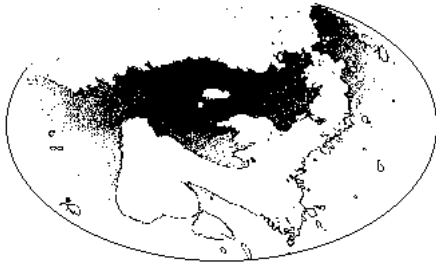


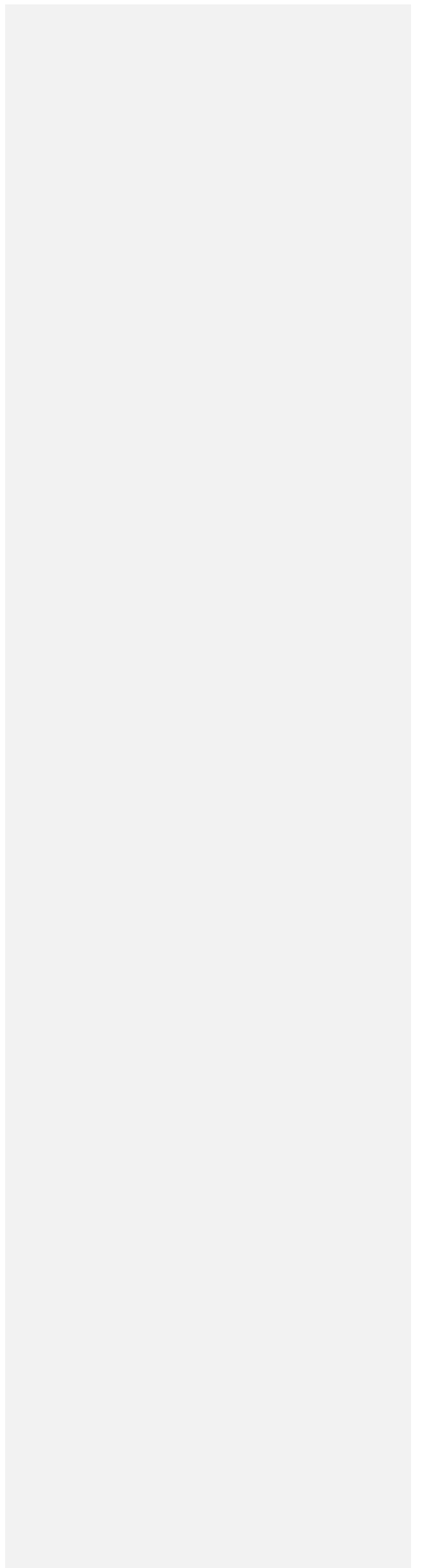
**Musikwissenschaftlicher
Paradigmenwechsel?**

**Zum Stellenwert
marxistischer Ansätze in der Musikforschung**



**Dokumentation einer Internationalen Fachtagung vom
5.-7. November 1999 in Oldenburg**

**herausgegeben von
Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer**



Inhalt

Editorial		7
1 Fragestellungen		9
1.1	<i>Wolfgang Martin Stroh</i> : Zur Tagungskonzeption	9
1.2	<i>Siegfried Grubitzsch</i> : Fragen eines Nicht-Musikwissenschaftlers	12
1.3	<i>Günter Mayer</i> : Marxistische Ansätze in der Musikforschung und ihre Vertreter(innen) auf der jetzigen Tagung	15
2 Marxistische Musikforschung aus der Sicht einzelner Länder		
2.1	Brasilien - <i>Rubens Ricciardi</i> : Musik und Maxismus	27
2.2	Chile - <i>Gustavo Becerra-Schmidt</i> : Marxistische Musikwissenschaft in Chile	34
2.3	Deutschland-Ost - <i>Gerd Rienäcker</i> : Marxistische Musikwissenschaft in der DDR - Errungenschaften und Komplikationen	38
2.4	Deutschland-West - <i>Wolfgang Martin Stroh</i> : Marxistische Musikwissenschaft unter der freiheitlich-demokratischen Grundordnung	46
2.5	England (Great Britain) - <i>Richard Middleton</i> : Marxist Music Research in Great Britain	51
2.6	Italien - <i>Lugi Pestalozza</i> : Bilancio	55
2.7	Rußland - <i>Leonid Sidelnoikow, Grigori Pantijelew</i> : Vom verordneten Marxismus zur Entdeckung Carl Dahlhaus?	58
2.8	Schweden - <i>Jan Ling</i> : Antworten auf die Fragen	63
2.9	Slowakei - <i>Oskár Elschek</i> : Die Musikforschung in der Slowakei . Ihr Stellenwert in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	65
2.10	Süd Afrika - <i>Christopher Ballantine</i> : Marxist Musicology in South Africa	71

2.11	Tschechien - Jiří Fukač: Marxistische Musikforschung aus tschechischer Sicht	73
	<i>Joroslav Jiránek: Kurzgefaßte Bilanz der von marxistischen Ansätzen inspirierten Ergebnisse tschechischer Musikwissenschaft nach dem II. Weltkrieg</i>	77
2.12	Lateinamerika (Mexiko, Argentinien, Uruguay, Brasilien, Kuba) - <i>Coriún Aharonián: Marxism as Seen from the Far South</i>	81
3	Musikgeschichte und Musikforschung	89
3.1	<i>Eberhard Rebling im Gespräch mit Peter Schleuning: Entstehung und Wirkung des frühen Versuchs einer marxistischen Kunst- und Musikhistoriografie</i>	89
3.2	<i>Eva Rieger: Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft</i>	98
3.3	<i>Gerd Rienäcker: Konzepte marxistischer Musikhistoreographie – Errungenschaften und Probleme</i>	113
3.4	<i>Eberhard Lippold: Einige Bemerkungen zu Geschichte und Perspektiven materialistischer Ansätze in der Musikästhetik</i>	123
3.5	<i>Richard Middleton: Between Mediation And Articulation In Music-Historical Method</i>	133
3.6	<i>Oskár Elschek: Marxistische Musikwissenschaft - Realität oder Wunschtraum?</i>	139
3.7	<i>Guido Bimberg: Gesellschaftsrevolution und Musikwissenschaft. Zur Aktualität der Musikphilosophie Anatolij Lunacarskijs</i>	153
3.8	<i>Jan Ling: Swedish Musicology Before And After The Fall Of The Wall</i>	163
3.9	<i>Jiří Fukač: Musiksemiotik und Marxismus</i>	167
3.10	<i>Birger Petersen-Mikkelsen: Zur Aktualität der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos und ihrer Vorbereitung in der "Philosophie der neuen Musik"</i>	179

3.11	<i>Gerhard Scheit</i> : Versuch über Musik und abstrakte Zeit - Moishe Postones Reinterpretation of Marx und Theodor W. Adornos Interpretation der Musik	190
3.12	<i>Hartmut Lüch</i> : Die "erdabgewandte" Seite des Fortschritts - Zur Dialektik von Engagement und Verweigerung	205
4	Musik, Politik, Medien und Globalisierung	211
4.1	<i>Peter Wicke</i> : Musik und Politik, Medien und Globalisierung	211
4.2	<i>Jürgen Elsner</i> : Was ist mit den Musikkulturen der Welt? Konzeptionelle Überlegungen zum Verhältnis von Musikwis- senschaft und Ethnomusikologie	216
4.3	<i>Gustavo Becerra-Schmidt</i> : Thesen zu möglichen Alternativen im Globalisierungsprozess der Kultur gemessen am Musikent- wicklungsprozess aus marxistischer Sicht	223
4.4	<i>Peter Schleuning</i> : Linkes Gedankengut im Kampf gegen das Atomkraftwerk Wyhl	226
4.5	<i>Coriún Aharonián</i> : Some Relationships between Revolutionary Movements in Latin America and Popular Mu- sic Creators	232
4.6	<i>Günther Jacob</i> : Der Kampf um die "gute Platte". Pop, Politik und soziale Distinktion vor dem Hintergrund der Integration der Lohnabhängigen in den kapitalistischen Gesamtprozeß	241
4.7	<i>Nicola Sani</i> : Die Wirkung der Neuen Musiktechnologien in Verbindung mit gesellschaftspolitischem Handeln	247
4.8	<i>Luigi Pestalozza</i> : Puo' la musica sotto il neoliberalismo essere ancora antagonista?	253
5	Musik und Vermittlung	273
5.1	<i>Wolfgang Martin Stroh</i> : Die Schwierigkeiten des Marxismus mit der Vermittlung	273
5.2	<i>Hans Jünger</i> : Herr N's Bemühungen um Fortschritt - Eine biographische Fallstudie	285
5.3	<i>Martin Geck</i> : Liebe Freundinnen und Freunde, ich will einiges erzählen ...	291

5.4	<i>Inge Karger</i> : Naive Musiktherapie im Polit-Konzert? Das Publikum der 80er Jahre in der alten BRD	297
5.5	<i>Kathinka Rebling und Gert Greiner</i> : Musikgeschichtsschreibung und nationale Minderheiten in Deutschland - Am Beispiel der sorbischen Musikgeschichte	306
5.6	<i>Rüdiger Pfeiffer</i> : Das "engagierte" Kunstwerk – Zum gesellschaftlichen Auftragswesen in der Deutschen Demokratischen Republik in den 80er Jahren	311
5.7	<i>Matt Kelly</i> : Freedom and constraint - popular music education in a Marxist perspective	318
5.8	<i>Günter Olias</i> : Klanglandschaften als Vermittlungsimpuls - Kritisches Hören und Imagination im sozialen Wandel	322
5.9	<i>Bernd Riede</i> : Luigi Nonos politisch engagierte Werke im Musikunterricht heute	331
5.10	Abschlußdiskussion (mit Zusammenfassung von <i>Wolfgang Martin Stroh</i>)	332
6	Ausblicke	339
6.1	<i>Günter Mayer</i> : "Bürgerliche" Musikwissenschaft heute?	339
6.2	<i>Silke Wenzel</i> : Über die Legitimation und Rentabilität von Musikwissenschaft	349
6.3	<i>Hanns-Werner Heister</i> : Perspektiven der Musikwissenschaft	356
7	Materialien und Kommentare zur Tagung	377
7.1	<i>Günter Mayer</i> : Thesen zur Tagungsvorbereitung	377
7.2	<i>Wolfgang Martin Stroh</i> : <i>FAQ's</i> (Frequently Asked Questions), 2nd edition April 1999	384
7.3	<i>Roland Schmenner</i> : Manchmal wüsst' ich gerne, wer ich wirklich bin - Anmerkungen zur Fachtagung 'Marxistische Perspektiven in der Musikwissenschaft'	386
7.4	<i>Luigi Pestalozza</i> : Reflexionen und Vorschläge	392

Editorial

Auf der internationalen Fachtagung "Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung" sprachen 43 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Innerhalb des Rahmenthemas herrschte größte Heterogenität. Kurze Beiträge in Form von Thesen oder Stichworten, ausgeführte wissenschaftliche Referate, feuilletonistische Aperçus, Kommentare zu eigenen Kompositionen, Lebensbiografien und -beichten, kleine Seitenhiebe und globale Abrechnungen sowie Berichte über Forschungsvorhaben der jüngsten Zeit zu Spezialthemen lösten einander ab. Formale und inhaltliche Vielfalt gingen Hand in Hand. In den Arbeitsgruppen herrschte größter Zeitdruck, die Diskussionsleiter arbeiteten mit dem Sekundenzeiger in der Hand. Ein freundliches und erwartungsvoll experimentelles Tagungsklima jedoch ließ den Streß vergessen. Es gab keine Credits zu sammeln, keine Vorstandsposten zu gewinnen, keine Aussicht auf ISBN-Würden. Balzgehabe blieb aus. Der Geist und die Umgangsformen irgendeiner "Scientific Community" glänzten durch Abwesenheit.

Dennoch wurde die Tagungsleitung vom Abschlußplenum beauftragt, dieses von einem gewissen Durcheinander geprägte historisch denkwürdige Ereignis zu dokumentieren. Fast alle Referentinnen und Referenten lieferten daher ihren Wortbeitrag Anfang 2000 in schriftlicher Form ab, meist nicht ohne sich auf 10 und mehr Seiten Luft zu verschaffen angesichts des Zeitdrucks, der auf der Tagung geherrscht hatte. Einige Nachzügler konnten Anfang Mai noch zur Hergabe von Texten bewegt werden. Die Herausgeber der dadurch zustande gekommenen Tagungsdokumentation haben die meisten Beiträge so, wie sie waren, zusammengestellt, in formaler Hinsicht nur vereinheitlicht und dadurch dem vorliegenden Buch zu ansehnlichem Umfang, aber auch zu einer widerborstigen Vielfalt verholfen. Sie hoffen, daß die Leserinnen und Leser diese Vielfalt zu schätzen wissen und als Zeichen eines internationalen Diskussionsprozesses erkennen, der mit der Fachtagung im November 1999 eingesetzt hat.

Die in Teil 1, 2 und 6 sowie 3.1 bis 3.3, 4.1, 5.1 wiedergegebenen Beiträge wurden im Tagungsplenum vorgetragen. 3.3, 4.1 und 5.1 waren zugleich die programmatischen Einleitungen für die drei Arbeitsgruppen, deren Thematik mit den Teil-Überschriften 3, 4 und 5 identisch waren. In Teil 7 sind Texte versammelt, die vor oder nach der Tagung entstanden sind und diese vorbereiten oder reflektieren.

Jeder, der schon einmal Diskussionen von Tonband transkribiert und in eine lesbare Kurzform gebracht hat, weiß die Arbeit der drei studentischen Tagungshelfer zu würdigen, die auch bei der vorliegenden Dokumentation ganz entscheidend Hand angelegt haben: Anja Rosenbrock, Alexandra Czerny und Olaf Köther. Dank einer großzügigen finanziellen Geste der Fachkommission "Musik" in Oldenburg konnte die Dokumentation in der vorliegenden, gebrauchswertorientierten Aufmachung innerhalb von knapp 5 Monaten nach Tagungsende erscheinen.

Wie immer lag der Teufel im Detail, so beispielsweise im Programm Winword, dessen auf dem deutschen Markt befindliche Fassung das tschechische Zeichen ˇ nicht kannte, oder in unserer Scannersoftware, die Luigi Pestalozzas offensichtlich subversives Italienisch in einen Friedhof von Symbolen, aber keine ordnungsgemäße Zeichenfolge verwandelte.

Die Herausgeber hoffen, daß der pluralistische Geist, der im November 1999 in Oldenburg über der marxistischen Musikforschung wehte, auch den vorliegenden Dokumentationsband durchziehen und sich auf die Leserinnen und Leser übertragen wird.

Oldenburg und Staitz im März 2000

Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer

1 Fragestellungen

1.1 *Wolfgang Martin Stroh: Zur Tagungskonzeption*

Im Laufe der Tagungsvorbereitung habe ich mich mehrfach über die Motive und Hintergründe unseres Treffens geäußert. Ich fasse mich daher kurz: Am Rande eines Eisler-Festivals von Radio Bremen traf ich mich Anfang 1998 mit Günter Mayer und besprach mit ihm eine Idee, die ich seit dem Fall der Mauer mit mir herumtrug und deren Realisierung zum 10. Jahrestag des Mauerfalls geboten erschien, die Idee einer ersten offenen deutsch-deutschen Diskussion um den Stellenwert des Marxismus in der Musikwissenschaft. Nach meiner Meinung war nicht nur nach der "Wende" jegliche Diskussion verstummt, auch zuvor gab es allenfalls entlang einer "parteilichen" Auswahl offizielle Kontakte, sodaß nie die gesamte westdeutsche Linke mit den Ost-Kolleginnen und -Kollegen in Kontakt gekommen war. Meine Idee leuchtete Mayer ein mit der Zusatzbedingung, daß das Treffen nicht innerdeutsch, sondern international ausgelegt sein müsse. In diesem Sinne schrieben Mayer und ich an 100 Bekannte in Ost und West einen Brief, und als der zustimmende Rücklauf die Zahl 50 überschritten hatte, machte ich mich an die Tagungsorganisation.

Zustimmung bekam ich erstaunlicher Weise von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und vom Land Niedersachsen in Form großzügiger Finanzhilfen - Ablehnung, Ironie, Ausreden oder Rationalisierungen von vielen eingeladenen Altlinken. Von vornherein stand fest, daß die Tagung den Charakter eines Expertengesprächs unter Marxistinnen und Marxisten haben sollte, so daß wir auf Öffentlichkeitsarbeit und Festvorträge, gerichtet an die Adresse einer "unwissenden oder ungläubigen Zuhörerschaft", verzichteten. Den Referentinnen und Referenten wurde ein gut Stück Engagement für die Sache abverlangt, denn, wie ich in meinen FAQ's ("frequently asked questions") ironisch schrieb, kann man auf dieser Tagung keine Credits einwerben oder ein schickes aktuelles Forschungsprojekt vorstellen. Es geht tatsächlich nur um den Gebrauchs- und nicht um den Tauschwert von Wissenschaft, marxistischer Wissenschaft.

Der symbolische Zeitpunkt, an dem die Tagung nun stattfindet, hat mich in den letzten Wochen quasi überholt. Ich möchte die ausländischen Teilnehmerinnen und Teilnehmern auf die aktuelle Situation, in der wir Deutschen uns in diesen Wochen befinden, aufmerksam machen: In den Medien laufen seit circa fünf Wochen pausenlos Berichte über die Ereignisse im Umfeld des Falles der Berliner Mauer. Daß die aktuelle Medienberichterstattung eine neue Variante des Kalten Krieges in Form von psychischer Peinigung der Opfer ist, hörte ich vor zwei Wochen in Halle von einem Rostocker Musikpädagogen, der die aktuelle "Spiegel"-Berichterstattung über die DDR analysierte. Ich hoffe sehr, daß sich unsere Tagung nicht in die Reihe dieserart Abrechnung einreihet.

Daß unsere Tagungsthematik rückwärtsgerichtet sei, habe ich oft gehört. Kollege Albrecht Riethmüller beispielsweise sagte, als ich ihn auf seine Widerspiegelungs-Dissertation ansprach, er wolle "nicht in den Rückspiegel schauen". Das überraschte mich nicht sonderlich, da die Linken an den um Modernisierung bemühten deutschen Hochschulen ohnedies derzeit zu den retardierenden Elementen gehören. Indessen gibt es eine verblüffende Verquickung zwischen den Marxisten und jungen Vertretern des Großkapitals: Wie ich dem Vorabdruck eines Buches von Peter Glotz entnehmen konnte, haben BASF und die Deutsche Bank auf einer unlängst inszenierten Arbeitstagung offen das Wort "Kapitalismus" zur Bezeichnung des derzeit herrschenden Systems eingeführt. Eine Bezeichnung, die lange als marxistisch und letztendlich als Schimpfwort galt, erscheint nun als terminus technicus.

Doch nicht nur beim Großkapital, sondern auch im postmodernen Lebensstil der Jugend hat der Begriff "Kapitalismus" einen neuen, guten Klang erhalten. Und dies, ich hoffe es tröstet uns, in direkter Verbindung mit "Klassischer Musik". Das folgende Bild zierte einen Artikel in einer US-amerikanischen Tageszeitung über das friedliche Zusammenleben von Vätern und Söhnen...

Seien wir also getrost: Wir liegen im Trend! Ich denke, daß wir uns dieser Lage kritisch widmen werden.

In den Unterlagen zur Tagung hatte ich unsere Tagung euphorisch als "Erste Musikwissenschaftliche Internationale" bezeichnet, was ich hiermit gerne zurücknehme. Eberhard Rebling hat mich auf ehrenvolle Vorläufer hingewiesen: Zwei internationale Tagungen 1948 und 1949 in Prag, auf denen diverse Vorbereitungen zu einer echten musikwissenschaftlichen Internationalen getroffen wurden. Doch die Pläne für 1950 verliefen dann im Sande, und der

Einsatz des Korea- und des Kalten Krieges marginalisierte solcherart Bemühungen.

Herr Rebling erwähnte unter den TeilnehmerInnen jener Tagungen Antonín Sychra, Zofia Lissa und Hanns Eisler. Ich möchte in diesem Zusammenhang bei der Erwähnung "großer Namen" nur vier Personen nennen, die bereits zugesagt oder sich als Teilnehmer angemeldet hatten, dann aber - teils erst vor wenigen Tagen - absagen mußten: Jaroslav Jiránek, János Maróthy, Georg Knepler und Hans Heinrich Eggebrecht. Herr Jiránek wäre schon fast vor einem Jahr nach Oldenburg gereist, weil er das Datum verwechselt hatte, hat inzwischen seinen Aktionsradius aber radikal eingeschränkt; Herr Maróthy wollte zusammen mit seiner Frau einen gesungenen Vortrag halten und mußte krankheitshalber vor einigen Tagen das Flugticket zurückschicken; Herr Knepler (93) hatte sich aus Solidarität mit unserem Unternehmen als Teilnehmer angemeldet, wohl wissend, daß er nicht kommen könnte; und Herr Eggebrecht hatte unter gesundheitlichem Vorbehalt zugesagt, ist aber Anfang September verstorben. Herr Eggebrecht liegt mir persönlich am nächsten, da er in Westdeutschland die frühesten (meine eigene war wohl die erste mit expliziter Heranziehung von Marx-Original-Zitaten) und wohl auch die meisten explizit marxistischen Doktorarbeiten betreut hat - in vorbildlicher Liberalität und mit bis zu seinem Tod anhaltendem Interesse. Oft als Schatten von Carl Dahlhaus gehandelt, wird die weitere Fachgeschichte zeigen, wer von beiden nachhaltiger in die Zukunft hinein gewirkt hat, nicht nur durch Schriften, sondern auch durch Doktoranden, von denen auf unserer Tagung allein sechs vertreten sind.

Angesichts dieser vier "großen" Leerstellen freue ich mich umso mehr über alle, die heute den oft weiten Weg nach Oldenburg gefunden haben. Ich weiß, daß wir diese Leerstellen füllen können und werden.

1.2 *Siegfried Grubitzsch*: Fragen eines Nicht-Musikwissenschaftlers

Sehr geehrte Damen und Herren aus dem In- und Ausland, liebe Kolleginnen und Kollegen!

Ich heiÙe Sie als Präsident der Carl von Ossietzky Universität zur heute beginnenden Fachtagung "Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel?" herzlich willkommen. Dies um so mehr, als Sie im Vorfeld so beeindruckend viel Sachkompetenz zu erkennen gaben, daÙ die DFG und das Land Niedersachsen bereit waren ein Thema finanziell zu unterstützen, dessen Bedeutung und inhaltliche Akzentsetzung lange Jahre über im Wissenschaftsbetrieb eher ignoriert oder gar ausgegrenzt wurde. Ich meine die "marxistischen Ansätze in der Musikforschung" – so wie es der Untertitel zu Ihrer Fachtagung zum Ausdruck bringt. Ich konzipiere: als AuÙenstehender und Nichtmusikwissenschaftler, gleichwohl aber als leidlicher Kenner marxistischer Theorie habe ich mich gefragt, was eigentlich marxistische Musikwissenschaft ist. Diese Frage interessiert mich deshalb, weil ich selbst in der Psychologie unzählige Debatten innerhalb des linken KollegInnenspektrums geführt habe, was denn nun marxistische Psychologie sei und wodurch sie sich bestimme.

