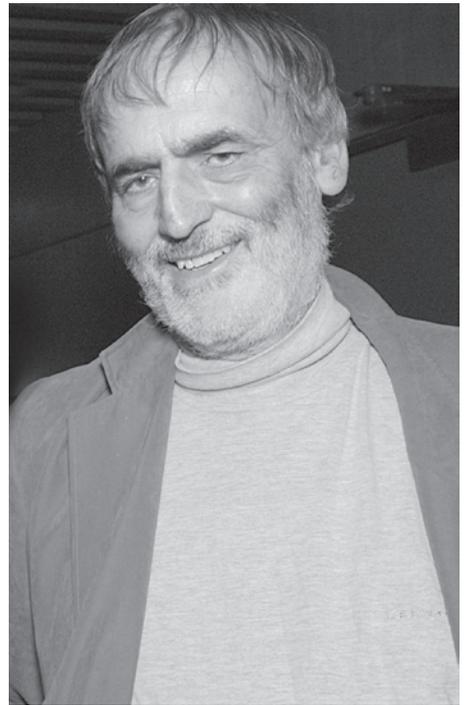


Kunst in (Un)Sicherheit bringen

Der folgende Text ist – noch – ein Fragment, doch in seiner Problemsicht selbst als Fragment von leitartikelfhafter Tragweite, weshalb wir diese Ausgabe damit eröffnen. Er entstand als Diskussions-Grundlage für das Ultima-Festival vorigen Jahres in Oslo (28.9.-15.10.), das Helmut Lachenmann anlässlich seines 70. Geburtstages als Composer in Residence geehrt hatte. Da die Diskussion dann doch nicht stattfand, erreichten diese wichtigen Gedanken bisher keine Öffentlichkeit. Eine Ausarbeitung dieses Fragments durch den Komponisten, vor allem der noch stichwortartigen Gedanken am Schluß, ist vorgesehen. Wir danken Helmut Lachenmann für seine Zustimmung zur Veröffentlichung und der künstlerischen Direktorin des Konzerthauses Berlin, Heike Hoffmann, für den Hinweis auf diesen Text. (Die Redaktion)

Helmut Lachenmann 2005
(Foto: Ann Iren, Archiv
Ultima Festival).



Die Unterdrückung der Freiheit und der Kultur hat in den europäischen Demokratien heute nicht mehr das Gesicht des nackten Faschismus. Im Starren auf die Unterdrückungsmechanismen jener zum Teil untergegangenen faschistischen Systeme sind wir weithin blind gegenüber den mehr oder weniger subtil wirkenden und den Geist lähmenden Unterdrückungsmechanismen in unserer westlichen profit- und spaßorientierten Zivilisation. Längst sind diese noch nicht so durchschaut, wie es notwendig wäre, um der durch sie bewirkten, offenbar unaufhaltsamen Zerstörung wenn nicht der Menschheit, so doch der Menschlichkeit entgegenzuwirken.

Im Hinblick auf die zunehmende Erosion unserer Kultur unter der Diktatur von ignorant manipulierten Mehrheitsentscheidungen, von wirtschaftlich begründeten Sachzwängen kann es – um sich an das Kraussche Diktum anzulehnen – den Wachsamern und den verantwortlich Denkenden nur noch darum gehen, den »Geist«, sprich die »Kunst in Sicherheit zu bringen«. Und da Kunst offenbar selbst zum Medium einer falschen Sicherheit geworden zu sein scheint für eine liberal gestylte Gesellschaft, die darin ihre standardisierten Wertvorstellungen aufbewahrt sehen möchte, da sie, die Kunst, sozusagen als die anspruchsvolle und zugleich eher museale Variante in jenem alles erstickenden, alles durchsetzenden Dienstleistungsbetrieb, jenem Industriefaktor, genannt Entertainment, zu einer Art Zuflucht geworden zu sein scheint für diejenigen, die als Kulturbeflissene in ihrer Gelähmtheit angesichts der zu verdrängenden Bedrohungen des menschlichen Daseins zu

