

Opium für Künstler : Frederic Rzewski und die kulturelle "Linke" der sechziger Jahre zwischen restaurativer "Kunst-Führer"-Ideologie, Experimentalismus und Jugendbewegtheit = L'opium des artistes : Frederic Rzewski et la culture de gauche des années 60,...

Autor(en): **Kiefer, Sebastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 104

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

OPIUM FÜR KÜNSTLER

VON SEBASTIAN KIEFER

Frederic Rzewski und die kulturelle «Linke» der sechziger Jahre zwischen restaurativer «Kunst-Führer»-Ideologie, Experimentalismus und Jugendbewegtheit

L'opium des artistes — Frederic Rzewski et la culture de gauche des années 60, entre idéologie de « meneur artistique », expérimentalisme et révolte de la jeunesse

La lecture des écrits de Frederic Rzewski *Nonsequiturs/Unlogische Folgerungen* (récemment parus aux éditions MusikTexte) donne l'occasion d'une contextualisation critique des réflexions d'un compositeur dont l'esthétique s'est formée au contact direct du mouvement de Mai 68. Les écrits de Rzewski apparaissent comme l'expression d'une époque de fermentation à la fois euphorique et illusoire. Une époque définitivement révolue, aussi bien dans sa frénésie de réorganisation que dans ses inepties idéologiques hypermoralisatrices. Mais aussi une époque qui remua énergiquement les concepts musicaux et lança des défis dont on ne s'est pas encore acquitté aujourd'hui.

Nachdem in der Kölner Edition MusikTexte Schriften Christian Wolffs und Alvin Luciers in voluminösen Bänden gesammelt wurden, war eigentlich zu erwarten, dass jene von Frederic Rzewski, Wolffs Lebensfreund und Luciers Mitstreiter bei der legendären Musica Elettronica Viva, bald folgen werden. Und so kam es. Wenige Monate vor seinem 70. Geburtstag am 13. April 2008 lag ein eigener Band mit Schriften, Aphorismen, Erinnerungen, Vorträgen und einer grossen Zahl kurzer Programmtexte zu eigenen Stücken vor.¹ Er gibt im Handbuchformat eine vorzügliche Einführung in ein ungebührlich wenig gespieltes Werk, eine markante ästhetische Position und, durch sie hindurch, in eine ganze Epoche.

Es ist die Epoche der studentischen Rebellionen, der Farbigenemanzipation in den USA, der antiamerikanischen Apokalypsen, der fröhlichen Selbstfindungs- und neuen Seelenkultur in der Rockmusik, der expressiven Ekstasen des Free Jazz, der theatralischen Fiktion einer «Front» von «Studentenführern» und ausgebooteten Völkern in der Zweiten und der Dritten Welt. Sie atmet den Geist akademischer Theoretisierungsdelirien, in dem jede kleine Marotte via «Theorie» mit dem «Kampf» um Überwindung der bürgerlichen Kultur und also gegen die «Imperialisten» (oder «Faschisten», das nahm man damals nicht so genau) kurzgeschlossen und zum existentiellen Faktor werden konnte, in dem die Auftrittsvirtuosen unter den «Studentenführern» in der liberal machtgeschützten Innerlichkeit von Uni-Hörsälen und Fernsehinterviews in Sätzen wie diesen das Gebot der Stunde verkündeten: «Die Partei ist also wie ein Mysterium der Vernunft: Sie ist derjenige Ort der Geschichte, an dem der seiende Sinn seiner selbst inne, dem der Begriff zum Leben wird»². Gerade weil in Rzewskis Schriften die Aufbrüche, Wahngebilde, Entdeckerlüste und Gründereuphorien gleichermaßen fortleben, verdienen sie heute, da vehement um einen Ort von «1968» im «Kollektiven Gedächtnis» der westlichen Staaten gerungen wird, unser vermehrtes Interesse.

Die Improvisation, zu deren Rehabilitation Rzewski Entscheidendes geleistet hat, kehrt heute in das von Ermüdung und Redundanz gezeichnete Neue-Musik-Establishment langsam aber sicher zurück. Man blickt auf die Grundlagenarbeit der sechziger Jahre wie auf eine Gründerepoche zurück, deren Saaten mit Jahrzehnten der Verzögerung

Früchte tragen. Aber: Der rhetorische Furor der Gründungsväter der sechziger Jahre hat die Debatte immer auch belastet. Wo über Improvisation gesprochen wird, wird es noch heute schnell weltanschaulich und bekenntnishaft: Improvisation wird meist als überlegene *Lebenshaltung*, als *Praxis* besonderer «Freiheit», des Risikos, der Spontaneität, der «Authentizität», der «offeneren» Selbstfindung, der Gruppenkommunikation mit therapeutischen Zügen propagiert.

