

Resistenza und die Frage des ›Ungehorsams‹

GESPRÄCH MIT LUIGI PESTALOZZA

Vorbemerkung der Redaktion: Luigi Pestalozza ist im Musikleben Italiens seit den 60er Jahren eine einflußreiche Figur. Er war viele Jahre für die Musikabteilung der Partito Comunista Italiano (PCI) verantwortlich, organisierte Konferenzen und Konzerte und publizierte nicht nur zur Musik. 1980 gründete er die Zeitschrift *Musica/Realtà*; er ist zudem Herausgeber der Buchreihe *Sfere* (Ricordi), in der kürzlich die Schriften von Luigi Nono erschienen, mit dem Pestalozza lange Zeit zusammenarbeitete. Er sieht sich in der Tradition von Marx und Gramsci, wurde entscheidend durch die Erfahrung von Mussolinis Faschismus geprägt und bemüht sich bis in die Gegenwart um die Veränderung der kulturellen Lage der Musik. Wir veröffentlichen in dieser Ausgabe den ersten Teil eines Interviews, der sich auf biographische Aspekte und Pestalozzas Arbeit in der PCI konzentriert. Ein zweiter Teil, der sich mit der neuen Musik, Nono und der gesellschaftlichen Funktion von Musik beschäftigt, wird in Heft 27 erscheinen.

Claus-Steffen Mahnkopf: Bevor Sie über Ihre Arbeit sprechen und wir Ihre Überlegungen zur soziokulturellen Situation kennenlernen, möchte ich mich auf gewisse biographische Fakten konzentrieren. Sie sind 1928 geboren, waren 16 Jahre alt, als das Regime Mussolinis in die Phase seines Niedergangs eintrat. Als Partisan waren sie in der Resistenza tätig, wurden von der berüchtigten Decima MAS verhaftet, konnten aber entkommen. Warum beschlossen Sie, sich in so jungen Jahren aktiv an der Resistenza zu beteiligen, dem einzigen Bürgerkrieg, der jemals auf italienischem Boden stattfand, und welche Wirkung hat diese Erfahrung auf ihr soziokulturelles und vor allem musikalisches Engagement bis heute?

Luigi Pestalozza: Ich möchte zuerst präzisieren: Die Resistenza war kein »Bürgerkrieg«, sondern ein Befreiungskrieg gegen die deutsche Besatzung und gegen den italienischen Faschismus nach dem 8. September 1943. Der Befreiungskrieg, wie die Resistenza auch offiziell genannt wurde, wurde vom antifaschistischen Widerstand mit der vollen Unterstützung der Bevölkerung geführt. Die Resistenza war als bewaffneter Kampf gleichsam dessen Spitze. Der Antifaschismus entstand in den 20er Jahren, als Mussolini an die Macht gelangte, dank zweier gesellschaftlicher Subjekte, die bis zum Risorgimento des 19. Jahrhunderts vom kapitalistischen Bürgertum ausgegrenzt worden waren: der Arbeiterklasse bzw. der Arbeiterbewegung (erst sozialistisch und dann, durch Gramsci, kommunistisch) und des demokratischen Bürgertums von Piero Gobetti, Carlo und Nello Rosselli und dem katholischen Ferrari. Diese zwei neuen Subjekte brachen mit der alten Nationalgeschichte und vollendeten die Wende zur Demokratie, die offen für die Überwindung des

Kapitalismus ist; in der antifaschistischen republikanischen Verfassung von 1948 (Artikel 41-44) wird darauf ausdrücklich verwiesen.¹

Von Bürgerkrieg kann somit keine Rede sein (auch wenn einige Bereiche der Großindustrie sich gerade nicht auf die Seite der Resistenza stellten), weil der Faschismus – vor allem während der zwanzig Monate der deutschen Besatzung – ein ›künstlicher‹ Zustand war; ein Gewaltinstrument der Nazis, aufrechterhalten einzig durch die letzten Getreuen Mussolinis und ohne jede Wurzel in der Bevölkerung. Kurz, der Befreiungskrieg war ein bewaffneter Kampf, um das Land in jeder Hinsicht zu verändern, und das heißt eben auch musikalisch.

Der Resistenza trat ich mit 16 Jahren bei, zufällig an meinem Geburtstag. (Viele Jahre später schrieb ich ein kleines Buch über meine Zeit der antifaschistischen Prägung in den 30er Jahren, *Il gioco e la guerra*.) Viele von uns waren erst 16 oder 17 Jahre alt, meistens kamen wir aus Arbeiter-, auch aus Bauernfamilien oder aus Familien des mittleren antifaschistischen Bürgerturns wie auch in meinem Falle. Mein Vater war ein Rechtsanwalt, dem man in den 30er Jahren den Prozeß gemacht hatte, die Familie mit ihren fünf Kindern war der Armut ausgeliefert. Es waren fruchtbare Jahre, ich wuchs inmitten des Volkes auf und nicht im Mailänder Bürgertum, das jeden Kontakt zu meiner Familie abgebrochen hatte. Es waren aber auch Jahre großer menschlicher Wahrheit, sowohl ›ziviler‹ als auch musikalischer. Ich beschäftigte mich mit Musik und spürte bereits, daß ich das ›für alle‹ machte, vor allem weil mein Vater (Geiger) mich und meinen Bruder (später Pianist) im Geiste der Idee erzog, daß alles, was musikalisch klingt, einen präzisen Sinn hat, Gedanken und Verhaltensweisen mitteilt und das gegenwärtige und zukünftige Leben betrifft. So erkannte ich den ›klanglichen‹, mystifizierenden Sinn der hoherhobenen Stimme Mussolinis und seiner Gefolgsleute auf den Plätzen und im Radio. Diese Erfahrung gab mir, so paradox dies klingen mag, eine Vorstellung vom Klang der Musik jenseits ihrer Form. Deswegen begriff ich sofort den Beginn der Fünften Symphonie von Beethoven als einen Klang, der dem Rhythmus vor den Tonhöhen das Hauptgewicht zukommen läßt.

