« taucht nicht zufällig da auf, wo Künstler sich im Dunstkreise Saint-Simons die Rolle gesellschaftlicher Propheten und Hohepriester andichten. Die Künstler müßten in der gesellschaftlichen Bewegung die Rolle »der Avantgarde« übernehmen, da die »Gewalt der Künste die unmittelbarste und schnellwirkendste« sei, so formulierte Léon Halévy (der Bruder des Komponisten und eifriger Anhänger Saint-Simons) schon 1825.

Radikaler Umbruch

Niemand wird leugnen, daß die europäische Kunstmusik eine unablässige Entwicklung durchgemacht hat: sie gehört zu ihrem Wesen und mit ihm ist sie der Dynamik des europäischen gesellschaftlichen Prozesses seit etwa eintausend Jahren eingeschrieben, dem sie als Kunstmusik schließlich ihre Existenz verdankt. Angesichts dieser Entwicklung erstaunt es nicht, daß da, wo sie im 20. Jahrhundert zu unleugbaren Konflikten zwischen Komponist und Publikum geführt hat, Rechtfertigungstheorien entwickelt wurden, denen zufolge der Komponist auf Grund einer »Erkenntnis der Bewegungsgesetze des Materials« (Adorno) zur Vollstreckungsinstanz eines unaufhaltsamen Fortschritts in der Musik berufen sei. Ganz abgesehen davon, daß der bei Adorno entwickelte Begriff durch den Philosophen selber unablässig gebrochen wurde, sollten seine Apologeten der

Tatsache sich bewußt sein, daß er zutiefst metaphysisch ist und – isoliert man ihn von seinem Kontext – alle Dialektik aus dem Prozeß des Komponierens selber verbannt. Wo ästhetisch-kompositorische Ideologien des 20. Jahrhunderts nicht explizit bei der Romantik anschlossen – wie etwa Schönbergs von Adorno wieder aufgegriffene Idee der ästhetisch produktiven »Wahrheit«, wie sie von Novalis und Schlegel stammt – muten sie alle wie Selbstverteidigungen an, wie das »Haltet den Dieb«, das der Dieb herausbrüllt, wenn er unbehelligt mit der Beute durchbrennen will. Schon die Bürgerschelte der Futuristen und der Bruitisten hat ein Maß von infantilem Trotz, der in künstlerischer Hinsicht rein gar nichts geliefert hat und sich dann auch auffallend willig Mussolinis Faschismus gebeugt hat. Wie anti-bürgerlich sich seitdem alle technologisch begründeten ästhetischen Konzepte auch geriert haben mögen, sie zielten ständig an der einfachen Tatsache vorbei, daß die technischen Konfigurationen, von denen sie gläubig zehren, selber nur Produkte einer industriekapitalistischen Entwicklung sind, von deren Urhebern die betreffenden Komponisten sich so lautstark distanzieren. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann ein frischfröhlicher Positivismus kompositorisches Denken zu dominieren, wie er vordem – namentlich bei Stravinsky – schon sich angekündigt hatte. Er besetzte das Denken der damaligen »Avantgarde«, die – namentlich bei Stockhausen und Boulez – die technische Logik ihrer Werke umstandslos ineinsetzte mit deren gesellschaftlicher Relevanz. Da steckte einiges von futuristischer Ideologie dahinter, jedoch auch vom saint-simonistischen Traum des Künstlers als Vorhut: Gescheiterte Revolutionen treiben die merkwürdigsten Blüten im Überbau hervor. Soweit dieser Positivismus nicht in Organisationen wie etwa dem Pariser IRCAM versteinert wurde, fand er seine Fortsetzung in verschiedensten Formen einer Technologiegläubigkeit, deren Anstifter sich noch immer für musikalische Avantgarde hielten, obwohl sie faktisch der neuen »technischen Intelligenz«, also einer Oberschicht von Industrie-Angestellten, zugerechnet werden können und obendrein dieser Industrie als nützliche Idioten fortwährend Ideen und Entwürfe zuliefern, die diese dann zu digital-akustischem Massen-Spielzeug standardisiert. So etwa wurde aus dem Moog-Synthesizer der Tastatur-Synthesizer – mit vorgefertigten Standard-Klängen – entwickelt, das Zerrbild des Ideals der Klang-Komposition der elektronischen Musik. Jener Positivismus besetzte die Trennlinie zwischen zwei musikalischen Welten, deren eine die des traditionellen bürgerlichen Musiklebens war, welches man nach 1945 meinte, in seinen etablierten Formen rekonstruieren zu können. Die neueste Musik – die seriell-instrumentale wie auch die elektronische – empfanden sich gewissermaßen als jüngster Zweig eines Baumes, dessen weiteres Wachsen niemand in Zweifel zog. Den Keim, der auf der anderen Seite sproß, nahm damals wohl kaum jemand richtig wahr. Bill Haley oder Otis Redding wurden als amerikanische Schlagermusik wahrgenommen. Niemand konnte damals ahnen, in welchem Maße die amerikanische Musikindustrie der Totengräber aller etablierten, geheiligten Feste des traditionellen Musiklebens werden sollte: Eislers und Adornos Warnungsrufe aus den 30er und 40er Jahren waren nicht wahrgenommen worden. Doch zeigte sich – so Eisler – »die Krise auch dort praktisch wirksam, wo sie theoretisch noch nicht formuliert« worden war. Das (bürgerlich) Schöne, als Symbol des sittlich Guten, wurde in den folgenden Dezennien vollkommen ersetzt durch das, was Eisler schon als musikalischen »Rauschgifthandel« erkannte, der heutzutage seinen weltweit operierenden Syndikaten jährlich Billionen einbringt. Für den Abschluß des neuen Welthandelsabkommens (im Mai 1998) fordert die amerikanische Regierung sogar, alle künstlerischen, kompositorischen Tätigkeiten als »Investition« diesem Vertrag zu unterwerfen und wie Kapitalgüter zu behandeln, was