Was die sogenannte «Politisierung» der Musik im Speziellen anlangt, leistet der Band keine Dokumentation von Pioniertaten. Er betreibt eine Exhumierung. Jedoch eine lehrreiche: Wir sehen heute erstaunt, dass damals «fortschrittlich», links, zukunftsfreudig, aufklärerisch, demokratisch gelten konnte, was der Haltung, der Rhetorik, der kunstautistischen Liberalitätsfeindschaft, dem Künderton nach unübersehbar die «Kunst-Führer»-Ideologien des 19. Jahrhunderts, hervorgegangen aus der romantischen Konkursmasse, fortsetzte. Lediglich gewisse Anpassungsmassnahmen an die gewandelten Gebräuche und geschichtlichen Bedingungen mussten vorgenommen werden. Der «Kunst-Führer»³ war die Erlöserfigur im Zentrum der «Politics of Cultural Despair» (Fritz Stern), eine sich melodramatisch gebende Meta- und Pseudo-«Politik», die in orakelnden Formeln und mit hoch erhobener Philosophenmiene die sich pluralisierende und egalisierende Moderne geisselte, weil sie Richtung und «tiefere» Ordnung der Gemeinschaft zerstört habe zugunsten egoistischer Machtgefechte zwischen Parteien, Militär und Wirtschaft; das Volk hätten diese, statt zum Geistigen und Hohen und Inneren zu bilden, dem Mammon und der billigen Massenbelustigung unterworfen. Das Mass und Gegenbild, das die Rhetorik von Verfall, Atomisierung, Verrohung rechtfertigen sollte, das eben war der Genius des wahren Künstlers, denn er allein, sofern er rechtens gedeutet würde vom Philosophen, habe «noch» Intimkontakt mit den verstellten guten und «tiefen» Kräften der Geschichte und der eigentlichen, seelisch-kulturellen Bestimmung der Menschen und der Nation. Der Künstler-Denker wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohnehin zum «Wahrsager»⁴ der unentfremdeten Gesellschaftsorganisation über alle bloss reale Politik hinaus. Seine Existenz wurde zum Paradigma erfüllten Menschseins und wahrer seelischer Empfindung⁵ und seit den 1880ern wurde er zur kultisch erhobenen

1. Frederic Rzewski, *Nonsequiturs / Unlogische Folgerungen. Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln: MusikTexte 2007 (= Edition MusikTexte 009).

2. Hans-Jürgen Krahl, zitiert nach Gerd Koenen, *Das Rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001, S. 134.

3. Vgl. Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr*. München: dtv 1986, S. 185f.

4. Vgl. Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 249.

5. Ebd., S. 233, vgl. auch ebd., S. 254.

Erlöser- und Rettergestalt für alles und jedes.⁶ Die hochfahrend idealistische «Kunstreligion» war in diesen späten Varianten kein friedlicher Märchentraum von jenseitigen Reichen mehr, sondern eine aggressive antimoderne Kampf-ansage im Namen der kunst- und philosophiegestifteten Wesenheiten, die ab 1900 durch den mächtig einsetzenden Nachruhm Nietzsches modifiziert und riesenhaft verstärkt wurde.⁷ Der «Kunst-Führer» vermählt sich zu diesem Zweck mit dem verborgenen *Inneren* des «Volks», und «befreit» das «Volk», indem er es aus der geistvergessenen Verfallenheit an Kommerz und Eigennutz herausreisst und nach seinem Bilde, dem Modell des künstlerisch-genialen Tuns *modelliert*.

Rzewskis Denken entstammt ganz den 1960er Jahren, in denen, während die überwältigende Mehrheit der Bürger westlicher Staaten loyal zu ihrem «System» standen und die «konservativen» Eliten zu Modernisierern von Wirtschaft, Recht, Sozialstaat und Gesellschaft geworden waren, Gruppen von «linken» Kunst-Philosophen noch einmal den «radical chic» entdeckten und den «kulturpessimistischen» Part aus dem Theaterfundus des 19. Jahrhunderts hervorholten. Die Jüngeren unter ihnen drapierten die habituellen Muster der «Politics of Cultural Despair» zeitgemäss um, denn die kunstzentrierten Sozialheiler der «Neuen Linken» wuchsen in etablierte «postheroische» Wohlstandsgesellschaften von alternativer liberaler Verfasstheit hinein. Die Kulte der Entschlossenheit, des Aufbruchs und des «geschichtlichen Augenblicks»⁸, des Helden, Führers und Opfers⁹ kehrten daher verschränkt mit modernen individualistischen Sinn-sucher-, Selbstverwirklichungsritualen der Beat- und Flower-Power-Generation zurück. Im sittlichen Affekt setzt man die populären Jugendkulturen der fünfziger Jahre fort. Man reanimierte die Sehnsucht nach Ritual und Reinheit und Echtheit, den Vergemeinschaftungshunger und die Aura bündischer Verschworenheit und leiblicher Befreiung der Jugend- und Lebensreformbewegung der zehner, zwanziger und dreissiger Jahre¹⁰, und wandte sie noch einmal gegen die Pflicht- und Leistungsethik der Vätergeneration. Allen voran delirierte der Medienvirtuose Rudi Dutschke in Pathos-formeln des «Kampfes» gegen «das System» (so beliebten bereits die Demokratieverächter in Weimar Parlament, Verfassung, Justiz und Parteien zu nennen), propagierte einen Kult der entschlossenen Tat, eines von der geschichtlichen

Entscheidungsstunde verlangten Ganges in die «Illegalität» und das Partisanentum¹¹ – und fabulierte vom befreiten Menschen, der immer «zugleich auch Politiker und Künstler» sei.¹² Frantz Fanon konfabulierte vom kommenden «totalen Menschen», Ernesto «Che» Guevara vom «Menschen des 21. Jahrhunderts», Marcuse verkündete, der vietnamesische Kämpfer sei das Vorbild für den zu erzeugenden «neuen Menschen» des 21. Jahrhunderts, den eine kleine, wissende Elite aus den noch entfremdeten Konsumsklaven und Fach-idioten der Gegenwart zu formen hätte¹³ – und Schillers «ästhetische Erziehung» sollte dabei assistieren. Die unpolitische und *tatsächlich* «antiautoritäre» Rock'n-Roll-Kulturrebellion der fünfziger Jahre¹⁴, die man in der lebensweltlichen und kulturellen Praxis beerbte, wurde in solchen Überbauten radikal verkehrt.