Der Eintritt in die Resistenza war für mich wie für viele andere Jugendliche das Normale. Jedenfalls in Mailand, wo wir nicht nur bewaffnete Aktionen auszuführen oder ›fliegende‹ Versammlungen in den Fabriken, den Kinos oder den Universitätsgebäuden abzuhalten suchten, sondern auch in verlassenen Kellern bombardierter Häuser heimliche politische Versammlungen abhielten. Diese Arbeit war auch eine kulturelle, zum Beispiel, was die Musik anbelangt, gegen die lebensfeindlichen und todessüchtigen faschistischen Lieder gerichtet. Deswegen wurde ich am 28. November 1944 nachmittags

¹ Vgl. http://de.camera.it/deputati/funzionamento/costituzione_parte_titol03.asp#41.

auf der Piazza della Scala mit einem Kumpel von den Milizen der X Mas verhaftet, einer der schrecklichsten faschistischen Milizen überhaupt. Sie behandelten uns entsprechend, stellten uns an die Wand und drohten über Stunden, uns zu erschießen. Als Dunkelheit und Nebel hereinbrachen, konnten wir von einem günstigen Augenblick profitierten und fliehen. Das war eine alltägliche Geschichte: die alltägliche faschistische Gewalt.

Mahnkopf: Sie waren im Laufe Ihres Lebens in den unterschiedlichsten Positionen und Funktionen tätig. In jeder dieser vielfältigen Tätigkeiten ist es Ihnen aber gelungen, so scheint es mir, einen kritischen Ansatz im Anschluß an Ihre marxistisch-gramscianische Bildung zu bewahren.

Pestalozza: Was den »kritischen Ansatz« meiner »marxistisch-gramscianischen Bildung« anbelangt: Sicher war Gramsci zusammen mit Marx für mich wie für meine ganze Generation wichtig. Im besonderen für die Fundierung einer kulturellen Anthropologie bzw. für Idee und Praxis einer Kultur, die von den sozialen Konflikten der kapitalistischen Gesellschaft nicht absieht, sondern sich die Frage stellt, wie in die Kunst, in die Musik der revolutionäre, d. h. humanistische Kampf für die Aufhebung der gegenwärtigen Zustände (im marxistischen Sinne) zu tragen sei. Hierbei war Gramsci von Bedeutung, aber vor allem Marx. Ich möchte mich hier mit zwei oder drei Aspekten begnügen, in denen ich mich nach wie vor wiederfinde. Was Marx anbelangt, so waren für mich seine *Einleitung in die Kritik der politischen Ökonomie* wichtig und Passagen aus der *Deutschen Ideologie* wie jene, die besagt, daß das Individuum sein Talent nur gegenüber der Arbeitsteilung und den von ihr herrührenden kulturellen Bedingungen der Menschen entwickeln kann. Wichtig waren mir Abschnitte, die keinem Determinismus oder positivistischen Soziologismus Ausdruck geben, sondern in denen gerade das dialektische, materialistische Gegenstück dazu entfaltet wird, d. h. die wirkliche Grenze für das konkrete Leben der Menschen, welches Teil der bis heute arbeitsteiligen Gesellschaft ist, die aber in eine Gesellschaft zu verwandeln wäre, in der die Leute nicht der Arbeitsteilung unterliegen, sondern ihr jeweiliges Talent frei entwickeln können.² (Als Nono von den nicht nur musikalischen »unendlichen Möglichkeiten« sprach, hatte er diesen Marx im Sinn). Wichtig war mir jener Marx, der gegen jede Geschichtsschreibung der »großen Genies« anging, mehr noch als jener erste der oben angeführten Texte, in dem die Frage aufgeworfen wird, was die künstlerische, literarische und musikalische Vergangenheit für uns gegenwärtig bedeutet. Es blieb die Grundlage meines musikalischen Denkens, daß jeder musikalische Sachverhalt in einem übergreifenden gesellschaftlichen Zusammenhang steht und an der Reproduktion des existierenden grenzenlosen Klassen-

² Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten* (MEW, Bd. 3), Berlin 1978, bes. S. 33.

systems teilhat. Im übrigen zählt jener Marx weiterhin, der in einem Brief an Engels vom 26. Oktober 1854 gegen die klassische Schönheitsästhetik daran erinnert, daß »im Stil das Falsche, trotz der artistischen Kunststücke, oft in die Augen springt«.³ In diesem Sinne dachte ich immer, daß die Musik eine Verantwortung und eine prinzipielle Pflicht zur Wahrheit hat, zur Entmystifizierung, zur Bildung eines wahren Bewußtseins, was Verdi so ausdrückte: »Das Wahre kopieren mag eine gute Sache sein, aber das Wahre erfinden ist besser, viel besser«.⁴

Jedoch ist für mich ein anderer Marx der eigentlich grundlegende Kritiker, nämlich derjenige des *Manifests*: »In der bürgerlichen Gesellschaft herrscht also die Vergangenheit über die Gegenwart«.⁵ Dialektisch-materialistisch wird hier eine darwinistische Geschichtslogik, die konservativ die Gegenwart auf das bereits Geschehene, auf die Vergangenheit festlegt, umgelenkt in eine Beziehung des Gegenwärtigen – auch der Musik – hin zu dem, was sich in der Vergangenheit kritisch, aktiv, außerhalb eines jeden Determinismus auf die Zukunft bezieht.