Erlauben Sie mir, solche Fragen auch vor Ihnen zu stellen, ohne mir allerdings anmaÙen zu wollen, eine besondere Nähe zur Musikwissenschaft zu haben.

Erste Frage: Sind es die WissenschaftlerInnen qua Person mit ihrem subjektiven Wert- und Normsystem bzw. mit ihrer philosophischen oder erkenntnistheoretischen Weltsicht, die ihre Musikforschung per Selbstdefinition zur marxistischen erklären? MusikwissenschaftlerInnen also, die von sich sagen, Marxisten zu sein und daraus ableiten, auch marxistische Musikforschung zu betreiben. Entsteht also marxistische Musikwissenschaft dadurch, daÙ die sie betreibende Person sich als Marxist versteht?

Zweite Frage: Sind Musikwissenschaftler marxistisch orientiert dann, wenn sie zu politischen Veranstaltungen mit ihren Instrumenten aufspielen wie einst die Mitstreiter gegen die Kernkraftwerke? Wird man/frau zum marxistischen Musikwissenschaftler, weil man auf Demonstrationen die Posaune oder Klarinette spielt, wie einst im "sogenannten linksradikalen Blasorchester"? Ist es mithin die Situation und in ihr die politische Aktion, die auf Veränderung gesellschaftlicher Umstände zielt und in der die Einen ihre Sprache nutzen indem sie politische Leitideen skandieren und die Anderen sich in der Musik entauÙern?

Dritte Frage: Ist es das ausgewählte Repertoire - beispielsweise Lieder von Eisler, Weill oder Brechtvertonungen im Unterschied zu klassischer Musik – woraus marxistische Grundpositionen abzuleiten und zu begründen sind? Mit

anderen Worten: Färbt gleichsam das Genre der Musik auf mich als Interpret, Dirigentin oder Musikwissenschaftler ab?

Vierte Frage: Verschafft mir die im wissenschaftlichen Prozeß der Erkenntnisuche eingesetzte Methode – etwa die dialektische im Unterschied zum Experiment der positivistischen Empiriker - die Gewißheit, marxistischer Musikwissenschaftler zu sein?

Kurzum und resümierend: Wodurch wird Musik zur marxistischen und der Mensch, der sie erforscht zum marxistischen Musikwissenschaftler?

Es können die Töne sein, die Texte oder die politische Grundhaltung der Person, die diese Musik schreibt, spielt oder erforscht. Es kann die Situation sein, in der die Musik gespielt wird oder die Methode ihrer Analyse. Aber vielleicht stelle ich ja auch nur die falschen Fragen als Fachfremder? Aber ich bin beharrend: Wodurch wird die Musik Hanns Eislers zur marxistischen? Die Musik, die der Gewandhaus-Chef Kurt Masur inszeniert oder selbst gespielt hat, ist ja durch seine politische Haltung oder Einstellung nicht politisch geworden? Oder doch? Fragen über Fragen - nicht eines "lesenden Arbeiters" wie im Gedicht von Bertolt Brecht -, sondern eines Nichtmusikwissenschaftlers, der ins Grübeln gerät und sich an seine eigenen kritischen Auseinandersetzungen mit der Mainstream-Psychologie und viel mehr noch mit den nahestehenden kritischen Psychologen der verschiedensten Couleur erinnert fühlt¹?

Was mich respektive meine i.w.S. gleichgesinnten Mitstreiter diesbezüglich umtrieblich gemacht hat, waren Fragen wie die zuvor gestellten: Was ist linke, kritische oder eben marxistische Psychologie? Ganz zu schweigen von der Frage nach der "richtigen" marxistischen Psychologie. Zwar waren wir uns einig, daß kritische Psychologie nichts mit der Psychologie behavioristischer Provinienz zu tun hat. Die haben wir als gesellschaftskonform kritisiert und herausgearbeitet, daß sie sich affirmativ auf die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse bezieht. Dann aber kam der crucial point. Bleiben wir bei der Kritik der Wissenschaft und deren Folgen in Form beispielsweise verfestigter ungerechter sozialer Verhältnisse stehen oder formulieren wir eine neue, aus dem Schoß spätkapitalistischer Verhältnisse geborene wirklich marxistische Wissenschaft? Wie aber können wir in einer Gesellschaft, die

¹ Anmerkung Stroh: Siegfried Grubitzsch war Gründer und ist Mitherausgeber der westdeutschen Zeitschrift "Psychologie & Gesellschaftskritik", die sich als alternatives Forum zur "Kritischen Psychologie" des Holzkamp-Kreises verstand.

dieses Attribut marxistisch nicht verdient, und an Universitäten, die dem mainstream verpflichtet sind, eine marxistische Wissenschaft gebären, noch dazu, wenn wir sozialgeschichtlich und materialistisch denken und davon ausgehen, daß Wissenschaft und ihre Gegenstände gesellschaftlich aufgeworfen werden? Und wie hat diese marxistische Wissenschaft dann auszusehen und welchen Stellenwert bekommt sie im universitären Wissenschaftsbetrieb bzw. in der psychologischen Praxis?

Das alles mag in der Musikwissenschaft anders sein - aber ich vermute es nicht. Die Fragen bleiben die gleichen.

Ich jedenfalls freue mich für Sie, daß soviel gleichgesinnte Musikwissenschaftler zu dieser Fachtagung zusammengekommen sind, solche und andere Fragen zu stellen und zu beantworten. Daß es hier in Oldenburg, an unserer Carl von Ossietzky Universität geschieht, freut mich für uns und auch für Sie – denn Sie befinden sich gleichsam an historischem Ort. Nicht nur unseres Namenspatrons wegen. Aber auch wegen ihm. Im Emslandlager, unweit von hier entstand das "Moorsoldaten-Lied". Ein Lied, das Gepeinigten und Opfer des Hitlerregimes auf ihren Lippen trugen, wenn sie ins Moor zu harter Arbeit ziehen mußten. Wer das Lied nicht kennt: In unserer Bibliothek ist eine Vitrine mit Ausstellungsobjekten zum "Moorsoldaten-Lied" ausgestellt. Wenn Sie von Ihrem Hotel geradewegs stadtauswärts fahren, so werden Sie bald auf eine 20 km lange Autostraße kommen und auch heute noch nachvollziehen können, was es heißt zu singen: "Wohin nur das Auge blicket, Moor und Heide rings umher..."

Ich wünsche Ihnen für Ihre Fachtagung viel Erfolg und einen angenehmen Aufenthalt an unserer Universität. Sie werden die aufgeworfenen Grundfragen sicherlich nicht abschließend beantworten, aber Sie haben mit dieser Fachtagung einen (Wieder-)Anfang gemacht, den verstummen Diskurs in der Musikwissenschaft aufzubrechen und nach langen Jahren des Schweigens neue Antworten zu suchen. Und dazu wünsche ich Ihnen viele gute Gedanken und streitbare Diskussionen.

1.3 *Günter Mayer*: Marxistische Ansätze in der Musikforschung und ihre Vertreter(innen) auf der jetzigen Tagung

Liebe Anwesende, liebe Kollegen, liebe Freunde!

Ich freue mich sehr, hier viele Menschen aus vielen Ländern wiederzusehen, nach Jahren fehlenden Kontaktes, bzw. viele erstmals kennenzulernen, die in ihrer musikalischen und musikwissenschaftlichen Praxis gesellschaftskritisch tätig waren und sind, politisch (wie auch immer) "links" engagiert, d.h. auf eingreifend-alternatives Handeln, auf soziale Veränderungen im Sinne allgemeiner menschlicher Emanzipation orientiert – und dabei nicht zuletzt durch die Schriften von Marx und Engels und die seither daran orientierte Theorieentwicklung inspiriert und in ihrem Handeln, in ihren Überzeugungen bestärkt.

Denn die Entdeckung der materialistischen Dialektik war für uns – sage ich nun – anregend, die aktuellen gesellschaftlichen Widersprüche, in die wir – jeder auf seine Weise – verwickelt waren und sind, und damit auch die Fragen nach den sozialen Funktionen von Musik in Geschichte und Gegenwart auf neue Weise zu begreifen: anders als in den bisher üblichen Konzeptualisierungen von Musikgeschichte, Musikästhetik, Musiktheorie, Musikpädagogik, wie sie in den bürgerlichen Institutionen bzw. in den von Dogmatikern beherrschten Institutionen sozialistischer Länder gedacht, gelehrt wurden und in den vorgefundenen Musikkulturen tonangebend waren oder inzwischen noch oder wieder sind. Welche Erfahrungen dabei in vielen Ländern gemacht wurden und gegenwärtig gemacht werden, wie die Polemik-Linien verliefen und heute verlaufen, wollen wir hier bilanzieren. Und ich bin sicher, daß wir auf den verschiedenen Ebenen unserer Fachtagung eine sachliche, kritische und selbstkritische Analyse des Stellenwerts marxistisch orientierter Ansätze in der Musikforschung und nicht zuletzt der Musikpraxis erreichen werden. Dieses vom Ende des Jahrhunderts her zu sichtende Erbe reicht weit zurück, bis die zwanziger Jahre. Das dürfte in den Kurzbilanzen aus Rußland und aus Deutschland oder im Referat über Lunatscharski in der Arbeitsgruppe 1 deutlich werden.

Daß Hanns Eislers Beitrag zur Herausbildung einer marxistisch orientierten Interpretation von Musikgeschichte und –theorie in unserer Fachtagung nicht explizit thematisiert wird, mag manchem als Mangel erscheinen. Da über Eisler aus Anlaß seines 100. Geburtstages 1998 sehr viel Kluges gesagt, geschrieben, gefilmt und diskutiert worden ist, zudem nicht wenige der hier

Anwesenden auch durch Hanns Eisler auf Marx gekommen sein dürften, kann er hier gewissermaßen vorausgesetzt werden. Das schützt ihn zugleich vor kultischer Beschwörung. Und mich vor Befangenheit.

Einen Satz möchte ich allerdings zitieren, der unsere Fachtagung in einen größeren historischen Zusammenhang rückt. Eisler, 1931 Leiter einer Arbeitsgemeinschaft "Dialektischer Materialismus und Musik" an der Berliner "Marxistischen Arbeiterschule" MASCH (die es damals in Deutschland in 26 Städten gab), formulierte 1932 als eine wesentliche Aufgabe des Plenums der Musikkonferenz des Internationalen Revolutionären Theaterbundes MRTÖ im November 1932 in Moskau vor den Teilnehmern aus den USA, Japan, Frankreich, Ungarn, Österreich, Holland, Belgien, Mexiko und Litauen: "Beginn einer internationalen Arbeit, deren Hauptzweck die Anwendung des dialektischen Materialismus auf dem Gebiete der Musik ist" (Eislers Gesammelte Werke EGW I, 182). Was daraus in den vielen Jahren seither geworden ist, wird sich in den Länderbilanzierungen erweisen – eine Gelegenheit, die es bisher, so international wie auf unserer Fachtagung, in der Geschichte der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, noch nicht gegeben hat. Ich will das ausdrücklich hervorheben, damit alle Teilnehmer sich darüber klar werden, welche Chance und welche Verantwortung durch die Initiative und das außerordentliche Engagement vor allem von Wolfgang Martin Stroh uns hier "zugefallen" ist.

Ich freue mich besonders, daß ein so früher Zeuge für einen marxistisch orientierten Neu-Ansatz in der Kunst- und Musikgeschichtsschreibung wie Eberhard Rebling zu uns kommen konnte. Das 1936 zuerst erschienene Buch "Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert" (gemeinsam mit Leo Balet geschrieben) ist ein sehr früher Versuch einer historisch-materialistischen Kunstgeschichtsschreibung, mit einer interessanten Wirkungsgeschichte - übrigens die zweite größere deutschsprachige Arbeit nach dem Buch von Lu Märten "Wesen und Veränderung der Formen und Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen", aus dem Jahre 1924. - Der andere noch lebende Senior und Nestor der marxistisch orientierten Musikwissenschaft in Deutschland, Georg Knepler - er wird in wenigen Wochen 93 Jahre alt - kann an unserer Fachtagung leider nicht teilnehmen, hat mich aber gebeten, zu übermitteln, daß er unserer Tagung viel Erfolg wünscht im bilanzierenden Rückblick, im Hinblick auf die Gegenwart und in den Ausblicken auf die Zukunft. Georg Knepler widmet derzeit den größten Teil seiner Lebenszeit der Politik: im Sinne der politi-

schen Vergangenheitsbewältigung, Gegenwartskritik und Zukunftserkundung. Er sagte mir am vergangenen Sonntag, den gegenwärtigen Weltzustand und seine düsteren Perspektiven könne man von der Musikwissenschaft her nicht begreifen. Wir müssten uns der Politik zuwenden. Wenn die theoretisch befähigten, denkenden Musikwissenschaftler sich qualifiziert mit der Politik beschäftigen, würden sie auch ihr Fach besser begreifen, nicht zuletzt ihre Mitverantwortung für die Sicherung eines menschenwürdigen Lebens auf diesem Planeten. - Leider kann auch János Maróthy, einer der großen Alten aus Ungarn, von dem es das vielbeachtete, 1974 veröffentlichte Buch "Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian" gibt, seinen angemeldeten Beitrag zum Thema "Marxismus – Revolution im Musikdenken" nicht halten. Ich möchte aber wenigstens den Grundgedanken seines Referats mitteilen, über den er mich in einem Brief vom 29. Oktober 1998 informiert hat:

"Mein Grundgedanke ist, daß der Marxismus (Einstein vorangehend) eine ‚Relativitätstheorie‘ entwickelt hatte, wo alle menschlichen Verhältnisse, Aktivitäten und Ideen als veränderliche ‚Trägheitssysteme‘ verschiedener ökonomisch-gesellschaftlicher Formationen zu betrachten sind. In dieser Hinsicht sind auch die musikwissenschaftlichen Entdeckungen der ‚vergleichenden Musikwissenschaft‘ (als Grablegung des Riemannismus), die Historisierung des musikalischen Hörens (Besseler) als auch die avantgardistische Musik und ihre Ästhetik bis heute mindestens virtuelle, aber oft auch tatsächliche Verbündete der Marxisten. Auch die die Musikanalyse erneuernden Methoden vom Strukturalismus bis zur Semiotik haben der russischen revolutionären Schule (wie etwa Opojaz von Majakowskij und Jakobson), den ‚Formalisten‘ (Schklowskij, Tynjanow etc. [- ich ergänze Eijchenbaum]), dem Assafjew der zwanziger Jahre usw. viel zu verdanken. Eisler ist ein Musterfall. Die heutigen Franzosen wurden sowohl von 1968 wie auch von der Neuentdeckung der frühen russischen Avantgarde vielfach inspiriert. Andererseits hat die heutige ‚Musikethnologie‘ (sich auf die neuesten Entdeckungen der Neuroscience stützend) die ganze Psychologie (Musikpsychologie inbegriffen) praktisch im materialistischen Sinne erneuert (siehe auch Knepler). Ferner gibt die computerisierte Klangmikroskopie die Möglichkeit, die Musik als Träger gesellschaftlich fundierter Verhaltensweisen auch in solchen Gebieten zu erforschen, welche in der Notenschrift allein nicht zu entdecken sind (Musik als klanglich Ganzes). Das alles versuche ich in einem Vortrag zu beleuchten".

János Maróthy hat damit eine wissenschaftsgeschichtliche Dimension skizziert, die für unsere Fachtagung unerlässlich ist, von ihm leider nicht ausgeführt werden kann, aber hier in dem Raum gestellt sei – als Anspruchsniveau, das wir auch ohne ihn nicht aus dem Auge verlieren sollten.

In diese Richtung zielen ja auch meine Thesen zum Thema der Fachtagung²: es in seinen geschichtlichen und internationalen Aspekten zu denken, also methodologisch zu fragen, was die Aneignung der materialistischen Dialektik wann und wo, durch wen im jeweiligen Kontext mit der nicht-marxistisch orientierten Musikwissenschaft an neuen Fragestellungen, Forschungsansätzen ergeben hat, welche Auseinandersetzungen es gewissermaßen nach "außen" und intern wann, auf welchem Niveau gegeben hat, was davon inzwischen Allgemeingut geworden, für die Musikwissenschaft nicht mehr neu ist, bzw. Postulat blieb, nicht eingelöst werden konnte, sich inzwischen erledigt hat oder nicht, daher von uns wieder auf die Tagesordnung zu setzen wäre.

Auf die geschichtliche Seite marxistischer Ansätze in der Musikforschung bin ich bereits eingegangen. Wie wir wissen, ist die Marx'sche Kapitalismus-Kritik und Revolutions-Programmatik international rezipiert worden, weil der Kapitalismus und die damit global in Gang gesetzte Zuspitzung der sozialen Widersprüche, der Interessenkonflikte, Klassenkämpfe und revolutionären Bewegungen zu ihrer Überwindung zu einem weltweiten Phänomen geworden waren. Auch die marxistischen Ansätze in der Musikforschung hatten und haben eine internationale Dimension. Wir haben uns in der Vorbereitung dieser Fachtagung daher bemüht, sie gewissermaßen sinnlich nachvollziehbar zu machen – durch Einladung aller jener, die wir in den verschiedensten Ländern kennen. Und so ist es mir eine große Freude unsere internationalen Teilnehmer besonders herzlich zu begrüßen: und zwar bewußt ganz vorn meinen alten Freund Coriún Aharonián aus Uruguay, der als theoretisch reflektierender Komponist politische und musikalische Avantgarde, aber auch artifizielle Musik und Musica Popular nicht als Gegensätze begreift.

Und ich begrüße den Komponisten Gustavo Beccera-Schmidt aus Chile und meinen ehemaligen Schüler Rubens Ricciardi aus Brasilien. Ich bin sehr betrübt darüber, daß Christopher Ballantine aus Südafrika von der University of Durban nicht gekommen ist. Es gibt ein sehr schönes Buch von ihm "Music and its social meanings", das 1984 erschienen ist, und darin ein wichtiges, kritisches Kapitel "Music and Society: The forgotten Relationship" mit

² Siehe Anhang 7.1!

einem Plädoyer, daß es nicht mehr so sehr darauf ankomme, blind positivistisch Daten anzuhäufen, sondern mit dem Blick auf andere Disziplinen, nicht zuletzt die Soziologie, eine Theorie der Musikgeschichtsschreibung, ja eine soziologisierte Musikwissenschaft zu entwickeln, die ein soziales Ziel habe, "to enlarge Man's knowledge of himself and of his social development". Und es ist kein Zufall, daß Ballantine den deutschen Marxisten Georg Knepler und den nordamerikanischen Marxisten Charles Seeger zitiert. Es ist eben diese methodologische Orientierung auf den sozialen Gesamtzusammenhang und den Stellenwert der Musik darin das Wesentliche – nicht in abstrakten Kategorien, sondern je konkret auf die darin wirkenden Grundwidersprüche, die Kräfte, die darin agieren, die Richtung der Entwicklung – und zwar im Sinne ihrer Radikalisierung, d.h. bis zu den Wurzeln vordringend, um reale Ansätze qualitativ neuer Produktions- und Existenzweisen aufzuspüren, in der Geschichtsschreibung zu rekonstruieren bzw. in der jeweiligen Gegenwart als Zukunftsmöglichkeit durch neue Konzeptualisierungen engagiert zu fördern – nicht zuletzt im Bereich der Musik. Auch Ballantine hat sich intensiv mit Formen populärer Musik beschäftigt: kein Zufall, denn zur marxistischen Orientierung gehört ein intensives Interesse an massenhaften Musikprozessen, an ihren sehr widersprüchlichen Funktionen im Gesamtzusammenhang von Musikkultur. Das erstere ist natürlich von der Sache her für jeden Musikethnologen selbstverständlich und nicht den Marxisten vorbehalten. Es gibt hier enge Berührungspunkte, jedoch auch Unterschiede in der Aufmerksamkeitsrichtung (etwa im Hinblick auf die emanzipatorischen Potenzen in den untersuchten Prozessen), wohl auch in der Tendenz zu integrativem, synthetischem Denken etc.

Sehr herzlich begrüße ich Luigi Pestalozza aus Italien, dem die Kultur- und Kunstpolitik der italienischen Kommunisten sehr viel verdankt, der eng mit Luigi Nono verbunden war, dem es immerhin gelungen ist, die Vierteljahreszeitschrift "Musica/Realtà" seit 1979 als ein Publikationsorgan für marxistische Ansätze musikwissenschaftlicher Arbeit, international offen, zu entwickeln und am Leben zu halten: in der Wirkung leider begrenzt, weil wir alle zu wenig, meist gar nicht Italienisch können. Nicht unwichtig zu erwähnen, daß zum Redaktionsbeirat und den Korrespondenten gehören: Franco Fabbri (ehemals Musiker in der Rock-Formation "Macchina Maccheronica"), die Komponisten Luca Lombardi und Nicola Sani (den ich auf unserer Fachtagung herzliche Grüße). Aber auch Georg Knepler, János Maróthy und Hanns-Werner Heister gehören zum Redaktionsbeirat und den Korrespondenten von "Musica/Realtà", nicht zuletzt Richard Middleton aus Groß-

Britannien, der durch seine intensive Arbeit in der International Association for the Studies of Popular Music und für das Jahrbuch "Popular Music" Herausragendes geleistet hat. Es ist sehr gut, daß er nach Oldenburg gekommen ist und mit ihm Mat Kelly und Ellen Scanlan.

Schließlich seien sehr herzlich begrüßt: Jan Ling aus Schweden, der langjährige Direktor des "roten" Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Göteborg; **Jiri Fukac** aus Tschechien, Oskár Elschek aus der Slowakei, Gerhart Scheit aus Österreich sowie Leonid Sidelnikow und Grigorij Pantilejew aus Rußland.

Viele von uns kennen sich seit Jahren. Wir sind uns begegnet auf den internationalen Seminaren marxistischer Musikwissenschaftler in Prag, Berlin, Moskau; auf internationalen Konferenzen der Gesellschaft für Musikforschung, des IMC, der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, zu den Nordischen Musiktagen, der IASPM, auf Konferenzen (etwa viele Jahre – bis heute –) in Brno (wo Gerd Rienäcker, Klaus Mehner und ich erst vor wenigen Wochen waren, mit Fukac, Jiranek, Czerny). Man traf sich bei unterschiedlichen Anlässen in Berlin, Budapest, Göteborg, Stockholm, Amsterdam, Reggio Emilia, Exeter, Venedig, Montreal – um nur von mir zu reden.

