

Leben Wirklichkeit Alltag

Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik

Früher war man gewohnt«, so John Cage in einem Gespräch mit Stanley Kaufmann 1966 (!), »Kunst als etwas zu begreifen, das besser organisiert war als das Leben, etwas, wohin man sich vor dem Leben flüchten konnte. Der Wandel, der in diesem Jahrhundert stattgefunden hat, ist jedoch derart, dass Kunst keine Flucht, sondern eher eine Einführung in das Leben bedeutet. [...] Was in diesem Jahrhundert passiert, ist, ob es akzeptiert wird oder nicht, dass die Kluft zwischen Kunst und Leben immer kleiner wird.«¹ Es war dies zu jenem Zeitpunkt eine kühne Feststellung, die – in Westeuropa – durch den Geist der postseriellen 60er Jahre legitimiert wurde. Einem Jahrzehnt, das sich durch einen in der Musikgeschichte beispiellosen Aufbruch auszeichnet, der den abendländischen Musikbegriff in seinen Grundfesten erschütterte und die zeitgenössische Musik in ihrem Innovationspotential explodieren ließ. In den 60er Jahren schlug Musik endgültige Brücken zum Alltag, zum Leben, zur Wirklichkeit – mit Vorläufern in den 10er und 20er Jahren: Elektronik und Elektroakustik machten *musique concrète* und Soundart möglich und es begann eine in der Musikgeschichte bis dahin beispiellose Erweiterung der instrumental/vokalen Klangwelt von Musik auf die Welt der Geräusche. »Musik haut über sämtliche Stränge«², konstatierte Dieter Schnebel lakonisch am 10. Juli 1967 in seinem dem Münchner Konzert *Neue Musik III* vorangestellten Vortrag und meinte damit auch die selbstverständliche Erweiterung des Akustischen um das Optische: sichtbare Musik. Gedanklich war dieser Aufbruch bereits dreißig Jahre früher angedacht worden – der Zweite Weltkrieg bedeutete als Desaster für die Menschheit auch eines für die Kunstentwicklung. Im Rahmen eines Meetings der Kunstgesellschaft von Seattle 1937 (!), Erstveröffentlichung in den USA 1958 (!), beschwor John Cage die Zukunft der Musik: »Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control this sounds. To use them not as sound effects but as musical instruments.«³

Was die musikalische Seite jener von Cage 1966 apostrophierten Hinwendung von Musik zum Leben betrifft, hat sich seine Vision, angesichts heutiger Kompositionspraxis, erstaunlich antizipatorisch erwiesen. Jener Brückenschlag zum Leben hat in der Musik maßgebliche Spuren hinterlassen bis hin zur Herausbildung neuer Aufführungs- und Veranstaltungsformen und deutlichen Veränderungen im Hörverhalten. »Musik ist wagnis des menschen.« meinte Hans-Joachim Hespos 1985. »die gegebenheit hören bietet im aushören ums immer wieder neuandere echte möglichkeit, dasein und entwicklung zu bewältigen.«⁴ Das ist das Gegenteil von Flucht, eine solche Position wäre ohne das Zusammendenken von Kunst und Leben nicht vorstellbar. Versteht man jenes Verhältnis allerdings umfassender, erweitert auf das Funktionieren von Musik *in* Gesellschaft, ist es bis heute eine utopische Idee, dass neue Musik »eine Einführung ins Leben« sei. Seitens der Rezeption ist der Fluchtgedanke nach wie vor präsenter, worin offenbar die Probleme neuer Musik mit ihrer Hörerschaft gründen.