dem Eindringen der amerikanischen ästhetischen Rauschgiftindustrie die letzten Tore zum europäischen Markt aufbrechen würde.

Cornelius Cardew – Helmut Lachenmann

Angesichts dieses radikalen Umbruchs aller musikalischen Paradigmata nimmt es nicht wunder, daß so mancher Sprößling der ersten Nachkriegsgeneration sich anpaßte oder sich in Mystizismus flüchtete. Die zweite Generation sah sich schon der neuen Situation konfrontiert, und daß noch die entschiedensten Vorkämpfer der '68er-Revolte lieber den *Street fighting man* der Rolling Stones hörten als Stockhausen oder Xenakis, warf jegliches Konzept eines wie auch immer gearteten Zusammenhangs von gesellschaftlich und musikalisch fortschrittlichem Bewußtsein über den Haufen. So schälten sich dann in der »zweiten« Komponistengeneration zwei konträre Standpunkte heraus, deren eines Extrem (das linksradikale) wohl Cornelius Cardew verkörperte und das andere (spätbürgerlich ästhetisierende) Helmut Lachenmann. Nachdem Cardew die Möglichkeiten kollektiver Improvisation (u. a. mit dem Scratch Orchestra) abgetastet hatte, sah er, daß diese keine musikalischen Perspektiven einer revolutionären Politik boten. Er schloß sich einer kleinen revolutionär-kommunistischen Partei in England an und schwor seitdem jeglichem Element avancierter »bürgerlicher« Musik ab. Sein Versuch, politische Volkslieder zu komponieren, scheiterte am damals schon erreichten Stand der Popmusik, und mit Kompositionen wie den *Thälmann-Variationen* für Klavier (1974) begab sich Cardew zurück in die Welt der klassisch-romantischen, bürgerlichen Repräsentationsmusik, jedoch ohne deren Ansprüchen zu genügen. Ich habe mit Cardew heftigste Diskussionen über diese Rücknahme geführt, weil sie mir gänzlich undialektisch schien: hundert Jahre (Musik-)Geschichte leugnen um ihrer weiteren Entfaltung revolutionäre Perspektiven zu eröffnen, taugt noch nicht einmal als Alternative zu bürgerlichem Konservatismus. Ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre fand Cardews Position auch keinerlei Rückhalt mehr bei jenen jüngeren Komponisten, die politisch mit ihm sympathisierten.

John Tilbury

»Ich glaube, daß wir als Linke viel zu defensiv geworden sind. Obwohl ich auch verstehe, warum das so ist. Es ist heutzutage sogar modisch geworden, ein rapprochement mit der neuen Weltordnung zu suchen. Aber warum denn nicht – ohne Partei, ohne Bewegung – ›in limbo‹ existieren, ohne eine bestimmte positive Richtung zu nehmen. Kann man nicht so bleiben und eine Warteposition einnehmen?

Es gibt eine polnische Zeitung mit dem Titel *Nie*. Das ist auch meine Position. Die Kunst – Musik und Theater –, mit der ich mich beschäftige, sagt auch ›nein‹.

