

Roland Zag

## **AUS DER TIEFE**

Vom Schicksal der neuen Musik im deutschsprachigen Raum

Als es in der Nacht des 1. Mai 1945 darum ging, der deutschen Bevölkerung die Nachricht vom Tod – eigentlich dem Selbstmord – Adolf Hitlers zu vermitteln, suchte man im Reichssender Hamburg nach der wuchtigst denkbaren radiophonen Inszenierung. Um das Apokalyptische der Botschaft so eindringlich wie möglich zu beschwören, griff man – natürlich – zu Musik ... zu zwei der erhabensten und erschütterndsten Werke, welche Deutschlands Komponisten bis dahin hervorgebracht hatten: Richard Wagners „Trauermarsch“ aus der *Götterdämmerung* und Anton Bruckners „Adagio“ aus der *Siebten Symphonie*. Diese Monumente symphonischen Tiefsinns sollten dazu herhalten, das Sich-Davon-Stehlen eines Massenmörders als heroisches Opfer zu verklären.

Der Mai 1945 liegt weit zurück. Doch indem sich nun nach Jahren der pandemiebedingten Schließung die Tore zu den Konzerthäusern wieder öffnen, lohnt es sich, über ein Kulturgut nachzudenken, das fest zum Kulturbegriff gehört und doch zu verschwinden droht. Im Raum steht die Frage, welche Rolle die komplexe Konzertmusik der Gegenwart in den Konzertsälen des 21. Jahrhunderts spielt. In solchen Überlegungen spielt die Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit samt ihren Folgen zwangsläufig eine Rolle.

Die gesellschaftliche Bedeutung von „klassischer“ Musik der Gegenwart hat sich gegenüber jener vergangener Epochen grundlegend gewandelt. Die kultische Verehrung, die Europa noch vor 100 Jahren zeitgenössischen Tonschöpfern wie Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Jean Sibelius, Edward Elgar, Sergej Rachmaninoff usw. entgegengebracht hat, ist weitgehender Gleichgültigkeit gewichen. Während etwa in München dem 1949 gestorbenen Richard Strauss und seinen Werken noch Straßen, Tunnels, Plätze und U-Bahn-Stationen gewidmet wurden, spielen seine zeitgenössischen Nachfolger in der heutigen Öffentlichkeit fast keine Rolle mehr.

Es genügt, irgendeine beliebige Person nach den Namen maßstabsetzender Komponisten der Gegenwart zu fragen. Welchem Komponisten attestierte Sir Simon Rattle, das „*erste Meisterwerk der Musik des 21. Jahrhunderts*“ geschaffen zu haben? Man blamiert sich nicht, wenn man das im bildungsbürgerlichen Kontext nicht weiß – denn man kann annehmen, daß das Gegenüber weder Georg Friedrich Haas noch dessen Orchesterwerk *In Vain* kennt, welchem Rattle diese hymnische Wertschätzung hat zukommen lassen. Der Siemens-Musik-Preis ist eine der höchstdotierten Auszeichnungen weltweit – aber wer könnte sagen, wem er zuletzt zugesprochen wurde? Dieser Bann wird heute ironischerweise meist nur noch dort durchbrochen, wo das besonders paradox wirkt: In den Soundtracks banaler Hollywood-Blockbuster, die oft genug mit Klängen untermalt sind, die direkt einem Konzertsaal der Avantgarde entstammen könnten.

Dieser Bedeutungsverlust ist atemberaubend. Eigentlich haben Kulturveranstaltungen wie Filmfestivals, Buchmessen, Kunstbiennalen oder Opernfestspiele nach wie vor Zulauf. Es gibt Künstler, deren neueste Hervorbringungen mit Ungeduld erwartet werden. Aber von einem Publikum, das in sehnsüchtiger Erwartung auf die neuen Schöpfungen eines Enno Poppe oder einer Isabel Mundry wartet, eines Jörg Widmann oder einer Olga Neuwirth, kann man nur träumen.

Die einzige Ausnahme bildet in Deutschland gegenwärtig Wolfgang Rihm, der die Rolle des für die gesellschaftliche Wirkung so unersetzlichen „Stars“ ausfüllt. Daß seine Musik jedoch einer großen Öffentlichkeit vertraut wäre, läßt sich nicht behaupten. Man kennt unter Umständen den Namen, kaum aber das Werk.

Das gigantische Reich des Musikalischen zerfällt inzwischen fast nur noch in zwei Bereiche: den der sogenannten „Klassik“, die sich fast ausschließlich der Pflege älterer Werke widmet, sowie der populären Musik der Gegenwart, die aus allen Lautsprechern quillt. Daß daneben auch anspruchsvolle, komplexe Musik weiterentwickelt wird, spielt in der öffentlichen Wahrnehmung keine Rolle mehr.

Zwar veranstalten Opernhäuser oder Orchester ab und zu Uraufführungen. Es gibt durchaus Komponisten, die von ihrer Arbeit leben können, und auch vereinzelt Hörer, die von neuer Musik begeistert sind. Von einer lebendigen Nachfrage, oder gar einer kollektiven Bedeutung für das kulturelle

Selbstverständnis der Gegenwart kann aber kaum die Rede sein. Im musikbegeisterten deutschsprachigen Raum ist dies besonders überraschend.

Landläufig wird dies meist so erklärt, daß neue Musik zu kompliziert geworden sei. Doch kulturelle Entwicklungen fallen nicht vom Himmel. Sie repräsentieren gesellschaftliche Entwicklungen und spiegeln sie. Die Dynamik, die zur gesellschaftlichen Marginalisierung neuer Musik geführt hat, läßt sich erklären – und auf Grundlage dieser Erkenntnisse womöglich auch verändern.

Hilfreich ist es, die Musik als sozioästhetisches Phänomen zu begreifen – also als Produkt jener Feedbackschlaufen, welche seit jeher die Kunst mit ihren jeweiligen gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen verbinden. Aus dieser Perspektive wird plausibel, warum die Schwerverständlichkeit neuer zeitgenössischer Musik gerade in Deutschland vielleicht etwas mit Adolf Hitler zu tun hat. Und daß eine fruchtbare Weiterführung der großen Vergangenheit nicht ohne die schmerzhafteste Konfrontation mit Fragen auskommt, die bisher oft ausgeblendet werden.

#### KOMPLEXE KONZERTMUSIK

Doch welche Art von Musik steht eigentlich zur Debatte? Zumeist wird hier mit dem schwammigen Begriff „Klassik“ operiert. Doch dieser sollte präzisiert werden, denn „klassisch“ ist an der Musik der Gegenwart nichts, und auch den Komponisten der Vergangenheit wäre es schwergefallen, diesen Begriff auf sich anzuwenden. Am zutreffendsten wird das, wovon hier

die Rede sein soll, mit dem Begriff „*Komplexe Konzertmusik*“ beschrieben.

Sie hat folgende Merkmale:

– Die Verlaufskurve ihres Aufbaus und ihrer Form unterliegt allein dem Ausdruckswillen des Schöpfers.

– Sie ist nicht fremdbestimmt, unterwirft sich also weder dem Tanzen, Mitsingen, Marschieren, Untermalen von Filmen, noch dem Verkauf von Werbebotschaften oder Ähnlichem.

– Sie wird schweigend in vollster Konzentration gehört und setzt Menschen voraus, die in ihr nichts anderes suchen als eben sie selbst.

– Sie kennt hinsichtlich Länge, Dynamik und der emotionalen Bandbreite keine Einschränkungen.

– Sie dient keinem kommerziellen Zweck, d. h. sie wird in der Regel privat oder öffentlich finanziert.

– Sie bezieht sich auf eine jahrhundertelange Traditionslinie der Hochkultur und orientiert sich an deren größten Leistungen.

Orientiert man sich an diesen Definitionen, wird klar, daß es sich zwar lohnt, ähnlich gelagerte Phänomene wie etwa die Geschichte des Jazz, der asiatischen klassischen Musik oder bestimmter Phänomene der Pop-

Avantgarde vergleichend zu betrachten, aber doch gravierende Unterschiede bestehen, die die Eingrenzung rechtfertigen.

## URSPRÜNGE

Komplexe Konzertmusik beruft sich auf eine beeindruckende Vergangenheit. Geboren wurde sie während des Mittelalters in den Kirchen und Klöstern Mitteleuropas, wo um das Jahr 1200 herum die Technik der Mehrstimmigkeit entstand. Die Überwältigung, welche von der damals völlig neuen Polyphonie, also der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher musikalischer Verlaufsformen, ausgegangen sein muß, kann man sich nicht überwältigend genug vorstellen. Dies half zunächst der katholischen, später auch der protestantischen Kirche, die Welt von ihrer jeweiligen Botschaft zu überzeugen.

