

# Vom Verschwinden des Politischen aus der Musik der Gegenwart

2 Vgl. dazu *Musik, Politik (Musik im Dialog, Bd. 5)*, Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 2002, hrsg. von Christa Brüstle, Matthias Rebstock und Holger Schulze, Saarbrücken: Pfau 2004.

3 Vgl. dazu Hanns-Werner Heister, Artikel »Politische Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7, Kassel etc.: Bärenreiter und Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, insbesondere Sp. 1661–82.

Das Politische scheint in der Musik der Gegenwart keine große Rolle mehr zu spielen. Den Eindruck gewinnt jedenfalls, wer die Programmbücher der letzten Jahre von Festivals zeitgenössischer Musik – etwa jene der beiden Uraufführungsfestivals *Donauesschinger Musiktage* und *Wittener Tage für neue Kammermusik* – durchblättert und Werktitel, verwendete Texte oder die Kommentare und Einführungen zum eigenen Werk der jüngeren und jüngsten Komponistengeneration näher betrachtet. Ein dezidiert politisches Selbstverständnis ist im Unterschied zur älteren Generation in den Selbstkommentaren der Jüngeren, obwohl das Weltverhältnis des Ich in vielfachen Schattierungen Thema ist, kaum je auch nur andeutungsweise artikuliert. Politik und Musik scheinen in der Musik unserer Tage nicht (mehr) gut zusammenzugehen. Das heißt nicht, daß politische Gehalte in der Musik völlig absent wären: Dazu zählen Stücke wie Olga Neuwirths und Michael Kreihls in Donauesschingen 2000 aufgeführte, audiovisuelle Arbeit *The Long Rain* (2000) für vier Solisten, vier Ensemblegruppen und Live-Elektronik mit einem Film nach einer Erzählung von Ray Bradbury. Hier geht es um das Thema Leben und Überleben unter dem Terror einer lebensfeindlichen (natürlichen) Außenwelt, das sich auch als politische und kulturkritische Metapher verstehen läßt. Daß jedoch in Donauesschingen mit Klaus Huber ein Komponist der älteren Generation zu jenen wenigen Ausnahmen gehörte, die sich offen zu einem politischen Anspruch ihrer Musik bekannten, ist bezeichnend. Im Einführungstext zu seinem Kammerkonzert für Violoncello solo, Baryton solo, Kontratenor und siebenunddreißig Instrumentalisten *Die Seele muß vom Reittier steigen ...* unter Verwendung von Worten von Mahmoud Darwisch (2002) heißt es: »Auf Gegenwart reagierend, wie ich es nicht anders kann, hoffe ich mit meinem Werk einen bescheidenen Beitrag zu leisten gegen die fortschreitende Verdinglichung des Menschen (samt seiner Seele ...), zur Rettung des Menschlichen in einer Zeit, die sich anderen Zielen verschrieben hat. [...] Un autre monde est possible [eine andere Welt ist möglich].«<sup>1</sup>

1 *Donauesschinger Musiktage 2002*, Programmbuch, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Donauesschingen, Donauesschingen 2002, S. 120.

Es scheint tatsächlich eine Frage der Generation zu sein – wobei einen unwillkürlich Zweifel beschleichen, der Befund könnte aufgrund zu schmaler oder falsch gewählter Basis unzutreffend sein. Aber auch wenn man den Fokus vergrößert, ändert sich am Bild tendenziell nichts Wesentliches.<sup>2</sup>

Ist das Politische in Sachen Musik in jüngster Zeit für die Jüngeren tatsächlich kein Thema mehr? Oder hat sich vielleicht, jedenfalls bei den in dieser Hinsicht reflektierenden Komponistinnen und Komponisten, der Akzent verlagert? Die Antworten hängen natürlich davon ab, wie man das Politische in der Musik näher bestimmt. Weder darf es eingeschränkt werden auf Formen engagierter Musik wie das politische Lied oder Bekenntnismusik noch allein als »eine konzentrierte Form des Gesellschaftlichen in der Musik« aufgefaßt werden<sup>3</sup>, da damit jede Musik, weil immer in irgendeiner Form welthaltig, politisch wäre. Es bedarf eines zusätzlichen Kriteriums, und das ist eine wie auch immer geartete gesellschaftliche Wirkungsabsicht, etwa Bewußtseinsprozesse in Gang zu setzen, bei den Hörern Nachdenken und Selbstreflexion auszulösen. Beim schaffenden Künstler setzt dies ein Bewußtsein der eigenen Entfremdung voraus, die – in welcher Weise auch immer – zum Thema der künstlerischen Arbeit wird. Man müßte daher wohl zunächst vorsichtiger formulieren: Bestimmte Formen des Politischen scheinen als musikalische Inhalte im Verschwinden begriffen zu sein. Was und ob überhaupt etwas an ihre Stelle tritt, wäre zu untersuchen.