Aber es gibt hier eine Schwierigkeit; denn ich glaube, daß es in diesem ›nie‹ zugleich eine Vision geben muß, mindestens einen Blick auf oder eine Ahnung von Utopie.

Samuel Beckett ist vielleicht ein gutes Beispiel für das, was ich meine; die unablässige Ödnis seiner Welt wird von momentanem Humor gelindert, das heißt von *menschlicher* Zerbrechlichkeit und

Verwundbarkeit.

Genau diese Beschaffenheit spürt man als menschliche Eigenschaften auch sehr stark in der Musik von Morton Feldman sowie in *The Great Learning* von Cornelius Cardew. Diese Musik erinnert an eine wunderbare These von Wittgenstein, die ich leider nur paraphrasieren kann: daß wir alle diese nicht zu fassende Ordnung und Klarheit suchen, aber viel wichtiger als das Gefundene selbst – wenn es uns gelingt – ist die Erinnerung an die Schwierigkeiten, die wir mit dieser Suche haben und das Wissen darum. In der Musik von Feldman und Cardew gibt es Gefahr, Risiko und, was vielleicht am wichtigsten ist, Versagen.«

(aus einem Gespräch mit G.N. am 7.4.1998 in Innsbruck)

Lachenmanns Standpunkte sind ausführlicher dokumentiert. In seinen früheren Schriften fällt die zunehmende Irritation über die bürgerliche Vereinnahmung der Avantgarde-Musik auf, und kritisch stellt er fest, daß diese Vereinnahmung Hand in Hand mit einer »Re-Tonalisierung« der Musik gehe, die er allerdings in nahezu allen Artikulationsformen entdeckt, die ihm gegen den Strich gehen. Und die gehören alle auf die Seite der Sinnlichkeit, mit der – bis auf den heiligen Augustinus – noch niemand jemals musikalische Schwierigkeiten gehabt hat. Lachenmann verschanzt sich in einer Haltung, der zufolge »diese Gesellschaft (...), ob sie es will oder nicht, unmündig und inhuman« ist. Augenscheinlich steht der Komponist Lachenmann da schon gänzlich draußen, im Niemandsland. Innerhalb dieser monolithischen Gesellschaft spiele Musik sich in »einem ungefährlichen Raum ab«, der »gerade von denen gehegt und beschützt wird, denen eine kritische Funktion der Musik zu gelten hätte«. Warum ungefährliche Räume gehegt und beschützt werden müssen, wird nicht einsichtig. »Musik komponieren, um die Gesellschaft zu ändern«, ist Lachenmann zufolge allerdings eine »Heuchelei«, und da jeder Ausweg aus diesen moralisierenden Abstraktionen versperrt ist, bleibt nur die alte Maxime: »Musik kann allenfalls versuchen, über die verfestigten Kategorien kleinbürgerlicher Ästhetik, in deren Normen sie ihre Wurzeln geschlagen hat, hinaus auszubrechen in eine Ästhetik der emanzipierten Reflexion« was dann zu geschehen habe durch »permanente Negation und ernsthafte Störung des ästhetisch Verfestigten«. Der ganze Appell ist reiner Pleonasmus: Kunstmusik hat noch nie etwas anderes versucht, oder sie verdient den Namen nicht. Da bei Lachenmann »Tonalität« – was auch immer das sei – zum Fetisch »kleinbürgerlicher« Affekte erklärt und ihr gesellschaftlicher Charakter nirgends durchleuchtet wird, bleibt als kompositorisches Prinzip nur die »permanente Negation und ernsthafte Störung des ästhetisch Verfestigten«, also wiederum dasjenige, was Kunstmusik seit eintausend Jahren betreibt. Aber wehe, wenn das Publikum dann mitzieht: »Seit Mozart, Schubert und Mahler weiß man auch in der Musik das Fleisch des in Todesangst gehetzten Tieres als Leckerbissen zu schätzen«. Angenommen nun, es gelänge Lachenmanns Ästhetik in der Tat, »Kommunikation selbst aufs Spiel« zu setzen sowie »Reflexion und kritisches Verhalten nicht bequem« vorzuexerzieren, sondern »mit aller Konsequenz« herauszufordern, wohin sollte denn jenes »kritische Verhalten« zielen? Auf die bloße Akzeptanz der Musik, die es ermöglicht hat, oder vielleicht doch auf etwas anderes, Gesellschaftliches? Würde Lachenmann, der inzwischen längst schon in die Gilde der akzeptierten Großkomponisten promoviert wurde, des Pleonasmus seiner