Jener Wandel aber, der das 20./21. Jahrhundert prägt ist mit kunstfremden Begriffen wie Leben, Wirklichkeit, Gesellschaft und Alltag verbunden, Begriffe, die eines gemeinsam haben: Sie bezeichnen eine außerhalb des Dispositivs Kunst respektive Musik liegende »Welt« und werden oft synonym gebraucht. Eine Ursache dafür ist sicher, dass es im Englischen bzw. Amerikanischen den Begriff des »Alltags« im übergreifenden Sinne des Alltäglichen, also des Profanen, Gewöhnlichen, Üblichen nicht gibt, sondern Alltag als *weekday* tatsächlich den Wochentag (im Unterschied zum Feiertag) oder als *daily routine* den Tagesverlauf bezeichnet. Im Grunde aber sind es – im deutschen Sprachgebrauch – hierarchisch aufeinander bezogene Begriffe, die Unterschiedliches meinen. So ist Alltag einerseits ein Teilbereich des Lebens und dieses wiederum ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Andererseits hat der Begriff Leben, wie er im Kontext der Avantgardeentwicklungen gebraucht wird, eine soziale und politische Komponente, während Alltag zwar kein apolitischer Begriff ist, aber doch auf einen subjektiv orientierten, kulturellen Kontext zielt, nämlich auf Alltagskultur: als Alltag wahrgenommenes Leben. Waren Kunst und Alltag Jahrhunderte lang einander ausschließende, polare Bereiche, so sind in diesem Verhältnis im Laufe des 20. Jahrhunderts vielfache Veränderungen zu konstatieren bis dahin, dass diese produktive Allianz in der Gegenwart eine neue Qualität angenommen hat. Eine Qualität, hinter der die Absicht von Kompo-

4 Hans-Joachim Hespos, *pfade des risikos* (1985), in: ... rede Zeichen... Texte zur Musik 1969-1999, Saarbrücken: PFAU Verlag 2000, S. 71

1 Richard Kostelanetz, John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Kapitel *John Cage über seine Ästhetik*, Köln: DuMont 1989, S. 159160

2 Dieter Schnebel, *Gärungsprozesse*, in: derselbe, *Denkbare Musik*. Schriften 1952/1972, hrsg. v. Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont 1972, S. 341

3 John Cage, *The Future of Music: Credo*, in: ders. *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut: Wesley University Press 1986, S. 3

nisten, Musikern und Veranstaltern aufscheint, den Elfenbeinturm Neue Musik endlich zu verlassen.

Alltag statt Leben

»Es sind ja nicht nur Beobachtungen, die man bezüglich der Veranstaltung, der Kunstproduktion macht, sondern die Beobachtungen, die man im Alltag macht, sind ja viel stärker. Heutzutage wird ja kein Schuh mehr verkauft, ohne dass der Raum inszeniert worden ist. Jeder Verkaufsraum ist eigentlich fast ein Theaterraum – wenn man sich beispielsweise am Hackeschen Markt den Boss-Laden anguckt. Das ist ein Kunstraum. Da sind Kommerz und Gestaltung so verknüpft, dass man sich fragen muss: Was ist eigentlich die Rolle von Kunst und was hat das für Konsequenzen für die Aufführungs und Veranstaltungspraxis neuer Musik? Ich glaube, da hat eine ungeheure Geschmacksbildung des Publikums stattgefunden, das heutzutage viel mehr von Inszenierung und Raumgestaltung erwartet, gerade wenn man in der Großstadt wohnt.«⁵ Thomas Bruns, künstlerischer Direktor des Kammerensembles Neue Musik Berlin, benennt damit eine wesentliche Erweiterung innerhalb jener produktiven Allianz von Musik und Leben gegenüber den sechziger Jahren. Stand in jener Zeit noch die Komposition, das Werk als »Ausstrahlungsort« der neuen Symbiose von Musik und Leben im Mittelpunkt – mit Öffnungen zum emanzipierten Interpreten und Publikum –, wird spätestens seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts immer deutlicher eine Verlagerung auf die *Veranstaltungskultur* deutlich. Konzertante Aufführungspraxis ist zunehmend um Veran-

staltungsformen erweitert worden, die von alltäglichen Orten und Situationen, vom Hören und seinen kulturellen Voraussetzungen *ausgehen*, eine Veranstaltungskultur, bei der *das Erlebnis als Erfahrungs und Erkenntnisqualität* im Zentrum von Programmen steht⁶ – und bei weitem nicht nur beim KNM Berlin.

