

Alltag, Kontext und Politik

Von der Wiederkehr des Politischen in der jüngsten Musik

Den Punkt, von dem an er sich nicht mehr als Marxist oder Kommunist bezeichnet habe, konnte Nicolaus A. Huber in einem Gespräch mit Frank Sielecki nicht nur datieren, er konnte sogar auf eine Stelle in einer Komposition verweisen: den »Abschied der kleinen Trommel« in den 1992 in Stuttgart uraufgeführten *Drei Stücken für Orchester mit Atmer/Sänger und obligatem Klavier*. »Ein Stück daraus«, so Huber, »heißt *Annäherung an ein Wollknäuel mit Abschied der kleinen Trommel und Kommentar des Atmers*. Das war für mich der Abschied direkter politischer Komposition. Inmitten von Dimensions- und Erkenntnistremoli, versuchend, Klarheit über die gesellschaftlichen Macht- und Wertebewegungen zu bekommen, eine eindeutige Positionsbeziehung: ein (für mich?) herzerreißender Abschied der kleinen Trommel mit einem Kommentar des Atmers auf Rhythmusfragmenten des *Dachau*-Liedes. Aber in welchen effektiven Dimension befinden wir uns?«¹ Für Nicolaus A. Huber, Schüler von Luigi Nono, war es Ende der sechziger Jahre auch ein politisches Statement gewesen, ins Ruhrgebiet zu gehen. Dort entwickelte er *Polit-Revuen* und stritt für seine Konzeption eines kritischen Komponierens, worunter er ein analytisches Komponieren verstand – Musik, die über Musik Auskunft gibt. Als unabdingbare Voraussetzung dafür betrachtete er »dialektisches Bewusstsein«. Einer von Hubers Schülern an der Folkwang-Hochschule war damals Gerhard Stäbler.

Gerhard Stäbler: »Während des Studiums in Essen gab es eine zunehmende Politisierung dadurch, dass das Ruhrgebiet in der damaligen Zeit schon sehr eruptiv war, was die ökonomische Umwälzung anging. Die Konsequenzen daraus waren, dass es in der arbeitenden Bevölkerung sehr viele Streiks, sehr viele Unruhen gab, was sich auch auf die Studenten auswirkte. In der Zeit habe ich zusammen mit Freunden die Musik Eislers näher kennengelernt und dann auch den Eisler-Chor in Essen gegründet. In diesem Zusammenhang lernte ich auch die Kultur der Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts kennen. Dieses ganze Umfeld – zeitgenössische Musik, Musik der Arbeiterbewegung usw. – hat mich sehr geprägt und hat eine Basis für eine Musik geschaffen, die

vielleicht manche zwischen allen Stühlen sehen, die aber versucht hat, in der jeweiligen Zeit Antworten – musikalische, künstlerische Antworten – auf Situationen zu finden, die im gesellschaftlichen, im politischen Bereich vorhanden waren.«

Obwohl mit Persönlichkeiten wie Nicolaus A. Huber und Mathias Spahlinger an deutschen Musikhochschulen jahrzehntlang eine Reihe von linken Intellektuellen gelehrt hat, die für ein politisch reflektiertes Komponieren standen, schien diese Generation doch die längste Zeit keine Nachfolger zu finden – zumal nach 1989, als politisch exponierte Künstler vollends an den Rand gedrängt wurden. Während es in den siebziger Jahren so etwas wie einen marxistischen *mainstream* auch in der neuen Musik gab, bereitete eine kräftige Welle der Entpolitisierung dieser Konjunktur politischen Komponierens spätestens in den achtziger Jahren ein Ende. Neue Einfachheit, aber auch Neue Innerlichkeit waren feuilletonistische Schlagworte für diese Tendenz. Gerhard Stäbler begann damals wieder zu komponieren, nachdem er sich jahrelang direkterer Aktion und Vermittlungsarbeit gewidmet hatte, und blickt heute nicht ohne Selbstkritik zurück.