## Marginalisierung

Die Frage des Politischen in der Musik ist vor dem Hintergrund einer wachsenden Marginalisierung der Musik der Gegenwart zu sehen, und dies trotz ungebrochener Fördertätigkeit und trotz aller Geschäftigkeit des Neue-Musik-Betriebs. Symptome dafür sind vor allem in den Massenmedien auszumachen: Die Sendeplätze für zeitgenössische Musik im Radio sind vielfach unter Druck geraten. Im Fernsehen, sowieso als Bildmedium ein schwieriges Feld für Musik, sieht sie sich meist auf die Sendezeiten am späten Abend oder in die Spartenkanäle abgedrängt. Deutlichstes Symptom ist aber das Verschwinden des Themas *Neue Musik* aus vielen Feuilletons, in denen im besten Falle noch Berichte über Festivals oder einzelne Uraufführungen zu finden sind. Leidenschaftliche intellektuelle Debatten bleiben heute scheinbar wichtigeren Themen wie Hirnforschung oder Gentechnik vorbehalten. Und nichts anderes gilt für den Buchmarkt. So haben wir das Paradox einer »Neuen« Mu-



Das John-Cage-Projekt in der Halberstädter St. Burchardi-Kirche *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* (as slow as possible) ist gegenwärtig wohl das eindrucksvollste Beispiel musikalischer Subversivität. Obwohl es einen Aufführungsort und mit dem 2. September 2001 (Cages 81. Geburtstag) einen Beginn gibt, hat es die Institutionen Konzert sowie musikalische Aufführung außer kraft gesetzt und allein damit einen Ort sozialer Utopie geschaffen. Von keinem Menschen kann es auch nur einigermaßen vollständig gehört werden, weil seine Aufführung 639 Jahre dauert. Es wird auf einem Instrument gespielt, das im Verlauf des Stückes erst entsteht (siehe Foto). Und es ist in einer Zeit, die auf totale Verfügbarkeit und Kontrolle allen Lebens ausgerichtet ist »ein unverfügbares Unternehmen« (Jakob Ullmann). Darüber verfügen hieße, es zu zerstören. In diesem Sinne ist *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* ein Projekt des Vertrauens, der Zuversicht, des Optimismus und der Lebenslust, die an spätere Generationen weitergegeben werden.

Am 5. Mai diesen Jahres fand der 3. Klangwechsel statt - die Töne e/e' verklingen, weiter klingen gis', a', c'', fis'', den nächsten Klangwechsel gibt es am 5. Juli 2008. Am 5. Mai wurde auch die Gründung der John-Cage-Akademie bekanntgegeben mit Dieter Schnebel als Präsidenten. Weitere Informationen: [www.john-cage.halberstadt.de](http://www.john-cage.halberstadt.de).

sik, die selbst in ihren ältesten, vor bald einhundert Jahren entstandenen Ausformungen, jenen der frühen Atonalität, klingend – egal ob im Konzertsaal oder im Radio – immer noch das Gros des Publikums zu verstören vermag und vielfach sofort Abwehrreflexe auslöst, die gleichwohl aber offenbar niemanden mehr bewegt oder gar aufregt. Kunstmusik unserer Zeit ist offensichtlich für das Selbstverständ-

nis der Gesellschaft nicht mehr relevant.