ästhetischen Maxime inne, so müßte er tatsächlich, wie ein »in Todesangst gehetztes Tier«, im Kreise herumlaufen: es gibt noch immer Komponisten, die sich in der Rolle des Märtyrers am wohlsten fühlen. Die permanente Beschwörung »radikaler Reflexion«, »kritischen Denkens« oder gar »Auseinandersetzung des Bewußtseins mit seinen eigenen Denkkategorien« erstarrt selber zum Ritual und zum sophistischen Wortsalat des »Kommunikation Verweigern um der gefährdeten Kommunikation willen« oder noch schlimmer: »Kommunikation verweigern und zugleich erzwingen«. Um Lachenmann beim Wort zu nehmen: »Als bloßer Schock« gehört er inzwischen »nachgerade zum guten Ton«. Hier dreht sich nicht nur das Denken im Kreise, sondern die Geschichte selbst.

Keine Perspektive

Die Positionen Lachenmanns scheinen vor allem in der süddeutschen Provinz Fuß gefaßt zu haben. Seit den siebziger Jahren haben sie sich kondensiert zu jenem Denkmodell, das einst in Adornos »Flaschenpost«-Theorie schon angelegt ward. Nur das Beharren auf einem hohen Maße an intrastruktureller Komplexität, gepaart mit »instrumentaltechnischer Verfremdung« verschaffe der Musik die Möglichkeit, wahrlich »politische« Dimensionen zu entfalten. Dialektik, die seit einiger Zeit auf den Füßen sich weiterbewegte, steht nun wieder auf dem Kopf, und diese erneute idealistische Umkehrung bringt das ganze Konzept in gefährliche Nähe zu dem, was Walter Benjamin einst als »Ästhetisierung der Politik« geißelte.

»Kommunikation erzwingen«, das riecht nach Diktatur, und den Anhängern der hermetischen Ästhetik wären Adornos Bedenken ins Gedächtnis zu rufen, der in seiner *Ästhetischen Theorie* schon die seit Baudelaire sich manifestierende, merkwürdig-unausgesprochene Allianz von »edler« Kunst und »politischer Reaktion« monierte und der Auffassung sich entgegenstellte, »als wäre Demokratie als solche die quantitative Kategorie der Masse, der Grund des Vulgären und nicht die fortdauernde Unterdrückung inmitten von Demokratie«. Die Lachenmannsche Position beharrt dahingegen konservativ auf dem gesellschaftlichen Primat des Ästhetischen, weshalb eine Antwort auf die gegenwärtige Lage der Musik unmöglich ist. Die musikalischen »Innovationen« der ästhetischen Hermetiker zielen vollkommen ins Leere (und das gibt dann wieder genug Anlaß zu neuen Klagen über die Schlechtigkeit der Welt), denn sie wissen nicht die geringste Antwort auf jene oft erstaunlichen Innovationen, die der musikalisch-industrialisierte Rauschgifthandel bereitstellt. Demgegenüber nur den durch innermusikalische Komplexität und Verfremdungstechniken dekretierten »freien Geist« zu beschwören, verurteilt jegliche dem zugrunde liegende Ästhetik zu jener totalen Isolation, die letztendlich auf sie selbst zurückschlägt. So haben sich gar manche der Hermetiker in jüngster Zeit, nicht ohne abermals erhobenen Zeigefinger, etwa an Schubert-Nostalgie verdingt, als ob nur sie und nicht auch der Arbeitslose in Duisburg, der Kiffer hinter dem Hamburger Hauptbahnhof oder die schwangere Berufsschülerin in Bayern an unendlicher Einsamkeit, Verlassenheit, leiden würden. – Gewiß, die »fortdauernde Unterdrückung inmitten von Demokratie« vermag Musik nicht zu beenden. Die kommerzielle Musik verschleiert sie nur, avancierte Kunstmusik verinnerlicht sie. Keine der beiden Positionen bietet jedoch eine wie auch immer geartete Perspektive. Der Paradigmenwandel, den die Kommerzialisierung *aller* Musik erzwungen hat, müßte verdammt ernst genommen werden, will nicht die avancierte Kunstmusik sich in den

von manchen ihrer Vertreter ausgeworfenen Fangnetzen tödlich verstricken. Daß die gegenwärtige gesellschaftliche Verfassung der Kunstmusik höchstens das Attribut von »Erbauung« (das man für Profitmaximierung als recht überflüssig erachtet) zuerkennt, um der kommerziellen Musik den Vorteil des (kapitalistischen Zwecken dienlicheren) »Hedonismus« zu gönnen, sollte Aufforderung an avancierte Komponisten sein, das Element der Lust nicht der kapitalistischen Kulturindustrie zu überlassen, wie sehr auch immer es schon von jener »Unterdrückung« durchsetzt sein mag, die Adorno selbst innerhalb der Demokratie konstatierte.

