MusikTexte 95

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Mathias Spahlinger

Ellen Fullman

Bernd Thewes

Heiner Goebbels

Zukunftsmusik

Deutscher Musikrat

NOVEMBER 2002 € 7,70

MusikTexte
ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Heft 95 • November 2002

Herausgeber
Ulrich Dibelius
Gisela Gronemeyer
Reinhard Oehlschlägel
Frank Schneider
Peter Niklas Wilson

Redaktion
Gisela Gronemeyer
Reinhard Oehlschlägel

Redaktionsbeirat
Coriún Aharonián, Montevideo
Anders Beyer, Kopenhagen
Andrzej Chłopecki, Warschau
Kyle Gann, New York
Nikša Gligo, Zagreb
Geir Johnson, Oslo
Tom Johnson, Paris
Petr Kofroň, Prag
Thomas Meyer, Zürich
Elmer Schönberger, Amsterdam
Yuval Shaked, Tel Aviv
Wladimir Tarnopolski, Moskau
Erik Wallrup, Stockholm
András Wilheim, Budapest

MusikTexte GbR Köln
Postfach 19 01 55, D-50498 Köln
Gladbacher Straße 23, 50672 Köln

Telefon: +49-221-9520215
Telefax: +49-221-9520216
eMail: musiktexte@musiktexte.com
Internet: www.musiktexte.com

Postbankkonto 45 33 50 503
BLZ 370 100 50
bei der Postbank Köln

Erscheinungsweise
Viermal im Jahr

Vertrieb und Preis
Einzelhefte € 7,70

Jahresabonnement € 20,50 und
Studentenabonnement (nur mit
Studienbescheinigung) € 15,50
zuzüglich Versandkosten
nur über den Verlag

Anzeigenpreise 1/1 Seite € 300
Beilagen € 30 je 100 Stück
zuzüglich Mehrwertsteuer

Beilagen in Teilauflage von:
Musik der Jahrhunderte, Stuttgart
Norwegischer Komponistenverband, Oslo
Bayerischer Rundfunk, München
Open Systems, Herne
SGNM, Zürich

Titelfoto Gisela Gronemeyer
Typographie Martin Majoor
Druck Prima Print Köln

© 2002 MusikTexte GbR Köln

ISSN 0178-8884

Inhalt

Kommentar
3 Das Kind im Brunnen – *Reinhard Oehlschlägel*

Werk
55 konzepte zur ver(über)flüssigung ... des komponisten – *Mathias Spahlinger*

Werkliste
18 Bernd Thewes
79 Mathias Spahlinger

Instrument
5 Zur Entwicklung des Long String Instrument – *Ellen Fullman*

Porträt
13 Zwischen Klanginstallation und Konzert: Bernd Thewes – *Achim Heidenreich*
33 Radikalität und Widersprüchlichkeit: Mathias Spahlinger – *Reinhard Oehlschlägel*

Analyse
36 Zur Idee der offenen Form in Spahlingers „verlorener weg" – *Dorothea Schüle*
49 Zum Streichtrio „presentimientos" von Spahlinger – *Jakob Ullmann*
57 Bestimmte Negation. Anspruch und Wirklichkeit einer umstrittenen Strategie anhand von Spahlingers „furioso" – *Rainer Nonnenmann*
69 Obduktion der Ordnung. Zu Spahlingers „extension" – *Werner Klüppelholz*

Referat
22 Was wird aus der zeitgenössischen Musik? Ein Gedankenspiel – *Giacomo Manzoni*
24 Musik und Interaktivität – ein Paradox? – *Thomas Gartmann*
28 Demokratie und neue Musik – *Claus-Steffen Mahnkopf*

Gespräch
19 „Ich bin ja phantasiefrei". Heiner Goebbels am Telefon – *Stefan Fricke*
73 Maßstäbe außer Kraft setzen. Mathias Spahlinger – *Reinhard Oehlschlägel*

GNM
80 Neuer Vorstand der Gesellschaft für Neue Musik

Bericht
81 ISCM World Music Days 2002 Hong Kong – *Reinhard Oehlschlägel*
82 Nordlichter. Das zwölfte Ultima-Festival in Oslo – *Rainer Nonnenmann*
83 Tradition und Avantgarde. Klangspuren Schwaz: Japan und Tirol – *Ruth Jarre*
84 Aktionsraum Mund. Donaueschinger Musiktage 2002 – *Gisela Gronemeyer*
85 Heiner Goebbels' „Landschaft mit entfernten Verwandten" – *Hanno Ehrler*
86 Orfeo. Ein dreiteiliges Musiktheaterprojekt der Bielefelder Oper – *Raoul Mörchen*
87 Michael Nymans Oper „Facing Goya" in Karlsruhe – *Stephan Hoffmann*
88 Matthias Kauls „Die Menschenfresserin" in Hannover – *Hanno Ehrler*
88 Witterungsmusik. Im Klangpark Vlotho – *Rainer Nonnenmann*
89 Zeit – Stimme – Klang. Zehn Jahre Schola Heidelberg – *Hanno Ehrler*
90 Festival der Interpreten. Activa am Berliner Pfefferberg – *Margarete Zander*
91 Messungen an Einschwingvorgängen von Instrumenten – *Martin Pfleiderer*