Die Ursachen für diese Entwicklungen liegen tiefer und sind vor allem in einem grundlegenden Wandel des musikalischen Erfahrungsraumes im 20. Jahrhundert zu suchen, welcher auch die Rahmenbedingungen für das Handeln der schöpferischen Musikerinnen und Musiker setzt. Dieser auch sozial definierte Raum, in welchem der einzelne der Musik be-

gegnung, hat durch die technische Reproduzierbarkeit und die Fernübertragung von Musik in Radio, Fernsehen, auf Tonträgern und neuerdings im Internet einen tiefgreifenden Strukturwandel durchlaufen, der die Wirkungsmacht der Musik und besonders der Kunstmusik einschneidend veränderte. Dieser Prozeß führte zu einer Vielfalt miteinander konkurrierender »Musiken« unterschiedlichster historischer, geographischer und sozialer Provenienz ebenso wie – aufgrund ihrer schnellen und einfachen Verfügbarkeit – tendenziell zu einer Allgegenwart von Musik oder musikalischen Klängen im Alltag der meisten Menschen. Damit ist nicht nur eine zunehmende Bedeutungslosigkeit des Klanggegenstandes Musik in der Wahrnehmung verbunden. Musik ist auch kaum mehr Kommunikationsanlaß: Jeder hört andauernd irgend etwas, aber keiner redet mehr mit anderen darüber.

Der Wandel des musikalischen Erfahrungsraums führte zu einem Wandel der vorwiegenden Form des Umgangs mit Musik: An die Stelle des eigenen Musizierens, ganz gleich ob Singen oder vielleicht auch das Spielen eines Instruments, trat zunehmend der Konsum. Das heißt, der Kreis derjenigen, die aktiv Musik machen, ist trotz des vorwiegend von bildungsbürgerlichen Schichten getragenen Booms der Musikschulen im Schrumpfen begriffen. Das eben erwähnte Kommunikationsdefizit über Musik könnte auch mit dieser Konsumhaltung zusammenhängen.

Die angesprochenen Veränderungen lassen sich am politischen Lied gut illustrieren. Die Bedeutung und die Wirkung des politischen Liedes oder auch der Arbeiterchöre bis in die frühen dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts ist nur ganz zu verstehen, wenn man die Struktur des damaligen Erfahrungsraums in Rechnung stellt: Das Radio steckte noch in den Anfängen und war weit entfernt vom Massenmedium, das Grammophon war teuer. Welche Möglichkeiten zur Begegnung mit Musik blieben also für die meisten Leute? Konzert, Oper und Kino (wer es sich leisten konnte), Kirche, Militärmusik, gelegentlich vielleicht Jahrmarkt, Zirkus oder Straßenmusiker wie der Leierkastenmann oder das Singen zu Hause und im Kreise von Gleichgesinnten. Heute dagegen, wo die Tonkonserve allgegenwärtig ist und nicht nur das häusliche, sondern auch das gemeinschaftliche Singen vielfach ersetzt hat, haben es Lieder wie überhaupt das kollektive Singen, besonders bei jungen Leuten, schwer.

Die Reproduzierbarkeit des Klangs und die damit verbundene Präsenz von Musik aller Art, aus aller Welt und allen Zeiten hat zu einer Relativierung der Bedeutung, um nicht zu

12 sagen zur weitgehenden Marginalisierung der

vormals privilegierten Orte der Musikerfahrung geführt: der klassischen Konzerte – Orte, an denen sich bis ins frühe 20. Jahrhundert immer auch Teile der politisch tragenden Schichten trafen. Konzerte sehen sich heute mehr denn je virtueller Konkurrenz ausgesetzt, und zwar nicht nur, was sie als Ort der Begegnung mit Musik betrifft, sondern auch hinsichtlich der Maßstäbe und damit der Erwartungen des Publikums. Die Reproduzierbarkeit hat einerseits die Verbreitung von Musik und damit die Wirkungsmöglichkeiten durch Radio- und Fernsehübertragung und durch Verbreitung über Tonträger enorm befördert, allerdings vielfach auch um den Preis einer Unterwerfung unter die Gesetze des Massenmarktes. Andererseits hat sie das noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts bestehende Monopol der Konzertinstitutionen für Kunstmusik gebrochen und diese massiv geschwächt. Innerhalb der weltumspannenden, vor allem medialen Konkurrenz ist die relative Bedeutung des seiner Natur nach immer lokalen Konzertes, wenn es keine mediale Aufmerksamkeit zu erregen vermag, stark geschrumpft. Zumal Konzerte für zeitgenössische Musik oder verwandte Formen der Musikdarbietung solcher Musik außerhalb der institutionalisierten Räume ohnehin nicht die Lieblinge der Medien sind und es zunehmend weniger zu sein scheinen. Das heißt: Entsprechend begrenzt ist heute die gesellschaftliche Reichweite solcher Veranstaltungen.