Die Zukunft ist somit eine nichtdeterminierte Möglichkeit in der Ordnung dessen, was ist – das war und ist jener Marx der Entschleierung der bürgerlichen Vernunft, die schon dem Neoklassizismus von gestern und mehr noch dem Postmodernismus von heute innewohnt, mit seiner vereinheitlichenden Ideologie, unkritisch gegenüber dem neoliberalistischen Zustand der Dinge und dessen Kultur. Luciano Berio, schon immer ein großer musikalischer Postmodernist, konnte kürzlich sagen, daß »das Kreieren in kleinen ›Ungehorsamkeiten‹ innerhalb eines Rahmens substantieller Ordnung statthat«. Es geht um eine Ordnung, die zuallererst aus der Vergangenheit, aus der Form der existierenden, geschichtlichen Herrschaft kommt. Es ist bezeichnend, wenn Berio – um seine Theorie des bloßen Ungehorsams auch gegenüber der Ordnung als einzige Möglichkeit der »Schöpfung« zu stützen und nachdem er über die Vergangenheit behauptete, daß »das Verhältnis zu den Meistern uns dazu bringt, auch über das Thema des Gehorsams oder Ungehorsams nachzudenken« – erklärte: »Im Bereich der klassischen Musik beispielsweise gibt es eine Idee einer Ordnung, die den Formen genau entspricht. Im Augenblick des Kreierens kannst du das leicht umgehen, wie es Beethoven tat. Seine ›Ungehorsamkeiten‹ machten den klassischen Rahmen lebendiger.« Damit sind wir bei der Marxschen Feststellung über die

3 Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur. Erster Band*, Frankfurt/Wien 1968, S. 581f. Marx spricht hier polemisch von Chateaubriand, »diesem Schönschreiber, der aufs widerlichste den vornehmen Skeptizismus und Voltairianismus des XVIII. Jahrhunderts mit dem vornehmen Sentimentalismus und Romantizismus des XIX. vereint. Diese Verbindung mußte stilistisch natürlich in Frankreich Epoche machen, obgleich selbst im Stil das Falsche, trotz der artistischen Kunststücke, oft in die Augen springt.«

4 »Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio«. (Brief Giuseppe Verdis an Clara Maffei vom 20.10. 1876, in: Gaetano Cesàri/Alessandro Luzio [Ed.], *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913; Reprint Bologna 1968, S. 624)

5 Karl Marx/Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (MEW, Bd. 4), Berlin 1972, S. 476.

bürgerliche Gesellschaft, in der die Gegenwart stets von der Vergangenheit beherrscht wird, bei dem gegenkämpferischen Grund, um dessentwillen jener Passus aus dem *Manifest* mit einem präzisen Verweis auf die Sprache, welche sie auch sei (was mich und uns betrifft: die musikalische), einhergeht, genauer: auf ihre Konfiguration. Denn die Sprache kommuniziert immer auf ideologische Weise, d. h. sie sagt, ob die Vergangenheit die Gegenwart beherrscht oder im Gegenteil das Gegenwärtige in einer offenen Beziehung zur Vergangenheit steht. Kurz, dem Marx, der die herrschende Kultur, die kulturelle Ordnung, die wirkt, noch bevor der Mensch kulturell denkt oder agiert, demaskiert, verdanke ich es, auf eine wirklich revolutionäre Weise nicht nur die Musik, sondern alle Verhältnisse zu verstehen. In der Musik beispielsweise zu verstehen, daß Beethoven sich nicht auf den »Ungehorsam« beschränkte, aber auch, um ein anderes Feld zu wählen, zu verstehen, daß es kein Zufall war, wenn ein so luzider kritischer Poet wie Walt Whitman am Ende des 19. Jahrhunderts nach seiner antibürgerlichen Zeile »All truths wait in all things«, den gleichermaßen antibürgerlichen Satz schrieb: »Logic and sermons never convince«. ⁶

Darüber gelangt man schließlich zu Gramsci, der 1935 im Kerker das Thema der Sprache angeht und – offenkundig die Praxis des Sprechens überhaupt vor Augen – deutlich macht, daß die Frage nach der Sprache als solche uns sofort eine Reihe weiterer, sozialer Probleme aufnötigt.⁷ Das meint nichts theoretisch Abstraktes, etwa für eine spezifische Linguistik, sondern die Theorie der Sprache, die in den Verhältnissen steht, wie diese in ihr. Das ist der Gramsci, der für mich zählte und zählt.

Das scheint mir besonders wichtig in dieser Zeit, in der die Kommunikation und somit die allgemeine Sprache (und die musikalische im besonderen) strategisch organisiert wird, um eine Kultur zu formen und zu propagieren, die der Reproduktion dessen, was vor allem nach dem 11. September das »neofeudale« System des Kapitalismus genannt wurde, zuarbeitet. Ich denke an die vor allem in Italien zunehmende Ausbreitung einer postmodernen regressiven musikalischen Kultur in den Institutionen (Oper, Konzerte, Rundfunk), die den Ausschluß jener Musik bedeutet (gleich, ob zeitgenössisch oder nicht), in der es noch eine Idee der Veränderung gibt. Ich denke hierbei an die Ideologie des vorherrschenden neoliberalistischen Kapitalismus, dem zufolge es keine andere Geschichte außerhalb der eigenen gibt, weswegen in der neoliberalistischen globalisierten Welt nichts mehr verändert werden kann und die Geschichte als (auch musikalisch) abgeschlossen betrachtet werden muß.

Es ist auf den 11. September zu datieren: Der weltweite Kapitalismus (der

⁶ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York 1855, S. 33.

⁷ Die wechselseitige Verbindung von Sprachpraxis und Gesellschaftsstruktur ist ein Grundmotiv des Gramscischen Denkens; vgl. Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*, Bd. 9, hg. v. Peter Fehle (u. a.), Hamburg

sich über Renditen und nicht über den Profit und daher nicht mehr industriell finanziert) wurde »neofeudal«, die Welt ist dank ihm dahin zurückgekehrt, in Reiche und Arme eingeteilt zu werden, so wie auch die Musik selber dahin zurückgekehrt ist, Musik für die Reichen und Musik für die Armen zu sein (Massen- und Elite-Musik). Doch nicht einmal die dehumanisierende Weltdynamik vermochte es zu verhindern, daß die Welt auch weiterhin lebt und die Widersprüche aus dem 20. Jahrhundert austrägt, daß auch die Musik aller Gattungen gegenwärtig und aktiv ist, sofern es sich um eine Musik handelt, welche die Alternative der stets möglichen Veränderung praktiziert und mitteilt.