Karl Kraus, der österreichische Publizist, Herausgeber der *Fackel* von 1899 bis 1936, hatte beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914, als die deutschen und österreichischen Zeitungen sich an patriotischer Kriegsbegeisterung überboten, jenen legendären Artikel *In dieser großen Zeit* veröffentlicht, in der er nicht bloß warnte sondern sich dieser Begeisterung entgegenstimmte und prophetisch die Katastrophe für Europa und die »letzten Tage der Menschheit« prognostizierte. Als 1933 die Nazis in Deutschland an die Macht kamen, schwieg Karl Kraus, zum Entsetzen und zur Enttäuschung seiner Gesinnungsfreunde, die von ihm erneut einen flammenden Protest erwartet hatten. Nachdem er mit einer vierseitigen *Fackel*, die nichts enthielt als ein Shakespeare-Sonett und dessen deutsche Übertragung, seine Anhänger ein weiteres Mal irritiert hatte – irritiert, zumal er um ein bei einem Abdruck falsch gesetztes Komma einen Prozeß gegen die verantwortliche Zeitung geführt und nachdem er die allenthalben veröffentlichten Kommentare über sein Schweigen in einer weiteren, wesentlich umfangreicheren *Fackel* abgedruckt hatte –, erschien jener mehr als vierhundert Seiten lange Artikel, in dem Kraus auf jene Empörungen ihm gegenüber reagierte, unter anderen mit jenem Satz: »Ihr erwartet, daß ich in einen Krater spucke«, und jenem Schluß: Es gehe jetzt nur noch um eines: »Sprache in Sicherheit zu bringen«.

Editorial

Subversives Verhalten – weniger in umstürzlerischer Absicht, denn als kritische Reaktion auf Gegenwart zur „Rettung des Menschlichen“ (Klaus Huber) – gehörte lange Zeit zum Selbstverständnis und Stimulus neuer Musik. Zahllose, gerade auch künstlerisch maßstabsetzende Kompositionen verdanken einer solchen künstlerischen Haltung ihre Entstehung, von Hanns Eisler und Stefan Wolpe über Klaus Huber, Isang Yun und Christian Wolff bis zu Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Vinko Globokar, Cornelius Cardew, Reiner Bredemeyer, Nicolaus A. Huber, Friedrich Schenker, Mathias Spahlinger u. v. a.. Aber spielt er heute, für junge Komponisten und Musiker noch eine Rolle? Begriff und Funktionsweise des Subversiven haben sich im Zuge der Entwicklung neuer Musik vom Politischen abgelöst und ins Ästhetische hinein ausdifferenziert. Ist das Subversive deshalb aber überflüssig geworden? Und korrespondiert das mit der immer deutlicher wahrnehmbaren Bedeutungslosigkeit neuer Musik in der Gesellschaft? Oder hat subversives Verhalten, reagierend auf die politisch wie kulturell weiter in Richtung Entfremdung, Kommerzialisierung und Beliebigkeit treibenden, gesellschaftlichen Veränderungen ihren Wirkungsort verlagert? Ist zum Beispiel von einer inhaltlichen und kompositorischen Kategorie zu einer der Kontextsetzung, von Veranstaltungskultur und des musikalisch tätigen Verhaltens geworden, das neue Möglichkeiten von Wahrnehmung und Kommunikation schafft? Helmut Lachenmann mahnt nachdrücklich, angesichts der »subtil wirkenden und den Geist lähmenden Unterdrückungsmechanismen in unserer westlichen profit- und spaßorientierten Zivilisation« den »europäischen Kunstbegriff« endlich zur Diskussion zu stellen. Aber lassen kulturelle Verhältnisse, gegründet auf dem Potential *und* den Nivellierungen von Demokratie, nicht auch den wichtigsten Diskurs unweigerlich in ihren Beliebigkeitsstrukturen versanden? Ist die gegenwärtige westliche Zivilisation überhaupt noch subversionsfähig? In dieser Spannweite von Fragen, Überlegungen und Forderungen ist ein spannendes Heft letztlich auch zum Standort zeitgenössischer Musik heute entstanden, dessen Brisanz besonders aus den divergenten Positionen verschiedener Generationen resultiert.

Gisela Nauck

keiner anderen Reaktion imstande sind als der, unter Mißbrauch der Tradition den Kopf in den Sand einer falschen philharmonischen Geborgenheit zu stecken, muß die Forderung, Kunst in Sicherheit zu bringen, zugleich heißen, Kunst in *Unsicherheit* zu bringen.

Das bedeutet: Im öffentlichen Diskurs der Gesellschaft muß der europäische Kunstbegriff – und in ihm der Musikbegriff und der Begriff des Schönen – zur Diskussion gestellt werden. Er muß/sollte in seiner Substanz per Definitionem von dem des Entertainments – übrigens mit allem Respekt, denn nichts gegen dessen Existenzberechtigung – abgegrenzt werden. Nur so kann seine Unverzichtbarkeit bewußtgemacht werden als Medium der Erinnerung des Menschen an die Geistfähigkeit seiner Gattung, ohne die diese in den Untergang taumelt.

Abgegrenzt werden muß der europäische Kunstbegriff auch von all den außereuropäischen Kunstformen, von denen wir uns als Fremdartigem faszinieren lassen, nicht zuletzt, weil wir über deren ästhetischen Zauber hinaus zugleich deren Authentizität und Verankerung in einem intakten Weltbild als herausfordernde Frage an unsere eigene diesbezügliche Verwahrlosung spüren, wobei wir allerdings oft diesen Aspekt seinerseits verdrängen und uns als

Kultur-Touristen am ästhetischen Zauber des Exotischen bequem delectieren und, als Schaffende, nicht selten uns dessen schlaue bemächtigen: außereuropäische Kunst, die Musik des Gagaku, des Gamelan, der tibetanischen Mönche, als Frischfleisch für eine kulturermüdete, weil orientierungslose Gesellschaft.