Es versteht sich: «Die» Achtundsechziger gab es nicht. Nicht nur, weil in jedem Land eigene Bedingungen herrschten: Die unvollendete Schwarzenemanzipation und ein mangelhaftes Sozialsystem in den USA; eine eigentümliche Synthese von Nation und Proletarienkult, dazu eine historische Belastung durch Kollaboration und Kolonialismus in Frankreich; Westdeutschlands Studentenrevolte war besonders unübersichtlich: Spontaneisten und ästhetische Aktionisten waren Vorläufer und Aktivposten der «Achtundsechziger»-Bewegung, die deutsche Frauenbewegung ging aus den «Weiberräten», den Rebellinnen gegen das Studentenführer-Patriarchat hervor¹⁵; eine späte Boheme tummelte sich, aber auch Vorreiter der Spassgeneration, fröhliche Konsum-individualisten, «Organon»-Gläubige, Herzenspazifisten, die die Proteste gegen die Wiederbewaffnung fortsetzten. Eine *sittliche* Durchlüftung war in Deutschland überfällig, weil die politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Modernisierung, die Adenauer und Erhard durchgesetzt hatten (und symptomatischerweise von der Linken dementsprechend «Restauration» getauft wurde), quer stand zu Adenauers ethischem, kulturellen und weltanschaulichen Konservatismus und zu einer *Kultur und Alltagsästhetik*, die in den fünfziger Jahren erstaunlich weitgehend an der «guten alten Zeit», den dreissiger Jahren bis zum Kriegsbeginn, ihrer Aura der Sicherheit, der Stabilität, der Gemeinschaftlichkeit und Überschaubarkeit orientiert war. Nirgends war die Kluft so dramatisch wie in Deutschland, aber auch etwa in Italien (wo Rzewski jahrelang lebte) oder in Österreich und der

6. Vgl. ebd., S. 228f.

7. Vgl. Gerd Koenen, *Das Rote Jahrzehnt*, S. 110f., 473.

8. Ebd., S. 476.

9. Das Standardwerk zu den linksintellektuellen Helden-, Opfer- und Führerkulten ist Gerd Koenen, *Die grossen Gesänge. Lenin, Stalin, Mao Tse-tung: Führerkulte und Heldenmythen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Eichborn 1991.

10. Vgl. z.B. Gerd Koenen, *Das Rote Jahrzehnt*, S. 67ff.

11. Ebd., S. 40, 130f.

12. Ebd., S. 53.

13. Ebd., S. 47ff.

14. Ebd., S. 471.

15. Ebd., S. 123ff., 233ff.

Schweiz brachen damals ähnlich starke Spannungen und Brüche hervor auf dem Weg in eine moderne, plurale, egalitär verfasste, laizistisch geführte Gesellschaft.

Frederic Rzewskis Schriften sind prototypische Produkte dieser heterogenen und sich doch immer wieder verschränkenden Dimensionen der sechziger Jahre. Er ist ein Kind dieses Lebensreformklimas – inklusive der Einbettung in riesenhafte therapeutische Szenarien, in dessen Mitte stets der Künstler-Philosoph thronte.

LIBERALITÄTSHASS ALS FRUSTRIERTE MACHTPHANTASIE

«Es gab Zeiten, da die kommunistische Weltbewegung wie ein wahrer Tempel der Künste erschien, in dem vor allem der Schriftsteller eine fast priesterliche Rolle spielte.»¹⁶ Rzewski war durchdrungen von dieser autosuggestiven Selbstinszenierung der linken Kunst-Philosophen-Führer und dekretierte zum Beispiel, dass es den «siebziger Jahren vorbehalten [bleib], eine neue Massenbewegung [!] hervorzubringen, die in der Lage ist, diese neue politische Bewegung, die in der amerikanischen Bevölkerung bereits merkliche Stosskraft gewonnen hat und ihr künstlerischen Ausdruck zu verleihen.» (S. 235) *Aber:* Rzewskis Schriften sind solitär, weil sie offen aussprechen, was hinter der hypermoralistischen Theaterinszenierung von «Kampf» für eine nicht mehr egoistische Welt ohne «Ausbeutung» stand. Etwa hinter der «Kritik» an der Massenkultur: Die Massenmedien bieten *im Prinzip* die langersehnte Gelegenheit, via Kunst das Wissen um die eigentliche Bestimmung des Menschen in jedes Wohnzimmer zu bringen und so die erlösende Volks-umerziehung endlich von oben her zu realisieren und damit das «System» zu sprengen und die Menschen aus ihrer Atomisierung zu befreien. Doch ach: Auch jetzt wird das *wieder* verhindert durch wirtschaftliche Eliten und ihre korrupten Handlanger in der Politik, die das Volk blenderisch verführen und von seinem Eigentlichen abbringen. Rzewski ist so ehrlich, die Künstler-Philosophen als autoritative und letztmassgebliche Instanzen globaler (!) «Umerziehungsmassnahmen» (vgl. S. 215) zu verstehen. *Aber:* Auch das gehört ganz und gar in die «antiautoritäre»¹⁷ Bewegung.