Fluchtbewegungen

Eine materielle Begründung fortschrittlicher Ästhetik ist gegenwärtig gewiß komplizierter als sie es noch vor einem halben Jahrhundert oder in weiter zurückliegenden Epochen war. Von einer normativen Ästhetik kann ohnehin keine Rede sein: schon deren Ansätze, deren gerade jüngere Komponisten sich zunehmend befleißigen, haben etwas penetrant Schulmeisterliches, weil sie durchweg in recht dürftigen privaten Komponierrezepten steckenbleiben. Wandlungen der musikalischen Technik, Idiomatik und – übergreifend – des Stils vollziehen sich gegenwärtig nicht mehr im Zuge sozialer Wandlungen, sondern sind eingebettet in jenes technologisch begründete »alles ist möglich«, innerhalb dessen sie lediglich noch die Funktion von Warenzeichen erfüllen, mit denen Teilmärkte abgesteckt werden. Auch in der neuen Kunstmusik haftet ihnen inzwischen schon etwas von dem Warencharakter an, der so typisch ist für das propagandistische Marktgeschrei der kommerziellen Musik. Noch in der Romantik war es relativ einfach, dem musikalischen Kommerz gegenüber sich zu verhalten, der sich damals von Bruchstücken der Volks- und Abfällen der Kunstmusik nährte.

Die musikalische Landschaft hat sich seitdem gründlich geändert, und was heute unter dem Namen Popmusik die Welt regiert, verdankt sich der sozialen Emanzipation der Unterschichten (sie haben ja auch hart genug dafür gekämpft), die vordem als Konsumenten des musikalischen Kitschs belächelt wurden. In ihrem Emanzipationsprozeß haben diese Schichten nur spärlich bei den Traditionen der bürgerlichen Oberschichten Anschluß gesucht, nicht zuletzt, weil ihre eigenen Traditionen funktioneller Musik in zunehmendem Maße aus kulturellen Quellen genährt wurden, die selber niemals bürgerliche Traditionen »absoluter« Kunstmusik hervorgebracht haben. In zwei Wellen hat die amerikanische Musik Europa überspült und dabei war auch manches, das selbst bedeutende europäische Komponisten beeindruckt hat (wie etwa der Jazz). Daß all' diese Musik industriell vereinnahmt wurde, steht außer Zweifel, doch werden auch die europäischen klassischen Traditionen schon längst von dieser Vereinnahmung ereilt. Was heute unter »musikalischer Postmoderne« rangiert, exerziert den Prozeß dieser Vereinnahmung unter unseren Augen vor und der Tag ist nicht mehr weit, an dem er auch die sublimsten Produkte der Wiener Schule ergreift. Genau so, wie die jüngsten Formen der elektrischen kommerziellen Musik eine Flucht *in* die vordersten Fronten des akustischen Kapitalismus sind, sind die hermetischen Ästhetiken eine unaufhörliche Fluchtbewegung *vor* ihnen; das immer rasantere Tempo der beiderseitigen Fluchtbewegungen beschert beiden Genres ihre stets schneller wechselnden Moden – Flügelschläge im luftleeren Raum.