Ich sagte Abgrenzung. Abgrenzung aber heißt nicht Abwendung, gar Verachtung, sondern sensibilisierte, vielleicht aufgeklärte Zuwendung. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert hat die europäische Musik immer wieder im Kolorit von fremden Kulturen gewildert. Bedeutende Werke sind so entstanden. (Mahler, Ravel, Puccini, Bartók, Messiaen.) Aber für den Umgang mit deren Faszinosa gilt dasselbe wie für den Umgang mit denen unserer eigenen Tradition: Ihre magische Energie muß nicht einfach benutzt, sondern vom schaffenden Geist geistvoll verwandelt werden, und das heißt allerdings auch: Sie muß per Eingriff in ihre vorgegebene Struktur gebrochen werden.

Musik, wie sie in der europäischen Kulturgeschichte – auf Kosten ihrer ehemaligen ritualen Bindungen – ihre Autonomie als Kunst entwickelt hat, definiert sich – beziehungsweise gibt sich im Rückblick zu erkennen – als vom menschlichen Willen und seiner kreativen **3**

Energie in den Griff genommene und so vom Geist beherrschte und insofern gebrochene, das heißt ihrer scheinbar unwiderstehlichen, irrationalen Herrschaft beraubte und in ihrem kollektiven Zauber relativierte, neu individuierte Magie.

Der Kunstbegriff – in solcher, vielleicht provisorischen Definition zugleich abgegrenzt und aus seinem gesellschaftlich standardisierten Selbstverständnis befreit und bei aller Disziplinierung zugleich ins Unendliche offen – sollte, und das scheint mir das Gebot der Stunde zu sein, in diesem Sinne sich selbst erkennen, das heißt, ständig von neuem thematisiert werden. Er wird so nicht akademisch zementiert, sondern er könnte den Zugang zu unendlichen und immer wieder neuen Abenteuern der Wahrnehmung und der Selbsterfahrung öffnen.

Die Musik der alten Meister, ebenso wie diejenige eines Schönberg, Webern, Nono, Boulez, ließe sich in diesem Sinne untersuchen und neu entdecken.

Zum Phänomen der »Brechung«

Medium jener Brechung ist in der kreativen Praxis das, was wir seit der vergangenen Jahrhundertmitte das »musikalische Material« nennen: das überlieferte Reservoir der Mittel zur Gestaltung von Klang- und Zeiträumen, vermittelt durch den von mir einst so genannten »ästhetischen Apparat«. Gemeint ist mit letzterem das Gesamt dessen, was zur gesellschaftlich und historisch gewachsenen Praxis des Musikmachens im weitesten Sinne gehört: die Musikinstrumente, die Einrichtungen, die Aufführungs- und die Notationspraxis und die daran gebundenen Theorien und Ordnungen, Systeme, Hierarchien – aber ebenso die damit verknüpften Rezeptionsformen und -rituale.

Komponieren hieße dann, an diesen Requisiten als a priori magisch geladenen, weil kollektiv vertrauten Momenten ansetzen und mit ihnen reflektierend, transformierend, gar zersetzend oder zerstörend verfahren, sie aus dem vertrauten Licht heraus in neues – und neu individuierendes – Licht rücken: der C-Dur Dreiklang, vertraut seit Palestrina, aber radikal anders gepolt und neu bestimmt durch seinen anderen Zusammenhang in der *Fünften* Beethovens und erneut in den *Meistersingern* Wagners – bis zur »billigen C-Dur-Münze« (Adorno) in Bergs *Wozzeck*.

Diesem Prozeß der ständigen Brechung des Magisch-Vertrauten im Namen eines nach und nach sich selbst entdeckenden und emanzipierenden Individuums bis hin zu seiner bewußten Selbstausslöschung verdankt sich jener

rasante Stilwandel von der frühen Einstimmigkeit über Bach, Mozart, Beethoven bis zu Schönberg, den Seriellen und zur Komplexität der Strukturalisten und zur Nichtmusik eines John Cage. Es gibt keinen Grund, hinter diese Entwicklungen zurückzufallen.

Zum Problem der Vermittlung eines zu sich gekommenen, reflektierten Kunst- und Kulturbegriffs in der Gesellschaft.

Musikerziehung, Lehrpläne, Verantwortung der Musikhochschulen.

Aufklärung der Entscheidungsträger.
Rolle der Medien.

Öffentlichkeitsarbeit, Dialoge mit Orchestermusikern etc. ■