Ich spreche von der russischen Revolution, die 1917 die Welt erschütterte für alle Menschen dieser Erde, für alle Verhältnisse, zuvorderst weil mit ihr die Welt aufhörte, einzig und allein europäisch, westlich ausgerichtet zu sein. Die russische Revolution von 1917 begründete jene Idee, daß das Geschichtemachen allen gleichermaßen, allen Subjekten, allen Völkern, allen Kulturen dieser Erde gehört. In dieser Jahrhundertdynamik übrigens bedeutete das für die Musik bereits ab etwa 1910 und in den 20er Jahren eine gleichwertige kulturelle Dignität der populären wie der ›hohen‹ Musik (bis heute unterschieden und hierarchisiert); man denke an Bartók, Ives, Weill, Joplin, den Jazz. Das bedeutete, daß am Ende des Zweiten Weltkriegs die meisten westlichen Länder, die europäischen, die Sieger über das faschistische Italien und das nationalsozialistische Deutschland (Frankreich, England, Holland, Belgien), den Zusammenbruch ihres Herrschafts- oder ihres Kolonialsystems erkennen mußten.

Was folgte, ist bekannt: der nationale Befreiungskampf und der Kampf der sozialen Emanzipation in Asien, Lateinamerika, Afrika – was für die entsprechenden musikalischen Kulturen bedeutete, daß nicht nur musikalische Verhältnisse sich veränderten (man denke nur an Bob Marley) –, sondern auch die bewaffnete Repression des Neokapitalismus, vor allem seitens der USA, jenseits allen Rechts, das nicht jenes der Logik der Weltmacht ist (Vietnam, Chile, Panama, Kongo etc.), bis zum Neoliberalismus der 80er Jahre mit seinen eigentümlichen Widersprüchen, die immer auch musikalische sind. Musikalisch gesprochen produziert die kulturelle Gleichmacherei, die dem Geschichtsrevisionismus einbeschrieben ist, die undifferenzierte World Music, die in Wirklichkeit, *sub specie musicae*, die Idee einer Welt zum Normalen erklärt, die aus einem imperialen Zentrum und Peripherien (die das, was sie sind, auch bleiben) besteht. Das gehört zur zunehmenden Gewalt des Systems, welches diese Idee der Welt aufzwingt, weswegen die Idee, daß die Welt allen gehört, ihm entgegensetzen ist. Die spezifischen

1999, H. 26-29, bes. H. 29 (1935), das den Titel *Notizen für eine Einführung ins Studium der Grammatik* trägt.

Widersprüche des entgrenzten Neoliberalismus haben auch die fundamentalistischen Bewegungen, die islamischen vor allem, hervorgebracht, die ihrerseits von der Logik der weltweit operierenden Finanzmacht geleitet werden. Teil dieser Logik war auch der 11. September, genauso wie der weltweite ›Interface‹-Terrorismus von Präventivkriegen, die überall dorthin gebracht werden, wo in den Peripherien eine Bedrohung der Herrschaft des plötzlich bombenbedrohten Zentrums vermutet wird.

Es bedarf einer Kultur des organisierten intellektuellen Widerstandes, die auf einem Bildungssystem beruht, das auf Kommunikation und Vermittlung setzt, gerade in Italien, wo dieses System auf die Bildung eines »Geistes, befreit vom kritischen Wissen« ausgerichtet ist. Dieser Geist ist freilich auch musikalisch vorherrschend, vorangetrieben und unterstützt im neoliberalistischen Italien von heute, wo die Musiksäle des Nuovo Auditorium in Rom – sie wurden bewundert und als Symbol der herrschenden musikalischen Ordnung »Città della musica« genannt – die Klangformen der Musik des 20. Jahrhunderts bereits architektonisch ausschließen. Säle, die überaus symbolträchtig eingeweiht wurden mit banaler neotonaler Musik von Ludovico Einaudi über Stunden am Flügel, während das Publikum bald begann, wegzugehen und Einaudi in einer gleichermaßen symbolträchtigen Einsamkeit zurückzulassen. Diese ließ daran denken, daß unterdessen in Mailand, im Sala Verdi des Konservatoriums, das Orchestra Cantelli für *Novecento Musica* die Neuheit *Il clamoroso non cominciar neppure* von Giacomo Manzoni aufführte, dort, wo die Musik bedeutend anders als alle existierende Klangordnung klingt. So klingt die Veränderung der Gegenwart und der Zukunft. Somit besteht die grundlegende Wende des 20. Jahrhunderts nicht nur musikalisch fort.

Mahnkopf: Sie waren verantwortlich für die Abteilung Musik in der PCI. Was genau waren Ihre Aufgaben? Welches waren die Ziele der Partei hinsichtlich der Musik? Mit welchen Mitteln haben Sie versucht, sie zu erreichen, und welche Erfolge und welche Niederlagen konnten Sie während Ihrer Arbeit in der Partei verzeichnen?

Pestalozza: Es stimmt, ich wurde aufgerufen, der Abteilung Musik in der Führung der Kommunistischen Partei Italiens vorzustehen. Diese Abteilung ist mit meinem Namen verbunden, weil bis dahin die Musikangelegenheiten der Abteilung Kultur und Schule ohne besondere Unterabteilung zugeordnet waren. Das war 1975, ein Jahr, nachdem ich dem CC (Zentralkomitee) beitrug, dem bereits Luigi Nono angehörte. Über drei Jahre, von 1962 an, war ich Musikkritiker der Wochenzeitung *La Rinascita*. Ich wurde persönlich von Palmiro Togliatti, der auch Parteisekretär war (er starb 1964), berufen, die musikalischen Positionen im Bereich der italienischen »Neoavantgarde« zu repräsentieren. Ich ergriff bereits 1948 in der linken Kulturszene und der linken Presse Partei gegen den neotonalen Formalismus, der an den musika-