Über die deutschen Teilnehmer aus West und Ost möchte ich nur ein paar persönliche Anmerkungen machen. Was die Älteren bisher gemacht haben, ist weithin bekannt: durch langjährige persönliche Begegnungen, Zusammenarbeit und teils wilde Polemik. Ich erinnere etwa an die "Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft" 1970-1976, in der anfangs Konrad Boehmer, Wolfgang Hamm und Hartmut Lück – inspiriert durch Maos Kulturrevolution - die Revisionisten in der DDR, mich natürlich auch, bekämpft haben. Hartmut Lück sei herzlich begrüßt! Ich erinnere auch daran, daß Hanns-Werner Heister und ich über die Grenze hinweg gemeinsam an dem Referat zum Beethoven-Kongreß der DDR 1977 mit dem Thema "Personalstil, Materialstand und ideologische Dimension" gearbeitet haben. Das Referat habe ich dann in Berlin vorgetragen, ohne die Zusammenarbeit zu nennen, denn gesamtdeutsche Kooperation durfte aus politischen Abgrenzungszwängen nicht sein. Bei den "Thesen über Musik und Politik", die Hanns-Werner Heister und ich 1983 für Montepulciano geschrieben hatten, war das anders: sie sind in der DDR unter beider Namen gedruckt worden. Schließlich ein persönliches Detail: Wolfgang Martin Stroh habe ich erst seit 1998, seit seiner Initiative für diese Fachtagung und unsere Zusammenarbeit bei ihrer Vorbereitung persönlich näher kennen und schätzen gelernt, obwohl wir

”schriftlich” seit längerem voneinander wußten. Als der Band 10 des ”Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft” 1981 erschienen war, für den ich den Teil ”Musiksoziologie und Geschichtstheorie” des Kapitels ”Musiksoziologische Reflexionen” geschrieben hatte, erhielt ich von Wolfgang Martin Stroh, von dem ich vorher nichts wußte, einen Brief: ich hätte zwar sein Buch ”Zur Soziologie der elektronischen Musik” nicht erwähnt, aber ansonsten gratuliere er mir dafür, daß es mir gelungen sei, in diesen sonst so bürgerlichen Band ein marxistisches Kuckucksei gelegt zu haben.

Auf unserer Fachtagung geht es um die Relation von Marxismus und Musikwissenschaft. Für alle, die Philosophie und Politik auf eine Ebene stellen, besteht kein Zweifel daran, daß mit dem Staatsbankrott fast aller sozialistischen Länder auch der Marxismus gescheitert sei. Die philosophische, erkenntnis- und werttheoretische Position von Marx und die von ihm in der Kapitalismus-Kritik entwickelte Methode der materialistischen Dialektik werden gleichgesetzt mit den politischen Programmen und der rüden Praxis der zur Herrschaft gelangten sozialistischen Parteien. Der sich auf Marx und Lenin berufende diktatorische Machtmißbrauch im Interesse der ”als Gesetz der Geschichte” behaupteten kommunistischen Perspektive hatte bekanntlich weitreichende Folgen: für die institutionell durchgesetzte Unterordnung auch des musikwissenschaftlichen Denkens unter die parteipolitisch gelenkte Beserwisserei der Funktionäre und die kampagnenartigen Disziplinierungsaktionen der Intelligenz.

Auf die Frage, ob es mit der kommunistischen Utopie nun vorbei, der Sozialismus also am Ende und somit auch Marx gescheitert sei, antwortete Heiner Müller 1990: ”Zuende ist der Versuch, Marx zu widerlegen. Bei Marx gibt es den einfachen Satz: Der Versuch, Sozialismus oder eine sozialistische Struktur auf der Basis einer Mangelwirtschaft aufzubauen, endet in der alten Scheiße. Das ist es, was wir jetzt erleben”³. Nicht Marx ist gescheitert, sondern der Versuch Marx zu widerlegen. Und solange die realen Widersprüche der weltweit kapitalistisch formierten Produktions- und Lebensweise, auf die Marx als Analytiker kritisch reagiert hat, weiter bestehen, ja sich sogar weiter zuspitzen, wird Marx wohl immer noch oder wieder aktuell sein.

Kommentar [wms1]:

³ ”Jetzt ist da eine Einheitssoße”. Der Dramatiker Heiner Müller über die Intellektuellen und über den Untergang der DDR. In: Spiegel 31/1990, S. 141.

Mit anderen Worten: Der intellektuelle Gehalt der als Marxismus-Leninismus kodifizierten Staatsideologie und deren weitgehend negative Konsequenzen für die erkenntnismäßigen, administrativen Bedingungen wissenschaftlicher Forschung sind nicht gleichzusetzen mit den Intentionen und bedeutenden Leistungen und darin steckenden Potenzen der ursprünglichen analytischen und programmatischen Ansätze von Marx und Engels.

Wer das tut, übersieht zudem, daß die marxistisch orientierten Musikologen und Komponisten in den nichtsozialistischen Ländern, etwa in Italien, keineswegs einem staatlich institutionalisierten Marxismus-Leninismus ausgeliefert waren, sich vielmehr mit dessen Erscheinungsformen in den sozialistischen Ländern kritisch auseinandergesetzt haben. Ich weiß das nicht nur aus Gesprächen mit Luigi Nono in Italien oder bei Paul Dessau in Berlin. Die Reduzierung des Marx'schen Methoden-Modells auf das Kategoriengeklapper der Forderung nach einem sozialistischen Realismus in der Musik, aus der das Wesen der materialistischen Dialektik - die schonungslose Kritik der Wirklichkeit, so wie sie ist - die Zertrümmerung des falschen Bewußtseins und der Widerspruchsblindheit verschwunden waren, bleibt auf die Oberfläche beschränkt, und auch da nur auf bestimmte Perioden: Die Mitte-30er Jahre, die End-40er und 50er Jahre bis in die 60er Jahre bieten durchaus eine Fülle von Dokumenten einer beklemmenden Mittelmäßigkeit, gröbste Vulgärsoziologie, eine muffige Hermeneutik, rabiate Moderne-Feindschaft, opportunistisches Denunziantentum, spießiges Karriereverhalten – wie gesagt: im Herrschaftsbereich der sozialistischen Länder. Vladimir Karbusitzki hatte das 1975 akribisch dargestellt. Aber das ist nicht zu identifizieren mit "dem" Marxismus, weil es selbst da schon und erst Recht in den Jahren danach interne Auseinandersetzungen zwischen den vielen "Murxisten" und wenigen kompetenten Marxisten gegeben hat. Die staatlich verordnete Überpolitisierung der Musikforschung in den sozialistischen Ländern sowie die nicht verordnete ultralinke der Maoisten in der BRD sind ja in den kritischen Differenzierungsprozessen der 80er Jahre weitgehend zurückgedrängt oder selbstkritisch zurückgenommen worden.

Ich will auch nicht verbergen, daß manch einer unserem Vorhaben skeptisch gegenüberstand und steht. Ich hatte in der Vorbereitungsphase bei einem bedeutenden Linguisten angefragt, ob er an unserer Fachtagung teilzunehmen bereit wäre. Ich hätte ihn, der sich nicht als Marxist begriffen hat, hier gern gesehen, nicht zuletzt weil er ein scharfer Denker und Kritiker sei. Er schrieb mir, daß seine Exkurse in die Musiktheorie herzlich wenig Marx verpflichtet

sein, und er sich auch nicht denken könne, daß Marx für die Beschreibung, für die Analyse und Theorie von Musik im Ernst eine erkennbarere Rolle spiele als Helmholtz oder Bücher. Er könne auch nicht sehen, was an wirklicher Einsicht durch die an Marx orientierte Musikbetrachtung gewonnen worden sei – über den generellen Effekt in der Sozialgeschichte und in der Geschichtsschreibung hinaus. Und da handele es sich ja immer gerade nicht um irgendwie Musik – oder auch nur Kunstspezifisches. Daher komme ihm Helmholtz eben doch für die Musikwissenschaft weniger peripher vor. Ja, er meint, es sei für emphatische Rückblicke, die der marxistischen Orientierung einen anderen Rang einräumen als etwa der gestaltpsychologischen oder der phänomenologischen eigentlich nicht die Zeit. Für sein Fach, die Linguistik, sehe die Bilanz eher trübe aus. Schließlich: Der Verlust der Streitkultur, den wir beklagen, sei eher das Dilemma einer zerfallenden Religionsgemeinschaft. Wir würden wohl also nicht so sehr verlorengegangene Erkenntnisse und Einsichten bedauern, sondern ein entschwundenes Milieu.

Ich habe diese Position referiert, weil sie auf Widersprüchliches verweist und Widerspruch herausfordert. Die Zeiten, in denen der Marxismus für sehr viele auf gesellschaftlichen Fortschritt hin Engagierte wie eine Art von Religion, die Partei etwas der Kirche Vergleichbares war, sind vorüber. Die negativen Folgen der parteipolitischen Handhabung des Marxismus-Leninismus, der doktrinären Kanalisierung des Denkens und der reglementierenden Eingriffe für die Musik und die Musikwissenschaft sind weitgehend bekannt – auch die Kritikwürdigkeit der sich darauf beschränkenden Pauschalurteile. Und es sind die Zeiten vorüber, in denen die Selbstbezeichnung "marxistisch" schon als Garantie für höchste Wissenschaftlichkeit in Anspruch genommen wurde. Das heißt aber auch, es ist die Zeit vorüber, in der die Bezeichnung "nicht-marxistisch" gleichgesetzt worden ist mit zurückgeblieben, unwissenschaftlich, reaktionär, feindlich usw. Konzentrieren wir uns auf die ursprünglichen Intentionen und kreativen Leistungen der widerspruchsvollen Aneignung des Marx'schen Erbes in der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Und dabei geht es eben nicht um Marx-Zitate, Parteibeschlüsse, Anweisungen für Komponisten, Historiker, Pädagogen usw., sondern um die Marx'sche Methode, um die Stichhaltigkeit, die Potenzen (und Grenzen?) der materialistischen Dialektik, ihre Eignung für die empirische Analyse, theoretische Rekonstruktion und Deutung unseres Gegenstandes, d.h. all dessen, was Musik im sozialhistorischen Gesamtzusammenhang ist, ihre Entwicklung wesentlich bestimmt. Wer die Frage nach marxistischen Ansätzen in der Musikforschung auf die Frage reduziert, was "das Marxistische

sche an der Musik sei", hat methodologisch nichts begriffen. Und auch davon nicht, daß zu einer materialistischen Grundhaltung nicht nur gehört, die Dinge so zu nehmen wie sind: möglichst frei von Wunschvorstellungen, der Privilegierung von sozialen Sonderinteressen, und, daß zu einer materialistischen Grundhaltung, die als dialektische ja auf Veränderungen orientiert ist, gehört, das noch nicht Erkannte in den Bereich des Erkennbaren zu rücken und nicht als unerkennbar zu deklarieren. Eben das tut Siegfried Bimberg⁴, wenn er als Resultat seiner Bilanzierung der marxistischen Musikästhetik, wonach alle Ansätze als gescheitert anzusehen seien, sich 1996 den alten Schlapphut wiederaufgesetzt, die Möglichkeit weltanschaulicher Prägung müsse auf Vokalmusik eingegrenzt werden (weil es da Texte gibt), während es nicht möglich sei, der Instrumentalmusik irgendwelche Ideengehalte "aufzuladen" (mit Ausnahme von Titeln, Widmungen, Textbeigaben oder anderer assoziativer Praktiken). Was die neuere Erkenntnistheorie und Semiotik für die kreativen Marxisten und durch sie erbracht hat, daß nämlich auch non-verbale Werkstrukturen hinsichtlich ihrer potentiellen und realen, vielschichtigen Verweisfunktionen untersucht und in einem funktionalen Verständnis von Abbildung, Kommunikation und Wertung, nicht mehr nur produktions- und werkästhetisch begriffen, in jeweiligen Kontexten semantisch interpretiert werden können, also auch die, in denen keine Ideengehalte mitgeteilt werden, ignoriert Siegfried Bimberg.

Marx hat seine Analyse-Methode als Methode der Politischen Ökonomie beschrieben. Die wissenschaftliche Methode sei, vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen. Dies ist von allgemeiner methodologischer Bedeutung und nicht auf die Ökonomie und deren historische Gestalt im 19. Jahrhundert zu beschränkt: "Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also die Einheit des Mannigfaltigen. Im Denken erscheint es daher als Prozeß der Zusammenfassung, als Resultat, nicht als Ausgangspunkt, obgleich es der wirkliche Ausgangspunkt und daher auch der Ausgangspunkt der Anschauung und Vorstellung ist. Im ersten Weg wurde die volle Vorstellung zu abstrakter Bestimmung verflüchtigt; im zweiten führen die abstrakten Bestimmungen zur Reproduktion des Konkreten im Weg des Denkens. Hegel geriet daher auf die Illusion, das Reale als Resultat des sich in sich zusammenfassenden Denkens zu fassen, während die Methode vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen nur die Art für das Denken

⁴ BIMBERG, Siegfried (1996): Nachhall I - 44 Jahre Schulmusik nach Marx und Lenin. Reflexionen zur Musikpädagogik in der DDR. Blaue Eule, Essen, S. 94 und 130.

ist, sich das Konkrete anzueignen, es als ein geistig Konkretes zu reproduzieren, keineswegs aber der Entstehungsprozeß des Konkreten selbst"⁵. Ich gebe sofort zu, daß das schwer nachvollziehbar ist, aber dialektisches Denken war schon immer sehr schwierig, ja geradezu anstrengend. Nicht zuletzt deswegen sind positivistische Faktenhuberei, mechanistische Ableitungen und Widerspruchsblindheit so bequem und daher so schwer zu überwinden.

Georg Knepler hat vor Jahren den Marx'schen Grundgedanken etwas einfacher formuliert. Das zentrale Problem einer marxistisch orientierten Musikforschung sei das der fortschreitenden Vermittlung. Sollen Musik und Musikkultur als Moment der gesellschaftlichen Totalität durch Musikforschung transparent, durch sachspezifische Begriffe begreifbar, somit erklärbar werden, so gelte es "die Vermittlungen bloßzulegen, die vom allgemeinen gesellschaftlichen Verhalten, von der Arbeit und der sozialen Gliederung, von den jeweiligen Errungenschaften und Leistungen, vom Denken, Wollen und Fühlen der Menschen hinführen zu der Art und Weise, in der jeweils musiziert wird, und zur Beschaffenheit der musikalischen Produkte [von mir ergänzt: und ihren Funktionen im Leben der Menschen]. Das ist eine Aufgabe, die ...die Musikforschung fraglos noch lange beschäftigen wird"⁶.

Knepler ist dieser "Vermittlung" etwa in seinem Mozart-Buch auf einem bisher nicht erreichten Niveau nähergekommen. Prüfen wir also, was all die anderen Marxisten dazu beigetragen haben und auch künftig in die Musikforschung einbringen können. Dabei werden wir auch zu prüfen haben, ob für diejenigen, die an ihren Forschungsgegenständen die Marx'sche Methode kreativ entfalten, die Bezeichnung "marxistisch" noch angemessen ist, zumal man das ja auch tun kann, ohne sich ausdrücklich auf Marx zu berufen.

Entscheidend sind nicht Bekenntnisse. Entscheidend ist die Qualität, das Niveau der Arbeitsresultate.

Die Landschaft der "Moorsoldaten" westlich Oldenburgs

⁵ MARX, Karl (1857-1883): Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie. Einleitung. Zitiert nach der Ausgabe Dietz-Verlag, Berlin 1953, S. 21-22.

⁶ KNEPLER, Georg (1977): Geschichte als Weg zum Musiverständnis. Reclam, Leipzig, S. 542.

2 Marxistische Musikforschung aus der Sicht einzelner Länder

Als Anregung für die länderspezifischen Bilanzierung wurde den Referenten der folgende Fragenkatalog vorgelegt:

Welchen Stellenwert hat die wissenschaftliche Musikforschung in einzelnen Ländern?

In welchem Zustand befindet sich die marxistische Musikforschung?

Was hat sich in den 90er Jahren gegenüber vorher verändert?

Welche Erwartungen verbinden sich mit der jetzigen Tagung?

Welche Erwartungen gibt es an einen internationalen Erfahrungsaustausch?

2.1 Brasilien - *Rubens Ricciardi*: Musik und Marxismus

Im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts weitete sich die ideologische Debatte in Brasilien auf alle Kunstbereiche aus, auch auf die Musik.

Das Jahr 1922 wird zu einem Markstein. In diesem Jahr wird die Kommunistische Partei Brasiliens (PCB) gegründet und in São Paulo kommt es zur "Semana de Arte Moderna" (Woche der Modernen Kunst), an deren Spitze zwei polemische Persönlichkeiten stehen: Oswald de Andrade (1890-1954) – ein verwegener Dichter, Verfasser radikaler Manifeste sowie Mitglied der Kommunistischen Partei - und Mário de Andrade (1893-1945), vielleicht die Symbolfigur der modernen brasilianischen Kultur schlechthin. Mário de Andrade war nicht nur Dichter und Schriftsteller – Verfasser des Meister-

werks "Macunaíma", Kritiker und Essayist auf allen Gebieten der Kunst, Volkskundler, Schöpfer von Bibliotheken und Kulturdezernaten - er war auch der erste und wichtigste marxistische Musikwissenschaftler, den Brasilien je hatte.

Wenn Mário de Andrade unter dem Einfluss der europäischen Avantgarde des Jahrhundertanfangs zunächst anlässlich der "Woche der Modernen Kunst" den Akademismus kritisiert und einer Erneuerung der Ästhetik und der Sprache in allen Künsten das Wort redet, so beginnt er sich seit der Veröffentlichung der von Oswaldo de Andrade verfassten Manifeste "Pau-Brasil" (1924) und "Anthropophagie" (1928) um die Aufnahme volkstümlicher Elemente in die brasilianische E-Musik zu bemühen. 1928 geht er zu einer radikalen Haltung über: "Das Werk (ohne das geringste Element volkstümlicher Musik) ist nicht nur keine brasilianische Kunst, es ist vielmehr antinational und sein Autor interessiert uns sozial gesehen nicht mehr. Und ich füge noch hinzu: Das Werk mag noch so wertvoll sein, wir müssen es dennoch ablehnen, so wie es Russland mit Strawinsky und Kandinsky getan hat. Das heutige historische Kriterium der brasilianischen Musik ist das ihres musikalischen Ausdrucks, der, von einem Brasilianer oder naturalisierten Individuum komponiert, die musikalischen Merkmale der Rasse widerspiegelt. Und wo sind diese zu finden? In der Musik des Volkes" (Andrade 1928, S.17). Andererseits lehnt er den Begriff "Nationalismus" ab: "Ich bin einfach national. Der Nationalismus ist eine politische Theorie, selbst in der Kunst. Sie ist gefährlich für die Gesellschaft, prekär als Intelligenz" (Andrade 1977, S. 60).

Sein Engagement als Kommunist und Verteidiger der Sowjetunion wird immer deutlicher. Seine beiden letzten musikwissenschaftlichen Arbeiten sind repräsentativ dafür: "Das Bankett" und das "Vorwort" zu einem Buch über Schostakowitsch. In dem "Vorwort" nimmt Mário de Andrade auch seltsamerweise verschiedene Folgerungen Shdanows vorweg. Die Widersprüche im ästhetischen Denken jenes wahren Avantgarde-Künstlers waren infolge seiner ideologischen Haltung offensichtlich. 1953 schreibt Brecht über den Diskurs von Shdanow und wegen seines Echos in der DDR, "dass sich auf der richtigen Seite falsche Leute einsetzen und für die richtige These falsche Argumente offeriert werden" (Brecht 1966, S. 334). Haben wir es bei Mário de Andrade vielleicht mit einem Beispiel "richtiger Leute" *und* "richtiger Argumente" zu tun? Zum Teil gewiss.

Mário de Andrade geht von der Konsolidierung der nationalen Identität aus und schafft eine kämpferische Kunst, die vielleicht die Lage eines Volkes schildert, das sich seiner selbst bewusst werden muss, um sich dann vom Imperialismus zu befreien. Und als geistiger Mentor hat Mário de Andrade wichtige Komponisten einer ganzen Generation in der musikalischen Komposition zum nationalen Stil hingeführt, unter anderen Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986) und Camargo Guarnieri (1907-1993).

Heitor Villa-Lobos (1897-1959), der wichtigste Name der brasilianischen Musik, war schon vor der "Woche der Modernen Kunst" modern und national. Im Hinblick auf die Behandlung des musikalischen Materials ist sein umfangreiches Werk jedoch ziemlich heterogen. Einerseits schuf er Werke von großem Interesse, wie etwa seine "Choros", Hauptbezugspunkt der modernen brasilianischen Schule nationaler Ausrichtung, in denen er von Avantgardetechniken ausgehend Elemente der volkstümlichen Musik zum Einsatz bringt, andererseits hat er sich in den 30er und 40er Jahren unter der Diktatur Getulio Vargas' doch auch in konservative Projekte hineinziehen lassen. Unter dem Einfluss der kulturellen Praktiken des italienischen Faschismus hat Villa-Lobos in Brasilien ein als "Canto Orfeônico" bezeichnetes Musikerziehungswesen entworfen, in dessen Zug in Fußballstadien Kinder- und Jugendchöre von bis zu 40 Tausen Mitgliedern eingesetzt wurden, für die er eine Reihe patriotischer Hymnen komponierte. Sonderbarerweise befinden sich diese Werke mit ihren beschränkten kreativen Mitteln stilistisch in der Nähe des größten Teils der Produktion Eislers der 50er Jahre.

1945 kommt der deutsche Lehrer Hanns Joachim Koellreutter (1915) über die Vereinigten Staaten mit neuen Informationen nach Brasilien und veranstaltet hier die ersten brasilianischen Aufführungen von Werken Hindemiths und Schönbergs. Seine wichtigsten Schüler, Claudio Santoro (1919-1989), Eunice Catunda (1915-1985) und Guerra-Peixe (1914-1993) – alles militante Kommunisten, die bereits eine solide Ausbildung bei alten brasilianischen Meistern erhalten hatten - verfassen 1946 das Manifest "Música Viva" (Mariz 1994, S. 300-302). Sie schlossen sich der Atonalität und den seriellen Techniken der Schönberg'schen Schule an. Auf diese Weise trat in der modernen brasilianischen Musik eine neue Tendenz in Erscheinung, doch dieses dodekaphonische Zwischenspiel war nur von kurzer Dauer.

Die Auseinandersetzung um Shdanow hat in der brasilianischen Musikszene drastische Veränderungen hervorgerufen. Der erste, der sich offen dem

Kampf gegen den Formalismus anschloss, war Camargo Guarnieri, der zwar als Schüler Mário de Andrade nahestand, jedoch keinerlei parteipolitische Bindungen einging. Sein Bruder jedoch war Mitglied der KPB und machte den Komponisten mit der Shdanow-Diskussion bekannt. Wie Shdanow war Camargo Guarnieri ein Verfechter des volkstümlichen Materials und ein Kritiker der musikalischen Moderne. Daher waren die Thesen Shdanows dem Schutz seiner eigenen Musik nützlich, und so veröffentlichte er von Shdanow ausgehend im Dezember 1950, also noch vor der Shdanow'schen Erklärung von Ernst H. Meyer 1951 in der DDR (Meyer 1951), seinen "Offenen Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens". Camargo Guarnieri wollte damit dem wachsenden Einfluss der Schönberg'schen Schule in Brasilien und schließlich auch den jungen Komponisten des "Música Viva"-Manifests entgegenreten.