Aus den Klöstern und Kirchen sickerte die sich immer komplexer entfaltende Technik der Mehrstimmigkeit, später auch der harmonischen Modulationsfähigkeit und rhythmischen Ausdifferenzierung in instrumentale Zusammenhänge und damit in sozial niedrigere Milieus, sodaß polyphone Techniken weiteren Kreisen zugänglich wurden und immer differenziertere Gattungen entstanden. Höfische und adelige, später dann – nach der Französischen Revolution – vor allem auch bürgerliche Kreise bedienten sich der Wirkungen mehrstimmiger Musik. Irgendwann wurde Musik autonom, gehorchte also allein sich selbst und dem Willen der Ausübenden bzw. eben auch der Rezipienten.

Zugleich war die Auseinandersetzung mit komplexer Kunstmusik Ausdruck der Zugehörigkeit zu gesellschaftlich meist hochstehenden und exklusiven Milieus. Ihre grundsätzliche Werthaltigkeit, ihre Relevanz für den kollektiven Zusammenhalt wuchs.

## TIEFE

Das wertvollste Gut komplexer Konzertmusik lag und liegt aber in einem gemeinsamen emotionalen Erleben, welches sich im Idealfall beim gemeinsamen Aufführen bzw. Hören auf Seiten der Musiker wie der Hörer einstellt: ein kollektives Berührtsein in der ‚Tiefe‘. Hier waren einst metaphorisch eher Angst und Not verortet – ‚de profundis clamavi‘, aus der Tiefe rufe ich zu dir, dichtete der Psalmist. In diese emotionale Tiefenschicht kollektiver Verbundenheit drang nun Musik vor und nahm der Angst den Schrecken. Sie wurde zu einer hoch intellektuell organisierten Kunst, die bei aller Rationalität zugleich als emotionales Ganzes erlebbar war. Die immer komplexere Gleichzeitigkeit von musikalischen Ereignissen in den polyphonen Techniken verlangte dem Publikum eine immer ausschließlichere Hingabe ans Hier und Jetzt ab. Die stetige Erweiterung des harmonischen Raums ermöglichte das Erleben einer Sinnhaftigkeit, die sich bestenfalls noch mit religiösen Erfahrungen vergleichen läßt. Die Pflege dieser Kunst erforderte immer mehr Zeit, Einfühlung, Intensität, nicht nur von Seiten der Kreativen, sondern auch derer, die sie hören, weitertragen, lehren und verbreiten.

## EIN ‚KUNSTVERTRAG‘?

Mit diesem Geschehen wurde Musik zum Gegenstand vieler stillschweiger gesellschaftlicher Übereinkünfte, die man vereinfachend als „Kunstvertrag“ bezeichnen könnte, der auch für Literatur, bildende Kunst, Theater, Tanz usw. gilt. Künstler erbringen demnach Leistungen, die von der kapitalistischen Logik des Gebens und Nehmens bzw. Profits entkoppelt sind. Ihre Werke sind im Selbstverständnis der europäischen Kulturgeschichte Geschenke, einzig und allein dazu bestimmt, Momente des Ergriffenseins zu ermöglichen. Als Gegenleistung dafür bietet die Gesellschaft den Kreativen Anerkennung und Wertschätzung, erst in zweiter Linie Geld. Künstlerische Leistungen sind nicht mit Geld aufzuwiegen; ihr Wert ist unendlich. Mit Partituren kann man zwar handeln, doch ideell sind sie unbezahlbar. War Musik zunächst vielfach noch von religiösen, politischen oder repräsentativen Interessen in Anspruch genommen worden, ermöglichte ihr dieser ‚Kunstvertrag‘ eine stets wachsende Autonomie.

## EINE BESSERE WELT

Lange Zeit stand Kunst auch für eine moralische Qualität. Komplexe Kunstmusik war das Reich des unbezweifelbar Guten, Wahren, Schönen. Wer Bachs *H-Moll-Messe* oder Mozarts *Jupiter-Symphonie* oder Beethovens *Eroica*, gar seiner *Neunten* lauschte, für den oder die wurden alle Menschen Brüder und Schwestern – denn wer hätte die Idee eines utopischen Weltfriedens besser formulieren können als die erhabenen Meister des Tonsatzes? „*Von Herzen kommend – möge sie zu Herzen gehen*“ schrieb Beethoven über seine *Missa Solemnis*. Unter diesem Motto kam der Musik

und den ihr geweihten Genies eine gesellschaftliche und letztlich auch politische Funktion zu.

Entsprechend wurden viele Schöpfer jener Musik hoch verehrt, zu Lebzeiten oder öfter noch nach ihrem Tod. Doch die Erfüllung dieses 'Vertrags' erzwang von Seiten der Künstler wie der Gesellschaft auch immer gewaltigere Anstrengungen: Hochschulen, Konservatorien, Orchester, Chöre, Opernhäuser, Akademien erforderten immer mehr öffentliches Geld und architektonisch immer mehr öffentlichen Raum.

Zeitweilig geriet Musik damit strukturell und soziologisch in die Nähe der Religion. Der heilige Ernst glich mitunter dem kirchlicher Rituale. Während aber der Gott der Kirche in wachsendem Maße für tot erklärt wurde, stellte sich Musik im 19. Jahrhundert als immer lebendiger heraus.

#### MUSIK ALS NARRATIV

Die Entwicklung der harmonischen, rhythmischen, oft auch instrumentatorischen Errungenschaften erlaubten es zunehmend, Musik als nacherzählbare Geschichte zu verstehen. Die Technik der Komposition konzentrierte sich immer mehr auf Motive und Themen, deren Metamorphose sich im Feld der harmonischen Beziehungen von kundigen Rezipienten leicht nachvollziehen ließ. Komposition wurde zum Spiel mit formalen Rastern, welche im Prinzip bekannt waren, jedoch jedes Mal neu ausgelegt, überschritten, überschrieben wurden. So vermittelten etwa die Werke der Wiener Klassik zunehmend auch eine erzählerische Qualität. Kompositionen wurden immer unverwechselbarer. Sie erzählten Geschichten, und es entstanden zudem immer mehr Geschichten über sie – wie etwa im Fall der Widmung von Beethovens dritter Symphonie an

Napoleon, welche der Komponist angeblich aus Wut über dessen Kaiserkrönung zerrissen haben soll: Ein Mythos, der untrennbar mit dem Werk verbunden bleibt und ihm den Rang weltpolitischer Bedeutung zuschreibt.

Eine wesentliche Rolle spielte hierbei die literarische Vermittlung durch Musikschriftsteller oder schriftstellernde Musiker. Nicht nur Namen wie E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann, Clara Schumann, Hector Berlioz, Charles Baudelaire, Sören Kierkegaard, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Claude Debussy, George Bernard Shaw, Marcel Proust oder Thomas Mann trugen dazu bei, daß Musik auf immer breiterer Ebene verstanden und rezipiert wurde – auch die weniger prominenten Kommentare, Kritiken, Werkbeschreibungen und Einführungstexte wurden zu Bestandteilen des kulturellen Prozesses. Ihnen allen war zu eigen, daß sie Musik als dynamischen Verlauf emotionaler Prozesse auffaßten und die inneren Erlebnisse der Hörer literarisch protokollierten. Wichtig war weniger, wie die Musik hergestellt war, als was sie im Innenleben der Rezipienten auslöste.

Daraus entwickelte sich ein eigenes literarisches Genre. In den Texten der Exegeten brauste und stürmte es, man erzählte Stories und schwelgte im Überschwang . In E.T.A. Hoffmanns berühmter Besprechung von Beethovens *Fünfter Symphonie* aus dem Jahr 1810 etwa „*schießen glühende Strahlen durch dieses Reiches tiefste Nacht, die alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht*“. Hoffmann und seine Nachfolger schreckten vor nichts zurück, um ihren Gefühlswallungen Ausdruck zu verleihen.

## DEUTSCHE TIEFE

Eine besondere Rolle spielte die Pflege des ‚Kunstvertrags‘ in einer Region irgendwo zwischen Rhein, Elbe und Donau, also dem überwiegend deutschsprachigen Raum. Unter den einflussreichen Komponisten der letzten dreihundert Jahre stammten viele entweder aus der Region Thüringen/Sachsen (Bach, Händel, Schumann, Wagner) oder sie lebten bzw. wirkten in Wien (Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Schubert, Brahms, Bruckner, Wolf, die Strauß-Dynastie, Mahler, Schönberg, Berg, Webern; lange Zeit auch Richard Strauss).

Dieser Region läßt sich insbesondere seit dem 19. Jahrhundert eine besondere Sensibilität für komplexe Konzertmusik attestieren. Dies bezieht sich nicht nur auf die Pflege musikalischer Werke, sondern vor allem auch auf die gesellschaftliche Bereitschaft, emotional mitzuschwingen und dies zu artikulieren.

Das bedeutet nicht, daß nicht andernorts ebenso intensive oder komplexe Musik entstanden wäre. Doch in kaum einer anderen Region wurde diese Pflege der Musik so sehr Teil der Selbstzuschreibung von Identität.