lischen *sensus communis* angepaßt war und im Zeichen eines Shdanowschen sozialistischen Realismus stand. Ich repräsentierte die breite Front der neuen Musik der Linken, der kommunistischen Musiker im besonderen – Komponisten, Kritiker, Wissenschaftler, Aufführende, Dozenten – für welche die Idee einer Musik als Parteinahme in Konflikten, als Mittel der Kommunikation im Zentrum stand. Somit war eine Ruptur und eine Veränderung des musikalischen *sensus communis* nötig. Dieser rührte von einer nicht nur musikalischen Geschichte her, die es zu verändern galt, wenn man eine Musik verwirklichen wollte, die *nicht* dazu beiträgt, den Stand der Dinge der gegenwärtigen Klasse zu bestätigen, sondern die Bildung eines kritischen, alternativen Bewußtseins zu fördern. Deswegen sprach Nono im übrigen schnell von einem »ideologischen Engagement, das untrennbar vom sprachlichen Engagement ist«. Für meine neue Hauptaufgabe der Leitung der kommunistischen Musikpolitik ebenso wie für die ganze neue Musik hieß »politisches Engagement« die theoretische und praktische Errichtung einer musikalischen Sprache, die vom allgemeinen »Gegenkampf« (*antagonismo*) spricht, die in sich die Widersprüche und die neuen Wege gegenwärtiger Geschichte aufnimmt und eine aktive, kulturelle, letztlich politische Opposition ergreift gegen die durch und durch privatistische Organisation des Musiklebens (die die musikalischen Aktivitäten der höheren Klassen der Gesellschaft oder jener geographischen Zonen fördert, die dieser Logik entsprechen). 1958 – wir sind in der Zeit einer extrem rechten Regierung, die gemäß den Denkstrukturen des Kalten Krieges die Verfassung suspendierte – wurde das die musikalischen Aktivitäten betreffende Gesetz 800 verabschiedet. Und das ist typisch: Diese Aktivitäten werden tatsächlich nicht, auch nicht die der öffentlichen Institutionen, unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Nützlichkeit betrachtet, als eine Notwendigkeit und ein Recht für alle, sondern als ein privates Ereignis für die bürgerlichen Schichten der Gesellschaft, so daß der staatliche Zuschuß oder die öffentliche Finanzierung nicht obligatorisch ist wie bei anderen Aktivitäten von öffentlichem Interesse. Musikalische Aktivitäten werden gemäß der liberalbürgerlichen Aufteilung des Landes und der Gesellschaft beurteilt, die aus der italienischen Einigung von 1870 stammt, stets in den Grenzen des liberalen Bürgertums stattfand und von den Bedürfnissen, den Rechten (auch den musikalischen) des Volkes absah. Konkret bedeutet jenes Gesetz 800 auch geographisch ein Festhalten am Mißverhältnis: 55 % der musikalischen Aktivitäten sind für den Norden, 25 % für das Zentrum, 13 % für den Süden und 7 % für die Inseln bestimmt.

Das Errichten einer Alternative zu dieser falschen Geschichte des italienischen Musiklebens, der Versuch, Musik anders zu denken und auszuüben – das war die Politik der PCI, die ich bis 1989 vorantrieb, bis ich mich kurz vor deren Auflösung gezwungen sah, die Leitung zu verlassen angesichts einer

Richtungsänderung hin zum Neoliberalismus (im CC war ich dagegen), zur Privatisierung der Verhältnisse und zu Schwächungen des Sozialen, die Musik inbegriffen. Das führte schließlich (natürlich gegen meinen Willen) zur Zurücknahme des Reformvorschlags für die musikalischen Aktivitäten in meinem Arbeitsbereich, der fortschreitend für die Präsenz von Musik in allen Formen der Arbeit und des sozialen Lebens warb. Aber es ist festzuhalten, daß die musikalischen Ziele der PCI – immer im Rahmen der demokratischen Verfassung – weit gesteckt waren, von der Unterstützung der Forschung und der Bildung einer neuen gesellschaftlich aktiven Musikkultur bis hin zu entsprechenden Gesetzesinitiativen, die in Regionen mit linker Regierung (mehrheitlich kommunistisch, so Umbrien, Toskana, Emilia Romagna) – der italienische Staat ist laut Verfassung regional strukturiert – sofort wirksam wurden, während es in den anderen Regionen häufig gelang, Mehrheiten für die Vorhaben zu gewinnen (Puglia, Sardinien, Marke und anderswo). So entstanden die regionalen Konzertorchester (in Emilia Romagna und in der Toskana auch Operninstitutionen), die dezentriert sind und überdies das neu mobilisierte Publikum auch an die zeitgenössische Musik heranführen. In dieser Dynamik der Veränderung kam es in der Zusammenarbeit meines Arbeitsbereiches mit den kommunistischen Verwaltungen zu beachtlichen Fortschritten, etwa zur Ernennung von Armando Gentilucci zum Direktor der städtischen Musikschule von Reggio Emilia, die rasch zu einem Exempel von nationaler Bedeutung wurde wegen des Raums, welcher der Lehre der Musik des 20. Jahrhunderts eingeräumt wurde. Ein anderes einmaliges Beispiel ist die Schaffung einer Musikschule in Castelnuovo ne’Monti, die eine Kommune in den Bergen versorgt und die rasch zu einem Zentrum für internationale Kurse und Workshops wie jene zur *Musica per l’infanzia* mit György Kurtág wurde. Weitere Beispiele – wiederum in Reggio Emilia, aber danach auch in der Toskana, in Campagna und in Molise – sind die Aktivitäten des Projekts *Musica/Realtà*, das zeitgenössische Musik aller Art einbezog (Pop und Jazz inbegriffen), sind die Arbeiterkreise, die Schulen aller Art, die Volkskulturvereine: mit Aufführungen und kontextualisierenden Treffen mit Komponisten, Interpreten, Kritikern, Intellektuellen. Viele unter ihnen waren mit der kommunistischen Initiative einverstanden, die moderne Musik zu ›sozialisieren‹, etwa Pollini, Razzi, Nono, Manzoni, Gentilucci, ich selber, Giovanna Marini, Bennici, das Quartetto italiano, Baroni, verschiedene Sänger, Nebbiosi, Asciolla, Giuranna, das Orchester von Budapest, Santi, Pietrangeli, das Neue Klaviertrio, Bertelli, Fubini, das Orchestra Sinfonica della Radio di Torino, um wenigstens diese zu nennen. Es wurden Wochen mit zeitgenössischer Musik aus Ländern veranstaltet, die musikalisch fast ganz aus den Programmen der italienischen Konzerte verschwunden waren, wie die UdSSR, Spanien, Ungarn, Polen, Frankreich, Kuba und die DDR. Was nun die Parteiseite anbetrifft, so wurden auf der

Parteischule von Albinea über Jahre dreitägige Treffen organisiert, die offen für alle interessierten Musiker (Schüler der Schule, durchschnittlich um 100 pro Treffen) waren und Themen des nicht allein italienischen Musiklebens (Komposition, Organisation) genauso behandelten wie die Probleme der Reformulierung des Verhältnisses von Gesellschaft und Musik, welche die Basis der kommunistischen Musikarbeit abgaben, mithin meiner Arbeit.