Gerhard Stäbler: »Ich glaube, dass diese Sedierung, die in den achtziger Jahren passiert ist, hauptsächlich darauf basiert, dass in den vorangegangenen Jahrzehnten zu wenig darüber nachgedacht wurde, wie man Ideen umsetzt. Man hat über vieles zu wenig nachgedacht: Wie kann ich Mittel finden, dass sich das Bewusstsein, das Hören, die Wahrnehmung tatsächlich ändern? Und im Nachhinein würde ich sogar sagen, dass genau diese Generation die Basis dafür gelegt hat – nicht nur für die Entpolitisierung der Achtziger, sondern auch für die kulturelle Situation jetzt, für die Verramsung der Kultur in dem Sinne, dass alles zu Unterhaltung wird. Und das fing meines Erachtens bereits in den Siebzigern an: Dass man die Kultur als ein Möbelstück gebrauchte, als ein funktionales Ding, das nicht wirklich jene Anforderungen stellte, um die Sinne insgesamt zu entfalten und zu entwickeln.«

Heute

Offenbar hat es in der akademischen, neuen Musik länger gedauert als in den anderen Künsten – denn schon seit mehr als zehn Jahren prägt Politisches und Dokumentarisches die großen internationalen Kunstaustellungen und Biennalen und hat längst auch die Theater erobert. Mit einiger Verspätung zeichnet sich diese Tendenz seit ein paar Jahren auch im Bereich der zeitgenössischen Musik ab. Kurz

¹ Alle Statements stammen aus Interviews, die der Autor im Sommer 2011 geführt hat.

vor ihrer Emeritierung erlebten Nicolaus A. Huber und Mathias Spahlinger dann doch noch eine Generation von Schülern, denen der gesellschaftspolitische Kontext ihres Tuns zu einer zentralen Frage wurde. Es gibt heute wieder junge Komponisten, die sich mit den Konventionen und Institutionen des Betriebs nicht ohne weiteres abfinden wollen und die sich fragen, wie sie auf neuen Wegen ein anderes und größeres Publikum erreichen können. Komponisten, die neue Veranstaltungsformen erproben und durch die im digitalen Zeitalter virulent gewordene Urheberrechtsfrage zu Netzaktivisten werden, die sich wieder zu Gruppen zusammenschließen, um der Vereinzelung im brutalen Konkurrenzkampf vorzubeugen.

Aus diesem Grund entstand 2002 das Netzwerk *stock11*, dem unter anderen Maximilian Marcoll, Martin Schüttler, Hannes Seidl und Michael Maierhof angehören. Es handelt sich um keine Künstlergruppe, die sich auf ein gemeinsames Manifest gründen würde und es gibt auch kein nachvollziehbares ästhetisches Programm. Die interne Interaktion, der Austausch unter den Komponisten und die intensive Zusammenarbeit mit Interpreten wie dem Pianisten Sebastian Berweck scheint wichtiger zu sein als die Kommunikation von Positionen in die Öffentlichkeit. Und doch sind diese Komponisten nicht zufällig zusammengekommen, gibt es so etwas wie Linien, die sich durch eine Reihe von Arbeiten unterschiedlicher *stock11*-Mitglieder ziehen – zentral sind etwa das Einbeziehen von Alltagsgeräuschen und das Hereinholen von Realität in die Musik.

Am öffentlichkeitswirksamsten versteht Johannes Kreidler seine Position zu vertreten, Schüler von Mathias Spahlinger, der im Grenzbereich von Musik, Performance und Medienkunst arbeitet und den Blog *kulturtechno* betreibt.

Johannes Kreidler: »Für die ganze Generation mag ich ungern sprechen. Ich glaube aber generell, dass es seit ungefähr den letzten zehn Jahren heiße politische Themen gibt – also so etwas wie Globalisierung, den Clash der Kulturen und natürlich jetzt die Finanz- und Schuldenkrise und den technologischen Fortschritt durch die digitale Revolution. Das sind Themen, die jeden betreffen und die dann vor allem auch dank Technologie in der Musik verstärkt zum Tragen kommen. Mir ging es halt zum Beispiel so, dass ich mich sehr dafür interessiert habe mit Samples am Computer zu arbeiten. Aber dann wurde irgendwann auch klar, dass es ein Politikum in Form des Urheberrechts ist. Und das geht nicht nur mir so, sondern das ist eben etwas ganz Allgemeines, dass in Anbetracht der Möglichkeiten der di-

gitalen Kopie in der vernetzten Welt eine neue Verhandlung des Urheberrechts zum Nutzen der Menschheit geboten ist. Das betrifft ganz konkret mich als Komponisten, ob ich will oder nicht. Ich habe jahrelang sozusagen unschuldig Musik gemacht und komme aber nicht darum herum, dass ich nun Geld verdienen muss, dass ich bei der GEMA bin und dass ich mich dann mit den Modalitäten des Urheberrechts bei der GEMA-Anmeldung von Werken beschäftigen muss. So passiert Politisierung in der Musik heute.«