Mit dem Aufkommen des Nationalismus während der Napoleonischen Kriege spielte der Aspekt des Deutschen eine immer größere Rolle. Was ‚deutsche‘ Musik in deren Augen auszeichnete, bestand in einer besonderen Breite und Intensität. Aus dieser Betonung entstand der Mythos der sogenannten deutschen Tiefe, die schwer dingfest zu machen und weder musikologisch

noch psychologisch genau zu verorten, im kollektiven Gedächtnis des 19. Jahrhunderts dennoch tief verwurzelt ist.

Zur zentralen Figur dieser Entwicklung wurde Richard Wagner. Die harmonische und rhythmische Entgrenzung seiner Musikdramen, wie auch der nationalistische Überbau seiner Ideen eigneten sich bestens, immer, tiefer‘ im Meer der Empfindungen wie auch der nationalistischen Gedanken zu versinken. In der Novelle *Gladius Dei* beschreibt Thomas Mann, wie um die Jahrhundertwende Münchner Studenten die Leitmotive aus dem *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner von den Stufen des Nationaltheaters piffen – literarischer Ausdruck einer Deckungsgleichheit von subtilster Tonkunst und breitester gesellschaftlicher Akzeptanz.

Unter den Anhängern Wagners wurde Musik dem Vernunftgemäßen immer mehr enthoben. Viele Exegeten überließen sich einer diffusen Anbindung an ein unfaßbares Höheres bzw. Tieferes, gar an so etwas wie eine ‚Vorsehung‘. Wagner selbst ging sogar so weit, explizit diese angeblich typisch deutsche Empfindungskraft dem ‚welsch‘ Romanischen, also der geringerwertigen Musik Italiens und Frankreichs entgegenzusetzen. Deutschland erschien ihm als Riese, der von der Kleingeistigkeit seiner europäischen Nachbarn am Boden gefesselt wurde und darauf wartete, sich zu voller Größe aufzurichten.

Solche Deutungsmuster sorgten trotz massiver Proteste etwa von Wagners luzidem Antipoden Nietzsche dafür, daß der Schoß der ‚deutschen Tiefe‘ immer durchlässiger wurde für gespenstische Ungeheuer der Unvernunft,

und sich schließlich das Gedankengut des Nationalsozialismus als angebliche moralische Qualität darauf berufen konnte.

## DEUTSCH-JÜDISCHES

Aus Sicht der Deutschnationalen jedoch richtete sich der eigentliche Überlegenheitsanspruch nicht nur gegen die „Welschen“, sondern noch vehementer gegen „die Juden“. Sie waren angeblich per se nicht zur wahren Einfühlung und damit nicht zur echten Musikalität fähig. Das angeblich analytische, kalte und berechnende Element des „typisch Jüdischen“ befeuerte den fanatischen Hass der deutschnationalen Kräfte.

Ironischer- und auch tragischer Weise verdankte sich aber die verfeinerte Pflege deutscher Hochkultur vor allem im 19. Jahrhundert auffallend oft Künstlern jüdischer Herkunft. Figuren wie Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Heinrich Heine waren zentrale, wenngleich nicht unumstrittene Protagonisten. Wagner selbst profitierte vielfach von der Begeisterungsfähigkeit ergebener jüdischer Bewunderer, die er zwar verachtete, aber für den eigenen Erfolg benutzte. Später fühlten sich dann Musiker wie Gustav Mahler, Bruno Walter oder Arnold Schönberg in hohem Maß der mitteleuropäischen Kunstreligion verpflichtet.

Schönbergs Fortschrittsglaube etwa ging so weit, daß er meinte, mit der Erfindung der Zwölftonmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgerechnet Deutschland für die nächsten 50 Jahre die Vorherrschaft gesichert zu haben – also dem Land, das ihn wenig später ins Exil und Millionen Angehörige in den Tod getrieben hat.

## DIE MODERNE

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Untergang der Monarchie wandelte sich die Beziehung zwischen Gesellschaft und Musik. Nach Ende des Ersten Weltkriegs wurde in vielen Ländern gegen den als schwer und schwülstig erlebten Tiefenrausch Schule rebelliert – Deutschland und Österreich wurde ja nun offiziell die alleinige Kriegsschuld zugeschrieben. Überall in Europa wuchs das Verlangen nach eigener musikalischer Identität.

In Frankreich wurde nach Maurice Ravel und Claude Debussy die betont antiromantische *Groupe des Six* mit Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger und anderen tonangebend; in Russland kamen mit Igor Strawinsky und Sergei Prokofieff, in Ungarn mit Béla Bartók und Zoltán Kodály, in Spanien mit Manuel de Falla und der damaligen Tschechoslowakei mit Leoš Janáček radikal neue Klangvorstellungen zur Geltung. Auch in Deutschland brach die Ästhetik des jungen Paul Hindemith und seiner neusachlichen Schule mit dem Althergebrachten. Die Aufmerksamkeit verlagerte sich oft hin zum Rhythmischen, Perkussiven, Obsessiven. Die Erschütterung, die von Musik der Moderne intendiert war, bezog sich immer öfter auf eine Überschreitung herkömmlicher Normen und Gesetze. Die Öffentlichkeit wurde durch diverse Skandale immer mehr zum direkten Adressaten. Selten wurde radikal Neues vom Musikleben so begierig aufgenommen und integriert wie während der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Der überwältigende Erfolg der explizit antiromantischen *Dreigroschenoper* im Berlin des Jahres 1928 steht unter anderem für die überaus produktive

Spannung zwischen herkömmlichen Schulen und modernistischer Erneuerung während der Weimarer Republik.

## MUSIK UND DIKTATUR

Diese Entwicklung wurde ab 1933 in Deutschland radikal unterbunden. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten begann eine staatlich verordnete musikgeschichtliche Stagnation – und damit die einseitige Kündigung des imaginären ‚Kunstvertrags‘. Die Musik wurde von den Nazis ihrer Autonomie beraubt und den Interessen ihrer Ideologie unterworfen. Das musikalische Narrativ musste vorgegebene Botschaften erfüllen. Jede Art von musikalischer Moderne hingegen wurde als „undeutsch“ und „entartet“ gebrandmarkt. Jüdische Künstler und Werke wurden aus dem Verkehr gezogen.

Im Unterschied zu vielen der damals herrschenden Diktaturen waren die Nationalsozialisten ausgesprochen musikalisch. So roh, dumpf und gewalttätig sich der Aufstieg des Nationalsozialismus zunächst auch vollzogen haben mag – es war ihm doch eine Empfänglichkeit für eben diese „deutsche Tiefe“ eingeschrieben. Der heilige Ernst der Kunst brauchte nur in die Sphäre des Politischen übertragen zu werden, um jene Aura von spirituell überhöhtem Führerkult zu kreieren, die half, Hitler an die Macht zu bringen. Ohne diesen Zugriff auf das Musikalische wären die bildungsbürgerlichen Eliten vermutlich auch nicht so widerstandslos von der Gleichschaltung und Unterdrückung von Minderheiten zu überzeugen gewesen. Daß Musiker wie Richard Strauss oder Hans Pfitzner wie viele andere Intellektuelle begeistert auf den Wagen deutschen Größenwahns aufsprangen, verdankte sich zu

einem guten Teil dieser Verbindung von angeblicher ‚Tiefe‘ mit irrationalen Phantasien.

Gewiß war die martialische Gleichschaltung, welche den Nationalsozialisten vorschwebte, der versonnenen Reflexion in der Tiefe musikalischen Erlebens völlig entgegengesetzt. Kriege ließen sich nicht mit emotionaler Versenkung gewinnen. Doch die Idee eines „deutschen Wesens“, an dem die Welt genesen würde, gründete unter anderem auch im wabernden Gefühl von Größe und Vorsehung, welches in Konzertsälen besonders gut gedieh.

Hitlers Vorliebe für Richard Wagner ist allgemein bekannt. Die Siegesmeldungen im Radio wurden mit Musik von Franz Liszt angekündigt. Reinhard Heydrich, einer der brutalsten Schlächter überhaupt, war ausgebildeter Konzertvirtuose. Legendär wurde der eifersüchtige Konkurrenzkampf zwischen den Star-Dirigenten Herbert von Karajan und Wilhelm Furtwängler, die von unterschiedlichen Cliques innerhalb der Führungsriege der Nazis gegeneinander ausgespielt wurden. Auffällig war auch der Kult um Anton Bruckner, welcher als einzige Figur während der Nazidiktatur der Aufnahme in die Ruhmeshalle der Walhalla bei Regensburg für würdig erachtet wurde.

Von dieser Inanspruchnahme fürs Inhumane hat sich die komplexe Konzertmusik im deutschsprachigen Raum und letztlich auf der ganzen Welt nie mehr ganz erholt. Die Koppelung von Hitlers „Heldentod“ im Führerbunker mit Musik von Wagner und Bruckner bringt diese unheilige Allianz unüberbietbar auf den Punkt.