Immer ging es um die Idee und das Erschaffen einer anderen musikalischen Kultur. So konnte es zum Beispiel dazu kommen, daß die Orchester der RAI öffentlich spielten. Die kommunistischen Musikinitiativen sind auf die 60er Jahre zu datieren – auch in Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften –, so die ARCI (Associazione ricreativa popolare, parteinah und mit Millionen von Mitgliedern) und verschiedenste Kooperationen. Nicht zu vergessen die Volksmusikschulen, die zu einer großen Bewegung im ganzen Land wurden. Im eher parteinahen Bereich sind die Feste der »Unità« zu erwähnen (ebenfalls in den 60er Jahren), genauer: das landesweite Fest im September und diejenigen in den Provinzen (Neapel, Mailand, Rom, L'Aquila, Florenz, Livorno, Venedig, Perugia, Pesaro, Bologna, Genua, Turin, Triest etc.). Sie wurden zu Orten, die für jegliche Musik, die zeitgenössische inbegriffen, offen waren. Beispiele von nationaler Bedeutung:

1973 in Mailand, am Tag, nachdem Pollini und die Marini im Wechsel mit einem Kolloquium und Aufführungen das Publikum unterhalten hatten, wurde im großen Hof des Castello Sforzesco die erste öffentliche italienische Aufführung von Nonos *Canto sospeso* (mit Tausenden von Zuhörern) gegeben.

1975 in Neapel die einwöchige Werkstatt mit europäischem Jazz, mit wichtigen Gruppen und Solisten aus England, Frankreich, Italien, der DDR und aus dem übrigen Europa.

1979 in Genua eine neunzehntägige Veranstaltung zur Elektroakustik mit vielen europäischen Studios (neben den italienischen unter anderem Köln, Warschau, Barcelona, das IRCAM, Bratislava).

1980 in Bologna »Musica per la Pace« mit 21 internationalen Neuheiten von den USA bis zur UdSSR.

1993 in Reggio Emilia »Musica per il Cile« am Jahrestag des Putsches von Pinochet, auch hier mit 24 Neuheiten aus der ganzen Welt von wichtigen italienischen und ausländischen Komponisten, darunter Klaus Huber, Nono, Jeney, Nicolaus A. Huber, Carter, Goldmann, Oppo, Mirza-Zade, Rzewski, Petrassi, Manzoni, Gobokar, Pousseur, Clementi, Barce, Ortega, Xenakis, Denisov, Maggi, Andriessen, Guaccero, Razzi (in einer riesigen Halle mit 4000 Leuten).

1974 in Mailand die Woche »30 anni di musica contemporanea« mit unterschiedlichen Ensembles und dem Mailänder Orchestra di Pomeriggi Musicali, alle ohne Honorar spielend, aus Anlaß des 70. Geburtstags des anwesenden Goffredo Petrassi und mit einem Programm der Musik eben dieser 30 Jahre, von Boulez zu Maderna, Schaeffer, Stockhausen, Nono, Guarnieri, Petrassi selber (an jedem Abend), Donatoni, Kagel, Xenakis, Cage, Henze, Dallapiccola und anderen.

1982 in Tirrenia der dreitägige internationale Kongreß »Informatica: musica/industria. Pensiero Compositivo, riverca, didattica, sviluppo industriale«, während dessen unter anderem neben den Konzerten mit Computermusik Beppe di Giugno seine »4 X« präsentierte. 1975 in Florenz (um eine Festivität aus der Provinz anzuführen) das Video der Oper *Per*

Massimiliano Robespierre von Giacomo Manzoni nach seiner Uraufführung am Teatro Comunale von Bologna.

Und so weiter und so fort. Die Aktivitäten umfaßten darüber hinaus eine große Bandbreite von Bildungsaktivitäten auf dem Niveau des einfachen Volkes und solchen für Forschung und Lehre in Symposien, Workshops, Seminaren, Versammlungen mit verschiedenen Künsten und Disziplinen, sie umfaßten weiterhin Diskussionsrunden in musikalischen Institutionen oder Universitäten, stets ausgearbeitet in der Musikabteilung, der ich vorstand, mit 35 Mitgliedern, die nicht notwendigerweise der Partei angehörten und Musiker verschiedener Genres umfaßte. Aber die Abteilung war nicht nur darin aktiv, sich verschiedenste Initiativen auszudenken und diese zu organisieren, sondern auch durch die Präsenz ihrer Mitglieder bei Veranstaltungen und Demonstrationen, die von der Partei auch in Zusammenarbeit mit den Provinzen, Rathäusern und Regionen vorangetrieben wurden, zum Beispiel bei der Biennale von Venedig. Sie arbeitete auch Gesetzesvorhaben für Reformen aus wie jenes bereits zitierte, vor allem das zur musikalischen Ausbildung von 1975, für dessen Unterstützung wirklich die ganze musikalische Welt mobilisiert werden konnte. Auf der anderen Seite, und das stützte die politische Reformarbeit des Musiklebens, für die ich zeichnete, gab es – nach dem Wahlerfolg in der Verwaltung 1975/76, mit dem die Regierungsgewalt der wichtigsten italienischen Städte in die Hände der Linken, vorwiegend der Kommunisten, fiel – auf musikalischer Seite auch wichtige Veränderungen in der Organisationsstruktur und inhaltlichen Ausrichtung. Es fing damit an, daß die Leitung der großen Konzertgesellschaften in die Hände von Komponisten und Musikern gelangte, so Sciarrino in Bologna, Testi in Florenz, Bussotti in Venedig, Lanza Tomasi in Rom, Rattalino in Turin. Dann kamen verschiedene musikalische Initiativen, die das kulturelle Milieu in diesen Städten einschneidend veränderten, sowohl was die Art Musik zu machen, als auch was die Zielgruppe anbelangt. Exemplarisch sei hier Mailand genannt, wo 1977 »Musica nel nostro tempo« ins Leben gerufen wurde (und bis in die frühen 90er Jahre hinein bestand), eine Saison von Oktober bis Juni mit sonntäglichen Konzerten mit Musik des 20. Jahrhunderts bis zur heutigen, an ein vor allem junges Publikum gerichtet, eine Reihe mit mehr als 1500 Abonnenten. Das alles fand im Rahmen von Initiativen statt, die sich der gesellschaftlichen Probleme der von dem herrschenden System kulturell aufgegebenen Musik bewußt waren. Die Initiativen reichten bis zum Kongreß über den Zustand der Kirchenorgeln in Alessandria 1978, bei dem eine geradezu strafbare Verwahrlosung eines immensen kulturellen und musikalischen Erbes offengelegt und daraufhin die Regierung gezwungen wurde, bei der Kirche selber zu intervenieren.