«In den letzten Jahrzehnten stand Musik – ob passiv oder aktiv – in jedem Fall im Mittelpunkt [sic!] verschiedener turbulenter Bewegungen der modernen Gesellschaft, deren Auswirkungen über den begrenzten und zerbrechlichen Bereich der Ästhetik weit hinausgehen.» Es ist schlichtweg verblüffend, wie ungeschützt Rzewski das treibende Motiv der vermeintlich «politischen» Kritik an den westlich-pluralistischen Gesellschaften ausspricht: «In der Kunst ist die Moderne der Ausdruck für eine weitere ideologische Prämisse: Die Überzeugung, dass Kunst eine entscheidende Rolle bei der Erschaffung einer neuen Welt innehaben kann und muss. Wenn es heute eine Krise der Moderne in der Kunst gibt, dann deshalb, weil die Idee des historischen Fortschritts und die Fähigkeit der Kunst, darin eine Rolle zu übernehmen, sich in einer Krise befindet.» (S. 45) Die vermeintlich «höhere» Form der Freiheit, für die der Künstler-Philosoph «kämpft», ist bei Rzewski wie in allen linkstotalitären Ideologien die restlose Unterwerfung unter eine einzige, menschenformende Instanz. Rzewski gibt in guter Links-Tradition derlei Führerkult als menschenfreundlichen Optimismus aus: «Noch ist offen, ob die Musik nicht zu einem machtvollen Werkzeug [powerful tool] für die Umerziehung [re-education] der Spezies werden kann. Wir sind nicht verurteilt zur Resignation, Reaktion oder zur Aufgabe revolu-

tionärer Ideale. Wir werden diese Musik finden.» (S. 47) Die Strafe für die Vereitelung dieser kunstzentrierten Macht- und Grössenphantasien ereilt die Welt in der Phantasie des Künstler-Philosophen gerechterweise umgehend – es entsteht eine «typische Krisensituation: die technischen Möglichkeiten wachsen, aber der kulturelle Anspruch verfällt. Nie zuvor in der Geschichte war Kultur für die Bestimmung der Zukunftstendenzen der Gesellschaft so wichtig, nie zuvor waren die materiellen Bedingungen für ihre Verbreitung so weit fortgeschritten und nie waren die Hindernisse für diese Verbreitung so gross. Die Mechanismen der Musikindustrie und die der grösseren politischen und ökonomischen Kräfte zu begreifen, die dahinterstehen, ist daher heute ein unverzichtbarer Bestandteil der Ausbildung eines jeden ernsthaften Musikers.» (S. 215ff.)

Damit nicht genug der Wiederholungszwänge. Wie bei Langbehn & Co zeigt sich das Böse der Massenkultur auch bei Rzewski darin, dass es die «gewachsenen», «autochthonen», «ursprünglichen», unentfremdeten traditionellen Dorfkulturen, also das Gute im Volk vernichtet und blutsaugerischen Apparaten unterwirft: «Ich denke an die Millionen von Menschen rund um den Globus, die sich in den Städten zusammenballen, nachdem sie aus den ländlichen Gebieten verdrängt wurden. Der Kultur ihrer heimischen Dorfgemeinschaft entwurzelt, in der diese Menschen früher vielleicht eine aktivere Rolle gespielt haben, werden sie in der industrialisierten, kapitalistischen Gesellschaft zu passiven Zielen der Musikindustrie.» (S. 216) Rzewskis Suche nach Integration von Volksmelodien in die avantgardistische Kunst ist eine direkte Folge dieser erneuerten, pseudopolitischen Volkstumsmystik.

Noch im Jahre 2000, als Staatsdiener mit gesicherter Pension, ergeht Rzewski sich in Stammtischphrasen der alten Links-Milieus mit ihrem himmelschreienden ökonomischen Dilettantismus: «Familien und Dörfer in aller Welt können als Beispiele für eine Gesellschaft dienen, in der Vielfalt ohne Tyrannei und Gleichheit ohne Gewalt erreicht wird. Eine vernünftige Wirtschaft, die auf Tauschprinzipien beruht, wie sie über Tausende von Jahren in traditionellen Gesellschaften praktiziert wurde, könnte weltweit eingesetzt werden. Der Kommunismus ist eine sehr alte Vorstellung, die nicht so ohne weiteres verschwindet.» (S. 67) *Ewig* strahlt die «Idee» des Kommunismus, ewig und rein, während sie, wie das Evangelium, in ihrer Verwirklichung immer böswilligen, ungebildeten Verdrehern anheim fällt, die die eigentliche Lehre «verfälschen» und «missbrauchen».

«Wir schaffen den Menschen des 21. Jahrhunderts, wir schaffen uns selbst», schwadronierte der Ultra «Che» Guevara.¹⁸ Der weithin, gerade unter Literaten-Philosophen ikonisierte Mao Tse-Tung hat auch hier die Gestimmtheiten ins Kolossale hin vorgelebt: «Wir werden die Sonne und den Mond lehren, ihren Platz zu tauschen [...] Wir werden den Menschen einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffen.» Rzewskis ist durchdrungen von diesen Machbarkeitsphantasmen und lädt von ihnen her die Improvisation auf: «Jeder Augenblick ist eine Neuinszenierung der Schöpfung. Das Universum der Improvisation entsteht fortwährend neu; oder besser: In jedem Augenblick wird ein neues Universum geschaffen.» (S. 59) Oder: «Alles kann geschehen – und geschieht – jederzeit.» (S. 57). An sich sind solche Schwärmerieen anrührend oder sogar mitreissend. Nur: Es gehörte zur ideologischen Mystifikation des Linkstotalitarismus, dass sie krypto-mystische Macht-, Therapie-, Verschmelzungs- und Führerphantasien als inbrünstigen «Glauben» an die hohen Werte der Kunst und Philosophie und an «das Gute

16. Gerd Koenen, *Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?* Berlin: Alexander Fest Verlag 1998, S. 19.

17. Zur Korruption dieses ursprünglich aus der Bohème stammenden Affektes vgl. Gerd Koenen, *Das Rote Jahrzehnt*, S. 43ff.