Martin Schüttler, Schüler von Nicolaus A. Huber, der mit dem 2010 veröffentlichten Vortrag *Diesseitigkeit* nicht nur die Debatte über diese neue Politisierung befeuert hat, was zu einem seither oft zitierten Schlagwort geworden ist, relativiert das Bild einer neuen, politisierten Komponistengeneration allerdings etwas.

Martin Schüttler: »Ich sehe schon, dass sich in den letzten Jahren wieder ein verstärktes Interesse hin zu politisch und gesellschaftlich relevanten Themen entwickelt – mit einem Aber: Denn ich sehe das durchaus nicht in weiten Teilen der jüngeren Komponistengeneration. Wenn ich auf zeitgenössische Festivals gehe, mir Konzerte und Entwicklungen anschau und Zeitschriften lese, dann stelle ich fest, dass der Großteil der jüngeren Komponistengeneration sich nach wie vor mit musikimmanenten Themen beschäftigt – also doch das, was ich auch den achtziger und neunziger Jahren attestieren würde: eine sehr starke Hinwendung zum innermusikalischen Diskurs. Was ich auf jeden Fall sehe ist, dass es zunimmt, dass es auch gerade von Veranstalterseite vielleicht auch ein bisschen stärker in den Mittelpunkt gerückt wird, dass es also nicht unbedingt mehr nur eine ausschließliche Randposition darstellt, die ganz gelegentlich mal auftaucht.«

Lehrer

Wie blickt die 68er-Komponistengeneration auf diese Richtung, die einige ihrer Schüler eingeschlagen haben und die gerne mit dem Etikett »Neuer Konzeptualismus« versehen wird? Freilich schwimmen auch hier die Grenzen. Konzeptkunst bedeutet nicht notwendigerweise politische Kunst.

Mathias Spahlinger: »Es ist nicht so wie '68, es sind ganz andere Grundvoraussetzungen, und es ist auch emotional und von der Erlebniswelt her ganz anders unterfüttert. Aber die ökonomischen Krisen, die mobilisieren einiges an Bewegung und an Denkbewegung. Das, was jetzt als politische oder Musik mit politischen Inhalten auftritt, das ist alles viel lustiger als 1968. Es war entweder dröge mo-

ralistisch mit drei Gitarrenakkorden und einem Text dazu »Oh, muss das immer so sein« oder aufklärerisch oder es war halt Kampfmusik, deren Hauptanliegen es war, andere Leute zu überzeugen oder auch mit Argumenten niederzuringen.

Die 68er-Bewegung – die Musik ist immer ein paar Jahre hinterher – fing in den Musikhochschulen auf einer breiteren Ebene frühestens 1972 an und war Bestandteil einer großen Bewegung. Wenn man es genau nimmt, ist die 68er-Bewegung aus der Anti-Vietnamkriegsbewegung aus Amerika nach Europa herübergeschwappt, hat dann aber ganz eigene Gesetzmäßigkeiten ausgebildet. Das ist heute leider nicht der Fall – leider, oder vielleicht ist es auch eine Chance. Es ist ein bisschen privatistisch. Es ist so öffentlich und so privat, wie es die Computernutzung auch ist. Man durchschaut nicht so richtig, worin die Organisationsform eigentlich besteht. Sie haben keine gemeinsam Ästhetik, aber sie vertragen sich. Das ist doch schon mal sehr gut!«

Spahlinger legt wert auf die Feststellung, nie den Versuch gemacht zu haben, seine Schüler zu indoktrinieren. Eine politische Deutung von Musik war ihm aber dennoch immer wichtig, und so wird es eben doch kein Zufall gewesen sein, dass sich von diesem seinem Selbstverständnis Komponisten wie Johannes Kreidler angesprochen fühlten. Dessen Stück *Fremdarbeit* gilt Spahlinger als überzeugendes zeitgenössisches Beispiel für einen politisch reflektierten, kritischen Ansatz.