## EIN MEISTER AUS DEUTSCHLAND

Mit dem Ende des Krieges sollte nun auch der Nationalsozialismus möglichst rasch hinter sich gelassen werden, und deshalb wurde nach 1945 alles unternommen, um auch musikalisch schnellstmöglich wieder zum Status Quo Ante zurückzukehren. Schon aus dem ersten Winter nach dem Ende des Kriegs wird berichtet, daß das hungernde, frierende und von der Aufbauarbeit erschöpfte Bildungsbürgertum Deutschlands nichts so sehnlich herbeisehnte wie die ersten philharmonischen Konzerte, welche dann in ungeheizten und kaum beleuchteten Sälen stattfinden mußten. Jene Werke, die gerade erst den Nazis geholfen hatten, an die Macht zu kommen, sollten nun wiederum Trost, Hoffnung und Vergessen spenden.

Der größte Teil der Musikbegeisterten – nun des ermordeten oder vertriebenen jüdischen Anteils beraubt – berief sich dabei auf das angeblich „Unpolitische“ der Kunst. Verabschiedet Musik Gesetze? Führt sie Kriege? Begeht sie Massenmord? Sicher nicht. Und doch war jedem klar, daß viele der Kriegsverbrecher sich die Hände schmutzig gemacht hatten. Musik hatte nicht mehr geholfen, die Welt zu einem besseren Ort zu machen - sondern zur Hölle.

Das bekannteste deutsche Gedicht der Nachkriegszeit thematisiert diese Verschränkung. Paul Celans *Todesfuge* verbindet eine hochkomplexe Kompositionstechnik mit dem Lagerleben von Auschwitz. Unmittelbar stehen die in Rauch aufgehenden Opfer den Geige spielenden Schlächtern gegenüber.

Die Gattung der Fuge, auf die sich Celan bezieht, ist die Königsdisziplin, in ihrer Verschränkung von höchster Rationalität und tiefstem Gefühl das Non-Plus-Ultra heiliger Tonkunst, und niemand beherrschte sie so vollendet wie Johann Sebastian Bach. Ausgerechnet dieser aber nun, der allem Politischen enthobene „Meister aus Deutschland“, war ungeheuerlicher Weise nun indirekt zum Handlanger des Massenmords geworden. Musik konnte nicht mehr guten Gewissens einfach nur genossen werden.

#### DER GROSSE BANN

Wenn direkt nach dem Krieg in Deutschland ein enormes Bedürfnis nach der Weiterführung zeitgenössischer Musikpflege entstand (der Begriff der „klassischen“ Musik bildete sich erst jetzt), stand dem ein massiver Schuldkomplex entgegen. Finanziell wurde viel dafür getan, sich wieder als vitale, weltoffene Kulturnation zu präsentieren. Orte wie Donaueschingen oder Darmstadt, Institutionen wie die Münchner *Musica Viva* oder auch die unzähligen städtischen Opernbühnen wurden mit viel Geld ausgestattet und fungierten weltweit als Attraktoren für aufstrebende Talente.

Rundfunkanstalten wie der WDR oder das Studio für Elektronische Musik in Freiburg wurden zu tonangebenden Institutionen. Neue Musik wurde gefördert und von Teilen des gebildeten Publikums auch gewünscht.

Doch jener selbstverständliche und produktive Austausch zwischen Kreativen und Rezipienten, wie er vor 1933 geherrscht hatte, wollte sich nicht mehr einstellen. Das sozioästhetische Klima wies komplexer Konzertmusik nun eine andere Rolle zu: Sie diente jetzt eher der sehnsüchtigen inneren Rückkehr in eine Zeit, in der noch alles gut schien. „Klassische“ Musik wurde

zum Sedativum, das von einer schuldlosen Vergangenheit träumen ließ, während die Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen kollektiven Befindlichkeit auf einen unbewusst abzuwehrenden Schrecken verwies.

Vor der „deutschen Tiefe“ grauste es jetzt der Welt. Es galt, sie in ihrer Emotionalität einzudämmen und ihrer Amplituden zu berauben.

Emotionaler Überschwang wie in den Werken der Vorkriegszeit hatte in den Konzertsälen jetzt keinen Platz mehr. Über allem, was nach Intensität und Emphase, Rausch und Hingabe, geschweige denn heiligem Ernst klang, lag ein unausgesprochener Bann. ‚Tiefe‘ wurde dem musikalischen Betrieb nach 1945 immer fremder und großes Gefühl immer suspekter.

Diese Entwicklung war zunächst auch im Sinne der alliierten Besatzungsmächte. Der amerikanische Marshall-Plan beinhaltete auch das Projekt, die deutsche Schwermut durch den beschwingten „American Way of Life“ zu ersetzen. Aus Sicht der Besatzer sollte man Gershwin statt Brahms hören. Die Entschärfung der gefährlichen Nähe von großem Gefühl und Größenwahn wurde zum Projekt.

Hinzu kam die politische Auflösung. Der einst „großdeutsche“ Raum zerfiel. Österreich wollte mit dem großen Bruder nichts mehr zu tun haben, und die deutsche Teilung entfernte Hamburg oder Köln von Dresden oder Leipzig auf einmal um Lichtjahre. Zudem war der jüdisch-stämmige Anteil der Bevölkerung, der vormals eine so wichtige Rolle gespielt hatte, ermordet oder emigriert.

## AVANTGARDE

Die herkömmliche Geschichtsschreibung erklärt nun die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg meist so, daß direkt nach 1945 eine Handvoll radikaler Neutöner kurzerhand mit allem Herkömmlichen gebrochen hätte. Dies stimmt nur zum Teil. Zunächst versuchten nach dem Krieg durchaus noch Dutzende gemäßigt moderner, politisch als „Mitläufer“ oder unverdächtig eingestufte Komponisten, behutsam am Vergangenen anzuknüpfen. Einst bekannte Namen wie Hindemith oder Fortner, aber auch heute fast vergessene Meister wie Klebe, Egk, Distler, von Einem, Blacher, Bornefeld, Bialas usw. strebten nach 1945 eine Synthese von Altem und Neuem an, analog zu Versuchen der Maler oder Schriftsteller, die sich bemühten, dort weiterzumachen, wo die musikalische Entwicklung außerhalb Deutschlands 1945 stand.

Doch die Resonanz beim Publikum blieb weitgehend aus. Die Werke der gemäßigt Modernen waren nicht mehr so „schön“ wie jene vergangener Zeiten, aber auch nicht in der Lage, den Schrecken der emotionalen Traumata Ausdruck zu verleihen.

Auf allen Seiten lauerte nun die Beklommenheit des Verschwiegenen, Verleugneten und Verdrängten. Für diese Situation fanden die gemäßigt Modernen keinen adäquaten Ausdruck, und die musikalisch bestens gebildeten, aber von geheimen Schuldgefühlen heimgesuchten Hörer fanden zu diesen Werken keinen Zugang. Einzig Carl Orff, der sich während der Nazi-Ära wenig rühmlich verhalten hatte, war von diesem Bann ausgenommen und schwamm mit seinen *Carmina Burana*, dem einzigen

Werk, das aus der schlimmsten Zeit überdauert hat, auf einer andauernden Welle des Erfolgs.

So setzte sich erst nach dem Scheitern der gemäßigt Modernen eine radikalere und jüngere kompositorische Linie, die „Avantgarde“, durch. Dieser Begriff war zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt worden. Er geht vom Modell einer kleinen militärischen Vorhut aus, die ein Terrain erkundet, welches später vom ganzen Heer – im übertragenen Sinn vom ästhetischen Mainstream des Musikbetriebs – eingenommen werden soll. Entsprechend versammelten sich nun ein paar unerschrockene Komponisten gleichsam in den vorgeschobenen Schützengräben des Fortschritts und warteten darauf, von der großen Mehrheit eingeholt zu werden.

Doch dieser Vorhut wollte kaum jemand folgen. Die Neutöner blieben unter sich. Es übernahmen jene Kräfte das Kommando, die sich einer unbarmherzigen und radikalen Abkehr von allem Herkömmlichen verschrieben, und übten sich in der radikalst möglichen Regelüberschreitung: alle Dissonanzen, Formlosigkeiten und Exzesse, die bisher verpönt waren, erklärten sie zum neuen heilsbringenden Dogma.

#### DIE GROSSE ENTZAUBERUNG

Komponisten wie Boulez, Berio, Nono oder Stockhausen brachten ihr tiefes Mißtrauen gegenüber irrationalen Gefühl und narrativer Rhetorik in schrillen Dissonanzen und abstrakten Formverläufen zum Ausdruck. Komplexe Konzertmusik der Nachkriegszeit brach mit fast allem, was auf emotionale abzielt. Das Bauchgefühl wurde unterbunden, Magie entzaubert.