Platte
94 Ins Narrative verflüssigt. Zu drei Xenakis-Schallplatten – *Manfred Karallus*

Buch
92 Verengte Fortschreibung. Thomas Mießgangs „Semantics II" – *Peter Niklas Wilson*
93 Von der Schwierigkeit, über Musik zu sprechen: Analyse – *Florian Heesch*

Notiz, Pointe
94 ISCM Call for Scores für 2004
96 Saiten-Wechsel, 15. Kompositionsseminar Boswil

Termin
95 Delmenhorst, pgnm Bremen, IGNM Salzburg, Wien Modern, Huddersfield

mente: Die Komponisten Hanspeter Kyburz und Wolfgang Heiniger entwickeln eine neue Art von Musiktheater. Diese multimedialen Arbeiten basieren auf einer neuen Abhängigkeit von Kompositon und szenischer Realisierung: Komposition, Choreographie, Interpretation oder Klang, Wort, Bewegung, Bild und Licht werden in Echtzeit miteinander koordiniert. In diesem Gesamtkunstwerk des einundzwanzigsten Jahrhunderts ist alles interaktiv – außer dem Publikum.

Musik und Interaktivität – ein Paradox?

Die neuen Medien haben unser Hören, haben die Möglichkeiten von Kommunikation überhaupt entscheidend erweitert. Als Medium ist das Internet zugleich Phonothek und Radio mit erweiterter Reichweite. Aber es kann nicht mehr leisten als Momentaufnahmen, Abbilder, Perspektiven. Erst wenn es als interaktives Instrument gebraucht wird, ändert sich die Funktion des Komponisten. Er wird primär Impulsgeber und Mittler. Kulturpessimismus ist aber nicht angesagt: Mehrdimensionalität, verschiedene Lesarten und Perspektiven – das ist an sich ein Qualitätsmerkmal eines Kunstwerks. Gerade die besten Kompositionen ziehen die größte Vielfalt gegensätzlicher Interpretationen und Rezeptionen nach sich, polarisieren ihr Publikum. Schon ein Mozart wurde von seinem Vater aufgerufen, seine Werke mehrschichtig zu gestalten und nicht nur für Kenner und Liebhaber zu schreiben, sondern auch für Leute mit Langen Ohren.

Anmerkungen

1 Unter dem Titel „Musica e interattività: un paradosso? – Riflessioni su cambi di paradigma" wurde das Referat am 6. Oktober 2001 an einem Symposium in Panicale (I) gehalten und in Musica/Realtà 2002 gedruckt.

2 Umberto Eco, „l'opera in movimento e la coscienza dell'epoca", in: Incontri Musicali 3 (1959), 32–54.

3 Hierzu siehe Thomas Gartmann: „'... dass nichts an sich jemals vollendet ist.' Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio", Bern: Paul Haupt, zweite Auflage 1997, 44–46 und derselbe: „Das offene Kunstwerk – neu erschlossen. Zu Luciano Berios Überarbeitung der Sequenza", in: Musik denken. Festschrift Ernst Lichtenhahn, herausgegeben von Antonio Baldassarre und anderen, Bern 2000, 219–234, sowie derselbe: Das neu erschlossene Kunstwerk: Luciano Berios Überarbeitungen der 'Sequenza', in: Kongreßbericht Halle 1998, Kassel 2000, Band II, 611–617.

4 Michel Masserey, „On peut tout sampler. L'important est de créer ensuite son propre univers musical", Interview mit Franz Treichler, in: „Le Temps" vom 16. September 1999.

5 http://www.orbitex.ch/uluru

6 Aus finanziellen Gründen mußte das Projekt dann auf einen Klangturm redimensioniert werden. Vergleiche Michael Eidenbenz: Hörend sich im Lebensumfeld orientieren. Andres Bosshard, Musiker und Klangarchitekt, in: Dissonanz 75 (2002), 30–35.