Eine weitere Ursache für den Bedeutungsverlust der zeitgenössischen Musik ist die Ausdifferenzierung und Fragmentierung des Musiklebens mit der Ausbildung von weitgehend gegeneinander abgeschotteten Publika. Im Prinzip ist es ja zu begrüßen, daß die Musik der Gegenwart ihre spezialisierten Interpreten hat, die den besonderen Herausforderungen besser gewachsen sind als beliebige Musiker, und daß sie in besonderen Konzerten und Reihen inzwischen fest verankert ist. Der relative Erfolg von Festivals wie Donaueschingen oder der Moderne-Reihe in einem traditionellen Festival wie jenem von Luzern zeigt, daß es dafür ein beträchtliches Publikumspotential gibt, auch wenn dieses zahlenmäßig vergleichsweise klein sein mag. Der Preis dafür war aber die Abkoppelung von einem größeren Publikum.

Mit dem Ausdifferenzierungsprozeß des Musiklebens scheint des weiteren auch, ganz im Sinne der wachsenden Ökonomisierung, ein Wandel der Institution Konzert verbunden zu sein. Konzerte werden zunehmend als Event oder als Dienstleistungen aufgefaßt, wobei auf dem Musikmarkt vieles im Angebot ist. Am attraktivsten für diejenigen, die



sich ein paar Stunden »Wellness für die Ohren« gönnen wollen, sind homogene Programme ohne »störende« oder gar »verstörende« Stücke, die den Erwartungen nicht entsprechen. Aus dieser Sicht ist die Bereitschaft, sich auf das Ungewohnte und damit vielleicht die Veränderung des Selbst einzulassen, nicht gerade groß, es sei denn, man hat sich für das »Abenteuer-Package« entschieden.

Aus dem eben in groben Umrissen Beschriebenen geht hervor, daß die Reichweite und die Wirkungsmacht der Gegenwartsmusik, bezogen auf den gesamten musikalischen Erfahrungsraum, heute höchst begrenzt ist. Und daraus läßt sich eine Teilantwort auf die Frage ableiten, warum die Musik als Kunst für das Selbstverständnis der Gesellschaft offenbar keine Rolle mehr spielt: Sie kommt in der Erfahrungswelt vieler Menschen gar nicht mehr vor. Das ist der Preis für das Nischendasein. Selbst wer von der Bedeutung neuer Musik und neuer Kunst im allgemeinen für das Menschsein und die Selbsterkenntnis des Menschen gerade in einer durchökonomisierten und vollkommen medialisierten Gesellschaft wie der unseren zutiefst überzeugt ist, müßte angesichts der ausbleibenden Debatten Antworten auf die weitergehende Frage zu finden versuchen: Was ist an neuer Musik heute relevant, und warum ist es das? Oder wenn man extrem zuspitzen wollte: Warum sollte diese Musik überhaupt relevant sein? Ihr bloßes Dasein, die Tatsache, daß es Menschen gibt, die von ihrer Notwendigkeit überzeugt sind und ihre ganze Schaffenskraft in die Hervorbringung solcher Musik stecken, scheint in Zeiten, wo Orchester, Radio und Fernsehen zunehmend weniger an einem »Kulturauftrag«, über den früher einmal weitgehend Einverständnis bestand, gemessen werden als an Aufwand und »Ertrag«, nicht mehr als Antwort zu genügen. Man mag das beklagen. Es ist aber höchste Zeit, den Diskurs über die Relevanz und Bedeutung von Musik öffentlich zu führen, da sonst die Kunst der Ökonomie irgendwann ganz zum Opfer fallen wird.