Parallel zu diesen Erfolgen der kommunistischen Musikpolitik und somit auch meiner eignen Arbeit kamen die Mißerfolge. Der erste, offenkundige,

aber strukturell signifikante betraf die Ebene der nationalen Gesetzgebung. Während es auf regionaler Ebene gelang, Gesetze zur Musik durchzusetzen, fanden auf nationaler Ebene die kommunistischen Vorschläge nicht einmal den Weg in die parlamentarische Kommission. Das war ein grundlegender Widerspruch. In den 60er und 70er Jahren, als sich in Italien die großen demokratischen Umwälzungen ereigneten, die in der Studentenbewegung von 1968 und der Arbeiterbewegung von 1969 kulminierten, konnten wir unsere Idee der Veränderung in allen möglichen Situationen verwirklichen. Doch Ende der 70er Jahre, als sich die antidemokratische, neoliberalistische Restauration durchzusetzen begann, kam es zur Niederlage: zum Rückgang zur alten Legislative, der zunehmenden Leugnung der Forschung, in Theorie und Praxis zur Rückkehr zum Privaten als *Reich* der Musik. Das crescendierte bis zur Einstellung jedweder öffentlicher Unterstützung für die zeitgenössischer Musik (sieht man von sporadischer ab), also bis zur gegenwärtigen prekären Lage des Musiklebens. Das wiederum stimuliert jedoch die Formation von Musikgruppen im ganzen »antagonistischen« Sinne, so beispielsweise die Mailänder Initiativen, die in den zehn Jahren zwischen 1992 und 2002 210 italienische und ausländische Erstaufführungen von großer Ausstrahlung brachten: Ich denke beispielsweise an die Zyklen *Musica Presente/ Musica in Europa* oder an *Metafonie. Cinquant'anni di musica elettroacustica*.

Ich, der ich noch heute auf diesem Feld aktiv bin, mußte 1989, nach 27 Jahren als Direktor der Musikabteilung, in der Parteiführung ebenso wie als Kritiker der *Rinascita* zurücktreten, als das Parteisekretariat von Achille Occhetto die musikalische Richtung der Partei in einer neoliberalistischen Weise gleichsam auf den Kopf stellte, besser: diese zur Auflösung brachte. Es ist kein Zufall, daß die Musikpolitik der Mitte/Links-Regierungen, die folgten, vor allem derjenigen von Massimo D'Alema – und das noch vor der gegenwärtigen Rechtsregierung –, eine Politik der Privatisierung der musikalischen Verhältnisse sein sollte, für eine Musik, die die Lobbys bedient.

Mahnkopf: Die PCI löste sich 1989 auf. Um mit Lenin zu sprechen: Was tun? Wie kann man heute reagieren? Welche Zukunft hat Ihrer Meinung nach die Idee der kommunistischen Bewegung, vor allem nach dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums? Welches ist das Verhältnis zwischen Kulturindustrie auf der einen Seite und der »Kunst«-Musik auf der anderen?

Pestalozza: Ich teile die Definition eines »Sowjetimperiums« nicht. Das muß ich sagen, weil sonst alles, was die Frage berührt, verzerrt wird. Die UdSSR war in keiner Weise ein Imperium. Zu den sozialistischen Ländern und vor allem zu denen der sogenannten Dritten Welt, für die sie sogar das materielle und geschichtliche Rad hin zu einer antikolonialistischen Gegenwart und Zukunft weiterdrehte, unterhielt sie keine imperialistischen Beziehungen. Es gab den Kalten Krieg, und innerhalb des Rahmens dieser strategisch gewollten, vom einst neokapitalistischen, nun neoliberalen Westen aufge-

zwungenen Lage übte sie ihre Garantfunktion für den Teil der Welt, der wie auch immer aus dem Kapitalismus, aus der in jeder Hinsicht antidemokratischen Lebenssituation herauswollte, in einer bestimmten Art und Weise aus, die sich heute nicht mehr vertreten läßt. Doch nicht »imperial«. Und das gilt auch für die Verhältnisse der kommunistischen Parteien im Westen, vor allem für die italienische, die keine sowjetische Abhängigkeit kannte, weder in ihrer Existenz noch in ihrem Stil. Das gilt ebenso für das musikalische Feld. Es fehlte nicht an Differenzen und Auseinandersetzungen während des kontinuierlichen Austausches zwischen 1953 und 1989. Aber unabhängig von allen Kontroversen: Die UdSSR stellte die Frage nach der Demokratie, nach der garantierten Präsenz der Musik in all ihren Formen, nach einem Leben für alle in der ungeteilten Gesellschaft. Ich habe ein Buch über die sowjetische Musik geschrieben, die ich von der Basis her kannte, jenseits der gesteuerten Desinformation, die in den Westen gelangte. Ich ging nicht von dem aus, was im Westen gesagt wurde, sondern davon, wie die sowjetischen Verhältnisse, auch die musikalischen, waren und sich entwickelten. Ich war mittendrin. Mein Anti-Shdanowismus gründete sich auf eine reale, teilhabende Kenntnis.