Repertoirebildung bedeutet nun auch Entwicklung neuer Präsentationsformen speziell für die Musik des 21. Jahrhunderts, begründet nicht zuletzt durch einen Generationswechsel der Akteure. Ein Paradebeispiel dafür ist die seit 2005 überaus erfolgreich funktionierende *HouseMusik für Wohnungen, Büros & Läden*⁷ am Kollwitzplatz in Berlin/Prenzlauer Berg. Implantiert in einen Ausschnitt lebendiger Kiezkultur ist damit ein neuer Veranstaltungstyp entwickelt worden, der die Vielfalt aktueller Musik, die Geselligkeit von Clubkultur und intensives Hören in der »Kammer« zu einer bestens funktionierenden Erlebnisform bündelt. Den Kern bilden anspruchsvolle zeitgenössische Musik auf hohem interpretatorischem Niveau, Neue Improvisation und Klangkunst. Die Alltagsumgebung aber verändert sowohl Musizieren wie auch Hören, intensiviert beides. Da Wohnungen, Läden oder Büros als Aufführungsorte sehr viel kleiner sind als Konzertsäle und die Musiker tatsächlich zu den Leuten hingehen, wird der Kontakt zum Publikum »menschlicher«, wie die Bratschistin Kirsten-Maria Pientka und andere Musiker des KNM berichteten. Und wenn neue Musik in der eher privaten Sphäre von Wohnungen, Weinläden oder Buchantiquariaten erklingt, erhält sie selbst eine andere Aura, eine andere Intensität.

In ähnlicher Weise vom Zuhören und von alltäglichen Orten ausgehend sind inzwischen

6 Vgl. das Kapitel *Innovative Programmarbeit* mit Beiträgen von Armin Köhler, Daniel Ott, Gerhard Stähler, Jörg Jakob u.a. in: *Positionen 52 Festival Alternativen*, Mühlenbeck August 2002, S. 12-31.

7 Siehe dazu den gleichnamigen Text von Thomas Bruns, in: *Positionen 72 speichern ... vergessen*, Mühlenbeck August 2007, S. 30-32

5 Thomas Bruns in einem Gespräch der Autorin mit drei Vertretern des KNM Berlin am 20. April 2007.



Fotoessay *(Un-)Ordnung* von Arne Reinhardt, Foto 5

zahlreiche, in ihrer »Inszenierung« jedoch gänzlich andere, oft installativ-konzertante Veranstaltungsformen mit neuer Musik entwickelt worden. Meistens sind sie temporär, einmalig und unwiederholbar, was – ebenso wie ihre Nichtreproduzierbarkeit – im Medienzeitalter wieder eine besondere Qualität der Rezeption darstellt. Um Musik adäquat erleben zu können, muss man dabei gewesen sein. Eine Pionierrolle spielten in diesem Kontext Komponisten und Musiker um Gerhard Stäbler mit seinen Konzepten der *Aktiven Musik* seit den 80er und *LandMarks*⁸ seit den 90er Jahren. Eine wesentliche Voraussetzung war dafür die beginnende Rekulktivierung des Ruhrgebiets mit seinen aufgegebenen Zechen und Industriebrachen. Ähnlich bahnbrechend war das Kollektiv aus Komponisten und Musikern um Daniel Ott, das die *Neue Musik Rümmlingen* in der Schweiz mit ihren in Landschaftsräume um das Dorf eingelassenen Festivals seit 1988 organisiert⁹, oder das von Peter Ablinger 1989 gegründete und inzwischen von Bill Dietz betreute Ensemble *Zwischentöne*¹⁰. Im Sinne eines auf alltägliche Orte und vorgefundene Bedingungen bezogenen Komponierens arbeiten Komponisten wie Daniel Ott, Peter Ablinger, Annette Schlünz, Johannes Wallmann, Manos Tsangaris, Georg Klein, Kirsten Reese und viele andere seit den 90er Jahren. Beispielhaft zu nennen wäre hier Peter Abingers *Stadtooper Graz*¹¹, der 2009 im österreichischen Ulrichsberg und seiner Umgebung die siebenteilige *Landschaftsoper* folgen wird, die mit einer Baumpflanzung im April 2008 startete. Wichtig aber ist immer, dass es Veranstalter gibt, die dies ermöglichen. Auch dazu gab es Vorläufer seit Ende der sechziger Jahre, aber eben sehr vereinzelt. Man denke etwa an Cages *Musicircus* (1967) an die sozialen Musikexperimente des Londoner Scratch Orchestra im öffentlichen Raum (seit 1969)¹² oder an Dieter Schnebels Konzept *Gehörgänge* (1972). Bei allen ästhetisch und musikalisch unterschiedlichen Ansätzen, Musik und Leben zu verbinden, ist eines jedoch allen gemeinsam: Sie verlassen das autonome System Musik. Zeitversetzt passiert ähnliches, was Michael Lingner für die Bildende Kunst konstatierte: Im Prozess der Autonomisierung von Musik mit dem Höhepunkt der Moderne – in der Musik Ende der fünfziger Jahre – ist sie an ein Ende gelangt, so dass sie »nicht mehr allein in ihrer eigengesetzlichen Entwicklung und in sich selbst ihren einzigen Zweck sehen (kann). Vielmehr bedarf sie [...] außerhalb ihrer selbst liegende, heteronome Zwecke, aus denen Bestimmungsgründe für ihre Fortexistenz und Weiterentwicklung zu gewinnen wären.«¹³