## Neue Subversionsstrategien

Zurück zur Frage des Politischen in der Musik der Gegenwart: An die Stelle einer Musik, die sich offen in den Dienst der Realisierung politischer oder sozialer Visionen oder Ideen stellt, scheinen heute eher Formen einer Subversion getreten zu sein, die an unterschiedlichen Punkten ansetzt. Vom offenen Gesellschaftlichen hat sich der Akzent ins Ästhetische verlagert, möglicherweise im Zusammenhang mit dem Verschwinden der Utopien und jenem des Fortschrittsglaubens im Gefolge der politi-

schen Umwälzungen nach 1989. Offenbar existiert aber auch eine Skepsis gegenüber herkömmlichen Formen engagierter Musik – von der politischen Agitationsmusik über das Kampflied bis zur Bekenntnismusik –, die das Signum des Historischen an sich tragen. Schon in den frühen siebziger Jahren hatte Helmut Lachenmann solche Formen kritisiert und eine Musik gefordert, die radikal und gesellschaftlich wirksam ist durch die Reflexion ihrer Mittel und der Wahrnehmungszusammenhänge von Musik. Er wehrte sich gegen ein unreflektiertes In-Dienst-Nehmen der Musik zu politischen Zwecken und vertrat schon damals ein Subversionskonzept, das bei den Gewohnheiten und Erwartungen der Hörer ansetzt. In den letzten Jahren nun führte der Weg offenbar weg von konkreten politischen Inhalten und für viele hin zu einem Handlungskonzept: zum Aufbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten und dies möglicherweise als Reaktion auf den gewandelten Erfahrungsraum und die völlig veränderten Rahmenbedingungen, in denen sich kompositorisches Handeln heute vollzieht. Formen solchen Handelns wären die Überschreitung von traditionellen Räumen oder vertrauten Kontexten, das Verlassen der etablierten Institutionen oder die Überschreitung der Grenze zwischen Musiker und Hörer in der Klangkunst, wo die Besucher häufig zum aktiven »Erfahren« aufgerufen sind.

Über die Reichweite subversiver Konzepte darf man sich jedoch keine Illusionen machen. Im Zeitalter eines Überangebots konkurrierender kultureller Veranstaltungen, einer Art kulturellen Supermarkts, setzt die Wahlfreiheit des »Konsumenten« die Grenzen der Reichweite solcher Konzepte. Zu überschreiten sind sie meist nur in den geschützten Räumen eines noch nicht vollkommen kommerzialisierten Betriebes, bei Veranstaltern, die davon überzeugt sind, daß Konzert wie Theater nicht nur Orte unverbindlicher Musikpräsentation und damit des Kulturkonsums, sondern immer noch auch moralische Anstalten sind, die der Gesellschaft den Spiegel vorhalten sollen.

Dabei gilt: Subversion braucht ein starkes Gegenüber, braucht stabile Strukturen, gegen die sie sich richtet, sonst läuft sie ins Leere. Sie ist dort am wirkungsvollsten, wo sie auf ritualisiertes Verhalten, auf etablierte Gewohnheiten oder starre Vorstellungen trifft. Die größten Wirkungen entfalten subversive Grenzüberschreitungen und Tabubrüche nicht im aufgeschlossenen Milieu der Konzerte zeitgenössischer Musik, sondern gerade dort, wo man selten Gelegenheit hat, sie überhaupt aufzuführen: in den am stärksten ritualisierten Institutionen wie dem traditionellen Abon-

nementskonzert oder dem Festivalkonzert, in denen die Selbstfeier des Publikums im Vordergrund steht. Sind einerseits die stabilsten Strukturen schwer zugänglich, so steht andererseits im Bereich der Konzerte mit zeitgenössischer Musik einer Wirksamkeit von Subversionskonzepten entgegen, daß dort feste Strukturen, an denen man sich reiben könnte – bei aller Ritualisierung, die auch dort anzutreffen ist –, sich aufgrund des schnellen Wandels kaum mehr neu auszubilden vermögen. Ganz gleich in welchem Kontext, Subversion setzt immer voraus, daß das Publikum auf sie einsteigt, einerlei, ob mit bloßer Abwehr oder mit einer Veränderung des Selbst. Sie setzt die Bereitschaft voraus, sich der Musik auszusetzen, im besten Falle Kunst als Erfahrungsmöglichkeit und als Chance zur Veränderung des Selbst zu begreifen.