Johannes Kreidler: »Ich habe mich damals bewusst dafür entschieden, bei Spahlinger zu studieren. Meine Politisierung war, dass ich aus einem pechschwarzen CDU-Elternhaus in Süddeutschland komme und es für mich immer ein Bedürfnis war, in der Kunst auch mit einzubeziehen, dass ich meine Miete bezahlen muss und dass es Verbindlichkeiten in dieser Welt gibt. Das war beim Unterricht von Mathias Spahlinger immer sehr präsent, der konsequent keinen Unterschied macht zwischen Kunst und Leben was ja auch heißt, dass es in der Kunst wie im wirklichen Leben Regeln gibt. Das erste Semester begann damit, dass man keinen tonalen Akkord schreiben darf, weil das ein Verbot ist. Jeder tonale Akkord ist eigentlich ein Hörverbot, und so ging das los und durchzog das ganze Studium und hat den Studenten auch sehr gefordert, sich ein Bild und eine Meinung von der Welt zu machen. Das war immer der konsequente Unterrichtsstil bei Spahlinger.«

Ähnliches berichtet Martin Schüttler von seinem Unterricht bei Nicolaus A. Huber.

Martin Schüttler: »Er hat jetzt bestimmt nicht
18 in seinem Unterricht gezielt politisiert oder

zum politisierten Komponieren aufgerufen. Viel wichtiger an seinem Unterricht war, dass er ein sehr weit gefasstes Denken vermittelt hat, dass eben Musik nicht zu trennen ist von allem anderen, das heißt: Man kann Musik nicht einfach nur als Musik begreifen, es ist immer auch ein Zusammenspiel mit dem, was sonst passiert. Das ist natürlich im Kern ein wirklich politisches Denken, aber das ist nicht unbedingt ein ideologisch-politisches Denken. Man kann nicht Details sehen, also musikalische Details, ohne auf die Welt als ganze zu achten und ohne die Frage zu stellen: Welche Rolle spielt Musik in der Welt?

Politische Musik ist für mich eine, die nicht explizit politisch etwas fordert oder politisch für etwas Stellung nimmt. Sondern ich denke – vielleicht ist das auch ein Unterschied in der jüngeren Generation generell –, dass das Bewusstsein dafür vorhanden ist, dass die Musik weitaus weniger stark eingreifen kann in politische Prozesse, wie das vielleicht mal gehofft wurde: Dass man mit Musik durchaus etwas verändern ganz gezielt verändern kann. Heute geht es eher darum, Dinge bewusst zu machen, also gesellschaftliche Prozesse kritisch zu beobachten und offenzulegen, Dinge miteinander in Verbindung zu bringen.«

Kontext und Alltag

Eine Weise, auf den Alltag, auf die Kontexte zu reagieren, innerhalb derer eine Komposition entsteht, ist für Schüttler die Einbeziehung von Elektronik. Er verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass auch der allergrößte Teil unserer musikalischen Erfahrung heute über Lautsprecher vermittelt stattfindet und natürlich auch unser Hören verändert. Oft macht er allerdings die Erfahrung, dass seine Experimente mit Aufführungssituationen als Versuche abgetan werden, die in den sechziger Jahren wohl ihre Berechtigung gehabt und einiges zurecht in Frage gestellt hätten, inzwischen aber obsolet seien.