18. Zitiert nach: ebd., S. 87.

im Menschen» ausgab. Sie waren «Ideokratien», oder, wie Raymond Aron (und ihm folgend François Furet) sagte: «Logokratien».¹⁹

Rzewskis Prosa ist dieselbe Melange aus aphoristischer Versponnenheit, herzerfrischendem Ungestüm und eklektizistischer Hochstapelei wie damals. Beispielsweise seine Erklärung der «Ekstase», die eine durch eine besondere Zeiterfahrung in der Improvisation erreichbare Fähigkeit sei, an verschiedenen Orten zugleich sein zu können: «Ein Beispiel wäre die Zeit, die rückwärts fließt. Ein Ereignis, das Ende einer Melodie, wird vor dem Ereignis wahrgenommen, das ihm vorausging. Wir wissen, was kommen wird und die Zeit ist umgekehrt.» (S. 59) Abgesehen davon, dass die Metapher von der «fließenden» oder «gerichteten» Zeit nicht reflektiert wird, ist ein geistiges Vorwegnehmen des Endes einer Melodie so wenig eine «Umkehr» der Zeit, wie es die imaginierende Vorwegnahme eines eben abgeschossenen Fussballes ist. Solche Vorwegnahmen sind keine «Umkehr von Zeit», sondern eine evolutionäre Errungenschaft des Gehirns, über die auch Tiere verfügen: Ein Raubvogel stürzt nicht dort auf die Erde nieder, wo der Hase sich jetzt gerade befindet, sondern dorthin, wo er sich befinden *wird*, wenn der Vogel die Erde erreicht haben wird. Der Unterschied ist lediglich, dass der Mensch wählen kann, ob er solche Kompetenzen zur Vorwegnahme von Ereignissen einfach nur abrufen oder funktionieren lässt, wie es seine evolutionäre Ausstattung und nicht-bewusst erworbene Kompetenz erlaubt.²⁰

KÜNSTLER ALS DEMIURG

Rzewski überbietet, und auch das ist schmerzlich bekannt aus der Geschichte der «linken» Künstlergrößenphantasien, die traditionelle Mystifikation des Künstlers als «Schöpfer» und behauptet, dass der Künstler der Demiurg eines Art Gegen-Universums zum bloss physikalischen Universums sei: «Im Gegensatz zum physikalischen Universum, das wohl die Wirkung einer allerersten Ursache, nämlich des Urknalls, darstellt, ist dieses Universum eine endlose Folge kleiner Explosionen, kleiner Urknalle, die fortwährend neue Welten erschaffen. [...] So gesehen ähnelt Improvisation dem wirklichen Leben in der wirklichen Welt, anders als die meiste notierte Musik, aus der die Unterbrechungen des alltäglichen Lebens gelöscht wurden.» (S. 59) Was bitte soll «das wirkliche Leben» im Gegensatz zum physikalischen oder biologischen sein – das «Geistige»? Gemeint ist doch wohl eher: Das subjektive Empfinden für die Ereignisse der Lebenswelt im Gegensatz zu den Beschreibungsmodellen dieser Ereignisse in der Sprache physikalischer Theorien. Und: Es dürfte kaum eine zweite Wissenschaft geben, die das traditionelle Kausaldenken so radikal untergraben hat wie die moderne Physik (siehe unten).

Solche lyrischen Assoziationen, so harmlos literarisierend sie an sich wären, münden in einen Kult der Spontaneität, der, wenn er sich «politisch» gibt, eine Alles-ist-jederzeit-möglich-Rhetorik produziert, die ungut an die politischen Erweckungsbewegungen und Tat-Kulte der Vergangenheit erinnert: «Grosse soziale Bewegungen haben keine klar definierbaren Ursachen. Obwohl sie von Kausalität nicht völlig frei sind, ereignen sie sich doch spontan. Kein Einzelner kann sie ganz voraussehen. Genau darum geht es in der Improvisation.» (S. 67)

Man sprach ständig von «Dialektik», praktiziert wurde sie kaum je, von Rzewskis ganz sicher nicht: «Man kann Komposition als einen Prozess bezeichnen, der eine Auswahl von

Informationen, die sich in der Vergangenheit angesammelt haben, speichert und ordnet, so dass es möglich wird, weiterzukommen, ohne das Rad ständig neu erfinden zu müssen. Improvisation dagegen hat eher etwas mit der Müllabfuhr zu tun: sie beseitigt ständig die angehäuften Wahrnehmungen der Vergangenheit, damit man überhaupt weiterkommen kann.» (S. 53) Sollte nicht Komposition gerade das «Unvorhergesehene» erzeugen können, weil sie das Material abstrakt vorordnen und wieder und wieder durcharbeiten kann, während Improvisation, weil sie nicht korrigieren kann, sehr viel mehr zur Reproduktion von eingeübten Mustern und Gestalten neigen *muss*?

Improvisation heisst, sagt Rzewski, das «Unbeabsichtigte als Teil eines Plans» zu betrachten (S. 79). (Rzewski hat diese Idee der klassischen Avantgarde von 1910 abgeläuscht; Duchamps *Grand Verre* war ihr berühmtestes Manifest.) Nur: Das «Unbeabsichtigte als Teil eines Plans betrachten» – das ist einerseits nicht nötig, um zu improvisieren; AMM oder auch Vinko Globokar würden dem niemals zustimmen, es soll gerade nicht geplant wirken. Andererseits ist es kein Spezifikum von Improvisation, sondern eine Eigenheit von kreativen Problemlösungen überhaupt. Ein Komponist wird das Zufällige, Intuitive, Launische und Spontane weniger als Teil eines Plans *betrachten*, sondern einen Zusammenhang *erfinden* oder konstruieren, in dem der Einfall nachträglich eine ästhetische Funktion bekommt.