Subversive Strategien sind aber nicht nur im Bereich der musikalischen Darbietungsformen anzutreffen. Ebenfalls als Erscheinungsweise des Subversiven lassen sich Kunstformen wie die Klanginstallation verstehen, und zwar hinsichtlich des Eingreifens in unsere Erfahrungswelt des Alltags ebenso wie in bezug auf die Partizipation des Publikums und nicht zuletzt, was die technische Reproduzierbarkeit betrifft, der sich viele Installationen schon durch ihre Faktur entziehen. Sie können klangliche Erfahrungsmöglichkeiten bieten, die mit technischen Medien nicht reproduzierbar sind, sondern nur direkt erfahrbar. Mit dem Versuch, autochthone Erfahrungsformen zu entwickeln, die gebunden sind an den Ort hier und jetzt und entsprechend mit dem Ende der Darbietung auch unwiederbringlich dahin sind, verweigern sich diese Kunstformen dem Warencharakter des auf Tonträger reproduzierten Werkes.

Ein dritter Ansatzpunkt der Subversionsstrategien, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, ist die Aufhebung der Trennung von Ausführenden und Musikern, das heißt die Frage der Partizipation am Musikmachen. Hier setzen schon in den sechziger und siebziger Jahren Initiativen wie das von Cornelius Cardew gegründete London Scratch-Orchestra an, an dem sich jeder, ungeachtet seiner instrumentalen Fertigkeiten, beteiligen konnte, oder Improvisationsgruppen nach dem Modell der Nuova consonanza. Auf dem Hintergrund der aufgrund der Macht der reproduzierten Musik abnehmenden Zahl jener, die aktiv musizieren, vermag auch eine Initiative wie der von Hans Werner Henze Mitte der siebziger Jahre mit emanzipatorischen Absichten gegründete *Cantiere internazionale d'Arte in Montepulciano* gesellschaftlich subversive Qua-

14 litäten zu entfalten. Ohne den künstlerischen

Anspruch preiszugeben setzte der Cantiere auf aktive Partizipation aller am Musikmachen entsprechend den jeweiligen Fertigkeiten und eröffnet damit für die Teilnehmer musikalische und soziale Erfahrungsmöglichkeiten, die ihnen sonst verschlossen sind. Zu solchen Initiativen sind auch Kinderprojekte zu zählen wie die in der Basler Gare du Nord – dem »Bahnhof für Neue Musik« – von der Schlagzeugerin Sylwia Zytynska durchgeführten, anspruchsvollen Workshops, die Kinder nicht nur mit ungewohnten Klängen konfrontieren wollen, sondern auch einladen, selbst mitzutun, zu experimentieren und zu improvisieren.

Ansetzen kann die Subversion schließlich auch bei Veranstaltungsstrukturen. Ein Beispiel dafür ist das Festival in Rümelingen, einem kleinen Ort zwischen Basel und Olten, bei dem in den letzten Jahren mehrfach auch das Politische der Musik Thema war. Das Festival, so Daniel Ott – einer seiner Initiatoren –, wollte von Anfang an »eine Art Laboratorium« sein: »ein Ort, wo Klänge recherchiert und ausgetüftelt werden, um schließlich mit der Umgebung – der weiten Juralandschaft oder den Aufführungsorten Kirche/Turnhalle/Viadukt/Unterführung/Bahntunnel/Steinbruch etc. in Dialog zu treten.«<sup>4</sup> Bei aller Nonkonformität braucht ein solches Festival gleichwohl ein Minimum an Strukturen und ein klares »Produkt«, für das man aufgeschlossene Geldgeber ebenso wie mit professioneller Werbung ein Publikum gewinnen kann. Das Problem der bescheidenen gesellschaftlichen Reichweite bleibt aber auch bei solchen Initiativen trotz beträchtlicher medialer Aufmerksamkeit ungelöst. ■

4 *Geballte Gegenwart. Experiment Neue Musik Rümelingen*, hrsg. von Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott, Basel: Christoph Merian 2005, S. 24.