Kommunikation, Verständigung, Legitimität

Demokratie und neue Musik

von Claus-Steffen Mahnkopf

Luigi Nono zum Gedenken

„[Il] potere dei consumi, [il] nuovo fascismo ... si è impadronito delle esigenze di libertà ... e, facendole sue, le ha vanificate, ha cambiato la loro natura."[1]
Pier Paolo Pasolini

Berlusconi und die Personalunion von Kapital und politischer Macht, China zwischen Parteienherrschaft und globalisierendem Realkapitalismus, Wahlmaschinen in Florida, „deliberalistische Demokratie" in Habermas' Altersphilosophie, Luhmanns posthumes Buch „Die Politik der Gesellschaft", die Auslieferung von Milošević, das Ehrenwort Helmut Kohls und die Verfassungstreue, die G8 und die (Un)Ordnungsmacht, der Terror gegen das World Trade Center und das Nord-Süd-Gefälle – die Frage nach der Demokratie ist in den Mittelpunkt der intellektuellen Aufmerksamkeit gerückt. Demokratie ist der Schlüsselbegriff der politischen Diskussion – auf breiter Front, in den Medien und weltweit. Keiner kann sich, so scheint es, diesem Begriff entziehen. So betont die Partei, die in Deutschland den Kommunismus beerbt, im Namen, eine des „demokratischen" Sozialismus zu sein, als ob eine Richtigstellung vonnöten sei. Die Inflation eines Worts sagt aber noch nichts über die Wirklichkeit aus, eher stimmt sie nachdenklich. Müßte nicht einmal der Name Marx fallen oder das Stichwort „Kritik der politischen Ökonomie", wo doch am Himmel geschrieben steht, daß die Entpolitisierung der Politik auch eine Folge eines ungebremsten, sich selbst abwickelnden Kapitalismus ist? Kommt vielleicht daher – als Mahnung oder als schlechtes Gewissen – das Wort Demokratie so oft auf? Denn es waren noch Zeiten, als Willy Brand Mehr-Demokratie-Wagen forderte und damit die ach so demokratischen Westdeutschen schockierte.

Der Erfolg dieses Worts ist die andere Seite des Scheiterns der linken Utopien im zwanzigsten Jahrhundert. Keiner wagt mehr, eine *wirklich* andere Gesellschaft auch nur zu denken, man bescheidet sich mit dem, was wir wenigstens erwarten dürfen: ein Leben ohne Gewalt und mit Rechten. Dabei hatte der „künstlerische Diskurs" – damit meine ich die gesamte künstlerische Moderne seit

Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Theorie und Praxis – in Alliance mit Philosophie und sozialen Bewegungen anderes im Sinn: eine befreite Gesellschaft, um mit Adorno zu sprechen. Die Anstrengung der Kunst ging dahin, das Leben zu verändern, nicht es zu bereichern oder über es, wie es ist, hinwegzutrösten. An dieses Messianische wagt sich kaum einer mehr. (Wie auch? Jüdische Denker und Künstler, assimilierte oder dissimilierende, gibt es kaum noch, die uns anstacheln könnten.) Wir nehmen davon Abschied, allerdings, und das ist das Würdelose daran, ohne zu trauern. Wir akzeptieren ohne wirkliche Hingabe, was übrigbleibt: Zivilgesellschaft, Zweite Moderne und auch „Demokratie".

Die eminent politische Frage, wie Demokratie – eher liberal, eher republikanisch, eher sozialistisch – in der *sozialen Wirklichkeit* denn beschaffen sei, ist dringlich für einen politischen Diskurs, im Rahmen einer kleinen Einlassung aber nicht zu beantworten. Ich möchte mich einer klitzekleinen gesellschaftlichen Nische zuwenden, der Gegenwartsmusik (neue Musik ist ein anderer Name). Wenn schon so viele über Demokratie wenigstens reden, wenn Demokratie in den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen immerhin eingefordert wird, dann darf man fragen, wie dieses Subsystem zur Demokratiefrage steht beziehungsweise wie es sich zur – wie auch immer – demokratischen Gesellschaft verhält. Ich möchte diesem Fragekomplex, zwischen Deutschland und Italien oszillierend, einige rhapsodische Bemerkungen anfügen.