Rzewski scheut sogar vor der Gestik totalitärer Propaganda nicht zurück und spricht in den siebziger Jahren auch schon einmal davon, der Musiker «heute» habe eine einfache *Wahl* zu treffen: «entweder weiterhin eine *parasitäre* Existenz zu führen, die unweigerlich im Müllimer der Geschichte endet», oder «die strukturellen Reserven und Phantasien, soweit sie uns zur Verfügung stehen, in den *Dienst* der Menschen und der *Volksbewegungen* zu stellen» (S. 239, Kursivierung SK). Rzewski ruft erwartungsgemäss Hanns Eisler und dessen Phantasma einer grossen erotischen Vereinigung mit dem inneren Wesen des «Volks» im Zeichen des «wissenschaftlichen» Sozialismus an: «Die modernen Komponisten leben gleichsam wie in einem Glashaus, getrennt von der Wirklichkeit. Ihre Werke spiegeln nicht die Grossen Kämpfe der Menschen gegen die Menschen wider. Ihre Werke sagten nur aus vom Innenleben der Komponisten selbst, oder sie haben rein technischen Charakter, der nur für Fachleute interessant ist. Die moderne Musik, die wir alle lieben und für die wir kämpfen, muss endlich aus ihrer Isolierung heraus und muss das Ohr der breiten Massen, der Arbeiter, der Angestellten und Intellektuellen erobern. [...] die moderne Musik darf also keine Zerstreuung mehr von reichen Müssiggängern sein, sondern sie muss sich in die breiten Massen des Volkes wenden und deren gerechten Kampf für Brot und Freiheit, für die Eroberung der politischen Macht unterstützen.» (Hanns Eisler 1935, zit. nach *Nonsequitur*, S. 225ff.) Rzewski: «In einer Kultur, die solche Isolation der Individuen voneinander aktiv fördert – in der das Verhalten „einsamen Protests“ der Avantgarde die offizielle Form für den Ausdruck von Unzufriedenheit ist – wäre die einzig, legitime Reaktion der Künstler, aus dieser Isolation ausbrechen zu wollen und den Kontakt zu den aktiven Kräften der Veränderung in der Gesellschaft herzustellen, das heisst, zur organisatorischen Arbeiterklasse. Die Frage nach der Beziehung von Kunst und Gesellschaft ist dann keine theoretische mehr, sondern wird in der Tat zur praktischen Aufgabe, das Überleben der Kunst zu sichern, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt ernstlich Gefahr läuft, als sinnvolles Element im menschlichen Leben ganz und gar

19. Raymond Aron, *Opium für Intellektuelle oder die Sucht nach Weltanschauung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1957, S. 142f.; François Furet, *Das Ende der Illusion. Der Kommunismus im 20. Jahrhundert*, München: Piper 1996, S. 187.

20. Für eine knappe Analyse dieser Fähigkeiten vgl. z.B. Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München: Bertelsmann 2007, S. 17ff.

zu verschwinden, es sei denn, sie diene als kostspieliges Unterfangen, Abwechslung in die Einöde der Reichen zu bringen.» (S. 211) Die Wurzeln der «links»-autoritären Kunst-Hypermoralistik liegen hier bloss: Die Verachtung für die «Reichen» ist die Verachtung für Menschen, die «eigentlich» in der Lage sein müssten, sich der autoritativen Menschenformungsmacht der Hohen Kunst willig zu unterwerfen – die aber dann lieber auch andere Dinge tun und die Kunst in ihrem Recht auf hegemoniale Menschenformung zurückweisen.

GEKRÄNKLTSEIN UND PSEUDOTERMINOLOGIE

Rzewski liebt, wie die «Kunst-Führer» des 19. Jahrhunderts und ihre Erben, donnernde All-Formeln: «Alles hat eine Ursache, nichts hat eine Ursache» (S. 25); «Die Moderne basiert auf einer Geschichtsauffassung des Opfers» (S. 47); «Jahrhundertlang hat die Musik unter dem Bann der Logik gestanden» (S. 21). Ganz im Stile der «Kulturkritik» klagt Rzewski in literarisierend philosophierenden Grossworten eine Modernisierung durch Erkenntnis ein – und ignoriert gleichzeitig wesentliche Paradigmen moderner Erkenntnis. Rzewski spricht zum Beispiel noch im Jahr 2000 von einem vermeintlich unlösbaren Widerspruch zwischen der kausalen Determiniertheit aller Ereignisse und ihrer Indeterminiertheit oder Chaotik (S. 25) – Jahrzehnte, nachdem die Theorie komplexer Systeme diesen scheinbaren Gegensatz längst obsolet gemacht hat. Diese dilettantische Ignoranz hat direkte Auswirkungen auf die Bestimmung der Musik: Rzewski versucht mehrmals, die Improvisation aus dem «Indeterminierten» als dem *kausal* Unverursachten abzuleiten – und denkt dabei noch nicht einmal daran, zwischen einer «Ursachenlosigkeit», die einfach durch unser Unwissen über die determinierenden und koordinierenden Kausalfaktoren entsteht, und physikalischer «Indeterminiertheit» oder «Unbestimmtheit», die wir gerade nicht wahrnehmen können, zu unterscheiden. «Improvisation ist die Rechtfertigung des Zufalls» (S. 79) – und damit, wie Rzewski kurzerhand und völlig abwegig schliesst, der «Irrationalität».