Diese schließen sich nun ihrerseits als echte Kommunisten fast unverzüglich demselben Shdanowismus an, nicht etwa wegen dessen ästhetischen Voraussetzungen, sondern aus rein ideologischen Gründen, eben wegen der KPB, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Illegalität befand. Aber die Komponisten des "Música Viva"-Manifests übernehmen nun als Bezugspunkt der Thesen die Argumente Mário de Andrades, dessen Auffassung in keinem Moment mit der Platttheit Shdanows zu vergleichen ist. Die Folge davon ist, dass die Musik nationaler Ausrichtung in den 50er Jahren in Brasilien ihre Vorherrschaft zurückgewinnt und zwar mit Ergebnissen von zum Teil hohem künstlerischem Wert, vielleicht nicht nur wegen der Qualität der Komponisten selbst, sondern auch wegen der Vielfalt und des Reichtums der volkstümlichen brasilianischen Musik.

Zu Beginn der 60er Jahre taucht in São Paulo eine neue Gruppe auf, die sich aus Schülern des kommunistischen Dirigenten Olivier Toni (1926) zusammensetzte, der bei Koellreutter und Guarnieri studiert hatte und damit eine "wirkliche dialektische Synthese dieser alten Antinomie Avantgarde gegen nationalen Stil" darstellt (Mendes 1991, S. 40). Die zum größten Teil ebenfalls von militanten Kommunisten gebildete Gruppe, zu der Gilberto Mendes (1922), Régis Duprat (1930), Rogério Duprat (1932) und Willy Corrêa de Oliveira (1937) gehörte, verfasste 1963 das Manifest "Música Nova" (Mariz 1994, S. 411-413), in dem sie die ästhetische Öffnung des "Música Viva"-Manifests wiederzugewinnen versucht.

Der Komponist Gilberto Mendes, der sich seit den 50er Jahren unter dem Einfluss Eunice Catundas und Claudio Santoros der politisch engagierten

Komposition nationaler Ausrichtung gewidmet hatte und 1962 das "Festival Música Nova" ins Leben gerufen hatte, entwickelte sich zu einem der originellsten brasilianischen Komponisten. Und das Festival "Música Nova" wurde zum wichtigsten internationalen Ereignis der zeitgenössischen Musik in Brasilien, das auch regelmäßig die politisch engagierte Musik der Linken aufführte. So kam es zur Verbreitung der Werke von Hanns Eisler und Cornelius Cardew in Brasilien. Das Festival gab auch jungen, in Bewegungen der Linken engagierten Komponisten eine Chance, wie etwa Luca Lombardi, Sergio Ortega, Wilhelm Zobl und Frederick Rzewski.

Zu Beginn der 80er Jahre bricht der bedeutende Komponist Willy Corrêa de Oliveira, nachdem er sich der Semiotik-Forschung in der Musik und der Schöpfung eines experimentellen, der "Avantgarde" der 50er und 60er Jahre verpflichteten Werkes zugewandt hatte, in einer vielleicht radikaleren Haltung als Eisler und Cardew, mit der Konzertmusik und arbeitet von da an ausschließlich in der musikalischen und politischen Erziehung innerhalb der Arbeiterbewegung am Stadtrand von São Paulo, wo er ohne den geringsten Erfolg eine Reihe von Kampfliedern komponiert. Für Aufregung sorgte sein polemischer Artikel "Webern dient dem Imperialismus" (Oliveira 1984), in dem er in einer Hommage an den englischen Komponisten Cornelius Cardew die "bürgerliche", "reaktionäre" Haltung Stockhausens angreift. Interessanterweise tritt dieser letzte Epigone des "musikalischen Stalinismus" im Jahr 1999 wieder in öffentlichen Konzerten, beim Festival "Música Nova" in São Paulo und auf der "Biennale für Zeitgenössische Musik" in Rio de Janeiro auf, und zwar zur Überraschung vieler mit Werken, die so richtig dem Geschmack der postmodernen "New Consonance" entsprechen – bürgerlicher geht es wohl nicht mehr.

In den letzten Jahren gibt es auf dem Gebiet der E-Musik in Brasilien nur noch wenige Werke anderer Komponisten, die sich in der politischen Linken engagieren. Hervorzuheben sind Aylton Escobar (1943) mit seinen auf einem Gedicht von Ho-Chi-Min beruhenden "Gedichten aus dem Kerker" – das Werk wurde 1968 vom Militärregime zensiert - und Jorge Antunes (1942) mit seiner "Violetten Elegie für Bischof Romero" aus dem Jahre 1980 und in jüngster Zeit mit seiner Oper "Olga" (1998).

Zum Schluss möchte ich auf die allgemeinen Fragen eingehen, die von dieser Tagung aufgestellt wurden:

1) Welchen Stellenwert hat die wissenschaftliche Musikforschung in Brasilien? Die brasilianische Musikwissenschaft hat sich seit den 70er Jahren besser entwickelt, als in verschiedenen brasilianischen Universitäten Post-Graduiertenstudiengänge dieses Fachs eingeführt wurden, eine Bewegung, die 1988 mit der Gründung der ANPPOM (Bundesverband für Musikforschung und Post-Graduierung im Fach Musik) ihren Höhepunkt erreichte. Man kann jedoch behaupten, dass sich sowohl die systematische als auch die angewandte Musikwissenschaft noch in einer Anfangsphase befinden. Die so genannte Ethno-Musikwissenschaft ist am weitesten entwickelt. Einige Vorläufer dieses Forschungsgebiets ragen mit wichtigen Arbeiten über die brasilianische Volkskunde, die bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückreichen, hervor: Silvio Romero (um 1870) und später dann Mario de Andrade, Luciano Gallet, Rossini Tavares de Lima und Guerra-Peixe. Die historische Musikwissenschaft in Brasilien profilierte sich in den letzten fünf Jahrzehnten besonders mit dem Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts und wichtigen Forschungsarbeiten wie der Herausgabe von Partituren durch Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Curt Lange, Jaime Diniz, Cleofe Person de Matos, Olivier Toni und Régis Duprat.

2) In welchem Zustand befindet sich die marxistische Musikforschung? In der marxistischen Musikforschung sind ebenfalls im Rahmen der historischen Musikwissenschaft die jüngsten Arbeiten von Arnaldo Contier (Contier 1991, 1992 und 1994) und Ribeiro Zeron (Zeron 1991) hervorzuheben. Ganz wichtig ist jedoch die Produktion der vielen kommunistischen Komponisten, die hier zitiert wurden – mit Ausnahme von Villa-Lobos und Camargo Guarnieri praktisch alle wichtigsten Komponisten Brasiliens -, die jahrzehntelang auf unterschiedliche Weise den starken ideologischen Einfluss der Parteimilitanz erfuhren, der sich unmittelbar auf ihr Werk auswirkte.

3) Was hat sich in den 90er Jahren gegenüber vorher verändert? Das politische Engagement hat sich verringert und die fehlende ideologische Perspektive führte schließlich zu einer Art Krise der Paradigmen. Selbst wenn man bedenkt, dass die Krise des Sozialismus den Kapitalismus keineswegs besser gemacht hat.

4) Welche Erwartungen gibt es an einen internationalen Erfahrungsaustausch? In gewissem Sinne befinden wir uns wieder auf einer Stufe, die dem Prager Kongress 1948 gleichkommt, denn wir sehen uns wieder vor die Notwendigkeit gestellt, die Paradigmen der Musikwissenschaft sowie die möglichen Richtungen des Musikschaffens auch heute noch unter Marxisten zu

diskutieren. Ich hoffe, dass die Ergebnisse hier positiver sind und einen weiteren Horizont als damals aufweisen.

5) Welche Erwartungen verbinden sich mit der jetzigen Tagung? Heiner Müller hat einmal gesagt, dass mit dem Fall der Berliner Mauer "nicht der Sozialismus zu Ende ging, sondern der Versuch Marx zu widerlegen". Groß sind meine Erwartungen an die Tagung – diese brillante Initiative der Veranstalter -, denn ich hoffe, hier die Quelle neuer Ideen und neuer Strategien für meinen Weg und den vieler Kollegen und Genossen in Lateinamerika zu finden, damit wir die Ängste, die Betroffenheit, die Verantwortungen und Stellungnahmen als Künstler gegenüber Unterdrückung und Elend entsprechend wiedergeben.

Zitierte Literatur

- ANDRADE, Mário de (1928): Ensaio sobre música brasileira. Chiarato, São Paulo.
- ANDRADE, Mário de (1943-45): O Banquete. Duas Cidades São Paulo 1977.
- ANDRADE, Mário de (1945): Prefácio. In: Victor Seroff: Shostakovich. São Paulo, S.11-33.
- BRECHT, Bertolt (1953): Was ist Formalismus?. In: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. V. Aufbauverlag Berlin und Weimar 1966, S. 328-342.
- CONTIER, Arnaldo Daraya (1991): Memória, história e poder - a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950). In: Revista Música Bd. 2, 1/1991. Departamento de Música da ECA-USP São Paulo, S.5-36.
- CONTIER, Arnaldo Daraya (1992): Música e ideologia no Brasil. São Paulo, Novas Metas.
- CONTIER, Arnaldo Daraya (1994): Mário de Andrade e a Música Brasileira. In: Revista Música Vol. 5, 1/1994. Departamento de Música da ECA-USP São Paulo, S.33-47.
- GUARNIERI, Camargo (1950): Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. In: O Estado de São Paulo - 14.12.
- MARIZ, Vasco (1994): História da Música no Brasil. Civilização Brasileira Rio de Janeiro.
- MENDES, Gilberto (1991): Música moderna brasileira e suas implicações políticas de esquerda. In: Revista Música. Bd. 2, 1/1991. Departamento de Música da ECA-USP São Paulo, S.37-42.
- MEYER, Ernst H.(1951): Geleitwort zur Zeitschrift Musik und Gesellschaft / Realismus im Musikschaffen. In: Musik und Gesellschaft 1/1951.

- OLIVEIRA Willy Corrêa de (1984): Webern serve ao imperialismo. In: Folha de São Paulo, Ilustrada 11.3, S.59.
- RICCIARDI, Rubens (1997): Shdanow, Brecht, Eisler e a Questão do Formalismo. In: Revista Música Bd. 8, 1-2/1997. Departamento de Música da ECA-USP São Paulo, S.169-205.
- ZERON, C. A. de Moura Ribeiro (1991): Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil. Departamento de História da FFLCH-USP São Paulo.

2.2 Chile - *Gustavo Becerra-Schmidt*: Marxistische Musikwissenschaft in Chile

Das musikwissenschaftliche Umfeld Iberoamerikas und dessen Beziehung zum Marxismus

Die marxistische, auch die dialektische Musikwissenschaft ist langsam und mühsam, meistens aus dem Inneren Kommunistischer Parteien Iberoamerikas heraus zustande gekommen. Zuerst als Musikkritik der Parteiblätter und Zeitschriften, danach als Aufsätze und selten als Bücher (Alfonso Padilla: *Dialéctica y Música*⁷). Die marxistische und auch die dialektische Stringenz dieser Publikationen ließ häufig zu wünschen übrig. Auch in Kuba wurden nur Teile der Musikwissenschaft marxistisch im engeren Sinne. Daß so etwas auch in den ehemaligen sozialistischen Ländern geschehen ist, kann kein Trost sein. Es genügt nicht sozial und progressiv zu sein, wenn die wissenschaftliche Stringenz fehlt. Paradebeispiel für die Irrwege pseudo-marxistischer Paradigmata sind die Beschlüsse des sogenannten "Prager Manifestes" der 50er Jahre, welche von der chilenischen KP diskutiert und nicht umgesetzt worden sind. Der Kontrapunkt z.B. wurde prinzipiell als "reaktionär" gebrandmarkt.

Vor allem die berühmten "Concursos de musicología" de la Casa de las Américas - sieben bis heute - waren sehr liberal und achteten auf Wissenschaftlichkeit im herkömmlichen Sinne. Das hat sich bis zur Gegenwart, mit hervorragenden Resultaten, so erhalten. Es gilt, die musikalische "Realität", wenn auch immer mit unterschiedlichen Methoden, zu erforschen. Eine mar-

⁷ PADILLA Alfonso (1995): *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Acta Musicologica Fennica 20, Helsinki.

xistische Interpretation, mit der Absicht diese Erkenntnisse sich einzuverleiben, ist noch kaum erfolgt, könnte aber noch eingesetzt werden.

Die chilenische marxistische Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte lässt sich nicht ohne Kuba als dem Zentrum marxistischer musikwissenschaftlicher Forschung oder Forschung mit marxistischer Tendenz oder der Erforschung von einfach progressiven Themenbereichen aus Iberoamerika erklären, zum Beispiel in der Zeitschrift "Boletín de Música"⁸.

Viele Musiker, darunter eine Reihe von chilenischen Komponisten und Musikwissenschaftlern, besuchten Kuba, in den nun mehr vierzig Jahren der Revolution im Zusammenhang mit der Teilnahme an zahlreichen Kongressen, Podien, Symposien, Wettbewerben und Festspielen: Violeta Parra und ihre Kinder Isabel und Angel. Víctor Jara und die Gruppe "Quilapayún", Sergio Ortega, Gabriel Brncic, Gustavo Becerra-Schmidt, Fernando García, Luis Advis, Eduardo Cáceres, José Miguel Candela, Manuel Danemann u.a. Während der chilenischen Militärdiktatur (1973-1990) konnten dort auch Musikwissenschaftler als politische Exilanten leben und beruflich tätig werden (Fernando García). Sie konnten dort im "Boletín de Música" der "Casa de las Américas" (117 Nummern vom Ende der 60er bis zum Ende der 80er Jahre), in der Zeitschrift "CASA" oder in anderen Publikationen veröffentlichen und sogar Bücher schreiben.

Der Austausch mit anderen sozialistischen Ländern war sehr unterschiedlich gestaltet. Am fruchtbarsten waren die Beziehungen mit der DDR, wo chilenische Instrumentalisten (z.B. Jorge Marianov, Hanns Stein), Dirigenten (z.B. Eduardo Moubarak, Marcelo Fortín) und Komponisten (Marcelo Fortín) ausgebildet wurden. Danach könnten wir, wenn auch immer mit Vorsicht, die Tschechoslowakei, Rumänien, Jugoslawien und Polen nennen, allerdings nur am Anfang der Diktatur in Chile. Die schlechtesten Beziehungen musikalischer Art waren die mit der Sowjetunion, abgesehen von ein paar Stipendien und Einladungen. Die Musikzeitschriften "Sowjetzkaja Musyka" und "Musikalnaja Jisň" wurden in Chile nur von Einzelpersonen gelegentlich aufgeschlagen.

Die "Revista Musical Chilena" (von 1945 bis heute mit 191 Nummern⁹) ist Ort der Begegnung internationaler und epochaler Tendenzen. Langjährige

⁸ La Habana, 3ra y G Vedado, Cuba: Casa de las Américas.

⁹ Facultad de Artes. Redakcion: Compañía 1264, oder Casilla 2100 (Postfach), Santiago de Chile.

leitende Persönlichkeiten wie Luis Merino (Direktor), Fernando García (Subdirektor) und Rodrigo Torres (Mitglied des Rates) sind alle in der marxistischen Ideologie bewandert, am hervorragendsten García mit seinen wertvollen Erfahrungen in Kuba und Torres mit seiner wichtigen Mitarbeit im SENECA und in der "Facultad de Artes" der Universidad de Chile (der Chilenischen Staatlichen Universität).

Die "Revista Musical Chilena" als zentrales Organ der chilenischen Musikwissenschaft

Diese Zeitschrift hat eine thematische Geschichte, die für Iberoamerika typisch sein dürfte.

In der Periode vor dem Militärputsch von 11.9.73 entwickelt sie sich von einer europäisierenden Tendenz und dem Ausschluß musikalischer Folklore hin zu einem Organ, in dem die Folklore einen festen Platz findet und die populäre Musik in Verbindung mit dieser, einen Platz zu gewinnen beginnt. Gelegentlich schreiben für diese Zeitschrift marxistisch geschulte Autoren wie Falabella oder Becerra-Schmidt.

In den 17 Jahren der Diktatur (11.9.73 bis 1990) kämpft diese Zeitschrift um die Freiheit der Forschung und zögert nicht, vom ersten Moment an kommunistische (Neruda) und sozialistische (Peña Hen) Persönlichkeiten in ihren Spalten zu kommentieren und zu ehren. Die Bindung zur Folklore in einer Zeit, in der die Indianerverfolgung wieder Auftrieb erhält, wird mit strengster wissenschaftlicher Akribie fortgesetzt (Grebe). Die Autoren sind zwar keine Kommunisten, aber sie zögern nicht, die Leistungen von Kommunisten festzustellen und positiv zu bewerten. Diese Zeitschrift ist bis heute in progressiven Händen (Merino, García, Torres), darunter erfahrenen Verfechtern einer progressiven Kultur.

Während dieser Zeit entsteht, in enger Verbindung mit Musikwissenschaftlern im Exil, ein enormer Bedarf an Wiedergewinnung chilenischer Kulturidentität. Freiheitsräume werden in Chile dafür entwickelt, in der populären Musik folklorischen Ursprungs, genannt "Canto Nuevo", und in musikwissenschaftlichen Untersuchungen dieser und anderer Themen von äusserst wichtiger soziokultureller und sozioökonomischer Bedeutung. Die besten Publikationen in diesem Bereich wurden in Chile vom Verlag CENECA und in den Zeitschriften "Araucaria" und "Literatura Chilena" im Ausland veröffent-

licht, darunter Grundlegendes über den "Canto Nuevo". Der Einfluss marxistischer Ideologie in diesen Bereich ist deutlich nachzuweisen.

Die Publikationen des "CENECA" (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) während der Diktatur.

Diese Veröffentlichungen bildeten den harten Kern der wissenschaftlichen Analyse der chilenischen Kultur während der Diktatur. Besonders wichtig sind die Hefte der Reihe "Comunicaciones", darunter die Analyse des "Espacio Radial no Oficialista en Chile:1973-1977", in der die Entwicklung freier Räume für demokratische Kommunikationsmöglichkeiten registriert und ausgewertet werden, darunter auch die musikalischen.

Die Publikationen im Exil

Unter den vielen Exilzeitschriften, die erschienen sind, waren am stabilsten und effizientesten die Zeitschrift "Araucaria" (1978-1987, 37 Nrn.) und "Literatura Chilena", welche regelmäßig Arbeiten über Musik veröffentlichten. Die erste war direkt eine von der marxistischen Ideologie beherrschte Zeitschrift und die letzte wurde von dem Sozialisten David Valjalo herausgegeben und bot großzügigen Raum für marxistische und kommunistische Autoren wie Eduardo Carrasco, Patricio Manns und Gustavo Becerra-Schmidt. Hervorzuheben sind die Hefte 33/34 (1985) "Creación y Crítica" und "Nueva Canción, Canto Nuevo".

Einige hervorragende Schriften der letzten Zeit

Von Tiziana Palmiero ist eine tiefgreifende soziokulturelle, semiotische und dialektische Analyse der Funktionen und Bedeutung der "Chilenischen Harfe" erschienen¹⁰, von Jorge Martínez eine wichtige Arbeit über Transkulturationsprozesse, die in großen Mengen das Indo-Afro-

¹⁰ PALMIERO, Tiziana: "El Arpa en Chile", Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes Compañía 1264 oder Casilla 2100: Manuskript: jomaru@rdc.cl

Iberoamerikanische Panorama charakterisieren¹¹, und schließlich von Alfonso Padilla die bereits erwähnte "Dialéctica y Música", eine fruchtbare Anwendung der marxistischen Methode als Werkzeug der Musikanalyse. Diese Arbeit könnte als Grundlage für eine weitere Diskussion der dialektischen und der marxistischen musikwissenschaftlichen Methode dienen.

Die Situation heute. Lokale, iberoamerikanische und weltorientierte Betrachtungsweisen

Nach wie vor steht die iberoamerikanische Musikwissenschaft progressiver Tendenz zum Teil der marxistischen Methode nahe. Die Beschaffenheit des kulturellen Entwicklungsprozesses ist breit gefächert und in Basis und Überbau so differenziert, daß er nur schwer mit den bestehenden Paradigmata zu handhaben ist. Mit zunehmender Kraft und Geschwindigkeit kommen Globalisierung-Faktoren zum Tragen, die die Obsoleszenz fester Modelle bewirken. Die Dynamik und Rahmenveränderungen der marxistischen Musikwissenschaft im Globalisierungsprozess werfen grundlegende Fragen auf. Sie sprengen das Lokale, die Grenzen der Länder Iberoamerikas und erstrecken sich auf die ganze Welt.

Paradigmata? Sind die schon da oder müssen sie erst erschaffen werden? Oder, im besten Falle, ältere ergänzen? Die marxistische Realitätsanalyse ist noch nicht im Stande über Paradigmata zu entscheiden. Es gibt eine Fülle von neuen Situationen, die es zu erkunden und auszuwerten gilt. Was wann tun, welches sind die Prioritäten? Muss "die Musik des Menschen" als Prozess in der Kulturentwicklung der ganzen Welt definiert werden oder geht es noch wie bisher weiter oder soll es so wie bisher weiter gehen?

2.3. Deutschland-Ost - Gerd Rienücker: Marxistische Musikwissenschaft in der DDR - Errungenschaften und Komplikationen

¹¹ ULLOA, Jorge Martínez: "Hacia una musicología transcultural", Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Compañía 1264 oder Casilla 2100: Manuskript: jomaru@rdc.cl

Vor genau zehn Jahren erschien mein Thesenpapier "Haben wir eine marxistische Musiktheorie?" (Rienäcker 1989). Ihm wurde unterstellt, es ginge mir darum, inmitten der Agonie der DDR, althergebrachte Dogmen neu zu installieren – mitsamt althergebrachter Feindbilder, bürgerlicher Musiktheorie, die bekämpft und diffamiert werden müsse (vgl. Bimberg 1996, S.81ff.). Darum ging es keineswegs. Vielmehr stand die von Georg Knepler aufgeworfene Frage, ob wir eine Musiktheorie bereits hätten, die sich zu Recht auf Marx berufen kann. Ich habe dies verneint, indessen einige Vorschläge gemacht, welche Fragen eine solche Theorie bearbeiten könnte. Leider blieb eine Passage ungedruckt, die nicht peripher war: der Verweis auf politische Repressionen anfangs der 80er Jahre, die eine hochinteressante Diskussion über marxistische Persönlichkeitstheorie zum Erliegen brachte. Werner Röhr, einer meiner Lehrer in Marxismus, war davon betroffen, und mit ihm Peter Ruben und Camilla Warnke, und ich hielt es wenigstens im nachhinein für angemessen, zu sagen, daß derlei Repressionen für eine marxistische Theoriebildung nicht förderlich sind.

Zu meinen Thesen stehe ich nach wie vor – dies umso mehr, als sie weit davon entfernt waren, die Arbeiten von Ludwig Finscher, Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht oder Walter Wiora abzuwerten. Vielmehr stellte ich die Frage, ob die auffällige Selbstgenügsamkeit in der Gegenstandsbestimmung, die Konzentration vieler Analysen auf das opus perfectum et absolutum sich nicht als Teil und Resultat jener Verdinglichungsprozesse verstehen läßt, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno unter Berufung auf Marx' ökonomische Bestimmungen vor einem Halbjahrhundert festgehalten haben. Diese Frage stelle ich erneut.