16 Hinzuzufügen wäre, dass es sich dabei nicht

um eine Ablösung handelt, sondern um Parallelentwicklungen zum Konzertbetrieb.

Im Brückenschlag von Musik zum Alltag erhält die Verbindung von Musik zum Leben eine neue Qualität. Ins Zentrum von Komposition – wie auch Veranstaltungspraxis – rückt das Erlebnis oder besser noch, wie es Sabine Sanio in ihrer Arbeit über John Cage und Helmut Heißenbüttel herausgearbeitet hat, rückt »ästhetisches Verhalten«, die »Fähigkeit des Individuums zu Wahrnehmung, Kontemplation und Erkenntnis«¹⁴. Aus einer kompositorischen Gestaltungsidee, die Elemente des Lebens, auch des akustischen Alltags integriert und vom Zuhörer ein aktives Verhalten zur Darbietung herausfordert, wird eine gesamtgesellschaftliche, sich gegenseitig bedingende Erfahrungsstrategie aus Musik, sozialem Ort (nicht lediglich abstraktem Raum) und Hören. Und noch etwas hat sich verändert. In der Hinwendung zum Alltäglichen erschließt sich Musik ein auch künstlerisch präziser fokussierter Wirklichkeitssinn, der in der Lebenspraxis ansetzt und diese auf verschiedene Weise in Kunst einfließen lässt. »Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber«, meinte Hans-Joachim Hespos, »als dass jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten. Es ist ein Wort von Picasso, der sagte: ›Schafft Wirklichkeit!‹ Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.«¹⁵ Bei ihm sind es konkrete Personen, Verhaltensweisen, gesellschaftliche Gepflogenheiten die er in seiner Musik musikalisch »besetzt«. Bei KomponistInnen wie Carola Bauckholt oder Michael Maierhof werden Toaster, Kaffeemühle, bratende Spiegeleier oder Tupperdosen mit all ihren realen und ideellen Assoziationen musikfähig, in Klangkunst und experimenteller Improvisation erzeugen und steuern Fundstücke vom Baumarkt und aus dem Drogerie-Supermarkt innerhalb eines elektroakustischen Settings die Klangprozesse mit. Die Projektion in den Alltag, so haben die letzten zwei Jahrzehnte gezeigt, ist für Musik zu einer neuen Herausforderung geworden.

... das Fenster öffnen ...