Die mangelnde Schulung der Begriffe, der Argumentation und Kenntnis der theoretischen Modelle wird komplettiert durch die mangelnde Kenntnis empirischer Zusammenhänge. Dem Hypermoralisten Rzewski ist entgangen, dass es heute der Spitzenmanager als Leitbild der Gesellschaft ist, der die visionäre und existentielle Kraft, die Körperlichkeit, die ganzheitliche, alles bloss Alltägliche übersteigende Energie, die vergeistigende Potenz und die kühne *Unkonventionalität* des modernen Kunstwerkes feiert. Gerade der weltläufige Wirtschaftsunternehmer von heute inszeniert sich als optimistischer Führer eines neuen, noch zu schaffenden, dynamischen, riskanten, experimentfreudigen Menschen der Zukunft. Der Wirtschaftsführer hat seit 20 Jahren die ästhetische Moderne als seelenverwandtes Gegenüber und «utopisches» Leitbild entdeckt, mit dem der neue *homo aeconomicus*, der immer auch ein Einzelkämpfer und Ästhet, ein Mann der unerhörten Vision, ein kühner, unkonventioneller, spontaner und entschlossener Experimentalist ist. Das hat Wolfgang Ullrich in einer Vielzahl von Publikationen gezeigt.²¹ In Rzewskis altlinken Talaren steckt der Muff von zweihundert Jahren.

Sogar musikhistorisch schleichen sich, verführt von einer apodiktischen Rhetorik, erhebliche Fehler und Fehlteile ein. «Die Vorstellung einer autonomen Instrumentalmusik ist schon an und für sich ein Zeichen für den fortschreitenden

Prozess der Säkularisation» (S. 197). Das nun gewiss nicht! Die Instrumentalmusik wurde von den Romantikern schon kurz nach 1800 zum Kultobjekt und als «absolute» Musik einer massiven Sakralisierung unterzogen. Herder hatte schon 1793 das Wort «Andacht» der Kirchenmusik entlehnt und als einzig adäquate gegenüber der Instrumentalmusik bezeichnet – von woher es dann Wackenroder entlehnte, um die Instrumentalmusik zu sakralisieren.²² Und was den Begriff der «Säkularisation» angeht, lebt Rzewski ohnehin hinter dem linken Mond: Nach einem Jahrhundert der Debatten um das Verhältnis von Moderne und Säkularisation²³ ist heute das plane Bild der Moderne als «Säkularisierung im Sinne eines Verlusts der Bedeutung von Religion»²⁴ schlichtweg überholt.

«Eine neue Generation schwarzer Musiker hat, obwohl sie in mancher Hinsicht unter derselben Tendenz zum Super-Intellektualismus leidet wie die Avantgarde, eine neue Welle im Jazz hervorgebracht, die noch immer eine grosse Zahl von Menschen anspricht und mit ihrer Wut die Kultur des weissen Establishments bedroht.» (S. 239) Es kann hier eigentlich nur der afroamerikanische Free Jazz Ornette Colemans, Cecil Taylors, John Coltranes und Albert Aylers, die «Great Black Music» der sechziger Jahre, gemeint sein. Die Rede von «Super-Intellektualismus» könnte nicht falscher sein, war doch Coltrane und mehr noch Ayler ein fanatischer Spiritualist.²⁵ Ebenso falsch ist die Vorstellung einer grossen Zahl von Menschen, die ihnen gefolgt seien. Albert Ayler verzweifelte daran, dass sein Übertritt zum Free Jazz – the «new thing» –, den er als Quantensprung in eine andere spirituelle, die schwarzen Wurzeln ekstatisch feiernde Stratosphäre auffasste, vom farbigen Publikum selbst vollkommen ignoriert wurde – und kehrte, um für sich das ersehnte Massenpublikum zu gewinnen, zu einem volksmelodisch und harmonisch konventionellen Jazz zurück.²⁶

NEUGRÜNDUNGSELAN VERSUS IDEOLOGISCHE DUMMHEIT

Rzewskis Fehler gründen nicht in mangelndem Artikulationsvermögen. Überall verteilt zwischen kunterbunter Semitheorie und Pseudopolitik sieht man ein bohrendes, erfindungsreiches Verlangen nach Erneuerung der Musik durch Erneuerung der Praxis am Werk, immer «contra Darmstadt», contra instrumentale Virtuosität und contra Organisationsfetischismus. Dieses Musikdenken ist reich und beweglich und wenn es nur der Verführung durch die «Kunstpolitik» widersteht, stattdessen nah an Praxis und Material bleibt, beeindruckt es durch intime und breite Materialkenntnis und (etwa in den Beiträgen zu einem *Dictionary of Contemporary Music*) kann lebendig und didaktisch klar sein. Hier zeigt sich die Post-Cage-Epoche stark, vital und nicht selten brillant.

Ein Gespräch Rzewskis mit Vivian Perls aus dem Jahr 1984, sicherlich die beste Einführung in die Causa Rzewski, zeigt uns einen jungen Mann, der in Harvard (1954-58) völlig autark und vielseitig orientiert, den konventionellen Weg des Klavierstudiums und überhaupt jedes Spezialistentum meidet, niemals «Berufskomponist» werden will, mit Christian Wolff eine Lebensfreundschaft schliesst und zum Cage-Umfeld stösst, dann aber erst einmal ein Princeton-Stipendium dazu benutzt, um zwei Jahre Gräzistik zu studieren, nach Italien zu Dallapiccola gerät, der ihn hinauswirft, selber beginnt, Partituren als offene Spielanweisungen zu konzipieren, um dann in Rom Musica Elettronica Viva zu gründen. Man kam über «offene», aus verbalen Handlungsanweisungen

21. Wolfgang Ullrich, *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2000; vgl. auch dens.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit Kunst*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2004, S. 114ff.

22. Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. 82f.

23. Für einen nützlichen Überblick der klassischen Debatte vgl. z.B. Giacomo Marramao, *Die Säkularisation der westlichen Welt*, Frankfurt am Main: Insel 1996.