Zurück zum Ausgangspunkt: Wir hatten, so meine Thesen, keine marxistische Musiktheorie, und das lag nicht oder nicht primär an den Subjekten selbst, die sie hätten entwickeln müssen, sondern an den Komplikationen einer nichtkapitalistischen Gesellschaft, die, so Heiner Müller, sich darum bemüht hatte, Marx zu widerlegen, somit auf ihn sich nicht berufen konnte, aller zitierenden Beschwörungen ungeachtet – auch das läßt sich nicht moralisch bewerten. Wie hätten marxistische Theorien sich in einer Gesellschaft entfalten können, die die elfte Feuerbachthese fast in ihr Gegenteil umbog, weder an einer angemessenen, d.h. alle Faktoren einbeziehenden Interpretation des Status quo, noch an wirklicher Veränderung interessiert war; in einer Gesellschaft, der die marxistische Dialektik zum Ornament, entwicklungstreibende Widersprüche teils zu leicht behebbaren Makeln, teils zu Phanta-

siebildern mutierten, die man unter den Tisch kehren sollte; in einer Gesellschaft, deren Genese ohne Stalins brutale Verkehungen des Marxismus sich nicht verstehen geschweige denn beurteilen läßt?

Und doch, es gab Ansätze zu einer marxistischen Musiktheorie, Arbeiten, die jene Feuerbach-These ernst und beim Worte nahmen – Arbeiten, verfaßt von Musikologen, denen nicht nur Kompetenz, sondern auch Zivilcourage bescheinigt werden muß. Daß sie zumeist ohne Gefahr des Leibes und des Lebens entstehen konnten, häufig sogar gefördert wurden, ist den Widersprüchen eben dieser Gesellschaft, dem Miteinander weitreichender Errungenschaften und ebenso weitreichender Defekte geschuldet: Über beides muß gesprochen werden, und beidem voran über den Antifaschismus, der neben Stalin an der Wiege der DDR stand, über Musikologen denn auch, die seit dem Ende der 20er Jahre sich als Marxisten und Leninisten bekannten, gegen den Faschismus kämpften und ins Exil gingen oder ins Gefängnis kamen (Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler) oder vom Hinrichtungswagen in letzter Minute absprangen (Eberhard Rebling).

Ich versuche, die Themenfelder dieser Ansätze zu skizzieren.

1. Auseinandersetzungen über das So-und-nicht-Anders der Musik, Diskussionen über Musik-Begriffe mitsamt ihren sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Voraussetzungen, Diskussionen über Zusammenhänge von Musik und Gesellschaft, sich zuspitzend in der Frage, inwieweit beides sich voneinander trennen, einander gegenüberstellen läßt (pointiert: Musik und Gesellschaft oder Musik als Gesellschaft?); Diskussionen über Musikkultur oder "Musik-Verhältnisse". Zu erinnern ist an Bestimmungsversuche von Meyer, Knepler, Rebling, Harry Goldschmidt, aber auch an Peter Wickes Definitionen der Musik und Musikkultur in seiner Dissertation 1981 oder an Christian Kadens kommunikationstheoretische Bestimmungen von Musikkultur (Kaden 1984) bzw. an seine Versuche über den Zivilisationsauftrag der Musik (Kaden 1993).

2. Auseinandersetzungen über verschiedene Aspekte und Dimensionen des sogenannten "Wirklichkeits-Gehalts" der Musik – einsetzend in sehr unterschiedlichen Versuchen einer Semiotik - von den Versuchen zur Intonationstheorie bis hin zur direkten Anwendung semiotischer Kategorien - , übergehend zu Kontroversen über Autonomie- und Heteronomieästhetik, einmündend in mehr oder minder differenzierte Bestimmungen der Funktion und des

ästhetischen Gehalts: erinnert sei an Versuche, Matthesons Wörterbuch-Ästhetik aufzunehmen, an sehr unterschiedliche Definitionen der Begriffe Intonation und Gestalt, an ebenso unterschiedliche Bestimmungen musikalischer Inhalte und Formen, an Kontroversen über die Verbalisierbarkeit musikalischer Inhalte, an Harry Goldschmidts Versuch, Texte ausfindig zu machen, die bedeutenden Instrumentalwerken zugrunde liegen, an Kneplers Versuch historischer Schichtungen, die seinen Kategorien biogener, logogener, mimeogener Elemente bzw. Schichten der Musik zugrundeliegen (Knepler 1982), schließlich an sehr unterschiedliche Versuche, Lenins Definitionen der Widerspiegelung auf die Musik anzuwenden (vgl. u.a. E. Lippoldt 1967).

Erinnert sei, mit gleichem Nachdruck, an Diskussionen über Korrelationen zwischen musikalischem und gesellschaftlichem Fortschritt – einsetzend mit Bestimmungen des gesellschaftlichen Fortschritts, auch und gerade sozialer und politischer Revolutionen, übergehend zu ganz unterschiedlichen Vorstellungen, wie Musik und Musiker zu diesen Revolutionen sich verhalten, übergehend zu Fragen nach Kriterien musikalischen Fortschritts, musikalischer Revolution. Hier müssen Hanns Eislers dialektische Bestimmungen hervorgehoben werden, weil in ihnen sowohl die gesellschaftliche Funktion der Musik als auch die relative Autonomie ihres Materials erörtert ist – in Übereinstimmung und in Kontroverse zu Adorno. Hanns Eisler hat allerdings kurz vor seinem Tode fast alle gängigen Positionen sogenannter Inhaltsästhetik, ja, der marxistischen Ästhetik überhaupt infrage gestellt, präzise musikpsychologische Untersuchungen gefordert und nachdrücklich auf Ansätze der Musiktherapie aufmerksam gemacht (Eisler 1962, 1982, S. 501 ff.) – seine Versuche sind von der Musikästhetik zögerlich aufgenommen (am weitreichendsten von Günter Mayer 1978), mitunter sogar als komplikativ zurückgewiesen worden (Heinz Alfred Brockhaus 1969). – die Kontroversen um Mayers Arbeiten zur Dialektik des musikalischen Materials, flankiert von Diffamierungen über fachliche Belange hinaus (vgl. Lippoldt 1967, Brockhaus 1970), machen deutlich, welch Sprengsatz sich darin befand.

3. Auseinandersetzungen um Realismus in der Musik im allgemeinen, um sozialistischen Realismus im Besonderen: Hier wäre ein wahrhaft dorniger Weg nachzuzeichnen, beginnend in Versuchen, die Andrej Shdanows Dogmen aufnehmen oder ihnen zumindest nahe stehen (Meyer hat Grundlinien seiner Realismus-Konzeption inmitten der 40er Jahre im Exil ohne Kontakt-

nahme mit sowjetischen Kulturpolitikern entfaltet; sein Aufsatz "Realismus - Lebensfrage der Musik" 1951 ist nicht als Akt des Gehorsams gegenüber der UdSSR zu bewerten), übergehend zu weitläufigeren Bestimmungen, an denen buchstäblich alle Lesarten über den Wirklichkeitsgehalt der Musik beteiligt waren, einmündend endlich in den Versuch, Postulate von Robert Weimann ernst zu nehmen, denen zufolge Realismus mit "realistischem Verhalten" (d.h. mit angemessener Reflexion der Wirklichkeit), vor allem mit der Prozessualität und permanenten Veränderung von Wirklichkeit beginnt. Von hier aus war von musikalischem Realismus nur dann zu sprechen, wenn Musik und Musiker nicht Illusionen oder gar Lügen über die Wirklichkeit verbreiteten, wenn sie Veränderungen nicht blockierten, sondern herausforderten. Oder, wie Mayer es kurz vor der Wende formulierte: Es könnte sein, daß Werke, die früher als sozialistisch-realistisch gefeiert wurden, nichts anders seien als roter Kitsch, während man die einst beargwöhnten, verfolgten Kompositionen als sozialistisch-realistisch bezeichnen müsse, da in ihnen Wirklichkeit ungeschminkt aufgenommen sei. Solcher Bestimmung hatte ich mich seit Beginn der 70er Jahre (halbverdeckt) angeschlossen im Recours auf Sinfonien, Opern und Kammermusik von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer oder Friedrich Schenker. Zu erinnern ist, daß Eisler die Realismusbestimmungen aus den End-40er und den 50er Jahren in privaten Gesprächen und auch öffentlich als untauglich zurückwies.

4. Arbeiten zur Gattungstheorie – sowohl zu allgemeinen Parametern musikalischer Gattungen und Genres als auch zur Spezifik einzelner Gattungen: Hier ist an musikästhetische Arbeiten von Klaus Mehner zur Gattungstheorie, an die Arbeiten von Mayer und Wicke zur Theorie der Popmusik, an die Arbeiten von Frank Schneider zur Theorie des klavierbegleiteten Sololiedes (Schneider 1969; 1982), an Kneplers Versuche über die Oper (Knepler 1982), an mehrere Versuche über die Theorie des (Münz 1966, Seeger 1964 ff., Rienäcker 1972 ff.) zu erinnern.

5. Dies alles übergreifend, muß die Entwicklung mehrerer musikologischer Disziplinen hervorgehoben werden, die im Begriff "systematische Musikwissenschaft" notdürftig zusammengehalten sind – vor allem jener Anschlag inmitten der sechziger Jahre, der mit Kneplers Wirken an der Humboldt-Universität zusammenhing: Kneplers Forderung, sich mit mathematischen, informationstheoretischen, kybernetischen Forschungen zu beschäftigen, seine Zusammenarbeit mit Historikern und Psychologen und

Kommunikationstheoretikern und Bioakustikern, der sich unter anderem das Buch "Geschichte als Weg zum Musikverständnis" verdankt; wiederum der Anschub, der mit den statistischen Arbeiten von Reiner Kluge und den soziologischen, auch und gerade kommunikationstheoretischen Arbeiten von Christian Kaden oder mit dem Wirken von Musikpsychologen wie Siegfried Bimberg, Peter Michel, Michael Cienskowski, Günter Olias) zusammenhängt.

6. Wiederum übergreifend ist der vielen Versuche zu gedenken, die Analyse des status quo mit dem Nachdenken über notwendige Veränderungen, mit direkten Eingriffen inmitten der musikpolitischen Praxis zu verbinden: Meine erste Seminararbeit im ersten Semester war eine populärwissenschaftliche Einführung zu einem Mozart-Programm, das im Kombiant EAW Treptow vor Arbeitern stattfinden sollte; zum Studienprogramm gehörten Chorleiterpraktika in mehreren Kombinat, zur Bewährung des Absolventen, auch des künftigen wissenschaftlichen Nachwuchses die Tätigkeit in der musikkulturellen Praxis, und zwar nicht nur als Erfüllungsgehilfe des status quo. Daß auch ich Spezialisten für das Musiktheater ausbildete und in den ersten Jahren ihrer Praxis für ihr Tun mit verantwortlich war, daß Wicke alle seine Dissertanten für einige Jahre in das Komitee für Unterhaltungskunst schickte, kann man im nachhinein nicht als Gehorsam gegenüber Staatsorganen rubrizieren; eher ging es um kritische Eingriffe, um das Wissen, daß etliches zu bessern sei. Nicht anders verhält es sich mit Frank Schneiders unentwegten Invektiven, deren Schärfe an die von Alfred Kerr erinnert, oder an Gerhard Müllers bössartige Satiren in der "Musik-Eule", die die satirische Zeitung "Eulenspiegel" immerhin druckte, mithin verantwortete.

Diese Vielfalt von Ansätzen sowie der oft dornigen Wege ihrer Entfaltung kann jenen pauschalen Urteilen entgegenwirken, mit der "die" marxistische Musikwissenschaft sozialistischer Länder heute in der Regel bedacht wird.

Freilich müssen mitsamt den Errungenschaften auch die Gebrechen hervorgehoben werden: Sie sind, wie ich erst jetzt weiß, nicht marginal, schon gar nicht durch kosmetische Operationen zu beheben; ebensowenig lassen sie sich insgesamt moralisch beurteilen, wenn man von offenkundig denunziatorisch-diffamatorischen Handlungen absieht. Ich kann mich kurz fassen, da ich in meinem zweiten Referat (Dokument 3.3) ausführlicher darauf zu sprechen komme.

Gewiß hatten alle versuchten Eingriffe dort ihre Grenze, wo eine Gesellschaft, genauer, die Führung der SED, von den Wissenschaftlern verlangte, den status quo als richtig zu begründen, wo alle Rede über Veränderung mehr und minder auf die Ornamentierung des Hier und Jetzt, bestenfalls auf kosmetische Operationen hinauslief – dies war nicht immer, aber über große Zeiträume der Fall und hat Konsequenzen auch für die auf Veränderung drängenden musikologischen Versuche – unfreiwillig gerieten sie zum Schattenboxen, verfehlte notwendige Polemik ihre Ziele und Adressaten, fanden Grabenkämpfe statt, die bei genauerem Hinsehen als Ersatzhandlungen fungieren (etwa die Kontroverse zwischen philosophisch orientierten und nicht philosophisch bewanderten Musikologen, zwischen Repräsentanten der "E"- und "U-Musik").

Gewiß war die von Marx geforderte und praktizierte Dialektik in der Musikologie unzureichend entwickelt, was sich in hochkomplikativen Vereinfachungen sowohl der Funktions- als auch der Struktur-, erst recht semantischer Bestimmungen der Musik, in beklemmenden Verabsolutierungen einzelner Elemente und Parameter, in Verkürzungen geschichtlicher, soziologischer, philosophischer, ästhetischer Prozesse, oft auch in der Ab- und Verdrängung, ja, Leugnung zentraler Parameter, in der meist unfreiwilligen Austreibung entwicklungsbestimmender Widersprüche, in vielerlei Glättungs- und Harmonisierungsriten kenntlich machte – darüber mehr in meinem anderen Referat (Dokument 3.3).

Gewiß waren Auseinandersetzungen, dringend für jedwede Entwicklung, nicht nur überlagert von politisch nicht ungefährlichen Unterstellungen und mitgeprägt von politischen Entscheidungen, die der Sache nicht zu Segen gereichten, sondern auch überdeckt von Selbstgefälligkeit derer, die es geschafft zu haben schienen – das betraf übrigens die erste Generation, die der Antifaschisten, am allerwenigsten, sondern machte sich eher in den beiden nachfolgenden Generationen geltend - , überdeckt von Lust an Intrigen, die sich nicht alle als politisch verordnet rubrizieren lassen.

Gewiß wurde der theoretische, d.h. philosophisch-ökonomische Anspruch, mit dem der Recours auf Marx sich unabdingbar verbindet, in vielen Arbeiten nicht aufgenommen, nicht einmal begriffen, was sich bereits in unsauberer kategorialer Arbeit, schlimmer noch, in philosophischem Unwissen oder philosophischer Unbedarftheit kundtat – dies trifft auch auf einige meiner Arbeiten zu, und ich bin ehemaligen Studenten eingangs und inmitten der

80er Jahre dankbar, daß sie sich dies nicht länger gefallen ließen, sondern den mit Marx verbundenen philosophischen Anspruch einforderten – es waren übrigens die gleichen Studenten, die sich, als Lothar Kühne, einer ihrer herausragenden Lehrer, sich das Leben nahm, den Mut hatten zur fast öffentlichen Revolte nicht mehr nur gegen ihre Ausbilder, sondern gegen die Führung der SED.

Was ich hier verkürzt darstellte, müßte mit Name und Adresse belegt werden – dies möchte in der Diskussion und in spezielleren Referaten nachgeholt werden. Hier sei nur festgehalten, daß die Komplikationen selbstverständlich ihre Auswirkungen hatten für die marxistische Musikwissenschaft außerhalb der DDR, grob verallgemeinert, daß wir durch unsere Komplikationen viele Musikologen in Westeuropa, die uns brauchten, buchstäblich im Stich gelassen oder in die eigenen Komplikationen hineingezogen haben – dies zu wissen macht schon betroffen. Daraus abzuleiten, marxistische Musiktheorie sei hinfort erledigt, scheint mir verfrüht oder ganz und gar untriftig. Ob der Begriff "marxistisch" weiterhin genommen werden kann oder soll, steht auf anderem Blatte. Die Fragestellungen jedoch bleiben im Raume.

Zitierte Literatur

- BIMBERG, Siegfried (1996): Nachhall. 44 Jahre Schulmusik nach Marx und Lenin. Essen.
- BROCKHAUS, Heinz Alfred (1969): Probleme der Hanns-Eisler-Forschung. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 1/1969.
- BROCKHAUS, Heinz Alfred (1970): Probleme der Realismustheorie. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR, Bd. II, S.24 ff.
- BUNGE, Hans (1975): Gespräche mit Hanns Eisler, Leipzig.
- GOLDSCHMIDT, Harry (1971): Der späte Beethoven. Versuch einer Standortbestimmung. In: Beethoven-Kongreß Berlin 1970, Leipzig, S. 41 ff.
- KADEN, Christian (1984): Musiksoziologie, Berlin.
- KADEN, Christian (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel etc.
- KLINGBERG, Lars (1997): Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen. In der Reihe Musiksoziologie, hg. von Christian Kaden, Bd. 3. Kassel/Basel/London/New York/Prag.
- KNEPLER, Georg (1961): Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Bd. I, II, Berlin.

- KNEPLER, Georg (1978): Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig.
- LIPPOLDT, Eberhard (1967): Untersuchungen zur Inhalt- Form-Relation, [Diss.] Leipzig.
- MAYER, Günter (1978): Welt- und Notenbild, Leipzig.
- MEHNER, Klaus (1979): Ästhetische Aspekte einer Gattungstheorie. In: Handbuch der Musik-
ästhetik, hrsg. v. S. Bimberg, W. Kaden, E. Lippoldt, K. Mehner und W. Siegmund-
Schultze, Leipzig, S. 251 ff.
- MEYER, Ernst Hermann (1951): Musik im Zeitgeschehen, Berlin.
- MÜNZ, Rudolf (1966): Untersuchungen zum Realistischen Musiktheater Walter Felsensteins,
[Diss. A.] Berlin.
- RIENÄCKER, Gerd (1972): Zu einigen Aspekten dialektischer Figureninterpretation in neueren
Werken des Operschaffens der Deutschen demokratischen Republik, [Diss. A], Berlin.
- RIENÄCKER, Gerd (1981): Thesen zum Musiktheater. In: Weimarer Beiträge 11/1981, S. 148.
- RIENÄCKER, Gerd (1989): Haben wir eine marxistische Musiktheorie? In: Beiträge zur Mu-
sikwissenschaft 3/ 1989, S. 159 ff.
- SCHNEIDER, Anneliese (1969): Die Heine-Vertonungen von Robert Schumann, [Diss. A],
Berlin.
- WICKE, Peter (1981): Popmusik Zur Funktion einer Massenmusikpraxis, [Diss. A], Berlin.
- WICKE, Peter (1986): Rockmusik soziologische und ästhetische Aspekte , [Diss. B], Berlin

2.4 Deutschland-West - *Wolfgang Martin Stroh*: Marxistische Mu- sikwissenschaft unter der freiheitlich-demokratischen Grund- ordnung

Ich werde im wesentlichen die marxistische Musikwissenschaft bis zur Wende bilanzieren. Das betrifft die Zeit von den späten 60er Jahren bis Ende der 80er. Eine "gesamtdeutsche Bilanz nach der Wende" fehlt definitionsgemäß.

Zustandsbeschreibung

Die westdeutsche marxistische Musikwissenschaft ist eine scheinbar zufällige Summe von Aktivitäten weniger Einzelpersonen, die ein über Privatkontakte

organisiertes, informelles Netz des Informationsaustausches und der Zusammenarbeit pflegen. Der Umfang des einschlägigen Personenkreises beträgt ca. 60 bis 70. Nach außen erkennbare Kristallisationspunkte wie im Falle der Kritischen Psychologie Holzkamps oder der Kritischen Theorie des Adorno-Umfeldes hat es im musikwissenschaftlichen Sektor nicht gegeben.

Der Schein der Zufälligkeit löst sich teilweise auf, wenn das informelle Netz des Informationsaustausches auf dem Hintergrund charakteristischer Biografien und den diesen Biografien korrespondierenden ”Szenen” betrachtet wird. Dies wird im 2. Teil erfolgen.

Es gibt keinen systematischen, auf Methoden- oder Theoriebildung gerichteten Diskurs innerhalb der westdeutschen marxistischen Musikwissenschaft; es gibt keine nach außen gerichtete irgendwie erkennbar homogene Stoßrichtung dieses Personenkreises. Gelegentlich haben Personen wie Hanns-Werner Heister zu Anlässen wie der Festschrift für Georg Knepler auch die in Westdeutschland verstreuten Schafe gesammelt, ohne aber eine Diskussion oder Zentrierung unter denselben herbeiführen zu wollen.

Wie ich im Verlauf der Tagungsvorbereitung empirisch feststellen konnte, ist das Interesse an einer internen Diskussion oder einer nach außen gerichteten Homogenisierung unterschiedlich groß. Der Tenor der ca. 40 Absagen zur Tagungsteilnahme ist folgender: Für einige ist mit dem Ende der Szenen-Ära auch das Interesse an einer Diskussion erloschen, wobei teils die Ära als überwunden, teils der Marxismus als überholt bezeichnet werden. Für die meisten jedoch, die beim Gang durch die Institutionen durchgehalten haben, ist es zur Zeit derart aufreibend, Reste marxistischer Ideale im sozialdemokratisch modernisierten Kapitalismus aufrecht zu erhalten, daß für eine Gesamreflexion weder Zeit noch Motivation besteht. Nur bei wenigen dürfte eine gewisse Angst davor bestehen, die inzwischen in einem entsprechenden Zeitschriften- und Büchermarktsegment gut untergebrachte Position vor ehemaligen oder aktuellen ”Kontrahenten” zur Disposition zu stellen.

Noch Ende der 60er Jahre galt es als fachpolitisch fortschrittlich, sich musikwissenschaftlich mit Schönberg und Webern zu beschäftigen. Mitte der 60er konnte man nur in Freiburg bei Eggebrecht über Neue Musik promovieren (Brinkmann, Budde, Stroh), später dann bei Dahlhaus und Stephan in Westberlin. Die Beschäftigung mit Neuer Musik, mit Adorno oder - allgemeiner - mit Musiksoziologie galt damals als ”links”. Lange Zeit wurde Marxismus mit Musiksoziologie identifiziert.

Die Zeiten, in denen "Musiksoziologie" oder sozial-ökonomisch argumentierende Beschäftigung mit Musikgeschichte oder Populärmusik a priori ein Symptom von Marxismus waren, gingen bereits Mitte der 70er zu Ende, nachdem einerseits Anti-Kommunisten wie Vladimir Karbusitzky oder Tibor Kneif aufgrund ihrer im Osten erworbenen Methodenkenntnisse das musiksoziologische Terrain publizistisch an sich gezogen und andererseits die Adorno-Schüler sich akademisch vollkommen verrannt hatten.