In Deutschland, dessen Revolution nach einem Bonmot von Tucholsky wegen schlechten Wetters in der Musik soll stattgefunden haben, war der radikalste Avantgardist nicht ein Musiker. Er hieß Josef Beuys. Übertrüge man seinen Gedanken der „sozialen Skulptur" – einer radikalen Veränderung der Gesamtgesellschaft und infolgedessen aller Menschen zugunsten ihrer aktiven schöpferischen Mitgestaltung an dem Lebensganzen, das uns betrifft, und Beuys dachte an nichts Geringes als an eine sanfte Weltrevolution – auf den limitierten Ausschnitt der Musik auch nur ansatzweise, was müßte sich dann alles ändern, damit dort etwas Analoges vorgestellt werden könnte? Es müßte sich die Musikkultur insgesamt ändern – was sich, nebenbei gesagt, immer auch der Messianist Adorno, nicht eben ein Beuysianer, erträumte –, wobei die Abkehr vom Konsum und der Repräsentationssymbolik zugunsten von Aktivität und Intentionalität nur der Anfang wäre. Eine solche Änderung – eine wahrhafte Demokratisierung – läßt weiter auf sich warten.

Daß sich aber etwas grundlegend ändere, dafür stand der kritische Musikdiskurs der Komponisten der Ersten Moderne. Das christlich-humanistische Engagement eines Klaus Huber, die Demaskierungsästhetik eines Cage, die „politische" Musik eines Nicolaus A. Huber, der Messianismus Nonos, Lachenmanns Kritik am „ästhetischen Apparat", der konsequente Hegelianismus Spahlingers – all diese Ansätze, so heterogen sie auch sein mögen, zielen auf eine andere als die spätbürgerliche Musikkultur, die am präsentistischen Ideal einer affirmativ die angeblich so hehren Gefühle ins Universale hypostasierenden Neunzehntes-Jahrhundert-Musik klebt und davon einfach nicht loskommen will. Die Musik jener ist inzwischen unbestritten, der Betrieb hat sich paradoxerweise davon aber nicht bekümmern lassen. (Noch oder wieder schmücken Plakate die Stadt mit der Aufschrift „Wiener Philharmoniker. Simon Rattle. Beethovens Zweite und Fünfte Sinfonie", als ob es niemals Vorreiter für eine andere Musikkultur gegeben hätte.) Das Ideal terminiert im Star, der verehrt wird, nicht in der Sache, der wir uns verpflichten. Die evidenten ökonomischen Interessen koinzidieren mit der Unfähigkeit, ein obsoletes – ein letztlich undemokratisches – Menschenbild zu revidieren.

Bleiben wir bei den Komponisten dieser Generation. Man muß sich klarmachen, daß Nono der einzige ist, der im kulturellen Diskurs als Künstler wahrgenommen wird, vergleichbar einem Schriftsteller, über den man auch räsonieren und nicht nur begeistert sein kann. Stockhausen, Boulez, Feldman, Ligeti, Messiaen – alle sind sie bekannt als großartige Komponisten und tolle Musiker, nicht aber als Künstler, als die wir etwa Beethoven, Wagner, Schönberg und Berg betrachten (auch übrigens Cage, aber Cage war kein richtiger Komponist). Was begründet diese einzigartige Stellung Nonos? Meines Erachtens kann man sie nur so erklären: Nono ist der einzige Komponist, der die menschlich-gesellschaftlich-politische Dimension der neuen Musik zu Ende gedacht hat und zwar als *Einheit* dieser drei Seiten. Ein Komponist, der nicht nur mehr als ein Komponist sein wollte (das wollen – fast – alle), sondern auch dafür eine Lösung fand. Daß er überzeugter italienischer Kommunist und ausgebildeter Marxist – also Demokrat im Land von Mussolini, der Mafia, der Kirche und der Korruption – war, ist kein Zufall, es war eine Voraussetzung, eine Voraussetzung freilich, die für Deutschland nicht sinnvoll ist. Kommunist kann man hier nicht werden, da die Tradition, die in Frankreich und Italien ganze Intellektuellen- und Künstlergenerationen prägte, schon sehr früh – 1933 – zerstört wurde und nach dem Krieg aus bekannten Gründen nicht revitalisiert werden konnte. (Deutschland verwandelte Schuld in „Mitte".) Und ob aus der erstarkenden PDS eine veritable sozialistische Alternative werde, bleibt vorerst genauso offen wie, daß die deutschen Links-Parteien Fachsekretäre für die intellektuellen Disziplinen und die Künste – und so für die neue Musik – unterhielten. Kultur wird hierzulande immer noch von den konservativen Parteien gefördert, was die Benefizierenden mitunter in Gewissensnöte bringt.