Die Faszination vom Leben, von der Wirklichkeit, vom Alltag als Bezugspunkt und Inspirationsquelle für Musik wurde erst mit den musikalischen Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts künstlerisch brisant. Kunstbewegungen wie Futurismus, Dadaismus und die Bauhausbewegung, amerikanische und englische Avantgarde, Fluxus, nachserielle Avantgarde und Klangkunst oder gegen-

14 Sabine Sanio, *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken: PFAU Verlag 1998, S. 254 ff.

8 Siehe Gerhard Stäbler, *Aktive Musik in: Positionen 52 Festival Alternativen*, Mühlenbeck August 2002, S. 24-25

9 Vgl. www.neue-musik-ruemlingen.ch

10 Vgl. die Konzeptbeschreibung von Bill Dietz zu *Krieg der Sprachen*, ein einmonatiger Konzertmarathon für und von Anwohnern als Musiker an alltäglichen Orten des Berliner Stadtbezirks Wedding, in: *Positionen 72*, Mühlenbeck August 2007, S. 33-34.

15 Hans-Joachim Hespos, a.a.O., S. 75

11 Siehe dazu Wolfgang Hofer, *Passagenwerk der Zwischenräume. Peter Abingers OPERA/WERKE: Stadtooper Graz*, in: *Positionen 66/2006*, S. 29-30 oder <http://ablinger.mur.at/werke.html>

12 Vgl. Michael Parsons, » ... 44 Lacher und komisches Gehen ...« *Das Scratch Orchestra, Fluxus und die visuellen Künste*, in: *Positionen 45 und 46*, Mühlenbeck November 2000/Februar 2001.

13 Michael Lingner, zit. n. Hans Dickel, *Installationen als ephemere Form von Kunst*, in: MO(NU)MENTE. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, hrsg. v. Michael Diers, ARTEfact Bd. 5, Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 35

wärtig die Composer-Performer haben auf unterschiedliche Weise Brücken zum Leben und zum Alltag geschlagen, ohne diese Inspirationsquelle sind diese Kunstbewegungen nicht denkbar. Festzuhalten ist, dass es nicht Arnold Schönberg oder Anton Webern waren, die an einem Brückenschlag zum Leben interessiert waren, sondern Charles Ives, Erik Satie, Hanns Eisler oder Stefan Wolpe, weniger Pierre Boulez, Iannis Xenakis oder Helmut Lachenmann, die weiter am »System Neue Musik« bauen, sondern Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, Cornelius Cardew, Christian Wolff, Hans-Joachim Hespos und – vor allem und mit nachhaltigen Folgen für die Entwicklung der internationalen Avantgarden – John Cage. Allein schon hinter den hier genannten Namen verbergen sich unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen und Motivationen, Musik und Leben zu verbinden. Auf zwei polare Positionen, die die Spannweite der hier zur Diskussion stehenden Problematik kenntlich machen, soll im Folgenden etwas genauer eingegangen werden. Interessanterweise nutzen beide dieselbe Metapher.

Eisler, Cage, Wolff

»Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht«, beschwor Hanns Eisler 1927 die jungen Komponisten, »so erinnert euch, dass der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich, eine zeitlang euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichste viele angehen.«¹⁶ Die andere Position ist die sehr viel berühmter gewordene von John Cage: Dass die Geräusche des Alltags, der Umwelt nicht nur Bestandteil von Musik sein können, sondern selbst Musik sind. Einer der Zeitzeugen der zweiten deutschen Erstaufführung von 4'33'' im WDR Köln am 29. August 1952, Manfred Niehaus, fasste sie mit den Worten zusammen: »Cage meint, man solle derweil die Fenster öffnen und zuhören, was alles an Klängen hereinweht.«¹⁷ Im Gespräch mit Niksa Gligo meinte Cage 1972 über 4'33'': »Eigentlich wollte ich damit zeigen, dass Musik selbst dann entsteht, wenn man nicht musiziert.«¹⁸

Bei allen unterschiedlichen ästhetischen Ausrichtungen artikuliert sich in der Metapher des Fenster-Öffnens bei Eisler wie auch bei Cage die Überzeugung, dass Musik und Alltag in sich abgeschlossene Systeme sind, die miteinander erst etwas zu tun haben, wenn man durchlässige Öffnungen schafft. Beide Komponisten, der eine 1898 geboren, der andere 1912, beides Schönberg-Schüler, trennt

kaum der Zeitunterschied von einer Generation, aber es trennen sie trotz derselben Metapher Welten an kultureller, künstlerischer Erfahrung und ästhetischer Überzeugung. Beiden aber taugt das historisch jeweils konkrete »Dispositiv Musik« nicht mehr für ihre Gegenwart.