Eine kommunistische Bewegung heute hängt nicht von der Existenz der UdSSR ab, sondern davon, wie die Kommunisten eine Klassenanalyse der Auseinandersetzung vornehmen, wie sie sich heute in jeder Hinsicht – sozial, ökonomisch, kulturell – darstellt. Also davon, wie man die Idee und die Praxis einer Bewegung organisiert, um den Zustand der gegenwärtigen Dinge aufzuheben. Daher antworte ich auf die Frage nach der Zukunft der »Idee einer kommunistischen Bewegung«, vor allem in Italien, daß das Vertrauen auf diese sich zuvörderst in deren Notwendigkeit gründet. In diesem Zustand der Welt, welche von der menschlichen Katastrophe der kapitalistischen Globalisierung überrannt wird (zwei Milliarden extrem Armer, Hunderte von Millionen, die Hungers sterben, keine Form von Sozialstaat, die Dekultivierung der Massen) ist sie der einzige Weg für die Wiederaaneignung des Menschen durch den Menschen. Dies stellte übrigens Marx bereits in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* klar, als er sagte: »Der Kommunismus ist die Position als Negation der Negation, darum das *wirkliche*, für die nächste geschichtliche Entwicklung notwendige Moment der menschlichen Emanzipation und Wiedergewinnung.«⁸ Mit anderen Worten: Mehr denn je hat eine kommunistische Bewegung eine Zukunft, und das abgesehen davon, was mit und in der Sowjetunion geschehen ist, auch weil der Marxismus klargemacht hat, daß die bürgerliche Gegenwart von der Vergangenheit dominiert wird, während jene Vergangenheit, der

8 Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844), in: Marx/Engels, *Ergänzungsband. Erster Teil*, Berlin 1977, S. 546.

gegenüber das Gegenwärtige in einem kritischen, nicht-deterministischen Verhältnis steht, gerade um des Mit-der-Zukunft-Seins willen offen für eine jede mögliche Veränderung ist.

So komme ich zur Musik, zur Frage nach dem »Verhältnis zwischen Kulturindustrie auf der einen Seite und der ›Kunst‹-Musik auf der anderen«. Künstlerisch? Was soll das heißen? Nur die Musik, die von der »Kunst« her garantiert ist? Ich ziehe es vor, von Musik als einer Möglichkeit zu sprechen, musikalisch aktiv zu sein, ohne dabei direkt funktional werden zu müssen, von Musik, die nicht sofort der Herrschaft zuarbeitet und nicht der gesellschaftlichen Bildung eines falschen Bewußtseins dient. Aus den Erfahrungen meiner Arbeit heraus glaube ich, daß das zu lösende Problem heute in der Finanzstruktur der Kulturindustrie welcher Art auch immer steckt. Wegen ihr verliert die musikalische Kultur in jeder ihrer unterschiedlichen Formen, in jedem ihrer unterschiedlichen Sektoren, ihre eigene Identität und steht in keinem Bezug zu der Musik, mit der man zu tun hat, und deshalb kann sie nicht auf der Basis ihrer selbst geplant werden. Das geschieht vielmehr nach betriebswirtschaftlichen Kriterien, so daß die Musik in einem rein finanziellen Kontext steht (man beachte: von Renditen, nicht vom Profit, was ja eine industrielle Planung bedeutete, die von der Natur/Qualität/Identität der Musik ausginge), mit den Bilanzen des ›Betriebs‹, der sie Tag für Tag pragmatisch verwaltet (ich würde sagen: nach Kriterien der Börse). Es zählt das, was heute etwas einbringt, nicht das, was, gebührend gefördert, in der Zukunft Profit bringen kann. Ich bin der Auffassung, daß der Kapitalismus von heute, der sich gegen die Musik wendet, grundverschieden von jenem »Neo-« der 50er Jahre und dem folgenden ist. Er globalisiert auch musikalisch dieses Buchhaltungsdenken, dieses Denken in Finanzen, und wirkt somit quer durch alle musikalischen oder allgemein kulturellen Produkte, die auf reine Virtualität reduziert werden.

Die musikalische Kulturindustrie wird heute von den anonymen betriebswirtschaftlichen, einzig finanziellen Kriterien beherrscht. Das heißt, daß immer die Medienprodukte und der Vertrieb im großen favorisiert werden, ohne daß diese notwendigerweise promotet würden, da es doch keine auf Profit und somit auf eine lange Zeitdauer ausgerichtete, weil auf die Qualität des musikalischen Produkts gegründete Investitionen mehr gibt. Statt dessen existiert der Finanzpragmatismus der bloßen Buchführung, bei dem das musikalische Produkt, das zwar Qualität hat, aber nicht sofort etwas einbringt, nichts taugt. Das musikalische Produkt wird somit aufgegeben. Und so werden jene Musiken, jene allgemein kulturellen Produkte, die in diesem das System reproduzierenden Konsumsystem funktionieren, bevorzugt. Wir sind hier im Italien von heute und hier, in dem von Gorgi und nicht von Guarnieri, unabhängig von der »Künstlerischkeit«, um es mit Ihrer Frage zu sagen. Nicht einmal die Kriterien des aus der Geschichte bekannten kapitali-

stischen Industriebetriebs herrschen in der Logik des ideologisch ausgerichteten Finanzkapitals.

(Aus dem Italienischen von Claus-Steffen Mahnkopf und Ludwig Holtmeier)

Summary

Resistenza and the question of the »disobedient« – Luigi Pestalozza has been one of the most admired and most active figures in Italy's musical life since the 1960s. For years he was responsible for the music department in the Partito Comunista Italiano, he organized innumerable conferences and concerts and wrote books on various topics beside music. In 1980 he founded the journal *Musica/Realtà*. Pestalozza, who collaborated with Luigi Nono for many years, is the editor of the series of books titled *Sfere* for Ricordi Publishers, in which his Collected Works recently appeared. He grew up in the tradition of Marx and Gramsci, was influenced by his experiences with Mussolini's fascism, and has, up to the present day, moved the struggle for change in the cultural state of music inexorably forward. Reason enough to present him with a series of questions last summer as a real contemporary witness. This issue contains the first part of his replies, which concentrate on biographical aspects and his work in the PCI. The second part, which concerns itself with new music, Nono and the function of music in general for societal change, will appear in Issue 27.