Neue Musik wollte niemanden mehr überwältigen und schon gar nicht zum Mit-Singen oder Mit-Marschieren animieren. Musik kam nicht mehr von Herzen und sollte auch nicht zu Herzen gehen. Denn dort, im Herzen, lauerte die nackte Verführbarkeit.

Das Angebot der sogenannten seriellen Musik bestand hingegen in einer abstrakten Idee mathematisch kunstvoll durchstrukturierter Klangereignisse, die sich gleichsam einer prästabilisierten Disharmonie unterordneten. Diese Technik bezog sich auf die von Arnold Schönberg erfundene und von Anton Webern weiter entwickelte Technik der zwölf nur aufeinander bezogenen Töne, welche alle musikalischen Elemente einer von vornherein mathematisch geordneten Logik unterwarf. Die hierarchischen Beziehungen der konventionellen Harmonielehre wurden aufgegeben, jedes Ereignis wollte nur als es selbst wahrgenommen werden, nicht mehr Teil eines Zusammenhangs oder einer ‚Story‘ sein. Nur wenigen Zuhörern war es daher gegeben, etwa in der frühen Klaviermusik von Boulez oder Stockhausen einen wiedererkennbaren Verlauf oder gar dessen Schönheit zu entdecken.

#### KANN MUSIK INTELLEKTUELL SEIN?

Im Rückbezug auf komplexe rationale Verfahren konnten sich die Komponisten theoretisch noch auf Musik der Vergangenheit berufen, etwa auf die polyphone Musik der Niederländer, Carlo Gesualdo, den späten Bach oder den späten Beethoven. Auch deren Musik erschloß sich emotional mitunter erst nach längerer Beschäftigung. Doch im Falle der seriellen Musik half oft auch mehrmaliges Hören nicht weiter. Es entstand der Mythos der ‚intellektuellen‘ Musik.

Genau genommen ist dieser Begriff ein Widerspruch in sich, denn es ist so gut wie unmöglich, Musik rein zerebral und ohne affektive innere Beteiligung wahrzunehmen. Doch die Gefühle, welche die neue Musik nach 1945 erzeugte, haben eher mit Überforderung, Schock oder Ohnmacht zu tun. Und weil die Neutöner von individuellem Ausdruck oder gar Storytelling nichts wissen wollten, lief der Versuch, ihre Musik als Schilderung kollektiver Prozesse nachzuempfinden, kollektiv ins Leere.

Dabei gab es Berührungspunkte mit der Tradition. Luigi Nonos *Canto sospeso* war etwa durchaus als herkömmlicher Liederzyklus zu verstehen. Aber er erzählte nicht von Lebenstrunkenheit und schmerzlich-sehnsüchtigem Abschied wie Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, sondern vom Leid hingerichteter Opfer totalitärer Gewalt.

Auch die ersten elektronischen Werke von Karlheinz Stockhausen wie dessen *Gesang der Jünglinge*, wo auf Texte der Bibel zurückgegriffen wurde, verwiesen auf einen vertrauten emotionalen oder gar spirituellen Horizont – doch die nie dagewesenen Klangerfahrungen eigneten sich kaum dazu, in Gefühlen zu schwelgen, sondern eher dazu, die neuartigen Möglichkeiten der Klangerzeugung zu bestaunen.

Es gab auch eine Opposition gegen diese Richtung, angeführt vom wortmächtigen Hans-Werner Henze, der das Recht auf Subjektivität und erzählerischer Eigenart aufrechtzuerhalten suchte. Doch auch ihm gelang es

selten, die Öffentlichkeit zu überzeugen. Anschluß an die Empfindungswelt der Nachkriegszeit fand auch sein Werk nur zeitweise.

## SCHREIBEN UND VERSTEHEN

Der gängige Vorwurf gegenüber komplexer Konzertmusik nach 1945 lautete von Seiten vieler Hörer, daß man diese Musik „nicht verstehe“. Vermutlich dürfte sich hinter diesem Vorwurf das unerfüllte Verlangen nach emotional nacherzählbaren Geschichten verbergen. Denn im Falle der Gipfelleistungen älterer Musik war vielen Hörern die intellektuelle Matrix der kompositorischen Techniken wohl nicht vertraut – und dennoch blieb dort das Gefühl einer wiedererkennbaren Folge von Anfang, Mitte und Ende vorherrschend. Gerade dagegen aber sträubte sich die Avantgarde. Die prinzipielle Weigerung, dem Publikum Narrative an die Hand zu geben, war wohl der eigentliche Grund für die ausbleibende Resonanz.

Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß nach dem Krieg eine fast noch gewaltigere Menge an Schrifttum als zuvor entstand. Komponisten wurden nicht müde, ihre komplexen Verfahren zu erläutern; Musikpublizisten und Kritiker veröffentlichten ganze Bibliotheken voller Analysen. Eine Begrifflichkeit jagte die nächste: Nach der seriellen Technik kam die aleatorische, es gab und gibt bis heute sonoristische, spektralistische, stochastische, hyperkomplexe, minimalistische Schulen, es entstand jede erdenkliche Form von Elektronik, Live-Elektronik, Klangflächenmusik, Konkrete Musik, Formelkompositionen, intuitive Techniken, neue Einfachheit usw. Der Zeitbegriff wurde gedehnt, gestaucht, auf den Kopf

gestellt und zur Kugelform verwandelt. Neue Notationsweisen schossen aus dem Boden, das Schriftbild der neuen Musik wurde zum Faszinosum.

Doch wo in der Vergangenheit bei den Beschreibungen emotionale Ergriffenheit herrschte, war nun Nüchternheit eingekehrt. Die Analysen serieller Musik glichen oft technischen Bauplänen, sie operierten mit Tabellen und Zahlenreihen, maßen Proportionen und stellten endlose Reihenoperationen in Rechnung. Musik wurde zum Material, das technischen Prozeduren unterworfen wurde. Einfühlsames Nacherzählen im Sinne eines ETA Hoffmann war in dieser Epoche undenkbar. Stattdessen wurde emotionale Askese zur moralischen Tugend der Nachkriegsästhetik.

Warum ein Stück gerade so begann, gerade diesen Verlauf nahm und ausgerechnet so und so endete – das blieb dem Publikum nach wie vor schleierhaft. Wer nach Wiedererkennbarem und Individuellem suchte, stieß zwar auf komplexe Theorien, aber kaum je auf die Antwort nach der Zwangsläufigkeit des So-und-nicht-anders-Seins.

## KANON UND AURA

Bei der Frage, welche Musik als wichtig zu betrachten war, durften die Hörer der Nachkriegszeit kaum noch mitreden. Die Zeiten, als die schiere Begeisterung des Publikums oder auch der ausübenden Musiker zu einem wichtigen Maßstab der Wertschätzung wurde, waren vorbei. Populär wurden die Werke dieser Epoche kaum. Vielmehr wurde von Kulturfunktionären und Rundfunkredakteuren entschieden, was bedeutend war und was nicht. Die tonangebenden Komponisten waren durchsetzungsstarke junge Männer, die

sich mit einer suggestiven Aura umgaben, welche sich gut dafür eignete, die Rolle der inspirierten Genies zu spielen. Doch ihre Musik erfüllte den öffentlichen Auftrag der Kunst, der es ums kollektive Berührt-Werden und das unmittelbare Gefühl geht, nur im Ausnahmefall.

Daß im Verlauf dieser Kanonbildung auch viele weniger radikale, aber begabte Komponisten auf der Strecke blieben, war ein fataler Kollateralschaden. So blieb etwa die Musik der von den Nazis ermordeten oder vertriebenen jüdischen Komponisten wie Victor Ullmann oder Erwin Schulhoff nach dem Krieg völlig unbeachtet. Der jüdische Emigrant Berthold Goldschmidt, Überlebender des Holocaust, mußte bis nach 1980 warten, ehe seine angeblich „rückschrittliche“ und daher abgelehnte Musik von deutschen Rundfunkanstalten wieder gespielt werden konnte. Die scheinbar grenzenlose Freiheit in der Anwendung radikaler Technik schlug um in die Diktatur des Noch-Nie-Dagewesenen.

#### ADORNOS FLASCHENPOST

Zur überragenden publizistischen Figur dieser Epoche wurde der Sozialphilosoph und Musiksoziologe Theodor W. Adorno. Seine Rolle muß als janusköpfig und letztlich tragisch beschrieben werden. Jene Entfremdung von Musik und Gesellschaft, welcher Adorno zeitlebens den Kampf angesagt hatte, wurde zugleich von kaum jemandem so sehr befördert wie von ihm. Einerseits hielt Adorno die Fahne der Avantgarde hoch. Die damals gängige Ablehnung bürgerlich wohliger Emotionalität ging auch auf ihn und seine Negative Dialektik zurück; in seinem Namen wurden unzählige Urteile gesprochen, daß „*man heute so nicht mehr komponieren*“ könne.