Die Erkenntnis der singulären Stellung Nonos führt nicht nur zur Frage danach, was Komponisten tun müssen, um mehr zu sein als bloße Komponisten, sondern

auch zu der nach dem Wesen der Musik heute. 'Nur-Musik' funktionierte vielleicht im präsentistischen neunzehnten Jahrhundert, nicht aber im zwanzigsten Jahrhundert, wo derlei immer stärker zum Genußmittel und Teil der Gesundheitsvorsorge wurde, aber immer weniger Kunst ist. Zu Musik kommt es heute so wenig und so selten, daß Komponierenkönnen, Sensibel- und Ehrlichsein bei weitem nicht mehr ausreichen. Es bedarf besonderer Umstände. Und wieder ist an Nono zu denken. Er entschied sich in einem geschichtlich kritischen Moment – Ende der siebziger Jahre war den Sensiblen und Weitblickenden klar, daß die geistigen Ressourcen der Ersten Moderne aufgezehrt und nicht erneuerbar waren – für etwas, was kein Komponist – soweit ich sehe – je tat, nämlich sein eigenes 'System' der Dekonstruktion auszusetzen, nicht um der Festigung, der Perfektionierung, der Überhöhung, der Verklärung willen, sondern um loszulassen und im näherkommenden Schwund der eigenen Kräfte die Frage nach dem Sinn zu stellen, und zwar doppelt: Welcher Sinn wohnt meiner Musik inne, und hat das, was ich mache, überhaupt einen Sinn? Das war nicht die Entscheidung eines Musikers, der danach trachtet, immer schöner zu werden, sondern eines Künstlers im emphatischen Sinne, eines Menschen, der im Leben – und das heißt marxistisch: in der Gesellschaft – steht. Das ging aber nicht auf Kosten der 'Qualität' seiner Musik (wie bei manchen seiner 'sozialempirischen' Werke der früheren Jahre). Er blieb bei großer Musik, duldete keine Kompromisse in der Konstruktion, und es ging ihm um die Rettung von 'Innerlichkeit' (jenseits aller bloßen art engagée). Nono ist für die neue Musik der Beweis, daß gesellschaftliche Kunst und Autonomie zusammengehen können. Und er ist vielleicht der einzige.[2]

Ein anderer großer italienischer Künstler war Pasolini, und wie bei Nono gibt es für ihn kein deutsches Äquivalent. Auch sein Werk – selten – spottet des Antagonismus von littérature engagée und l'art pour l'art; vielleicht weil er aus den Tiefen und Breiten der Dinge selber – des Lebens des Volks – kam. Pasolini war nicht nur Schriftsteller und Filmemacher von großem Rang, er schrieb nicht nur persönlichste Gedichte und verfilmte mit intransigenter Härte Sades „120 Tage von Sodom" als Antwort auf den gewesenen, den täglichen und den stets drohenden Faschismus, sondern Pasolini war, wie Nono – aber mehr noch, weil er sich des Worts, bei dem man die Dinge unmittelbar nehmen konnte, bediente –, Intellektueller, eine ethisch-moralische Instanz, ein zoon politikon im umfassenden Sinne, ein Mensch inmitten der Gesellschaft, der als Künstler dazu begabt und berufen ist, zu sagen, was jetzt und nicht erst viel später oder in abgemilderter Form zu sagen ist. Pasolini wurde ermordet – ein sinnloser Meuchelmord von geradezu atavistischer Brutalität, der eher an frühere Gesellschaftsformationen erinnert als an die subtilen Methoden der modernen Zivilgesellschaft, die Künstler entweder mundtot oder zu bloßen Narren zu machen trachtet. Pasolinis Tod – wer immer ihn wollte – steht auch für das Ende des linken künstlerischen Diskurses.

Die Demokratie ist primär kein Geschenk und keine Errungenschaft weder der Vernunft noch der Sozialbewegungen, sondern die komplementäre Maßnahme des neuzeitlichen Kapitalisierungsprozesses, dessen Universalitätsprinzip eines Tages die Frage nach der Universalität von Rechten (und nicht nur von Pflichten) aufwerfen sollte und dessen eigensinnige, gleichsam für Randphänomene blinde Überbietungsdynamik schon um des Systemerhalts willen auf eine nicht-stratifikatorische Gesellschaftsstruktur angewiesen ist. Das, was wir heute Demokratie nennen, ist der Kompromiß zwischen einer autopoietisch abgeschlossenen Wirtschaftsform und den daran als Produzenten oder Konsumenten Angeschlossenen. Insofern ist die Inflation des Worts Demokratie verständlich, in einer Welt, welche die Planwirtschaft im alten Kuba geradezu musealisierte. Diese Demokratisierung/Kapitalisierung wurde weltgeschichtlich auch eingeführt, um möglichst große kreative Potentiale freizusetzen (und nicht auf einen angeblichen Adel zu begrenzen); und in einem globalisierten Kapitalismus kann sich keine Gesellschaft auf Dauer erlauben, diese Entwicklung nicht nachzuvollziehen, wie eindrucksvoll das Beispiel Chinas und – fatalerweise – dasjenige Afghanistans zeigt. Die Entfesselung der Kreativität der Beteiligten – diese Form der Demokratisierung sollte in den Kunstszenen Schule machen, vielleicht käme man so Beuys' Utopie ein Stück näher. Solange aber das Neue-Musik-System von 'Familien' und nicht von den tatsächlichen Kräften im produktiven Wettbewerb beherrscht wird, braucht sich niemand über das Mittelmaß zu wundern, das hinter vorgehaltener Hand fast alle beklagen.