Eisler, der in den zwanziger Jahren, nach seiner Übersiedlung von Wien nach Berlin 1925 aus verschiedenen Gründen das bürgerliche Musikleben zu »hassen« beginnt und sich mit der Arbeiterklasse, den kleinen Leuten solidarisiert, mit denen also, denen qua Geburt die Wege zu Bildung und Kunst weitestgehend versperrt waren¹⁹, möchte die Inhalte von Musik öffnen und dementsprechend die Tonsprache ändern. Musikalisch auf der Höhe der Zeit, also der der Schönbergschen Avantgarde, registrierend auch die musikalische Radikalität der am Dadaismus orientierten *Novembergruppe*, soll der Alltag der einfachen Leute zum Inhalt zeitgenössischer Musik werden. Aus jenen Berliner Jahren stammt das obenstehende Zitat. Ein Initialwerk Hanns Eislers ist der zwischen 1925 und 1927 komponierte Liederzyklus *Zeitungsausschnitte* für Gesang und Klavier, dem an Texten reale Heiratsannoncen, Kinderreime u. ä. aus Tageszeitungen zugrunde liegen. Entsprechend der Eislerschen politischen Überzeugung resultiert daraus ein kritischpolemischer, satirischer Kompositionsstil. Alltag fungiert hier als ein der Musik inhärenter Inhalt, von dem diese ausgeht und sich stilistisch entsprechend verändert. Dieser Zugriff auf alltägliche Inhalte – man denke etwa auch an Hindemiths *Pacific 234* (1924), an Brecht/Weills *Dreigroschenoper* (1927/28) oder an Stefan Wolpes *Drei Arbeitslieder. Bohrerlied: »Wir bohren, bohren.«; Schifferlied: »Staken, staken wir« und Bergmannslied: »Dumpf unter Tag«* (1929-30) – begründete in den zwanziger Jahren eine Tradition, die bis in die Gegenwart reicht und die Entwicklung neuer Musik – stilistisch – maßgeblich geprägt hat. Ihr wichtigstes Merkmal: Alltägliches spiegelt sich als musikalischer Inhalt und prägt die musikalische Gestalt – weiterhin produziert mit den artifiziellen Mitteln von Musik. Aber auch damals gab es schon Übergangsformen, Alltagsklänge in das Kunstsystem Musik zu integrieren, man denke etwa an Edgard Varèse und seine Sirenen seit *Amérique* (1918-22) oder an George Antheil, besonders an sein *Ballet mécanique* (in der Erstfassung 1924 für 16 Player Pianos, 4 Basstrommeln, 3 Xylophone, Tam Tam, 7 elektrische Klingeln, 1 Sirene, 3 verschieden große Flugzeugpropeller und 2 Klaviere).

Zugleich aber lenkte Eisler mit seinem Blick auf den »Lärm der Straße« die Aufmerksamkeit

19 Vgl. zu diesem Gesinnungswandel den akribisch aus Quellenmaterialien recherchierten Aufsatz von Eberhardt Klemm, »Ich pfeife auf diesen Frühling«. Hanns Eislers Übersiedlung nach Berlin, in: *Berliner Begegnungen*, hrsg. v. K. Kändler, H. Karlewski, I. Siebert, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Dietz Verlag Berlin 1987, S. 382-393.

16 Hanns Eisler, Zur Situation der modernen Musik, 1927, Erstveröff. (gekürzt) in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 6/1958. Zit. n. Hanns Eisler Gesamtausgabe, Gesammelte Schriften 1921-1935, hrsg. v. T. Faßhauer u. G. Mayer, Serie IX. Schriften. Band 1.1, Breitkopf & Härtel 2007, S. 42.

17 Manfred Niehaus, *In und nach Cages 4'33''*, Köln: Salon Verlag 2003, S. 20.

18 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Kapitel John Cage über seine Musik seit 1970, a.a.O., S. 88

Fotoessay (*Un-*)Ordnung
von Arne Reinhardt,
Foto 6



21 Gehalten im Campus des C.W. Post College der Long Island University, wo er seit 1957 als Chairman des Music Departments angestellt war.