Von außen wahrgenommen wurden marxistische Publikationen als solche nur dann, wenn sie sich auffallend "abwegigen" Themen zuwandten wie z.B. den sozialen Bewegungen der BRD oder der Musik unter dem Faschismus oder im Exil oder in Konzentrationslagern. Nicht jedoch, wenn sie sich - auf eine marxistisch profilierte Art - jener Themen annahmen, die auch bürgerlich besetzt waren.

Die profilierenden Forschungsschwerpunkte der westdeutschen marxistischen MusikwissenschaftlerInnen lauteten:

Konsequente Sozialgeschichte der Musik auf der Basis der mannigfaltigen Ausprägungen des Modells Basis-Überbau und der These vom Sein, das in letzter Instanz das Bewußtsein bestimmt,

dialektisch differenzierte Analyse von Populärmusik auf der Basis der These von Marx, daß Ausbeutung nicht menschlicher Bosheit, sondern dem Wesen des Kapitals entspringt, d.h. daß Bedürfnisse nicht einfach kulturindustriell manipulierbar, daß "falsche" Bedürfnisse stets auch "richtig", also "richtig falsch" sind,

Kritik an den Autonomievorstellungen von Musik und die Herausarbeitung der Funktionalität aller musikalischen Tätigkeit unter Einbeziehung des Waren-Modells, das auch auf Kunstmusik angewandt werden kann oder muß,

durch psychoanalytische Argumentationsmuster *angereicherte Kritik künstlerischer Produktion und Rezeption* auf der Basis des von Marx aus weitergedachten Emanzipationsanspruchs, der nicht mehr auf das Proletariat, sondern auch auf die musikbetreibende Mittelschicht bezogen wurde.

Um diese profilierenden Forschungsthemen entwickelte sich schnell ein Umfeld nicht-marxistischer westdeutscher Musikwissenschaftler, die sich als "fortschrittlich" verstanden. Die Marxisten profitierten bei ihrem Gang durch die Institutionen von den vielfältigen Vermengungen, beispielsweise in den ersten Jahren der westdeutschen Sektion des IASPM, in musikpädagogischen

Kreisen, im Journalismus oder an Universitäten wie beispielsweise Oldenburg.

Zustandsdeutungen

Ich möchte und muß die beschriebenen Phänomene in aller Kürze deuten. Hierbei sollen folgende Tatsachen berücksichtigt werden:

(1) Es hatte in jedem Falle einen biografischen Grund, wenn eine westdeutsche AkademikerIn Musikwissenschaft marxistisch betrieb. Es war ja hochgradig ungewöhnlich, quasi klassenverräterisch und der Karriere in jedem Falle abträglich, so etwas zu tun. Die biografischen Gründe im Umfeld der Studentenbewegung sind bekannt: Frusterlebnisse mit der Familie und den Herrschaftsstrukturen an den Hochschulen weiteten sich aus auf nationale und internationale Fragen. Die DDR als Vorbild entfiel, der Ruf "geht doch nach drüben!" prallte ab, weil er verkannte, daß sich die Ausgangsmotivation vom "individuellen Glück" längst "politisiert", d.h. weiterentwickelt hatte. Das Berufsverbot sorgte zudem dafür, daß individuell motivierte Aktivitäten systembedingt schnell "politisiert" wurden.

(2) Es gab nie einen rein musikalischen Grund dafür, Musikwissenschaft marxistisch zu betreiben. Die Gründe waren stets außermusikalischer Art. Mit andern Worten: eine Person wurde erst politisiert, links und marxistisch - und versuchte dann, falls sie zuvor Musik wissenschaftlich untersucht hatte, dies nun marxistisch zu tun. Der Aspekt, daß marxistische Musikwissenschaft die bessere oder richtigere Musikwissenschaft sein könne, war der viel elementareren Frage untergeordnet, ob es Musikwissenschaft überhaupt geben soll und kann. Erst in der Veröffentlichungspraxis, d.h. nach außen hin, spielte die Frage eine Rolle, ob und inwiefern der Marxismus aufgrund anderer Fragestellungen oder Methoden generell interessante musikwissenschaftliche Ergebnisse hervorbringen kann.

(3) Die marxistische Musikwissenschaft spielte sich, sofern sie nicht rein akademisch und unpolitisch blieb, im Kontext von Szenen ab und war der allgemein-politischen Tätigkeit dieser Szenen untergeordnet. Der spezifisch akademische Meinungspluralismus in Westdeutschland hatte zur Folge, daß es eine Fülle solcher Szenen gab (an der Uni Bielefeld beschrieb ich 1976 in einer Informationsbroschüre über 20 verschiedene linke Studentengruppen). Jede dieser Szenen hatte ihre spezifische kulturelle Identität, unterschiedliche musikalische Tätigkeitsmerkmale und damit unterschiedliche Vorstellungen

von Musikwissenschaft. Die Teilhabe an einer dieser linken Szenen war bestimmt durch die eingangs erwähnte biografische Motivation MarxistIn zu werden sowie durch charakteristische Psychostrukturen. Die Teilhabe bestimmte andererseits aber auch die musikwissenschaftlichen Fragestellungen und Methoden.

Mit diesen wenigen Grundtatsachen lassen sich die in der Bilanz beschriebenen Phänomene deuten. Es gab keine Motivation und auch keine Notwendigkeit, über-individuell marxistisch zu arbeiten. Im Gegenteil. Aufgrund des Berufsverbotes und der generellen Schwierigkeit, sich außerhalb der jeweils eigenen Szene zu vermitteln, fuhr jedes Individuum einen eigenen Kurs, gab es persönliche Sympathie- oder Kooperationsabkommen, war aber das Gesamtphänomen "marxistische Musikwissenschaft" eher getarnt. Wir alle haben über Jahrzehnte hinweg nie alles gesagt, was wir hätten sagen können, und nie alles so gesagt, wie wir es gerne gesagt hätten. Wurden wir gnadenlos ehrlich oder nicht-taktisch, so schnitten wir zumindest die Kommunikation, im allgemeinen aber uns auch unsere Karriere ab.

Das Tarnungs-Phänomen, das mit Selbstzensur unzureichend beschrieben ist, wurde zum Stil, ja zur Methode. Adorno hatte uns dies mit seiner zur Denkformel gewordenen Sprach-Verquerung vorgemacht. Die Angst, einfache Sachverhalte sprachlich auf den Punkt zu bringen, wurde zu einem Kennzeichen der Linken. Dies hatte zwei Seiten:

Die *positive* Folge des Tarnungs-Phänomens sehe ich in der notwendig sehr offenen, flexiblen und undogmatischen Diskussion um marxistische Ansätze. Allerdings wurde die Diskussion unter den Szenen nie zu Ende geführt, sondern durch Spaltung frühzeitig beendet. Positiv am Tarnungs-Phänomen war auch die Tatsache, daß sich hoch interessante Themenverschiebungen ergeben konnten, die Außenstehende zu dechiffrieren nicht ohne weiteres in der Lage waren.

Die *negative* Folge des Tarnungs-Phänomens sehe ich darin, daß die marxistische Musikwissenschaft sich nie richtig formiert hat und von Anfang an in vier unterschiedliche Richtungen diffundiert ist, deren Bündelung oder Verknüpfung meines Erachtens produktiv gewesen wäre:

Erstens in die Richtung einer besonders guten und aussagestarken Musikwissenschaft, für die Marxismus ein Katalysator für allgemein akzeptierte Qualität ist. *Zweitens* in das Abheben des kritischen marxistischen Potentials in einen Feuilletonismus, der beliebig kritisch sein konnte, weil er a priori unge-

fährlich war. *Drittens*: Der weitaus häufigste Weg, den marxistische Musikwissenschaft in Westdeutschland gegangen ist, war der der "Grenzüberschreitung". Musikwissenschaftler zu sein, d.h. Forschung zu betreiben, avancierte zum Nebenberuf. Musikwissenschaftlich gearbeitet wurde nur noch, wenn man dies in einem Hauptberuf benötigte. Solche typischen Hauptberufe sind: MusiklehrerInnen, KomponistInnen, RundfunkredakteurInnen, JournalistInnen, KünstlerInnen, MusiktherapeutInnen. Und *viertens* gab es - nicht vollkommen trennscharf zu einem der bereits genannten Wege - die Möglichkeit, den Marxismus unter neuen, aktuellen Ziel- und Fragestellungen "aufzuheben" oder anzuwenden. Ich sehe diesen Weg bei einigen feministischen MusikwissenschaftlerInnen ebenso wie bei Personen, die ich im Zuge meiner New Age Musik-Recherchen in Westdeutschland vorgefunden habe.

Schlußbemerkung

Bei der Tagungsvorbereitung gab es zwischen Günter Mayer und mir eine unvermittelbare Differenz. Während ich stets die Notwendigkeit betonte, daß 10 Jahre nach dem Fall der Mauer der Marxismus "biografisch" aufgearbeitet werden sollte, bestand Mayer darauf, daß eine sach- bzw. problembezogene Bilanzierung notwendig wäre. Ich hoffe Ihnen verdeutlicht zu haben, warum mein Standpunkt ein genuin westdeutscher ist. Ich habe auch erwähnt, daß ein Diskurs zwischen West und Ost nur partiell und bis auf wenige Ausnahmen stattgefunden hat. Vor 1989 aus anderen Gründen als danach. Im Nachhinein betrachtet scheint es, als ob eine Art deutscher Arbeitsteilung vorgelegen habe: Marxismus unter staatlich geförderten versus Marxismus unter staatlich verfolgten Bedingungen. Unsere Tagung könnte ein Anfang einer produktiven Zusammenarbeit sein in einer Zeit, wo es weder staatliche Förderung noch Verfolgung, sondern schlicht lächelnde Mißachtung der angeblich historisch überholten Haltung "Marxismus" gibt. Ich gebe zu, daß in dieser Situation mein eher biografisches Interesse mehr der Aufarbeitung von Verdrängtem im Sinne der Psychoanalyse, die problembezogene Bilanzierung indessen eher einem zukunftsweisenden Utopie-Entwurf entspricht. Als Westdeutscher kann ich sagen, daß wir beides brauchen. Und dies war auch meine persönliche Motivation, die vorliegende Tagung ins Leben zu rufen.

2.5 England (Great Britain) - *Richard Middleton: Marxist Music Research in Britain*

The historical weakness of Marxist thought in British society is well-known. It can be put down to a combination of factors. The specific social and political formations emerging in industrialising Britain led to the development of a particularly strong bourgeois hegemony in the 19th century. The most influential strand in the left response, after the Chartist years in the middle of the century, has been labourist. At the same time, the British Enlightenment, with its roots in the empiricist science of the 17th century, laid down within the culture such strong intellectual traditions of 'common sense' that an aversion to theory as such has been characteristic of British thought ever since. It's not surprising, then, that the story of institutional musicology in Britain is largely a story of pragmatic bourgeois musicology - a discipline which for the most part, naturally, doesn't even acknowledge its own politics.

After World War II, burgeoning US power brought us not only rock 'n' roll but also the influence of American musicology, manifested in historiography in a naïve positivism and in analysis and theory in a formalism strengthened by recycled Schenkerianism. Since the 1950s, the USA has offered the dominant models to British academic musicologists.

Until the advent of the so-called New Musicology in recent years, a search for alternatives has to look outside the university music departments. The post-war folk revival had strong links with the British Communist Party and with other left-wing movements such as the Campaign for Nuclear Disarmament. The song-collecting, recording, radio work and writing of Euan McColl, A.L. Lloyd and others constituted an important intervention, establishing, at the very moment of the beginnings of a pop music culture, that self-made music - a 'people's music' in a different sense - survived. But doctrinal disputes and political rigidities cut short the influence of this movement. The 1960s New left were more interested in the political potential of rock music, and the folk revival's political affiliations lost focus. In the 1950s too, the work of a group of British Marxist historians, bringing into being a new kind of social history, included some interest in music, notably Eric Hobsbawm's work on jazz; and there were also leftist contributions from outside the academy to the history of African-American music, for example Ian Lang's book on jazz and Paul Oliver's early work on blues. Although these offered valuable challenges to elite musical values, their strength - as

with the work of the folklorists - was often compromised by romanticised visions of 'the people' and the construction of a rigid dichotomy between 'authentic' and commercial practices. As Dave Harker's critique of Lloyd suggests, when intellectuals discover the folk, we should watch out for class condescension masquerading as an assault on proletarian false consciousness. The tendency to fetishise a folk model of cultural production made it possible to assimilate this work to the lament of contemporary conservative cultural critics for the passing of fine old English traditions under the impact of American consumerism.

A second sphere of marxisant investigation, again located mostly outside the university music departments, began to appear in the 1960s and 70s as a result of the impact of rock music. Although this moment marks the beginning of what became known as popular music studies - a discipline which would in time accumulate a group of academic musicologists - its most influential point of focus lay in the birth of British cultural studies, in particular in Birmingham, where the recently formed Centre for Contemporary Cultural Studies was given an explicitly Marxist trajectory by Stuart Hall. Politically, the context for this was provided by the New Left, intellectually it was found in the reception of Gramsci and Althusser on the one hand, French structuralism on the other, and their fusion with British traditions of cultural critique represented most powerfully by Raymond Williams. The search, characteristic of so-called Western Marxism, for a non-reductive theory of culture led to a view of rock texts as sites for semiotic guerilla warfare; and the Birmingham School's theory of subcultures, its most influential legacy, responded to apparent big business hegemony by privileging the idea of a resistant, radical mode of *consumption*. So maybe it's not surprising that the links between New Left theory and certain radical musical practices in this period didn't last for long: mixed-media collectives, community arts organisations, small, anti-commercial rock or fusion setups, free-jazz outfits, arts-lab avant-gardists went their own way (or subsequently were largely extinguished by the Thatcher Government) while cultural studies theorising turned largely into an intellectual game, in the academic journals on the one hand, in diluted form in the hands of clever young pop journalists, on the other.

With New Musicology, British musicologists returned for their source to the USA - though again their models were largely recycling European ideas, this time Barthes, Derrida and Lacan. And here, in a strange reflection of the

postmodernist notion that the high/low distinction is no longer valid, pop and art music scholars are, for the first time really, drawing at the same intellectual well. American New Musicology - McClary, Kramer, Tomlinson - has been for the most part politely received in Britain; that is, it has been largely emasculated through tolerance. Although a good deal of this work strikes me as tendentious and speculative, its focus on the problematic of subjectivity, and its insistence on the centrality of concrete cultural-materialist detail - on real historical conditions - create potentially fruitful ground for more progressive approaches.

However, in late-20th century Britain, this ground is largely being colonised by other forces. In Blair's new-liberal philosophy, the cultural commodity-fetish is at the historical cutting-edge; the ecstatically fragmenting subject, and the shrine of globalised knowledge-capital at which he worships, both seem to melt into air even as they manifest themselves as symptoms of a new structure of social relations. Into this structure, disaffiliated textual play - by musicians, musicologists and critics alike - fits effortlessly, particularly if it can be turned into cash - and facilitating this aim is presented nowadays as the chief task of the universities. There is, still, serious work going on. Often it can be connected to the longer traditions in Britain of work in cultural analysis and in political economy which underlay the historical vicissitudes I have sketched, and which perhaps find a particularly impressive focus in the work, especially the later, explicitly Marxist work of Raymond Williams. I might mention the writings of several younger scholars: Lucy Green, Georgina Born, Dave Hesmondhalgh, Jason Toynbee. But there is also fear and escapism. Interestingly enough, there is presently a belated wave of interest among British musicologists in Adorno; but in large part, it strikes me that this is being treated as a tool to rehabilitate the elitist values of modernism. Throughout the history, in fact, one can observe a series of displacements of the scholarly attention away from the social centre of a possible research agenda on to a range of peripheries, or Others: the avant-garde elite, the folk, the minority subculture, the 'people's art' of jazz, and now the exotic persona of 'world music' and the internal exotic of the dance-club. To the extent that the position of the centre is mediated through its relations with its peripheries, this is understandable, and it can be justified in terms of the requirements of critique; moreover, it can in principle be worked into a more fully figured picture of the whole. Without such a wor-

king - without, that is, taking account of the everyday musical practices of the mass of the people in a way that neither evades nor prejudges their qualities - we shall not only fall short of the requirements of a properly Marxist account, we shall fail to come up to the standard of realism observed both in cultural-industry apologetics and political policy-making.

2.6 Italien - *Luigi Pestalozza: Bilancio*

Seit Beginn der 50er Jahre ist der Einfluss des Marxismus in all seinen Formen auf die italienische Musikwelt sehr stark. Bereits damals regte der Musikethnologe Diego Carpitella in seinen Studien zur sardischen Musik oder – wenn auch aus anderen Gründen – in denen über Béla Bartók an, auf marxistische Art und Weise eine Verknüpfung zwischen Volkskultur und Kultur der herrschenden Klassen vorzunehmen. Hier gin es darum über die alten Trennungen und Hierarchien der musikalischen Genres hinauszugehen und nach einem eigenen Plan zum Wandel der neuen italienischen Musik beizutragen. Es war dies die Konzeptualisierung einer Musik, die sich als neue sowohl im gebildeten Rahmen bewegte als auch eine, die z.B. im Bereich des Liedes Neues entwirft und erfindet. Damit war ein starker Impuls gegeben, sich mit dem Studium und der Wiederaneignung der Musikfolklore zu befassen. Voraussetzung dafür war, dass diese beiden in ihrer wechselseitigen Verbindung gesehenen Musikbereiche im Hinblick auf den Wandel und den Aufbau einer neuen Musikkultur konzipiert werden; d.h. in einer neuen Denkweise und musikalischen Praxis.

In dieser Richtung haben Musiker und Theoretiker marxistischer Orientierung in der italienischen Musikwelt bald eine führende Rolle eingenommen. Ich nenne hier Namen wie: Bruno Maderna, Luigi Nono, Angelo Paccagnini, Giacomo Manzoni, Vittorio Fellegara, Domenico Guaccero, Franco Evangelisti, Sergio Liberovici oder Kritiker und Gelehrte wie Piero Dallamano, Franco Rognoni, Luigi Pestalozza, Piero Santi, Ferdinando Ballo. Im Laufe dieses stark marxistisch geprägten italienischen Musikgeschehens spielt die Kommunistische Partei eine bedeutende Rolle. Sie hat die

Bestrebungen, die historisch überkommenen Widersprüche zu überwinden und nach neuen Formen einer "gebildeten" Musik zu suchen, politisch unterstützt. Eine Unterstützung, die sich auch auf den Wandel des allgemeinen Zustands musikalischer Dinge bezog, sowie auf die Neuauffassung und Umorganisation des italienischen Musiklebens, wie es vor 1945 war. In diesem Zusammenhang bin ich, der ich seinerzeit Musikkritiker der Wochenzeitschrift "Rinascita" war, im Jahr 1965 von der Partei, die von Talmiro Togliatti geführt wurde, mit der Leitung der Musikabteilung beauftragt worden. Ich sollte nach dem Vorbild Nonos und Madernas die Entwicklung neuer Formen musikalischer Kommunikation tatkräftig fördern sowie die Aktivitäten in der Bewegung für ein "Neues Lied" vorantreiben. Diese auch auf die musikalische Emanzipation des Volkes zielende Bewegung war schon seit längerem Teil der marxistischen Denkweise. In den frühen 50er Jahren gab es bereits eine von Luigi La Pigna geleitete erste italienische Zeitschrift zeitgenössischer Musik, "Diapason", in der auch marxistische Studien veröffentlicht worden waren.

Während dieser Zeit des komplexen Eintretens des Marxismus in die Welt der Musik entstehen weitere Bewegungen wie "Altra canzone", "Cantacronache" oder "Italia canta", die bald dem stark marxistisch ausgerichteten Institut für Volksmusikforschung "Ernesto De Martino" untergeordnet und von diesem beeinflusst wurden. Auf organisatorischer Ebene von der kommunistischen Partei unterstützt sind vielfältige Debatten geführt worden, die für alle Musiker offen waren, die sich für neue Musik eingesetzt haben. Dabei wurden Themen wie die Perspektive einer neuen Sprache zusammen mit neuer Kommunikation und neuen sozialen Beziehungen behandelt. Nono, Manzoni, Guaccero, Macchi, Manzoni, Bucchi, Pestalozza, Razzi, Carpitolla, Baroni, Bussotti, Nebbiosi, Giovanna Marini und auch Maurizio Pollini, Claudio Abbado und das Quartetto Italiano befassten sich mit der Organisation musikalischer Aufführungen, mit der nicht nur eine neue Musik, sondern auch ein neues volksmusikalisches Publikum entstehen sollte. Die ganze Bewegung zielte darauf, dass es bald auch einen gesetzlich konkreten Vorschlag für einen tiefgreifenden Wandel des italienischen Konzert- und Opernlebens geben wollte: im Sinne einer in das ganze Land reichenden Dezentralisierung, und im Hinblick auf einen anderen öffentlichen Musikunterricht. Die Bewegung plante unter anderem die Einrichtung von Musikkreisen unter Mobilisierung großer, der neuen Musik offenstehender Bevölkerungsteile in den links regierten Regionen. Außerdem wurde eine marxistische (immer mehr an Gramsci orientierte) Musiktheorie ausgearbei-

tet, die, als Teil der Bewegung die bestehenden Zustände verändern sollte. Während auf kreativem Gebiet die neue italienische Musik Werke wie "Atomtod" von Manzoni und "Passaggio" von Berio oder das Werk "Non consumiamo Marx" von Nono entstanden, hinter denen die Hegemonie des marxistischen Denkens steht, wurden - auch im Zusammenhang mit den Pressefesten der UNITA oder auf Sonderveranstaltungen ("Cantiere Internazionale" in Montepulciano, "Hommage für Paul Dessau" in Reggio Emilia, "Eisler Oggi" in Venedig) stark besuchte Seminare über auch die marxistisch Betrachtung von Musikprozessen abgehalten. Für die Neukonstituierung der musikpädagogischen Praxis sind neue Modelle entwickelt und erprobt worden, z.B. das Unterrichtswerk "Musica Insieme" von Sergio Liberovici.