Während Habermas in einer vor lauter Kommunikation zunehmend verdschungelten Welt nach diskursiven Formen gesellschaftlicher Verständigung sucht, die um der Demokratie willen rechtsförmige Strukturen werden müssen[3], ist Luhmanns Blick auf die Demokratie nüchterner, aber angesichts der wirklichen Verhältnisse nicht weniger analytisch.[4] Für ihn ist Demokratie kaum mehr als ein simulativer Tarnname für das politische System hochkomplexer, systemisch ausdifferenzierter Gesellschaften, die, weil sie alles und somit auch die Gesamtbevölkerung inkludieren, von dieser formal in Verfahren legitimiert sein müssen und dadurch den Anschein erwecken, als herrsche das Volk über sich, während es sich in Wahrheit entweder um ein sehr kompliziertes Netz von Herrschaftsstrukturen (im Plural) oder aber gerade nicht um Herrschaft über das Ganze handelt, sondern um die Abwicklung des Systems als System, und das heißt des politischen Systems selber. Das Volk, der angebliche Souverän, existiert sehr wohl und weiterhin, nicht aber als Zentrum, von dem alle Macht ausgeht, son-

dern eher als Störfaktor, den es einzubinden gilt und der zugleich willkommen ist, wenn er produktiv, das heißt, letztlich systemstabilisierend wirkt (und das tun, wie Luhmann eindrucksvoll zeigt, auch und gerade Protestbewegungen).

Luhmanns Nüchternheit lehrt gegen Habermas' normative Demokratietheorie Realismus, und so brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn kleinere, gesellschaftlich unbedeutende Subsysteme – wie das der neuen Musik – nicht demokratisch im Sinne von Habermas' idealisierendem Ansinnen – verständigungsorientiert, solidarisch, kommunikativ – strukturiert sind. Aber man kann umgekehrt fordern, daß sie wenigstens auf der Höhe der Entwicklung, wie Luhmann sie beschreibt, sind: daß sie alle inkludieren, Management betreiben und in Konkurrenz zu Nachbarsystemen stehen. Demgegenüber ist das Neue-Musik-System eher feudal und paternalistisch, bezieht gerade nicht möglichst alle Beteiligten ein, sondern tendiert zu Exklusion, Zensur und Machtkonzentration. Das zeigt sich nicht nur in Frankreich, das nicht einen Boulez, sondern viele – und zwar differente – bräuchte, sondern auch in Deutschland, dessen föderales Rundfunksystem ambivalent ist: Einerseits garantiert es Vielfalt, andererseits sind die Redakteursstellen, anders als bei Museumsdirektoren, Intendanten und Dirigenten, Lebensstellungen wie einst die Position eines Fürsten an einem Hof.

Die neue Musik entstand zu einer Zeit, als Demokratie alles andere als selbstverständlich war – vor hundert Jahren. Während der schwierige Prozeß der Demokratisierung Europas im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts an dieser Stelle nicht nachgezeichnet zu werden braucht, ist aber ins Gedächtnis zu rufen, daß neue Musik – und um so stärker, als sie als Nische, als Reservat, als Enklave, als Avantgarde mit sich beschäftigt war – stets kaum mehr war als ein Machtkampf – um die Wahrheit („Fortschritt"), die richtigen Namen und die Gewichtung der Altersgruppen gegeneinander. (Die beispiellose Karriere der Komponisten der Stunde Null nach 1945 etwa – in keiner Weise zu vergleichen mit dem Schicksal eines Schönberg, eines Bartók oder eines Varèse – ist auch auf eine Art von Machtübernahme zurückzuführen, die nur nach einem Weltkrieg möglich war.) Der defätistische Lehrspruch, es sei in der Kunst niemals anders gewesen, hat dazu beigetragen, zu vergessen, daß in der Gesellschaft selber eine Demokratisierung – eine öffentliche Verständigung über Ziele und Werte – sehr wohl stattfand. Jetzt, nach hundert Jahren neuer Musik, ist die Frage endlich zu stellen: Wie demokratisch ist das Neue-Musik-System, das immerhin jene oben erwähnten Komponisten heroisiert, deren Musik eine kontrafaktische Antizipation eines Zustands einer gewandelten – aufgeklärten, reformiert-revolutionierten – Musikkultur ist. Und eben das normative Moment dieser Ästhetik ist nun – im Sinne einer immanenten Kritik – an das Neue-Musik-System selber zu richten.