22 Er besuchte die Sommerkurse 1920, 1922 und 1923.

20 Christian Wolff, *Was tun wir eigentlich?* Gespräch mit Ildi Ivanji (1972), in: Christian Wolff. *Cues, Writings & Conversations Hinweise und Gespräche*, Köln: MusikTexte 1998, S. 93

23 Zit. n. Eberhard Klemm, *Stefan Wolpe, ein fast vergessener Berliner Komponist*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre*, hrsg. v. Akademie der Künste der DDR, als Manuskript gedruckt: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1989, S. 41-42.

keit auf die soziale Seite von Musikproduktion und Musikrezeption: An wen richtet sie sich, wer hat überhaupt Zugang zu Kunstmusik, wem nützt sie? Es ist dies ein sozialer Aspekt von Alltag – zugespitzt zur widerspruchreichen Liaison von Musik und Politik – der die musikalische Avantgarde vierzig Jahre später nicht nur erneut umtreiben sollte, sondern zum Stachel im Fleisch der Avantgarde wurde. Die Unüberwindbarkeit der Distanz zwischen Kunst und Leben veranlasste Christian Wolff 1972 zu der Feststellung: »Nach zwanzig Jahren Avantgardemusik, die keinen überwältigenden Erfolg hatte, auch wenn sie bis zu einem gewissen Grad akzeptiert wurde, fragt man sich, worum es eigentlich geht. Was tun wir eigentlich? Das ist kein technisches oder formales Problem, denn es gibt inzwischen verschiedene Techniken, und die Komponisten wissen, wie sie ihre Musik zusammenfügen können. Das Problem ist vielmehr: Was Musik in der Gesellschaft vermag und wer ihr zuhört.«²⁰ In solchen sozialen Dimensionen weitet sich der Begriff des Alltags zum Leben.

Stefan Wolpe

Eine weitere »Fenster-Öffnung« zwischen diesen beiden Polen, ebenfalls wurzelnd in den zwanziger Jahren, bezieht sich deutlicher und inhaltlich abstrakter auf die Material-Seite von Kunst und Musik und hinterfragt die Sicherheit ihrer emotionalen, ausdrucksbesetzten Basis. In diesen Anfängen wird auch bereits der starke Einfluss der Bildenden Kunst deutlich, die der Musik den »Weg ins Leben« voringang, ob im Dadaismus, in der Fluxusbewegung, in der amerikanischen oder englischen Avantgarde. 1962 berichtete Stefan Wolpe in

seiner *Lecture on Dada*²¹ über seine Zeit am Weimarer Bauhaus²²: »Wir lernten dann (und ich glaube, dass Klee uns das lehrte), alles mit allem in Beziehung zu setzen. [...] Er ließ uns auf der Straße Gegenstände suchen. Wir gingen alle raus mit einem kleinen Koffer und sammelten alles, was wir fanden – von Zigarettenkippen bis zu kleinen Feilen, kleinen Schrauben, Briefschnipseln, Brotkrümeln, toten Vögeln, Federn, Milchflaschen. ... winzige kleine Gegenstände, große Gegenstände, zerschundene Gegenstände, die keinen Nutzen mehr haben. Und diese Gegenstände wurden unsere Freunde, das heißt, wir richteten unsere Augen, wie arme Leute, auf unscheinbare Dinge, die die formalen Elemente in einer vorgenommenen Skizze wurden. Wir mussten Dinge zusammensetzen – unten eine Spirale, dann ein künstliches Auge, einen Schnürsenkel – und mussten diese Dinge unabhängig von ihrer subjektiven Bedeutung verwenden. Wir mussten sie wie formale Elemente verwenden, und als formale Elemente wurden sie neutralisiert, so existierte ein toter Vogel nur in seiner formalen strukturellen Beziehung. Und wir gewöhnten uns an eine gewisse Gefühllosigkeit in Bezug auf die Gegenstände, weil wir sie nur formal beobachteten und uns nicht in sie einfühlten. Das war eine ungeheure Erfahrung.«²³ Diese »Gefühllosigkeit« in Bezug auf das künstlerische Material und seine Gestaltung, der Verzicht auf Emotionalität und Ausdruck als subjektive Prägungen künstlerischer Formung also, erinnert an Marcel Duchamps ready made der zehner Jahre und findet im Dadaismus seine Fortsetzung. Indem das Alltägliche zu Kunst erklärt wird – wengleich bei Stefan Wolpe immer noch der Akt der Gestaltung in kubistischer Manier