Andererseits glaubte er als bildungsbürgerliches, musikalisch hoch ausgebildetes Kind der Vorkriegszeit unverbrüchlich an den Wahrheitsgehalt der Kunst. Für Adorno war Musik die stichhaltigste Form des Widerstands gegen den Warencharakter der Kunst. Er fand dafür die Metapher der „Flaschenpost“, einer Botschaft, die gleichsam auf dem Meer der kapitalistischen Substanzleere ausgesetzt wird, um dann doch irgendwo den oder die einsame(n), wahrer Erkenntnis zugänglichen Sinnsucher(in) zu finden. Dieses Bild motivierte zahllose Komponisten und brüskierte weite Teile des Publikums.

Doch die Idee der Flaschenpost setzte voraus, daß diese nicht nur zu Wasser gelassen, sondern auch irgendwo gelesen und verstanden wird. Davon konnte nach 1945 viel zu selten die Rede sein. Auf dem Weltmeer des Musikalischen dümpelten unzählige Botschaften ohne Aussicht auf Entschlüsselung. Adorno selbst hat diese inneren Widersprüche in seinem Aufsatz „*Vom Altern der Neuen Musik*“ helllichtig auf den Punkt gebracht.

#### DIE GROSSE SEHNSUCHT

All dies hinderte die Musiker nicht, mitunter doch vom großen Durchbruch zu träumen. Die Sehnsucht nach der Verbindung zwischen dem großen (und lukrativen) Konzertgeschehen und der exklusiven Welt der Neuen Musik ging nie ganz verloren.

So löste der Film *2001 – Odyssee im Weltraum* kurzzeitig Interesse am Werk von György Ligeti aus, dessen Chormusik *Lux Aeterna* zum Soundtrack

gehörte. Doch ohne die visuelle Ebene verlor Ligetis Musik für viele Kinobegeisterte schnell viel von ihrer Suggestivität.

Luciano Berio versuchte in seiner *Sinfonia* direkt an die gesellschaftlichen Bewegungen der 68er-Revolution anzuschließen, indem er Graffiti vertonte, die während der Pariser Unruhen entstanden waren. Eine unmittelbare Erwiderung von Seiten der Studenten jedoch unterblieb – Neue Musik hatte auf die Revolten von Paris, Berlin und San Francisco kaum Einfluß.

Auch Kommunisten wie Luigi Nono oder Hans-Werner Henze suchten nach einem neuen Wir-Gefühl. Nono wagte sich sogar in Fabrikhallen der Automobilindustrie vor, um bei Werktätigen für eine neue Solidarität zu werben. In Deutschlands Osten war diese Hinwendung zum Proletariat ohnehin staatlich verordnet, und Leute wie Hanns Eisler oder Friedrich Goldmann oder Siegfried Matthus gaben dort ihr Bestes, um die Massen zu erreichen. Doch die unverdorbenen Proletarier hörten hüben wie drüben oft viel lieber Schlager ...

Einen ultimativen Versuch, sich noch einmal die echt „deutsche Tiefe“ anzunähern, unternahm Luigi Nono 1979 in seinem Streichquartett *An Diotima*. Darin bezog er sich auf Worte des späten Friedrich Hölderlin, die „mit innigster Empfindung“ vergegenwärtigt werden sollten. Diese anspielungsreiche Musik am Rande des Unhörbaren, durchsetzt von unzähligen langen Phasen der bedeutungsvollen Stille, wurde in der Fachwelt sofort als eine Art Non-Plus-Ultra verstanden und unzählige Male analysiert. Doch auch hier fehlte ein Narrativ, das unbefangenen Hörern erklärte,

warum die Musik diesen und nicht jenen Verlauf nahm. Heute ist Nonos Streichquartett aus dem Konzertleben wieder fast verschwunden.

Deutschlands innovativste und unerschrockenste Gallionsfigur Karlheinz Stockhausen erlangte als Gründervater der elektronischen Musik zeitweise so große Berühmtheit, daß sich sein Konterfei auf dem legendären Cover des Beatles-Albums „St. Pepper“s Lonely Hearts Club Band“ wiederfand (als einziger Deutscher neben Albert Einstein!). 1970 übertrug ihm der deutsche Staat das Privileg, während der Weltausstellung in Japan über mehrere Wochen hinweg seine Kunst einem weltweiten Publikum vorzustellen. Ein Mehr an Breitenwirkung schien kaum möglich – doch erfolgte bei denen, die seiner Kunst teilhaftig geworden waren, selten genug das Verlangen, diese zu vertiefen.

Jene Studierenden, die bei Thomas Mann Jahrzehnte früher noch Motive aus Wagners Ring angestimmt hatten, dachten in der Nachkriegszeit längst nicht mehr daran, Motive aus tagesaktuellen Werken eines Bernd Alois Zimmermann oder Krzystof Penderecki von den Stufen des Nationaltheaters zu pfeifen. Der Faden war gerissen.

## MARKT UND MORAL

Eingebettet war dieses Geschehen in industrielle Siegeszüge. Das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, welches Walter Benjamin früh heraufdämmern sah, entwickelte sich mit Schallplatten und HiFi-Anlagen zu einem lukrativen Markt. Das Feld der „Klassik“ öffnete sich allerdings nur solcher Musik, die millionenfach gehört werden konnte. So wurde

entsprechend der kapitalistischen Eigendynamik die Schere zwischen dem Erfolgreichen und dem Schwierigen immer nur größer – je besser sich ältere Musik verkaufte, desto geläufiger wurde sie, und umso fremder klang das Abweichende. Für ein Ohr, das auf die zig-fache Wiederholung tonal und rhythmisch eingängiger Formeln geeicht war, mochten die wilden Kaskaden der Neutöner nur noch wirrer wirken.

Zugleich kam damit der Avantgarde auch die wichtige Funktion eines antikapitalistischen moralischen Bollwerks zu. Neue Musik war der Stachel im Fleisch des bequem gewordenen Nachkriegsbürgertums und seiner Warenästhetik. Wer Avantgarde hörte, bekannte sich zum Nicht-Konsumierbaren, Echten und Widerständigen. Diese moralische Haltung sicherte ihr eine gesellschaftlich relevante Stellung. Wer auf eine Fortführung des einst so fruchtbaren Entwicklungsstroms hoffte, mußte wohl oder übel Konzerte der „Musica Viva“ besuchen und hoffen, dort eine Epiphanie zu erleben.

## NEUE KULTE

Zeitgleich entstanden im 20. Jahrhundert diverse alternative kulturelle Rückwärts- und Seitwärtsbewegungen.

Der Siegeszug der Schallplattenindustrie und die sich entwickelnde stereophone Rundfunktechnik entwickelten ein Eigenleben. Viele beschäftigten sich nunmehr lieber mit HiFi-Stereoanlagen, Lautsprecher-Technologien oder High-End-Kopfhörern als mit neuer Musik.

Die Vergötterung, die einst den Tonsetzern gegolten hatte, wandte sich nun allein den Interpreten zu. Gewiß hatte es immer schon Stars der Bühne gegeben. Doch Niccoló Paganini oder Franz Liszt waren immer auch die Interpreten ihrer eigenen Werke gewesen. Diese Praxis kam nun fast zum Erliegen. Pultstars, Tastengöttern oder Gesangsdiven wurde und wird jene Ehre erwiesen, die einst den Komponisten gegolten hatte.

Die wenigsten dieser Interpreten kümmerten sich um zeitgenössische Konzertmusik. Ökonomisch war die Beschäftigung mit ihr wenig rentabel: einerseits war sie aberwitzig schwer zu erlernen; andererseits trug sie kaum zur Mehrung des Ruhms bei. Versuche von Friedrich Gulda oder Jacques Loussier, das stehende Gewässer des stagnierenden Betriebs durch eine Fusion mit Jazz aufzufrischen, wollten nicht dauerhaft fruchten.

Zugleich wurde das stagnierende Repertoire in die Gegenrichtung erweitert: Indem die sogenannte „Alte Musik“ an die Stelle der neuen trat, tat sich ein gewaltiges Feld noch zu hebender Schätze der vergangenen Jahrhunderte auf, die dem Publikum wenig abverlangten, aber das Verlangen nach halbwegs Unbekanntem stillten. Die Bewegung der originalen Klangpraxis der Alten Musik hat gewaltige Spuren hinterlassen und zahlreiche Werke der Vergessenheit entrissen, aber zur Innovation der Musik der Gegenwart wenig beigetragen.

„E“MOTIONSGEHEMMT VS „U“NVERKRAMPFT?

Der wichtigste und gesellschaftlich bei weitem relevanteste Kult allerdings entstand jenseits der Grenze, welche die komplexe Konzertmusik vom Rest

der Gesellschaft trennt. War die Stimmung der avantgardistischen Hochkultur weitgehend humorlos „e“rnst, trieb die „u“nterhaltende Musik immer fantastischere Blüten. Der globale Pop brach radikal mit dem Regelwerk der Hochkultur, blickte nicht zurück, maß sich an keiner Vergangenheit und gehorchte nur noch dem hedonistischen Verlangen nach dem Aufgehen im Hier und Jetzt.