Demokratie in der neuen Musik würde zunächst etwas ganz Banales bedeuten – daß man miteinander spricht, und zwar im Respekt vor der Andersartigkeit des anderen, im Bewußtsein, daß der andere das Recht auf eine eigene Meinung hat. Aber bereits an diesem alltäglich Einfachen scheitert es. Daß die, welche viel zu tun haben – und das sind zunächst alle –, kaum zu erreichen sind, liegt nicht nur am stressigen Berufsbild der Mediengesellschaft, sondern ist das gleichsam feudale Zeigen von Macht: Ich bin da (und werde entscheiden), aber darüber rede ich nicht. Die menschlichen Tugenden der Bereitschaft zur Kommunikation, des Fehlens (zumindest des Zurückhaltens) von Arroganz, Offenheit und das Eingeständnis der eigenen Unsicherheit sind übrigens auch im ureigenen, aber häufig vernachlässigten Interesse der Künstler: um des Aufrechterhaltens, wenn nicht Steigerns der Sensibilität willen, denn diese ist es, was der Künstler zur Kultur beiträgt. Ohne Angst arbeiten und öffentlich sprechen zu dürfen, sind zwei wichtige Voraussetzungen für eine demokratische Neue-Musik-Szene – oder anders formuliert: für eine Neue-Musik-Szene in einer demokratischen Gesellschaft. Etwas soziologischer gefaßt: Demokratie dort wäre Kommunikation, Verständigung und darüber Legitimität (um mit Habermas zu sprechen) beziehungsweise Leistung, Qualität, Steigerung von Systemrationalität und Anschlußfähigkeit mit benachbarten Systemen (um Luhmannsche Termini aufzugreifen). Dafür fehlen aber bereits die Strukturen. Die Produktion neuer Musik seitens der Komponisten und Interpreten findet im wesentlichen statt auf einem 'Markt' ohne ein politisches System, das steuerte, ohne ein Wissenschaftssystem, das beobachtete, und ohne Massenmedien, die kritisierten. Die Produktion ist lokalisiert im binären Mechanismus zwischen Individuum und Institution, und nur in diesem.

Not täte eine längst überfällige Demokratisierung der neuen Musik. Überblickhaft würde das bedeuten: strukturell eine Lockerung, ja das Aufbrechen erstarrter Machtstrukturen und die Flexibilisierung durch Entbürokratisierung vor allem in der Budgetplanung; 'rechtlich' die freie Meinungsäußerung der Beteiligten, vor allem der Komponisten, ohne ein Abstrafen bei Konformitätsbruch; modernitätstheoretisch den Anschluß an die polymorphen Gesellschaftsstrukturen der Gegenwart entgegen der Neunzehntes-Jahrhundert-Ästhetik von Präsenz, Starkult und Repräsentation; medientheoretisch die Etablierung eines möglichst vielfältigen Diskurses, einer öffentlichen Diskussion in allen Bereichen der Meinungs- und Willensbildung, und das heißt: unabhängiger Zeitungen und Zeitschriften.

Gerade weil Kunstszenen nicht von Rationalität, sondern in großen Teilen von narzißtischen Triebstrukturen prozessiert werden, kommt denjenigen, die nicht Primär-

produzenten sind – Intendanten, Herausgeber, Journalisten, Hochschullehrer –, besondere, nämlich kompensatorische Verantwortung zu. Wird diese aber geleistet? Müssen wir nicht – und zwar zunehmend, je mehr neue Musik keine kulturelle Selbstverständlichkeit mehr ist, und daß dem so ist, ist die traurige Diagnose am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts – lernen, das Gewicht mehr auf Solidarität als auf den Darwinismus des survival of the biggest success zu legen? Können wir es uns noch leisten, gegeneinander zu arbeiten, wie zu Zeiten des Wirtschaftswunders? Es wäre absurd, von einem Kunstsystem Gutmenschentum zu fordern, nicht aber „Systemrationalität", denn davon hängt die Zukunft der neuen Musik ab. Eine Nischenkultur kann sich nicht leisten, das Mittelmaß dem Besseren vorzuziehen.