Eine solche Öffnung nach außen, zu seiner klingenden Umwelt, erlebte wiederum Maximilian Marcoll, damals Student in Essen, vor mehr als zehn Jahren so:

Maximilian Marcoll: »Es fing damit an, dass ich sehr frustriert war und gemerkt habe, dass ich das sehr feige finde, was ich mache und was viele Kollegen machen. Ich habe das auch nicht versteckt und Wege gesucht, wie ich an das anknüpfen kann, was mich unmittelbar umgibt und was mich erst mal akustisch betrifft. Ich hab das Fenster aufgemacht und geguckt, was da ist, und da war die A 52. Deren Akustik habe ich genommen, transkribiert und versucht herauszufinden, ob mich daran

etwas interessiert und was mich dann daran interessiert, wenn mich etwas interessiert. Ich habe dann angefangen, mich mit Transkription zu beschäftigen und über das Aufnehmen und Transkribieren von Klängen versucht, meine unmittelbare akustische Umgebung in meiner Alltagswelt abzuklopfen. Das war für mich eine Möglichkeit, aus dieser Sackgasse rauszukommen und offen zu sein für alltägliche Realitätserfahrung. In der Bildenden Kunst ist es völlig normal, dass der Künstler Alltagswahrnehmungen, Alltagserfahrungen in der Kunst verarbeitet und vermittelt usw. In der Musik ist es immer noch komisch oder neu.«

Ein weiterer logischer Schritt ist dann die Reflexion der Aufführungsbedingungen, letztlich als so etwas wie musikalische Institutionskritik. Johannes Kreidler etwa spricht davon, dass die »Institutionen komponieren«, dass der Komponist nur noch deren Vorgaben folgen müsse. Aus seiner Unzufriedenheit mit diesen Vorgaben leitet er die Aufforderung ab, den Rahmen nicht nur zu hinterfragen, sondern ihn selbst aktiv mitzugestalten. Das heißt: Er kann einerseits weiterhin im Betrieb mitspielen, muss aber andererseits danach trachten, seine kritische Distanz aufrechterhalten zu können. Gewiss wird er sich mit der Gefahr auseinandersetzen müssen, dass institutionskritische Gesten zur kostenlos verfügbaren Pose verkommen, wie das in der bildenden Kunst längst der Fall ist – was aber auch dort nicht heißt, dass nicht immer wieder neue Ansätze erdacht werden, die Institutionskritik glaubwürdig und effektiv ins Spiel zu bringen.

Resümee

Zur Wiederkehr des Politischen auf dem Feld der zeitgenössischen komponierten Musik lässt sich vielleicht vorsichtig resümierend sagen: Sie lässt sich an einigen Stellen beobachten, meist eher an den Rändern. Von so etwas wie einem politischen *mainstream* in der neuen Musik, wie es ihn zeitweise in der BRD der siebziger Jahre gegeben haben mag, kann keine Rede sein. Auch scheint es nicht angebracht, von einer politischen Generation jüngerer Komponisten zu sprechen. Das Politische kehrt aber auch nicht in Gestalten von Kampfliedern für Blockupy-Aktivist*innen wieder oder indem Komponist*innen in Fabriken gehen. Zwar werden Positionen zu netzpolitischen Fragen vertreten, aber insgesamt kommt Politisches vermittelt zum Tragen, wenn etwa Martin Schüttler auf die veränderten Bedingungen des (Musik-)Hörens heute reagiert oder Maximilian Marcoll auf seine akustische Umwelt. Die dreißig-, vierzigjährigen Komponist*innen werden begleitet von Interpret*innen, die zwar

ihren Ferneyhough genauso drauf haben und sowieso in fünf Ensembles gleichzeitig spielen, die aber doch Bereitschaft und Offenheit für diese neuen Ansätze mitbringen – Ansätze, die sich auch nicht mit der Bemerkung abtun lassen, der Konzeptualismus sei halt mit sehr großer Verspätung erst jetzt in Deutschland angekommen. Denn mindestens werden seine Fragen anders und neu gestellt, die Strategien müssen heute andere sein. Nach anfänglichen Irritationen sieht es bis jetzt nicht so aus, als könnte das Neue-Musik-Leben, als könnten die Festivals und spezialisierten Ensembles diese Wiederkehr des Politischen und die damit verbundene Institutionskritik nicht verdauen – wie sie seinerzeit, in den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, ja auch das kritische Komponieren verdaut haben. ■

*(Dem vorliegenden Text liegt Florian Neuners Sendung *Jenseits von Engagement und Agitprop. Von der Wiederkehr des Politischen in der jüngsten Musik zugrunde* (Erstausstrahlung: Deutschlandradio Kultur, 26.9. 2011), die er für diese Druckfassung überarbeitet hat.)*