Ironischerweise ist einer der Urheber dieser viel diskutierten und viel beklagten Grenzziehung von „E“ und „U“ niemand anderes als Richard Strauss, der sich anlässlich der Gründung der GEMA ab dem Jahr 1902 vehement dafür einsetzte, daß seiner eigenen „tiefen“ Musik ein anderer Rang zugestanden wurde als der von ihm verachteten Unterhaltungsmusik. Nach dem Krieg kippte das Interesse vehement auf die Seite des Unterhaltsamen und hinterließ den Vertretern des Ernsthaften auch materiell immer weniger Anteil vom Kuchen.

Das in der Hochkultur verpönte Emotionale fand im Pop wieder seinen Platz. Hier waren alle Arten von Gefühlen erlaubt und erwünscht. Man befand sich im wärmenden Sonnenlicht des Mainstreams, während die Adepten der komplexen Konzertmusik in den eisigen Schattenwelten der Minderheit verharrten. Die großen Grenzüberschreitungen und ikonischen Manifestationen des Zeitgeists fanden hier statt, während der ‚ernsten‘ Musik die Relevanz immer mehr verloren ging. Die Erschütterung, die 1911 noch von Strawinskys „Sacre du Printemps“ ausging, kam jetzt Pop-Events zu wie etwa dem Woodstock Festival 1969.

Es gab und gibt bis heute unzählige Versuche, den eisernen Vorhang zwischen E und U einzureißen oder für obsolet zu erklären. Tatsächlich aber scheint die Kluft nur noch größer zu werden.

#### ZUR SELBEN ZEIT IM OSTEN

Gegenüber den als dekadent und formalistisch bezeichneten Tendenzen der kapitalistischen Welt herrschte zwischen 1934 und 1989 im kommunistischen Staatenbund ein strenges Regime, das Komponisten daran hindern sollte, in genau jene musikalische Ausdrucksformen abzugleiten, die den Hörern im Westen den Spaß verdarben. Die Hörer zeitgenössischer Musik sollten in den kommunistischen Ländern positiv in ihrem So-Sein bestätigt werden. Gegenwartsmusik bewegte sich zu Zeiten des Kalten Krieges im Osten immer auch in der Nähe zur Propaganda.

Rückblickend hat diese permanente Reibung der Entstehung von emotional wirkungsvoller Musik geholfen. Wenn sie vom Publikum ernst genommen werden wollten, mussten Musiker lernen, sich zwischen den Zeilen zu wehren. Im osteuropäischen Raum hat sich daher das emotionale Tabu der Nachkriegszeit viel weniger konsequent als im Westen ausgewirkt. Die Komponisten gingen offener mit ihren Gefühlen um, und das Publikum war empfänglicher für Narratives. Entsprechend leichter behauptet sich die dort entstandene Musik heute.

Den Beweis dafür liefern jene Werke, die fast als einzige aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Eingang in das gegenwärtige Konzertleben gefunden haben: Die von Dmitri Schostakowitsch. Noch ist nicht klar, ob das

nur an seiner Musik liegt oder nicht auch an seiner griffigen Lebensgeschichte. Der Mythos vom Kampf des tapferen kleinen Dmitri gegen den Goliath des übermächtigen politischen Systems war jedenfalls sicher hilfreich, um seine ungewöhnlich zerrissene und emotional hoch aufgeladene Musik zugänglich zu machen. So erfuhr Schostakowitschs Musik nach seinem Tod im Jahr 1976 das Privileg, von Ausführenden wie Rezipienten immer besser erlernt, gelehrt und verstanden zu werden – was Kollegen wie Boulez, Henze oder Stockhausen kaum zuteil wurde. Seit einigen Jahren zieht auch Schostakowitschs polnischer Kollege und Freund Mieczyslaw Weinberg ähnliches Interesse auf sich. Auch Alfred Schnittkes Ruhm konnte sich halten.

Zugleich war Rußland dem Rest der Welt in Sachen Gender-Gerechtigkeit voraus: Die erratisch-gewaltige Galina Ustvoltskaja und die hochsensible Sofia Gubaidulina fanden als erste Komponistinnen erstmals weltweite Anerkennung, und möglicherweise werden ihre Werke dem zeitgenössischen Konzertkanon irgendwann dauerhaft einverleibt.

In dieser Umgebung gelang es vor allem dem Esten Arvo Pärt, mit seinen minimalistischen tonalen Gesten das tonale Komponieren erneut hoffähig zu machen. Pärt war einer der wenigen Komponisten, der sein Publikum unmittelbar zu erreichen vermochte – wenn auch im Ausdrucksbereich eines frommen Mystizismus, der Vorbehalte nach sich zog. Pärt gilt vielen Skeptikern als „zu gut verkäuflich“ – und insofern auch als verdächtig. Eine rückhaltlose Einverleibung seines Werks in den Kanon komplexer Konzertmusik hat sich noch nicht vollständig vollzogen.

## ZUR SELBEN ZEIT IM ANGELSÄCHSISCHEN RAUM

Den Radikalisierungen der mitteleuropäischen, insbesondere der deutschen Musik der Nachkriegszeit begegnete man im angelsächsischen Raum mit Mäßigung und mit Überbietung. So besaß man z. B. in Benjamin Britten einen Meister, welcher Modernisierung und Bewahrung in ein originelles Gleichgewicht zu bringen vermochte. Auf seine Art führte auch Leonard Bernstein den Versuch fort, komplexe Konzertmusik zu schreiben und daher etwas vom lebensbejahenden Hauch der Unterhaltungsmusik zu bewahren.

Mit der Minimal Music entstand in den USA eine Richtung, die am ehesten die Hoffnung nährte, komplexe Konzertmusik mit Strömungen der unterhaltenderen Musik versöhnen zu können. Sie führte in unbekannte Tiefen des Unbewußten und Ozeanischen. Komponisten wie Philipp Glass, Terry Riley oder Steve Reich erlangten Kultstatus – zum Verdruß jener, die darin den Verrat an den Errungenschaften der Moderne sahen.

Andererseits hatte man in Komponisten wie John Cage und später Morton Feldman Künstler, welche die westeuropäischen Musiker hinsichtlich Radikalität mühelos zu überbieten in der Lage waren. Cage wurde als Mischung aus Musiker, Schamane und buddhistischem Weisen zu einer einflußreichen Figur; er verschaffte sich allerdings nur mit einem einzigen Werk Zugang zur größeren Öffentlichkeit, nämlich jenen „4:33“ Minuten, in denen musikalisch überhaupt nichts passiert. Morton Feldmans Musik wiederum kann Weltrekorde in Sachen Dauer für sich in Anspruch nehmen.

Für eine alltägliche Aufführungspraxis bedeutet das kaum zu erfüllende Konzert-Bedingungen.

Aber der Westen hatte ja noch etwas, das der Klassik mit ihrer jahrhundertealten Verwurzelung jetzt scheinbar haushoch überlegen war: den Jazz! Als unverstellter Ausdruck der rassistisch verfolgten, vom Kolonialismus bestialisch unterdrückten afroamerikanischen Minderheit war er moralisch unverdächtig. Nach dem Krieg entfaltete er in Deutschland als vitale, unverbrauchte und ehrliche Alternative zur angezogenen Handbremse der Avantgarde in Sachen Emotion große Attraktivität. Namen wie Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis oder John Coltrane, in neuerer Zeit Keith Jarrett, Herbie Hancock oder Wynton Marsalis standen und stehen für öffentliche Wirksamkeit.

Allerdings hat sich die rasante Entwicklung vom simplen Blues bis hin zu den rhythmisch und harmonisch differenzierten Erscheinungen der 1950er und 60er Jahre inzwischen stark verlangsamt. Auch diese Entwicklung muss allmählich gegen ihr drohendes Verschwinden ankämpfen.

Denn etwa seit dem Jahrtausendwechsel vollzieht sich eine Wende, die das gesamte kulturelle Leben auf diesem Planeten nochmals in eine neue Richtung treibt.

## MUSIK IN ZEITEN DER DIGITALEN REPRODUZIERBARKEIT

Das Ende des letzten Jahrtausends läßt sich in Westeuropa noch als spannungsvoller Kampf zwischen einer hoch ambitionierten Minderheit von

Avantgardisten und einer Mehrheit von harmoniesüchtigen Konzertbesuchern bzw. Schallplattenhörern beschreiben. Mit der Entwicklung allerdings, die wir als ‚Digitalisierung‘ bezeichnen, hat sich dies allerdings nochmals grundlegend verändert. Dabei tut der Begriff ‚Digitalisierung‘ so, als sei eine technologische Umwälzung scheinbar schicksalhaft über die Menschheit hereingebrochen. Doch das Gegenteil dürfte der Fall sein: Die globale Bereitwilligkeit, Angebote der Technik anzunehmen, deutet auf eine bereits länger schwelende Bewusstseinskrise hin. Der Reduktion des Lebens auf die Zahlen 0 und 1 und die daraus folgenden Vereinheitlichung und Vereinzelung wurde mit Begeisterung angenommen, obwohl sie mit einem dramatischen Verlust an direkter sozialer Kommunikation einherging.