Gerade in einer Gesellschaft, die Oppositionen, sobald sie sich regen, rasch inkludiert, hätten die Künstler eine besondere Aufgabe, aber auch eine besondere Chance (stehen sie doch niemals in deren Mitte): nämlich im veritablen Sinne fundamentale Kritik zu üben. Warum nutzen sie sie nicht? Im Falle der neuen Musik läßt sich diese Frage leicht beantworten: Die mangelnde Partizipation der Komponisten an der demokratischen Kultur und die mangelnde Demokratie des Neue-Musik-Systems sind zwei Seiten der gleichen Medaille: Wer nicht ermutigt wird, den Mund aufzutun, wird es auch nicht im Leben oder als Angehöriger einer gemeinsamen Kultur.

Kein Land sollte so sehr der Demokratisierung der neuen Musik verpflichtet sein wie Deutschland, denn kein westliches Land hat die Demokratie tiefer verhöhnt, kein westliches Land hat der europäischen Kultur größeren Schaden zugefügt. Ausländische Musiker und Komponisten lobpreisen immer wieder vor allem die permissiven und dezentralen Strukturen, die hierzulande Vielfalt und überhaupt Fülle gestatten. Von außen betrachtet, scheint das Land der Mitte demokratischer als andere zu sein. Allein, vom Blickwinkel der Modernität und Demokratizität der Gesellschaft aus ist das ein schwaches Argument. So wie man sich mit „Demokratie" bescheidet, weil die politischen Utopien verloren sind, bescheiden sich die Angehörigen des Neue-Musik-Systems mit dem, was ist, weil schon „Demokratie" unausdenkbar scheint.

Damit kein Mißverständnis aufkommt: Ich meine nicht, daß die neue Musik in Deutschland, sofern sie undemokratisch ist, faschistoid oder gar faschistisch sei (so lax mag man vor dreißig, vierzig Jahren gesprochen haben); aber es nicht von der Hand zu weisen, daß die Zensurierung oder Bestrafung Andersdenkender verteufelt einer Zeit ähnelt, in der dies hierzulande von 1933 bis 1945 (oder aber: bis 1989) das tägliche Normal war. Oder anders formuliert: Gerade weil wir Deutsche andersdenkende Nicht-Deutsche und andersdenkende Deutsche millionenfach umbrachten, müssen wir heute nicht nur 'Toleranz' (letztlich die Geste des Siegers) üben, sondern die Tugend der abweichenden Meinung fördern, ja fordern. Gerade unsere geschichtliche Verantwortung nötigt uns – übrigens auch im eigenen Interesse – zu einer Demokratisierung der neuen Musik. Wenn sie einmal geleistet ist, dann könnte man wieder jenen 'linken' Musikdiskurs aufgreifen, dem wir die produktivsten musikalischen Ergebnisse des zwanzigsten Jahrhunderts verdanken. Dann können wir erneut Nonos und Pasolinis gedenken und die Deutschen darüber nachsinnen, was es heißt, sehr früh bereits – 1933 – intellektuelle Strömungen vertrieben oder erstickt zu haben, die – das lehren uns die Nachbarländer – für eine lebendige und sich stets erneuernde Musikkultur unveräußerlich sind.

Anmerkungen

1 Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti, in: Scritti corsari, Milano: Garzanti Editore, 1990, 99.

2 Wie sehr Deutschland von einem Nono entfernt ist, zeigt, daß diejenigen Komponisten, die ihm intellektuell, politisch und ästhetisch am nächsten stehen – man faßt sie jetzt liebevoll unter den Begriff des dialektischen Komponierens –, zwar einst, in den späten sechziger und siebziger Jahren Unersetzliches leisteten, aber dann, als es brenzlig wurde – in der Postmoderne und mehr noch den neoliberalen neunziger Jahren mit einer Geschichtsrevision –, vom gleichen Schicksal ereilt wurden wie die Achtundsechziger-Generation insgesamt: Im Glauben, die Schuldigkeit getan zu haben, schweigt man, während das genaue Gegenteil vonnöten wäre. Gerade weil man zu Ehren und Ruhm gekommen ist – endlich, ein Grass hatte dies bereits mit fünfunddreißig erreicht –, müßte man jetzt erst recht aufstehen und Klartext reden.

3 Vergleiche Jürgen Habermas, „Drei normative Modelle der Demokratie", in: derselbe, Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

4 Niklas Luhmann, Die Politik der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.