hinzukommt – wird die *Materialität* dieses Alltäglichen kunstfähig – zu jener Zeit noch als Dimension der bildenden Kunst. Musikalisch ist auch Stefan Wolpe, trotz *Stehender Musik* (op. 1, 1925) oder *Battle Piece* (1943-44) – beides für Klavier –, diesen Weg nicht konsequent weitergegangen.

Alltag als Klang

Während Hanns Eisler das Fenster zu neuen, möglichen Inhalten hin geöffnet hat und damit zugleich Lebenssituationen in den Brennpunkt rückte, die von der damals zeitgenössischen Musik nicht wahrgenommen wurden, öffnete John Cage das Fenster, um den *akustischen* Alltag in die Musik einzulassen bzw. diesen zu Musik umzudefinieren. Seine Vision einer »Allklangsmusik« (Dieter Schnebel), erstmals beschworen 1937, also nur zehn Jahre nach jenem Aufsatz von Hanns Eisler, potenziert die Wolpesche Idee der »Gefühllosigkeit« gegenüber dem musikalischen Material zum allgegenwärtigen, gleichwertigen Dasein alles Klingenden. Von der Idee her werden damit alle semantischen und sozialen Unterschiede nivelliert, die nun zufällig – und im Wortsinn bedeutungslos – als Ausschnitt von Realität *musikstiftend* werden. Leben – auf solch musikalischer Ebene – wird zur Vision und Utopie ohne Rückbindungen an den Alltag, der zum akustischen Ereignis schrumpft. In dieser abstrakten, entsubjektivierten Ereignishaftigkeit aber, die das Ereignislose einschließt, haben sich neuer Musik bis dahin unabsehbare Gestaltungsräume eröffnet. Gerade in seinem »gefühllosen« akustischen Dasein ist der Alltag als Klang musik- und zukunftsfähig geworden. ■

Festival Rümlingen 2008

NEUE MUSIK
THEATER
INSTALLATIONEN
HIMMELN
MUSIK FÜR STIMME
30. UND 31. AUGUST
IN RÜMLINGEN
SAMSTAG 16 BIS 23 UHR
SONNTAG 14 BIS 18.30 UHR

DETAILPROGRAMM:
WWW.NEUE-MUSIK-RUEMLINGEN.CH

Musik von:

Peter Ablinger [A/UA], Georges Aperghis [F],
Morton Feldman [USA], Salvatore Sciarrino [I],
«selbdritt» [CH/UA], Michael Stauffer/
Gabriel Vetter [CH/UA], Jennifer Walshe [IRL],
Walter Zimmermann [D/UA] u. a.

Lesung:

Felix Philipp Ingold und Michael Donhauser

Interpreten:

Joan La Barbara, Thomas Bauer, Viviane Chassot,
Nicolas Hodges, Sylvia Nopper, Lionel Peintre,
Marianne Schuppe, Michael Stauffer,
Gabriel Vetter, Jennifer Walshe, Alfred Zimmerlin,
Sylvia Zytynska, Collegium Novum Zürich
[Leitung: Johannes Kalitzke] u. a.

VORVERKAUF

www.kulturticket.ch

Festival Rümlingen, PF 457, CH-4410 Liestal
T +41 (0)61 681 69 54
info@neue-musik-ruemlingen.ch
www.neue-musik-ruemlingen.ch

kulturelles.bl
Kanton Basel-Landschaft
Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion



proschelvetia

FÖRDERKREIS
FESTIVAL RÜMLINGEN

ERNST GÖHNER STIFTUNG
ZUG