Politische Hauptaufgabe

Eisler hat sich vor etwa sechzig Jahren einer ähnlichen Situation gegenübergesehen, die er damals als Ausdruck einer weltumfassenden Krise analysierte. Die Geschichte wiederholt sich nicht, doch von Eislers dialektischer Analyse könnte man heute noch lernen. Deren Konklusion war: »Fortschritt ist nicht nur die Einführung neuer technischer Methoden, sondern die Einführung neuer technischer Methoden zu neuen gesellschaftlichen Zwecken«, wohingegen »der Versuch moderner Komponisten, durch künstliche Niveausenkung der Musik unter Beibehaltung der alten Rauschgiftfunktion neue Zuhörerschichten zu erreichen, keine Lösung« ist. Der zentrale Begriff in Eislers damaligen Ausführungen war der der »Umfunktionierung« bestehender Genres in andere Formen und Funktionen, wobei inhaltliche Modifikationen durch das Ziel der Funktionsänderung selber bedingt werden. Zu Eislers Zeiten waren traditionelle Formen und Genres sowohl der Kunst- wie auch der Unterhaltungsmusik in ihrer Vielfalt zumindest restweise noch erhalten. Das ist gegenwärtig nicht mehr der Fall. Die Kunstmusik hat inzwischen vollzogen, was Novalis ihr schon 1802 prognostiziert hatte: sie hat das Reich der »allgemeingültigen« Formen verlassen. Im Laufe ihrer zunehmenden Industrialisierung scheint die Unterhaltungsmusik dahingegen auf eine einzige Form zusammengeschrumpft zu sein: die des rhythmischen »Hackmessers«, das einst Hanslick der Tanzmusik attestierte, die »nicht höher hinaus will«. Doch haben sich der Musik in diesem Jahrhundert zahlreiche neue Funktionen eröffnet, die aus der Revolution der Kommunikationsmedien selbst hervorgegangen sind. Gewiß, Film, Radio, Fernsehen und andere sind auch in musikalischer Hinsicht vollkommen dem Kommerz ausgeliefert. Auffallend ist jedoch, daß bedeutende Komponisten vor dem Zweiten Weltkrieg sich ernsthaft um diese Medien gekümmert haben, während die Nachkriegsgenerationen sie nahezu vollständig links liegen ließ. Vor allem den verschiedenen Formen elektroakustischer Musik ist hierdurch ein Widerspruch zugewachsen, den zu lösen sie noch stets zu wenig Interesse zeigen: einerseits bedienen sie sich der technisch avanciertesten Mittel musikalischer Produktion, andererseits kommen sie vom Ideal der traditionellen Konzertmusik nicht los, welches sie zwar mit allen möglichen technischen Attributen aufmöbeln, jedoch nicht fundamental durchbrechen. Gerade hier jedoch hätte die »Umfunktionierung« zu greifen, wobei sich allerdings die von Eisler gemeinten »neuen gesellschaftlichen Zwecke« nicht von alleine einstellen: so etwas machen uns nur Medien-Ideologen weis.

Den Eislerschen Denkansätzen, die die Entwicklung der Musik als gesellschaftlich vermittelt sehen, wird nur allzu oft entgegengehalten, ihr historischer Grund habe sich so radikal gewandelt, daß sie selber obsolet geworden seien. Hier werden Form und Inhalt miteinander verwechselt. Was Eisler damals prognostizierte, hat sich allerdings qualitativ sprunghaft weiterentwickelt und ist als industriell-musikalischer Einheitsstil weltbeherrschend geworden. Angesichts dieser Entwicklung droht gegenwärtig das »System Kunstmusik« zusammenzubrechen; zumindest befinden seine bürgerlich-traditionellen Koordinaten sich in einer tiefen Krise. Angesichts dessen mag es scheinen, als ob Eislers Prinzip der »Umfunktionierung« in rein musikalischer Hinsicht selber schon nicht mehr funktionieren könne, denn das Material aus der Tradition der Kunstmusik selber eignet sich nicht mehr dazu. Es müßte sich also um eine Umfunktionierung all jener extrem avancierten (technischen) Mittel handeln, die gegenwärtig von der industriellen Musik und ihren Erscheinungsformen okkupiert

sind. Daß die Periode einer *terza prattica* sich anbahnt, fühlen all die Komponisten, die sich auf elektroakustische Musik konzentrieren. Sie ahnen, daß die neuen Mittel nach Integration in neue, umfassendere Funktionskader verlangen, wie sie sich in den neuen Medien und Kunstformen manifestieren. Es ginge also darum, diese gerade in inhaltlicher Hinsicht »umzufunktionieren« um die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß sich auf diese Weise neue musikalische Techniken und Idiome innerhalb eines Kontexts entfalten können, dessen gesellschaftliche Implikationen in fortschrittlicher Hinsicht bestimmen zu können mir sinnvoller scheint, als dies von den ästhetischen Voraussetzungen der »autonomen«, »absoluten« Prämissen der Musik des bürgerlichen Zeitalters her zu tun. Der Kampf um die neuen Medien scheint mir gegenwärtig die politische Hauptaufgabe *aller* Künstler zu sein. Nur das Durchbrechen der dort herrschenden Eigentumsverhältnisse eröffnet die Chance zur Entwicklung derjenigen neuen Inhalte, die die Voraussetzung gänzlich neuer ästhetischer Denkansätze sind. Gerade und vor allem in der Musik.

(Zwischenüberschriften von der Redaktion)