So wurde zielgerichtet nach einem offenen sozialen Verhältnis gesucht, das über jegliche Spezialisierung hinausgehen soll. Dies kam in erster Linie in der zeitgenössischen Musik und in diesem Rahmen besonders in der Bewegung "Musica/Realtà" zum Ausdruck. Letztere hat ihr Zentrum in Reggio Emilia und geht von einer breiten marxistischen Gruppe aus, beginnend wiederum mit Manzoni, Pestalozza, Nono, G. Marini, Santi, Razzi, Nebbiosi, I Canzonieri delle Lame o del Lazio o Internazionale, Liberovici, Gelehrten wie Mario Baroni, Enrico Fubini, Gianfranco Zaccaro und Roberto Leydi. Es war bestimmt kein Zufall, dass Ende der 60er Jahre ausgerechnet der theoretisch-kompositorische, exekutive musikalische und marxistische Flügel in Venedig dem alten, exklusivistischen Festival zeitgenössischer Musik ein Ende setzte. Ende der 70er Jahre ging aus eben dieser Bewegung "Musica/Realtà" die gleichnamige Zeitschrift hervor, die zwar im Grunde keine marxistische Musikzeitschrift ist, dennoch aber den marxistischen Musikstudien jeder Zeit und Art systematisch Platz einräumt. Zu denen aus Italien gehören auch regelmäßig die Arbeiten des Popularmusikers und -forschers Franco Fabbri, der lange Zeit in der Gruppe "Macchina Maccaronica" gespielt und eine prägnante Vorstellung von Marxismus hatte. Gerade im Bereich der Popular Music oder der Ethnomusikwissenschaft gibt es marxistisch orientierte Gelehrte wie Franco Portelli, Cesare Bermani, Paolo Prato, Francesco Giannattasio, Giorgio Adamo. Es ist kein Zufall, daß die von den italienischen Marxisten geförderte "International Association for the Studies of Popular Music" (IASPM) im September 1983 ihre 2. internationale Konferenz in Reggio Emilia zum Thema "What is popular music?" durchführen konnte und die Konferenzmaterialien 1985 mit Unterstützung der Kommune veröffentlicht worden sind. Im Bereich der "gebildeten" Musik hat der Essayist und Komponist Armando Gentilucci in den 70er Jahren

einen kritischen Diskurs von marxistischer Resonanz über das "Hin zum Mehrfachen" und somit "über die Avantgarde" der zeitgenössischen Musik hinaus initiiert. Generell läßt sich sagen: überall dort, wo marxistisch orientierte Gelehrte wie Roberto Favaro das jetzige und vergangene Verhältnis der Musik zu anderen Künsten analysiert und interpretiert haben, sind - im Sinne Gramscis - neue kritische Einsichten nicht nur in die widersprüchlichen musikalischen, sondern auch in die widersprüchlichen sozialen Prozesse und die darin enthaltenen emanzipatorischen Potenzen und Praktiken gewonnen worden.

Die kapitalistische Restauration und der entschiedene Angriff auf die demokratische Kultur, mit denen im vergangenen Jahrzehnt jede demokratische und soziale Veränderung zerstört wurde, wirkten sich auch auf den stark im musikalischen Leben verankerten Marxismus aus. Zahlreiche Gelehrte oder Musiker, die den Marxismus übernommen oder größtenteils assimiliert hatten, passten sich dem als Alternative angebotenen Pragmatismus an. Das kritische, letztendlich gramscistische (und in diesem Sinne marxistische) Bewusstsein der Kritiker, Historiker, Essayisten, Gelehrten und Musiker, die sich daraufhin in "Musica/Realtà" vereinigten, ist allerdings noch nicht ganz verloren gegangen. Es wird repräsentiert von Personen wie Prato, Pestalozza, Manzoni und Favaro, aber auch Antonio Trudu, Franco Oppo, Alessandro Melchiorre, Gabriele Manca, Walter Prati, Antonio Doro, Nicola Sani (besonders stark vertreten), Francesco Galante und Giovanni Guanti. Von besonderer Bedeutung ist die Verbreitung von Monographien ausländischer Musiker in Italien, wie von Janos Maróthy, Harry Goldschmidt, Georg Knepler und (soweit dessen Gedanken von marxistischen Elementen geprägt sind) Hugues Dufourt.

2.7 **Russland - Leonid Sidelnikow, Griogori Pantijelew: Vom verodneten Marxismus zur Entdeckung Carl Dahlhaus'**

Sidelnikow:

Meine Damen und Herren, mich, und ich glaube auch Sie, interessiert Rußland nicht ausschließlich in bezug auf den Bereich Musikologie. Rußland war eine Festung des Marxismus. Plechanow hat hier schon vor hundert Jahren seine Tätigkeit als Proklamator des Marxismus begonnen. Was ist nun, nach

dem Ende der achtzigjährigen sogenannten kommunistischen Geschichte passiert? Dies wird jetzt als eine Frage von Politikwissenschaftlern diskutiert. War das ein Debakel der marxistischen Philosophie oder war das ein Parteidebakel? Das läßt sich nicht einfach klären, denn die Partei war mit 19 Millionen Mitgliedern sehr groß. Ich habe in Sibirien gearbeitet. Die Bevölkerung dort hatte sehr großes Vertrauen in den Marxismus und in die Partei.

Ich war im vergangenen Jahr zur Beisetzung der Überreste Nicolaus II. Bei einer Pressekonferenz sagte die frühere Kultusministerin, daß es in Rußland weder eine kommunistische noch eine sozialistische Partei gegeben habe, sondern lediglich eine Partei, die die Macht usurpierte. Das ist so. Marxismus ist eine attraktive Theorie, sozusagen ein historisches Phänomen. Am Ende des 19. Jahrhunderts war er ein Traum für das ganze Volk, die Theorie eroberte nicht nur die Köpfe, sondern auch die Herzen vieler Millionen. Die Partei hat dann die Macht erobert.

Wir wissen sehr gut, daß Plechanow schon 1917 gesagt hat, daß er, wenn er gewußt hätte, was der Marxismus in Rußland ausgelöst hätte, den Marxismus nie propagiert hätte. Das bedeutet, daß schon vor langer Zeit etwas schief gegangen ist. Die Schere zwischen Ideal und Realität war schon ziemlich groß. Dann ist Genosse Lenin gestorben. Ihm folgte Stalin, der ein Diktator war, kein Marxist.

Nun zur nächsten Frage, die in der letzten Zeit von politischen Philosophen diskutiert wird. Existiert der Marxismus noch oder existiert er nicht mehr? Es gibt die Meinung, daß er nur als historisches Phänomen existiert. Der Marxismus wird nun von der Partei getrennt betrachtet, die Menschen denken anders als früher. 1990 kam die neue "Demokratie" und niemand wußte, was sie bedeutet, auf welcher Theorie sie basiert. Sollen Pepsi-Cola, Coca-Cola und McDonalds die Theorie ersetzen? Das kann nicht sein. Jetzt haben wir einen Staat ohne Theorie, und das Problem besteht nur darin, Geld zu bekommen. Das ist so. Ich will nicht Karl Marx unterstützen, das nicht, aber früher existierte eine Theorie. Man kann darüber diskutieren, ob Marxens Orientierung auf die Kunst bezogen veraltet ist, aber immerhin war Marx *irgendwie* orientiert. Jetzt aber gibt es keine Orientierung mehr.

Sechzehn Jahre lang war ich Direktor in einem großen Musikverlag. Das war mein Leben. Zweimal wurde ich aufgrund meiner anderen musikologischen Meinung entlassen. Niemand weiß, wie es weitergeht, niemand kann die Geschichte voraussagen. Ich kann nur einen kleinen Witz erzählen: Zwei Russen - ein Optimist und ein Pessimist, diskutieren, ob es in Rußland noch

schlimmer werden könne. Nach langem Nachdenken sagte der Pessimist: nein, schlimmer kann es nicht werden. Der Optimist antwortete ihm: doch, es kann noch schlimmer kommen. Es gibt die Realität, daß Rußland ein Schiff ohne Ruder ist. Glücklicherweise haben wir in der gegenwärtigen Musikologie Talente. Es ist unsere Hoffnung, daß diese Leute - mit oder ohne Lohn - weiter arbeiten.

Pantijelew:

Die Verquickung der verschiedensten Elemente der marxistisch-leninistischen Ideologie hatte Auswirkungen auf die Musikauffassung in der sowjetischen Musikwissenschaft. Eigentlich sollte man die kunstphilosophischen Äußerungen von Marx, Engels und Lenin einzeln betrachten, da sie sich voneinander unterscheiden, und dazu separat die entsprechenden Texte von Plechanow nehmen. Lunacharskis Agitationstexte aus den 20er, sowie die Reihe weiterer Versuche aus den 30er Jahren, mit marxistischen Ansprüchen die Musikgeschichte umzuschreiben, könnten wir übergehen, da sie - wie später auch viel ernstere Studien von Georg Lucaacs oder Antonio Gramsci in der Sowjetunion ohne breites Echo blieben. Es wurde zu einer gefühlten geistigen Lehre, wo man von Kindheit an schon wußte, was man wissen und öffentlich sagen durfte, und was nicht. Deswegen kann ich schwer von einer lebendigen marxistischen Tradition sprechen.

Von Lenin selbst kennen wir nur Texte zur parteilichen Funktion der Literatur, denen später viel zu viel Bedeutung beigemessen wurde, sowie ein falsch interpretiertes Zitat aus seinen Gesprächen mit Clara Zetkin, welches dann zur Grundlage für das ganze Gebäude des sowjetischen Realismus wurde. "Die Kunst solle vom Volk verstanden werden" wurde nicht als indirekte Rede, sondern als Imperativ rückwirkend aus dem Deutschen ins Russische übersetzt und im Sinne der dienenden oder sogar bedienenden Funktion der Kunst ausgelegt. Dies fand im musikalischen Bereich seinen Höhepunkt in den Dokumenten der berüchtigten Sitzung der sowjetischen Komponisten im Jahre 1948, die von Dmitri Schostakowitsch in seiner Satire "Rayok" musikalisch verewigt wurde. Dieselbe Losung hat auch gravierende Spuren in der sowjetischen Musikforschung hinterlassen. Man sollte viel mehr außermusikalische Momente eines Musikwerkes als die Musik selbst zum Thema einer Forschungsarbeit machen. Und wie es sich in der Philosophie in der Abgrenzung des historischen vom dialektischen Materialismus festigte, so wurde auch strikt die Geschichte der Musik von der Theorie der Musik getrennt.

Grob zugespitzt sollten die Musikhistoriker die Biographien und Werke von einem ganz bestimmten Standpunkt aus auslegen, nämlich dem der Parteiführung, und die Musiktheoretiker die melodischen, harmonischen, formalen und dergleichen Musikelemente trocken beschreiben, in der ständigen Gefahr, als Formalisten beschimpft zu werden. Anstatt marxistisch zu denken pflegte man Zitate aneinander zu reihen.

Ich erhebe im folgenden keinen Anspruch auf eine vollständige Liste von Namen. So zum Beispiel musiksoziologische Arbeiten von A. Sochor u.a. Die führenden Personen in der frühen sowjetischen Musikforschung, wie zum Beispiel Boris Assafjew und Iwan Sollertinski durften noch in den 30er Jahren Musikwerke als eine Gesamtheit betrachten, obwohl - wie inzwischen klar wurde - Assafjew keinesfalls ein Marxist war und sich die marxistischen Ansätze bei Sollertinski von denen Paul Bekkers oder Arnold Schmidts nur durch die leichte ideologische Färbung unterschieden. Wobei sich gleich klarstellt, daß sich die Gemeinsamkeiten eigentlich in der Tradition des 19. Jahrhunderts insgesamt berühren. Viktor Bobrowski und Rostislaw Berberow haben in den 60er und 70er Jahren nur mit großer Mühe ihren Platz in der Gnessin-Musikhochschule gefunden, sowie die Möglichkeit, sich schriftlich zu äußern. Viktor Zuckermann, Leo Masel, Michail Druskin, Valentina Kononen konnten sich in den 40er bis 60er Jahren nur in den mündlichen Auftritten in voller Größe vor den Studenten zeigen. Die entsprechenden Texte wurden entweder bei der Publikation durch die - selbstverständlich freiwillige - Zusammenarbeit mit dem Verlag gründlich bearbeitet oder gar nicht geschrieben. Für ideologische Fehler wurden Lektoren entlassen und Bücher aus der Druckerei zurückgezogen.

Der innere Zensor wurde stärker als der staatliche. Zum Beispiel kam Tatjana Tscherechnitschenko, eine Schülerin von Juri Cholopow, eines bedeutenden Musiktheoretikers und Anhängers der neoplatonischen Philosophie Alexej Tossjews, erst in den späten achtziger Jahren als erste Musikwissenschaftlerin zur Professur im philosophischen Fach des Moskauer Konservatoriums. Davor waren es nur die Philosophen mit dem Diplom der Universität. Ich erinnere an dieser Stelle daran, daß die Struktur der Musikfächer in der Sowjetunion anders ausgesehen hat als im Westen. Die Musikwissenschaft gehörte nicht zur Universität, sondern zum Konservatorium, zu der Musikhochschule als der höchsten Ausbildungsstufe.

Dementsprechend hinterließen auch bis heute die kunstphilosophischen Anregungen, die zum Beispiel Lew Wygotski in seiner "Psychologie der Kunst"

von Engels bekam, oder die Anregungen von Georg Lucács oder Peter Weiss keine deutlichen Spuren in der Musikforschung der sowjetischen oder post-sowjetischen Zeit. Das ist umso eher zu verstehen, wenn man berücksichtigt, daß weder Hinweise auf Plechanow, geschweige denn auf Bucharin und Trotzki in den Publikationen, noch offene Diskussion mit den anders denkenden westlichen Marxisten geduldet wurden. So daß man sich irgendwann vom inneren Zensor besser beraten wußte als vom äußeren. Ich erinnere mich noch sehr wohl, welche positive Schockwirkung auf mich die Atmosphäre auf dem ersten kulturwissenschaftlichen Symposium bei Leningrad 1986 als dem einzigen Musikforscher unter den Kollegen aus allen philosophischen Bereichen ausgeübt hat. Die Veranstaltung wurde vom damals führenden Leningrader Kunstphilosophen Moissej Kagan ins Leben gerufen und blieb - so weit ich weiß - als solche ein Unikum. Diese Freiheit im Umgang mit ideologischen Ansätzen kannte die musikwissenschaftliche Szene nicht. In meiner Generation waren es eher die Texte von Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht oder Rudolf Stephan, die Anregungen zum Dialog mit dem Musikwerk gaben als steife Publikationen der offiziellen sowjetischen Musikforschung. Man übersetzte sie dann auch und versuchte, über die kritische Auseinandersetzung mit ihnen einen eigenen Standpunkt zu gewinnen. Zum Beispiel in den Arbeiten von Tatjana Tscherednitschenko, von denen ich vor einigen Jahren zwei herausgegeben habe, finden diese Einflüsse auch deutlichen Platz.

Die Wende weg vom Marxismus ist im heutigen Rußland aus den genannten Gründen nur zu verständlich. Die bereits von mir genannten Musikforscher Bobrowski und Berberow, die übrigens nie zu Professoren ernannt wurden, kann man wohl als letzte Vertreter der sogenannten gesamtheitlichen, komplexen Analyse bezeichnen, einer russisch-sowjetischen Tradition mit dem Musikwerk umzugehen, welche bei Boleslaw Jeworski und Boris Assafjew ihren Ausgang fand. Sie hatten in ihren mündlichen Vorträgen und Vorlesungen stets geschichtliche und ideologische Hintergründe eines Musikwerks im Auge behalten, und konnten glänzend beweisen, daß eine Musikanalyse nicht nur dem Zweck dient, die Kompositionstechnik zu vermitteln, und sich nicht als pseudoideologische Auslegung erweist, sondern eben die komplexen Auswirkungen der Geschichte auf den für ein konkretes Beispiel wichtigen Ebenen verfolgt, seien es je nach Werk mehr die Persönlichkeitszüge des Komponisten oder die Tradition einer Gattung, Umstände der Entstehung oder eben auch Eigentümlichkeiten der Kompositionstechnik. Die soziologisch bedingte Rezeption eines Werkes wurde auch nie vergessen. Was im-

mer besonders wirkte, war die Ausrichtung der Musikbetrachtung auf das Menschliche, darauf, was für ein Bild des Menschen ein Werk vermittelt. Diese humane, im besten Sinne des Wortes geistesgeschichtliche Orientierung ihrer Forschung, stand für mich immer im Zuge des wahren Marxismus, obwohl die beiden Forscher sich nie als Marxisten bezeichneten. Berberow wurde beispielsweise als der begabteste Student seiner Generation 1948 ohne Diplom aus dem Moskauer Konservatorium entlassen, weil er im Fach Marxistisch-Leninistische Philosophie durchgefallen war. Sie standen im deutlichen Gegensatz zur offiziellen Linie, wie sie zum Beispiel Juri Kremler vertrat, um hier noch ein besonders krasses Gegenbeispiel zu erwähnen. Es waren auch eben solche Gelehrten wie Bobrowski und Berberow, die unter dem Regime gelitten hatten und sich trotzdem für die Kollegen einsetzten. So ist Bobrowski stets dem Komponisten Alfred Schnittke in den internen Debatten im Komponistenverband der Sowjetunion zur Seite gestanden.

In diesem Sinne möchte ich mich auch für die Möglichkeit bedanken, hier über meine Lehrer gute Worte sagen zu dürfen. Es ist durchaus bedauernd wert, daß die humanistische Tradition im heutigen Rußland stark zurück getreten ist, so daß sich aus den Reihen der Künstler und Forscher keine Stimme erhebt, um gegen Krieg, sei es im ehemaligen Jugoslawien oder in Tschetschenien, zu mahnen. Das stellt den ganzen Umgang mit der Kunst in Frage, denn, wo so gut wie kein soziales Engagement und überhaupt keine soziale Präsenz vorhanden sind, gibt es auch keine Kunst. Das darf man auf einer Tagung zum Thema Marxismus wohl sagen.

2.8 Schweden - *Jan Ling*: Antwort auf die Fragen

Welchen Stellenwert hat die wissenschaftliche Musikforschung in meinem Land?

Die Entwicklung der Musikforschung in Schweden in den letzten 40 Jahre war quantitativ enorm. Zum Beispiel: 1954 gab es in ganz Schweden nicht mehr als 5 Studienanfänger in der Musikforschung, heute ist deren Zahl mehr als 200. Damals gab es nur einen Lehrstuhl, an der Univeristät Uppsala. Heute gibt es Lehrstühle an allen grossen Universitäten, Stockholm, Göteborg, Lund, und auch Professorate in Musikgeschichte, Musikpädagogik, Interpretation etc. an den Musikhochschulen. Die Anzahl von Dissertationen

hat sich mehr als verzehnfacht. Die wissenschaftliche Niveau ist gut, direkte Spitzleistungen aber sind selten, wie früher.

Es gibt also einen Boden und Zukunft für die Musikforschung, was mit der quantitativen Veränderung schwedischer Universitäten von Elite- zu Massenuniversitäten zusammenhängt.

Der Stellenwert der Musikforschung in der akademische Gesellschaft hat sich also seit meiner Studienzeit positiv verändert. Es gibt aber keinen Arbeitsmarkt für Musikwissenschaftler mit Ausnahme von Universitäten und Musikhochschulen. Einige Musikwissenschaftler haben sich Stellungen an Institutionen der Massenmedien erobert, aber auch hier gibt es weniger Akademiker und noch mehr Journalisten, auch an den Musikabteilungen.

Zusammenfassend möchte ich sagen, dass ich glaube, die Musikforschung wird fortleben in Form und Wesen wie heute, vielleicht mit mehr Spezialisierung im Hinblick Populärmusik und weniger Interesse an ästhetischen Fragen, an Musikgeschichte und Avantgardemusik.

In welchen Zustand befindet sich die marxistische Musikforschung?

Die Frage ist, ob es überhaupt eine marxistische Musikforschung Schwedens gegeben hat? Man kann von verschiedenen Tendenzen sprechen, die "marxistische" Anregungen haben, aber ein theoretisches Niveau, wie man es in Deutschland, Ungarn, Tschechoslowakei, Frankreich oder Italien erwartet, gab es überhaupt nicht.

Lassen Sie mich z.B zitieren, was Günter Mayer im Vorwort zu "Hanns Eisler. Musik und Politik Schriften 1924-1946" schreibt: "Zeit seines Lebens war für Hanns Eisler die theoretische Reflexion über die Krise der bürgerlichen Gesellschaft und Musikkultur sowie über deren notwendige sozialistische Alternative, über das Erbe und die Zukunft nicht nur der Musik eine wesentliche Seite seiner schöpferischen Arbeit. Die souveräne Anwendung der materialistischen Dialektik von Marx, Engels und Lenin, die konsequente Orientierung auf die Einheit von Theorie und Praxis, Theorie und Politik vollzog Hanns Eisler in einem lustvollen Verhältnis zum Widerspruch, zur produktiv-kritischen Analyse, zur polemischen Auseinandersetzung."

So etwas "marxistisch" Bewusstes und Konsequentes gab es nie und gibt es auch heute nicht in Schweden. Wenn man über die marxistische Musikforschung Schwedens sprechen will, muss man darum von Alternativen, die

vielleicht von marxistische Ideen oder Denkweisen inspiriert sind, sprechen: von grundlegender Bedeutung ist der Versuch, die Welt nicht nur zu beschreiben sondern sie auch zu verändern.

Von marxistisch inspirierten Forschungsprojekten oder Einrichtungen in Schweden werde ich morgen einige Beispiele geben.

Was hat sich in der 90er Jahren gegenüber vorher verändert?

Am Anfang der 90er Jahre - nach dem Fall der Mauer und der Sowjetunion - befanden sich alle, die über die kommunistische Partei aktiv und mit sozialistischen Ländern in Kontakt gewesen waren, mehr und mehr isoliert. Alles, was mit den alten sozialistischen Ländern in Verbindung war, wurde als Verbrechen gestempelt, oft mit dem Nazismus verglichen. Öffentlich als Vertreter des Marxismus oder kommunistischer Ideen aufzutreten, wurde mehr oder weniger intellektueller Selbstmord. Wir Intellektuelle schwiegen, mehrere taten Abbitte von jugendlichen Sünden oder sind aktive Antikommunisten geblieben, die fleissig in der Presse publizierten.

Welche Erwartungen verbinden sich mit der jetzigen Tagung?

Ich hoffe, dass wir uns ein Bild verschaffen können von den Alternativen, die wir damals versuchten zu erschaffen im Hinblick auf verschiedene marxistische Theorien, um zu zeigen, dass es Entwicklungsmöglichkeit in der Welt der Musik dadurch gibt, daß wir den dialektischen Prozess zwischen Musik und Gesellschaft verstehen. Ich hoffe, dass eine kommende Generation etwas davon benutzen kann, um eine bessere Welt zu schaffen als die Welt, die wir ihr übergeben haben.

2.9 Slowakei - *Oskár Elschek*: Die Musikforschung in der Slowakei - ihr Stellenwert und ihre Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Fragen und Antworten)

1. Der Stellenwert der Musikwissenschaft kann durch folgende Aktivitäten und Ergebnisse dokumentiert werden:

(a) Derzeit studieren im Hauptfach Musikwissenschaft, Musiktheorie oder Musikpädagogik 130 Hörer am Institut für Musikwissenschaft der Comenius Universität in Bratislava und an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst (Lehrstuhl für Musiktheorie); ein Doktorandenstudium wird auch am Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften geboten. Es werden jährlich 10-15 Diplom-, 3-5 Doktorarbeiten verteidigt und 1-2 Habilitationen oder Inaugurationen durchgeführt. Das spezialisierte Fach Musikpädagogik ist an 5 Pädagogischen Hochschulen, den Lehrstühlen für Musikerziehung vertreten, wo in Fächerkombinationen mehr als 400 Hörer studieren. Die Diplom- und Doktorarbeiten umfassen alle Themenbereiche der Musikwissenschaft, die Musikgeschichte (sowohl die europäische als auch slowakische), die Gegenwartsmusik, die systematischen Bereiche mit Musiktheorie, Ästhetik, Musiksoziologie und Psychoakustik. Die Musikethnologie und Volksmusikforschung werden an musikwissenschaftlichen, ethnologischen, regionalen und kulturgeschichtlichen Lehrstühlen gelehrt. 30-50% der Hörer bewerben sich für das musikwissenschaftliche Studium aus 7 slowakischen Konservatorien - 5 staatlichen und 2 privaten.