Dadurch ist die einstmals versteckte und exklusive Luxus-Boutique der „Neuen Musik“ ins allen zugängliche überdimensionierte Warenlager des Internet überführt worden. Alles vormals noch auratisch aufgeladene verliert hier an Bedeutung.

Ging das kulturelle Leben einst noch davon aus, daß es Werke von geringem Zuspruch, aber hohem kulturellem Wert gibt, scheint sich das im Netz nicht mehr halten zu lassen. Äußere, vom Feuilleton diktierte Zuschreibungen von Bedeutung, Aura oder Qualität haben hier nur wenig Aussagekraft.

Ausschlaggebend sind Zugriffszahlen. Mit dieser Überführung von Qualität zu Quantität hat nicht nur die Musik zu kämpfen, sondern die Kultur insgesamt.

Auf digitalen Plattformen liegt nun alles unterschiedslos nebeneinander – Boulez neben den Beatles, Nono neben Nirwana, Stockhausen neben südkoreanischem Pop. Digitalisierung bedeutet weit mehr als einen Wechsel der Technologie. Die lange gehegte Utopie eines (vermeintlich) hierarchiefreien Raums, in dem alles allen zugänglich ist, scheint hier realisiert.

Das elitär Abgeschottete der Hochkultur wird so seiner Schwellen entkleidet. Konventionen, Macht und Geld spielen keine Rolle mehr. Der Gestus des autoritär Kuratierten, welches die Konzerte von oben herab programmiert, verschwindet. Es gibt keine Kleiderordnungen, Rituale, finanziellen Hemmschwellen oder elitären Zirkel mehr: Jeder nimmt, was ihm gefällt. Die Deutungshoheit der gebildeten Eliten ist am Zerfall. Je nach Perspektive läßt sich dies als Verlust beschreiben oder als Befreiung.

Das Selbstverständnis des Begriffs „Gesellschaft“ ist dabei, sich zu wandeln. Die Idee einer homogenen Kultur – geschweige denn eines „Volks“ – wird zunehmend in Frage gestellt, während der Nationalismus wächst. Die Fiktion einer „Kulturellen Identität“ scheint immer fragwürdiger, hingegen existieren im Netz mannigfache, radikal diverse Identitäten und Blasen.

Die epiphanischen Schlüsselmomente, von denen „große“ Musik während der Live-Performance lebt, stellen sich hier kaum noch her. Musik wird zum Dienstleistungsangebot.

Gleich das Paradigma des Kunstvertrags noch einem Lagerfeuer, worum sich konzentrisch eine homogene, zu Wärme und Helligkeit des lodernden

Mittelpunkts drängende Gesellschaft versammelt, funkeln in der digitalen Welt Milliarden von Handys und Monitore vor einsamen Usern, die sich in der unabsehbaren Weite des digitalen Raums verlieren.

## HOCHKULTURDÄMMERUNG

All dies zwingt uns, die Voraussetzungen neu zu denken. Es ist sicher kein Zufall, daß mit der Digitalisierung auch ein Paradigmenwechsel vom Elitären zum Egalitären Einzug hielt. Aus der egalitären Perspektive wirken viele der gesellschaftlichen Paradigmen der bürgerlichen Hochkultur auf einmal patriarchalisch, sexistisch, eurozentristisch, kolonialistisch oder rassistisch. Die autoritären Strukturen der meist männlich dominierten Orchester und Konzertrituale, sexuellen Übergriffe an deutschen Musikhochschulen, frauenfeindlichen Operntexte oder latent rassistischen Titel wie *Alla Turca*, *Zigeunerweisen* oder *Indianermusik* müssen allesamt neu bewertet werden. Eine lebenswerte Gegenwart des 21. Jahrhunderts fordert eine musikalische Praxis, die sich vom autoritären Gedankengut der bürgerlichen Hochkultur verabschiedet, ohne deren Offenbarungscharakter preiszugeben.

Heute kann jeder Komponist alles schreiben. Kein Publikum schreckt mehr vor irgendetwas zurück, und kein Kritiker wagt noch, zu behaupten, daß man so oder so „*nicht mehr komponieren*“ könne. Dies allerdings zu dem Preis, daß das Interesse fast erloschen ist. ‚Neue Musik‘ erscheint heute vielerorts als ein mit viel Geld ausgestattetes potemkinsches Dorf, das eine Kontinuität simulieren soll, die längst nicht mehr existiert.

Diese Schere zwischen Anspruch und Realität läßt sich nur überwinden, wenn man Komplexe Konzertmusik aus dem Korsett alter Hochkultur-Rituale befreit und einer neuen Emotionalität und neuen Erzählformen zugänglich macht. Der Gestus des gehemmten und verstiegenen Hohepriestertums, der sich durch die Nachkriegszeit zieht, wird der Gegenwart nicht mehr gerecht. Nicht nur die Musik muß es wagen, emotionaler und unmittelbarer zu werden – auch Kritiker, Schriftsteller und Feuilletons, und nicht zuletzt das Publikum.

#### TRAUERN VS. SICH TRAUEN

Das Verschwinden der zeitgenössischen Musik aus der öffentlichen Aufmerksamkeit überall auf der Welt ist also keineswegs Zufall oder Schicksal – schon gar nicht im deutschsprachigen Raum, wo einst die Tiefe des seelischen Erlebens besonders gepflegt und zugleich auch der entsetzlichste Massenmord der Geschichte begangen wurde.

Orientiert man sich nämlich an jenem Denkmodell eines imaginären ‚Kunstvertrags‘ - dann wurde dieser Vertrag durch die Nazis seit 1933 erstmals einseitig gekündigt und später nie wieder erneuert.

Jahrhundertlang waren Kreative dazu aufgerufen, sich frei der eigenen schöpferischen Fantasie zu überlassen, um eine kollektive Teilhabe an ‚tiefen‘ ästhetischen Erfahrungen zu ermöglichen. Die Nazis aber beraubten die Kunst ihrer Autonomie, und die Musik der Nachkriegszeit wiederum überbeanspruchte diese Autonomie zu Lasten der emotionalen Resonanz.

Dieser Zusammenhang wird nur selten reflektiert. Das Verschwinden der Neuen Musik bleibt oft geflissentlich übersehen. Wer will, daß sich daran etwas ändert, muß sich trauen, diese Tabus zu benennen und zu brechen.

1967 erschien das Buch *Die Unfähigkeit zu trauern*. Margarete und Alexander Mitscherlich erkunden darin die Verdrängung der deutschen Nachkriegsgesellschaft gegenüber dem Leid der Opfer des Nationalsozialismus sowie der eigenen Schuldverstrickung. An diese Unfähigkeit mag denken, wer zu erklären versucht, warum vom offenbaren Verschwinden der Musik so wenig die Rede ist. Denn das Ausmaß der Entfremdung von der Gegenwart ist enorm, und insofern für viele Freunde der Musik eigentlich ein Anlaß zur Trauer, aber auch zur Verdrängung.

Während auf anderen Feldern die Spätfolgen der Nazi-Diktatur in Deutschland breit verarbeitet wurden, macht man um die Tatsache, daß neue komplexe Konzertmusik ins Abseits gerutscht ist, oft einen großen Bogen.

## SINN

Nach wie vor gibt die westliche Gesellschaft viel Geld für Kunst und Kultur aus, nach wie vor beschützt sie deren Freiheit. Doch die kollektive Berührung, die Pflege seelischer Tiefe, das unmittelbare emotionale Erleben sind unter der Hand obsolet geworden. Es wird ein gesellschaftliches Umdenken nötig sein, um jene sensiblen Bereiche der kollektiven Empfänglichkeit für klangliche Erfahrungen neu aufzuschließen, die von der Eigendynamik der Nachkriegszeit übergangen wurden.

Man könnte einwenden, daß die Gegenwart dringendere Probleme als die Fortführung ihrer glorreichen musikalischen Kultur hat:

Umweltkatastrophen, Migrationskrisen, Kriege und Pandemien. Angesichts eines möglichen Kollapses des Planeten nimmt sich das Verschwinden eines kulturellen Guts wie das der komplexen Konzertmusik nicht gar so dramatisch aus.

Doch Musik war immer auch ein Akt gesellschaftlicher Sinnstiftung, des Sich-Gewahrwerdens des Humanen vermittelt einer Kunst, die nur dem Ohr und der Innenwelt zugänglich ist. Die Musik des 21. Jahrhunderts steht vor der Herausforderung, diese Qualitäten neu zu entwickeln. Nach wie vor verfügt sie über die mächtigsten Mittel, um diese Sinnstiftung zu leisten.

München, Andechs 2022