24. Hans Joas, *Braucht der Mensch Religion?* Freiburg: Herder 2004, S. 14f. et passim. Wichtigstes Paradigma dürfte derzeit das der «Zivilreligion» sein, für einen Überblick vgl. z.B. bei Rolf Schieder, *Wieviel Religion verträgt Deutschland?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 30ff.

25. Vgl. Peter Niklas Wilson, *Spirits rejoice! Albert Ayler und seine Botschaft*, Hofheim: Wolke 1996, S. 47ff.

26. Vgl. ebd., S. 88ff.

bestehende Partituren/Konzepte und «durch das Herumspielen mit billiger Elektronik zur Improvisation» (S. 177, vgl. auch S. 179) zu einer deutlichen Vorwegnahme der «LowTech» von heute. (Im Band ist eine ganze Anzahl dieser Konzeptstücke beschrieben.) Und mehr und mehr fügt sich das Bild eines Künstlers zusammen, der in seiner rastlosen Experimentalgesinnung, die gleichzeitig freie Improvisation, klassizistische Tonsetzerei, neonale Klavierminiatur, Konzeptstücke, die Rückkehr zur Melodie, performanceartige Aktionen plant und realisiert, eine Vorwegnahme eines erst heute vermehrt auftretenden Künstlertypus ist – und insofern wirklich das war, was seine ideologischen Schattenkämpfe nur simulierten: «seiner Zeit voraus».

Rzewskis im Band abgedruckte Erinnerungen an Musica Elettronica Viva, als Avantgarde noch zusammenging mit WG-Glück, «Selbsterfahrungs»-Ritual, Besitzlosigkeitsromantik, Abwesenheit von Beamtenzwang und Zukunftsangst, gehören ins Gedächtnis jedes Musikinteressierten. So fatal es war, die Menschheit als Material eines «Experiments» zu betrachten, das durch ästhetisch-philosophische Führer neu geschaffen und zu einem ihr noch unbekanntem Eigentlichen gehoben werden muss – die kommunistischen Massenmorde, Deportationen, Erziehungslager wurden jahrzehntelang hochgesungen, weil sie zuallererst von der Grösse, Radikalität und Kühnheit des «Experiments» mit der «alten Idee einer gerechteren Welt» zeugten –, so lebendig sind Rzewskis unermüdliche Versuche geblieben, durch offene Partituren und Mischformen von Performance,

Tonsatz und Improvisation Modelle eines grundlegend anderen, besseren Musiklebens zu finden (S. 284ff., 438ff.). Kurz: Rzewskis Fehler sind keine individuellen, sondern Produkte der Verführung durch eine «Bewegung», die sich geschichtlich nennt und als einzige im Äon der «Vergangenheitsbewältigung» keine eigene Gedächtniskultur entwickelt – ausgenommen die sentimentale Selbstmystifikation – und bei allem Aufklärungs- und Fortschrittsgebaren den Argumentations-, Begriffsbildungs- und Objektivierungsformen der modernen Moral und Wissenschaft sich zu ihrem eigenen Schaden weitgehend verschlossen hat.

Rzewskis Schriften verkörpern eine euphorisierte, mitreisende illusionäre Gärungszeit, die unwiederholbar ist, sowohl in ihrem mitreisenden Neugründungselan wie in ihren lärmenden ideologischen Dummheiten – die aber eben dieser explosiven Mischung aus lebensreformerischer Verschwärmtheit und ideologischem Bramarbasieren wegen den Musikbegriff energisch umstülpte und damit Herausforderungen stellte, die bis heute letztlich nicht abgearbeitet sind. Kein Klarinettist oder Hornist, der seinen Dienst im Berufsorchester versieht, denkt auch nur im Traum daran, dass der ihm beigebrachten Praxis des Musizierens – hier die partituriellen «Anweisungen» des Komponisten, der sie in einsamer Stubenarbeit hergestellt hat, dort der Musiker, der sie «ausführt» – vielleicht etwas Ungesundes oder, gemessen an der global geübten Praxis von Musik, etwas durchaus Unnatürliches eignet. So selbstverständlich ist wieder, was eigentlich niemals selbstverständlich werden dürfte.

Neue Projektbeiträge des Kantons Bern für innovative Musikvermittlungsprojekte

Das Amt für Kultur und die kantonale Musikkommission schreiben erstmals Projektbeiträge für innovative Musikvermittlungsprojekte von Berner Musikschaftern, Vermittlern oder Veranstaltern aus. Aktuelle Musik von Berner Musikschaftern soll damit neue Publikumsgruppen ansprechen oder bestehendes Publikum vermehrt erreichen.



Die Vermittlungsprojekte müssen individuell konzipiert und gezielt auf das anvisierte Publikum und die zu vermittelnde Musik zugeschnitten sein.

Die Gesuchsrichtlinien sind auf der Website des Amtes für Kultur unter www.erz.be.ch/kultur verfügbar. Eingabefrist ist der Montag, 19. Januar 2009.

Nouvelles subventions du canton de Berne pour des projets de médiation musicale innovants

L'Office de la culture et la Commission cantonale de musique mettent pour la première fois au concours des subventions allouées pour des projets de médiation musicale innovants, présentés par des musiciens, des médiateurs ou des organisateurs de manifestations bernoises. Ainsi, la musique actuelle produite par des musiciens bernoises devrait toucher de nouveaux publics ou permettre d'élargir le public existant.

Ces projets de médiation doivent être conçus sur mesure et de façon ciblée, adaptés à un public et à un style musical particuliers.

Les directives pour les demandes sont disponibles sur le site de l'Office de la culture à l'adresse www.erz.be.ch/culture. Le délai de remise des dossiers est fixé au lundi 19 janvier 2009.