(b) Die institutionelle Grundlage der Musikforschung besteht aus Einrichtungen und Institutionen, wie dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, mit selbständigen Abteilungen für Musikgeschichte, Ethnomusikologie, Systematische Musikwissenschaft und zeitgenössische Musik und einem Laboratorium für Mediendokumentation und Akustik. Zu den wichtigen Einrichtungen gehört das Musikgeschichtliche Museum beim Slowakischen Nationalmuseum, die Musikabteilung an der Universitätsbibliothek in Bratislava, die Instrumentenmuseen im Schloß Markušovce und Dolná Krupá, das Nationale Musikzentrum, das Musik- und Literaturmuseum in Banská Bystrica, das Musik-Informationszentrum u.w., sowohl in Bratislava als auch in anderen Städten der Slowakei. Das musikalische Verlagswesen ist durch Buch- und Medienverlage geprägt (Opus, ASCO Art and Science, Matúš u. v. a.). Buch- und Quellenserien (historischer als auch zeitgenössischer Musik), Musikwissenschaft, Volksmusikausgaben und Medien beherrschen den Musikmarkt. Die Monopolstellung großer Verlage wurde durch eine Vielzahl kleiner Eigenverlage von Institutionen und Universitäten abgelöst. Für die Musikorganisation gibt es die Slowakische Musikunion und die Slowakische musikwissenschaftliche Assoziation, neben zahlreichen weiteren spezialisierten Organisationen. Eine Reihe von Zeitschriften prägt die Aktivität der Musikwissenschaft: *Hudobný život* (Musikleben - Monatszeitschrift), *Slovenská hudba* (Slowakische Musik - Vier-

teljahrschrift), Systematische Musikwissenschaft (fremdsprachige Vierteljahresschrift), *Musicologica Slovaca et Europaea* (als Jahrbuch), *Ethnomusicologicum* (Jahrbuch), *Musicologica actualis* (2-4 Nummern pro Jahr), und weitere aus dem Bereich der Populärmusik und des Jazz.

(c) Die konzeptionelle Entwicklung der Musikwissenschaft beruhte auf einer in den 40er Jahren erfolgten gezielten staatlich institutionellen und pädagogischen Förderung, die auf einer breiten disziplinären Basis operierte. Diese war von den 50er Jahren mit sozialgeschichtlichen und klassenbezogenen Interpretationen der Musikkultur verbunden. Diese bezogen sich sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart. Dies führte zu einer selektiven Behandlung der Vergangenheit, zu einer einseitigen Betonung der weltlichen Musik, zur Einschränkung der Erforschung geistlicher und kirchlicher Musik, die den wesentlichen Teil der europäischen aber auch slowakischen Musikgeschichte über ein Jahrtausend prägte. Eine permanente Vorrangstellung wurde der marxistischen Ästhetik, der überideologisierten und die Musikprozesse verzerrenden Betrachtungsweise eingeräumt. Dies führte nicht nur zu einer Kritik anders gesinnter Forscher, sondern diese verloren letztlich ihre existenzielle Grundlage. In diesem ideologischen Sinne wurden in den 70er Jahren Institutionen aufgelöst und ihnen die in den 50er Jahren gewährte Unterstützung entzogen. Dies führte in den späten 70er und 80er Jahren zu krisenhaft einengenden Einwicklungen. Es wurden immerwieder die Vorbilder, der durch den historischen und dialektischen Materialismus vermeintlichen Entwicklung in der sowjetischen Musikforschung und der Musikwissenschaft in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik von den parteipolitisch und karrierebedacht agierenden Musikwissenschaftlern überschätzt und verabsolutisiert (von Zdenko Nováček, Eugen Šimúnek, leider auch den konform denkenden Jozef Kresánek u.a.). Auch wurden die Prinzipien von manchen tschechischen, politischen Exponenten der marxistischen Musikforschung in der Slowakei als eine Art importierter Ideologie empfunden, die in der slowakischen Musikforschung keine Akzeptanz und Grundlage besaß. Aus dieser Sicht war die vierzigjährige Entwicklung voller Widersprüche, die einerseits eine neue und moderne musikwissenschaftlich-institutionelle Forschungsbasis schuf, andererseits die Forschung aber durch Indoktrinationen immer wieder den aktuellen kulturpolitischen, politischen, ideologischen Anforderungen anzugleichen versuchte, die zur phrasenhaften Unsachlichkeit, gedanklichen Nivellierungen und einer vorurteilhaften Betrachtungsweise führte, sinnlos mit Phrasen einer ungenügend analysierten bürgerlichen Musikwissenschaft operierte.

2. Aus der oben analysierten Sicht kann festgestellt werden, daß das, was als marxistische Musikwissenschaft von manchen Musikforschern in der Slowakei verstanden und vertreten wurde, eher eine negative und servile kulturpolitische Denkart repräsentierte, die meist außerhalb der sachlichen, kulturhistorisch und analytisch ausgerichteten Linie der Musikforschung verlief und keine positive Tradition begründete. Sie diskreditierte sich politisch, ideologisch in den beiden letzten Jahrzehnten, so daß sie in den 90er Jahren praktisch nicht existierte und nicht ernst genommen werden konnte. Sie diskreditierte in den 50er und 70er Jahren den Marxismus durch ihre Intoleranz und ihre Beteiligung an der Verfolgung von Komponisten, Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen. In der Slowakei verlief dieser Prozeß weit weniger militant als in den tschechischen Ländern. In der Slowakei wurde die erste große kritische Welle an den Verfehlungen der marxistisch orientierten Musikforscher in der Musikpublizistik der 60er Jahre, in einer konsequent geführten Diskussion artikuliert, die 1971 zum Verbot und Einstellung der monatlich erscheinenden Musikrevue *Slovenská hudba* (Slowakische Musik) führte. Diese konnte erst 1990, nach fast zwei Jahrzehnten, erneuert werden. Diese kritische Phase der marxistischen Musikwissenschaft wurde in den 60er Jahren in den tschechischen Ländern in der Musikforschung kaum reflektiert. Allerdings fand ein sozusagen offizieller, kritischer Abschied von der marxistischen Musikwissenschaft an der Musikwissenschaftlichen Konferenz des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes in Prag im April 1989 statt, die den späteren wissenschaftspolitischen Entwicklungen vorgriff. Deshalb kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt kaum von einer Existenz marxistischer Musikwissenschaft in der Slowakei gesprochen werden. Ihre ehemaligen Repräsentanten sind verstorben oder in den 70er Jahren in semiotische und soziologische Forschungsbereiche abgewandert.

3. Die Veränderungen der 90er Jahre betrafen Institutionen und Forschungskonzepte: es kam zur Auflösung des Slowakischen Komponistenverbandes, der z.T. eine ideologisch-politische Aufgabe auch in der Musikwissenschaft erfüllte. Es wurde die Slowakische Musikwissenschaftliche Assoziation gegründet, als Fachvertreterorganisation, die sich kritisch mit der vorhergehenden Entwicklung beschäftigte, sich aber ganz auf die sachlichen Fragen einer kulturhistorischen und sozialanalytischen Erfassung der Musikkultur konzentrierte. Sowohl auf ihren Fachtagungen und Projekten, die der Musikge-

schichte Mitteleuropas, der Kirchenmusik, dem Mittelalter, der Quellenerschließung u.a. Fragen gewidmet war. Demokratisierende, tolerantere und studentische Initiativen veränderten den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Comenius Universität, wo politische Interpretationen in Ästhetik und Kritik ihre konservativsten Positionen besaßen. Das Institut für Musikwissenschaft an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften präferierte internationale Projekte, Konferenzen und Editionen der systematischen Musikwissenschaft, der Ethnomusikologie, die Geschichte der geistlichen Musik, also neue, vorher tabuisierte Forschungsbereiche.

Wie intensiv die neuen Themen und Inhalte in der Forschung reflektiert wurden, ist aus der Serie von monothematischen Heften, der im Jahre 1990 erneuerten Zeitschrift *Slovenská hudba* (Slowakische Musik) ersichtlich, in der in 25 100-200-seitigen Heften folgende Themen in slowakischer und deutscher Sprache abgehandelt wurden: II. Wiener Schule; Postmoderne und polystilistische Musik; Musiktheoretisches Denken in der Slowakei; Interpretation alter Musik; Semiotik, Ästhetik, Analyse; Musikwissenschaft; Aleatorik; Anthologie kompositionstheoretischer Aussagen (Messiaen, Xenakis, Cage, Adams); Musik aus der Sicht von Philosophen; Slowakische Musik aus historischer Perspektive; Musik, Theater, Film; Rock-Pop-Jazz; Anthologie - Renaissance und Barock; Sakrale Musik; Barock und Klassizismus in der Slowakei; Musik aus der Sicht exakter Wissenschaften; Interpretation alter Musik; Slowakische elektroakustische Musik; Tradition europäischer Musik des 15.-18. Jahrhunderts; Mehrstimmigkeit und Regionen der Slowakei, Slowakische Musik gestern und heute, Hommage à Eugen Suchoň; Musik und audiovisuelle Medien. Gleichermaßen fanden die Internationalen ethnomusikologischen Seminare ihre Fortsetzung, die zwischen 1990-1998 ihren 20.-26. Jahrgang mit aktuellen Themen verwirklichten (veröffentlicht in der Zeitschrift *Ethnomusicologicum*). Vom Jahre 1993 an wurde eine Serie internationaler musikgeschichtlicher Symposien zur Musik des 18. Jhs. veranstaltet und ihre Ergebnisse unter dem Titel *Historiae musicae Europae centralis, Congressus internationales musicologici Bratislavenses 1994, 1997, 1997* veröffentlicht. Zur gleichen Zeit entstand in Bratislava 1991 unter dem Titel "Melos - Ethos" eine Biennale (Internationales Festival zeitgenössischer Musik, und internationale Symposien) der kritischen Reflexion der Gegenwartsmusik gewidmet, 1991 Musik als Botschaft, 1993 Musik und Totalitarismus, Peter Važan (Hrsg.). Bratislava 1995.

4. Die internationale Zusammenarbeit ist eine Maxime, ohne welche keine Forschung gedeihen kann. Der internationale Erfahrungsaustausch war in der Vergangenheit (zwischen Instituten, Hochschulen und Akademien), wenn überhaupt, nur auf Mittel- und Osteuropa begrenzt. Die 90er Jahre kompensierten die Versäumnisse durch eine breite fachliche Kooperation mit den westlichen Ländern (insbesondere mit Österreich und Deutschland), erneuerten eine sachliche und pragmatische Forschungszusammenarbeit mit den angrenzenden Ländern, wobei finanzielle Limits diesen Kontakterneuerungen nicht besonders förderlich waren. Der Erfahrungsaustausch profitierte im theoretischen und methodologischen Bereich, durch die uneingeschränkte Einführung neuer Verfahrensweisen und einem verstärkten Einsatz neuer Technologien und Medienstrategien. Das entscheidende Positivum der 90er Jahre besteht in einer breiteren Studienmöglichkeit für Studenten, durch Stipendien andere Länder und Institute kennenzulernen, sich mit dem Niveau, der Infrastruktur, mit der pädagogischen und musikwissenschaftlichen Arbeit einer anderen Ausrichtung und Konzeption auseinander zu setzen.

Das Interesse an kritischen wissenschaftstheoretischen und methodologischen Fragen spielte in der slowakischen Musikforschung immer eine wichtige orientierende Rolle, die in all den Jahrzehnten permanent aufgeworfen wurden, in organischer Verbindung mit den internationalen Paradigmen- und Konzeptdiskussionen. Dies soll nur durch einige wenige Beiträge exemplifiziert werden. Elscheková, Alica (Hrsg. 1973): Die gegenwärtige ethnomusikologische Forschung in der Slowakei. Ústav hudobnej vedy SAV Bratislava; Elschek Oskár (Hrsg. 1986): Entwicklungswege der Musikwissenschaft. *Musicologica Slovaca* XI. ; Ders. (1994): Aktuelle Fragen der Musikalischen Grundlagenforschung (I). Fachbereiche, Wechselwirkungen, Definitionen, Inhalte. In: *Forschungsbereiche. Systematische Musikwissenschaft II/1*, ASCO Bratislava, 7-61; Ders. (1997): Entwicklungswege und Forschungsziele der europäischen Volkslied- und Volksmusikforschung. In: *Festschrift Walter Wiora*. Chr.-H. Mahling, R. Seibers (Hrsg.). Hans Schneider Tutzing, 44-60; Ders. (1998): Musikgeschichtliche Prozesse im mitteleuropäischen Raum und ihre musikwissenschaftliche Reflexion. Konzepte mitteleuropäischer Musikgeschichten. In: *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. E.Th. Hilscher (Hrsg.). Hans Schneider Tutzing, 11-27.

5. Die Erwartungen sind wie auf jeder Konferenz auf den Forschungsstand in den einzelnen Ländern ausgerichtet, auf Theorien, Konzepte, konkrete Arbeitsprojekte und Tendenzen. Der Erfahrungsaustausch bei der Analyse der gegenwärtigen Musikprozesse, der musiktheoretischen Paradigmen, jener Veränderungen, die sich in der Musikwissenschaft einzelner Länder abspielen, sind wichtige Bausteine für das bessere Verständnis der gegenwärtigen Musikforschung.

2.10 Süd Afrika - *Christopher Ballantine: Marxist Musicology in South Africa*

1. You ask about marxist musicology in South Africa. Strictly speaking - and at the risk of sounding immodest - there is no self-conscious tradition of marxist musicology in South Africa other than that found in my own work and that of some of my students. (One might think of this, tentatively, as a Natal University school.) Moreover, apart from the studies of 'Western classical' music in my early writings (e.g. the book "Music and its Social Meanings") and similar early studies presented as theses by my research students (e.g. Richard Salmon's proposals for a 'committed musicology', and Lois Fleming's study of Verdi's *Macbeth* and the *Risorgimento*), the bulk of this marxist musicology relates to the study of South African popular music. Examples here would include my own "Marabi Nights: Early South African Jazz and Vaudeville", as well as, once again, work by my research students (e.g. Lara Allen's study of kwela music, Melveen Jackson's studies of Indian-South African popular music, SydKitchen's study of 'white' popular music in opposition to apartheid, and - though this extends the definition of popular music somewhat - Chris Cockburn's interpretation of the socio-historical 'meanings' of Handel's *Messiah* in South Africa since the 18th century). During the early phase (1970s and early 80s) when most of this research was concerned with the 'western classical' tradition, the insights of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin were typical theoretical starting points - especially in my own research.

However, this too-quick overview raises a further, and important, question. What today counts as 'marxist musicology'? The question is always important, but seldom more so than in South Africa since the 1950s. For there has been in this country since the late 1950s a vigorous, if marginal, tradition of critical or oppositional musicology. Though the exponents of this tradition would seldom have identified their work as marxist, their work played a vital counter-hegemonic role in the struggle against apartheid. I think here of the remarkable contributions of, in particular, John Blacking, David Coplan and Veit Erlmann. Their work was often path breaking. But more to my present point, this work often went hand-in-hand with the more explicitly marxist work I have identified above as the 'Natal University school'. Indeed, Erlmann was himself a lecturer at Natal University in the 1980s! Any attempt therefore to draw too strong a division between these two bodies of work on the grounds that one is 'marxist' and the other isn't, would be artificial. Their theoretical perspectives might sometimes have differed, but their targets - racial capitalism, or apartheid, and its consequences - were identical.

2. Were there significant changes after the demise of communism in Eastern Europe? No, except that this collapse is inseparable from the demise, soon after, of apartheid. And that, in turn, meant the end of the South African police state, the repealing of a huge range of repressive legislation, the lifting of the ban on communism, and therefore the chance for those thinking of themselves as marxists to do their work without fear.

3. What should one expect from an international exchange of ideas? For a start: some discussion of the question raised above - namely: What today counts as marxist musicology? One could put the question differently: What precisely should differentiate marxist from 'non-marxist' musicology today (assuming that this is a distinction one wants to hold to)? What should the features of such a musicology be? Where is this work exemplified? (I expect that these are questions which, in any case, will receive much attention during the conference.) What else should one hope for? Perhaps above all for some links, and the building of what we used to call solidarity.

2.11 Tschechien – Jiří Fukač: Marxistische Musikforschung aus der tschechischen Sicht

Da unsere Bilanzierungen im Vorzeichen des fragenden Konferenztitels "Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel?" stehen, muß ich zuerst die Problematik der im Jahr 1962 formulierten epistemologischen Kuhn'schen Paradigmentheorie in Bezug auf die Musikwissenschaft thesenhaft andeuten.

1. Derartige Wandlungen (eigentlich rasche Umdenkens- oder Umwälzungsprozesse) hat es in der Geschichte der Musikwissenschaft sicherlich gegeben (z. B. in der Epoche der Aufklärung oder dank dem Werdegang der Berliner und Wiener Schule um 1900), was oft mit der Änderung der Musikauffassung sowie auch des Weltanschauungskontextes kognitiver Reflexionen der Musik zusammenhing.

2. Nicht alle in der Musikwissenschaft vorkommenden prinzipiellen Änderungen ähneln allerdings echten Paradigmenwechseln: vielleicht handelte es sich manchmal eher um allmähliche Überwindungen und die daraus sich ergebende Sprengungen des älteren Erklärungsrahmen (im Sinne des von Popper erklärten Falsifikationsprinzips).

3. In einzelnen Ländern (sprich: auf der Basis einzelner musikwissenschaftlicher "Schulen", wo es führende Persönlichkeiten oder autoritative Gruppen gegeben hat) waren solche Wandlungen wirksamer durchzusetzen als im gesamten Terrain der Musikwissenschaft.

4. Bestimmte Teildisziplinen der Musikwissenschaft (z. B. die neu auftretenden, die manchmal selbst einem verlaufenden Paradigmenwechsel entsprangen, aber auch solche, die ihrer Beschaffenheit nach mit anderen, d. h. jenseits der Musikforschung dynamisch sich verhaltenden Fächern verknüpft waren) reagierten auf die Bereitschaft der gesamten Musikforschung sich wesentlich zu ändern aktiver als die übrigen.

5. Die Änderungen vom Typus des Paradigmenwechsels bzw. der Popper'schen "Falsifikation" vollzogen sich deshalb - im großen und ganzen - ungleichmäßig.

Die aus den oben erwähnten Gründen höchst ungleichmäßige Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit jenen philosophischen und wissenschaftsbezogenen Strömungen, die man im engeren sowie auch breiteren Sinne des Wortes für marxistisch halten kann, ähnelt zweifellos sowohl einem Paradigmenwechsel als auch einer Sprengung des eingebürgerten Erklärungsrahmens. Manchmal wendete man sich als Musikwissenschaftler der marxistischen Lehre plötzlich (vielleicht sogar unter dem äußeren Zwang) und komplex zu, aber es gab auch solche Fälle, wo sich jemand mit ihr fortschreitend und partiell auseinandersetzte. Dasselbe läßt sich über die Beseitigung bzw. Überwindung der schon entstandenen marxistischen Auffassungen unseres Faches behaupten.

Auch im tschechischen Milieu stellte die Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit dem Marxismus einen ziemlich komplizierten und ungleichmäßig verlaufenden Vorgang dar, was u. a. auch dadurch verursacht wurde, daß die Position der marxistischen Denkart im tschechischen Bewußtsein traditionell schwach war. Der Philosoph und Soziologe T. G. Masaryk hat sich zwar mit dem Marxismus schon 1898 gründlich befaßt (natürlich kritisch, jedoch nicht ablehnend), in der Zwischenkriegszeit - abgesehen von einigen literaturtheoretischen Versuchen und von soziologischen Aspekten der Ästhetik der Prager strukturalistischen Schule - galten aber als marxistisch eher zeittypische Äußerungen des naiv prosowjetischen "Salonkommunismus" der linken Kunst-Avantgarde. Frühe Werke von Karl Marx wurden von tschechischen Philosophen erst in den 60er Jahren zur Kenntnis genommen, so daß sie das zwischen den beiden Weltkriegen beginnende Heranreifen tschechischer marxistischer Konzepte nicht stimulieren konnten. Die Koketterie des Prager Musikwissenschaftlers Zdenik Nejedlý (vor 1938 und ab 1948) mit dem marxistischen "Soziologisieren" war eine politisierte Mischung von national-romantischen und positivistischen Verfahren der Musikgeschichtsschreibung. Der linksorientierte avantgardistische Komponist Alois Hába suchte in seinem theoretischen Denken nach einer Synthese von anthroposophischen und kommunistischen Visionen. Vladimír Helfert als Begründer der Brünnener musikwissenschaftlichen Schule sympathisierte in den 30er Jahren mit der sowjetischen Kultur, zugleich wußte er aber die

Folgen der von Stalin beeinflussten Kulturpolitik streng abzulehnen. Um und nach 1948 wurde dann die vulgärste Form des Marxismus-Leninismus sowjetischer Provenienz allen Wissenschaften gewaltig indoktriniert, wodurch die seltenen einheimischen marxistischen Denkansätze eher kompromittiert als gestärkt wurden. Üblicherweise paßte man sich dieser "staatlichen Wissenschaft" rein äußerlich an, um seine Arbeit weiter machen zu können. Die jungen und überzeugten Vertreter der neuen Tendenz (ich rede nicht von den Konjunkturalisten) haben ziemlich bald (spätestens ab 1960) ihre naiven Doktrinen korrigieren müssen, falls sie sich wissenschaftlich legitim machen wollten. Dies betrifft nicht nur die Generation der damals jungen tschechischen Philosophen und Historiker, sondern auch solche prominenten Musikwissenschaftler wie Antonín Sychra, Jaroslav Jiránek und Vladimír Karbusický. In den verhältnismäßig liberalen 60er Jahren nützte man modernere westliche marxistische oder postmarxistische Tendenzen (z. B. Methoden der französischen strukturalistischen Historiographie oder Impulse der Frankfurter Schule) aus, um so das Erbe der 50er Jahre zu überwinden, nach 1968 hielt man den Marxismus meistens für eine kaum zu verwendende Auffassung. Die politische Wende 1989 hat man daher fast allgemein mit Erleichterung akzeptiert. Der "postmarxistische" Stand wurde also schon lange vor 1989 zur Realität.

So betrachtet, lassen sich die gestellten Fragen meistens negativ beantworten:

1. Der Stellenwert der Musikforschung ist derselbe wie ziemlich lange vor 1989 und man ist froh, daß man "jenseits aller Doktrinen" forschen kann, was natürlich oft einer Illusion gleichen mag. Die Musikwissenschaft wird ähnlich wie früher für ein angesehenes Fach gehalten, weil sie als Teil der für die tschechische nationale Identität wichtigen Musikkultur verstanden wird.
2. Prinzipiell hat sich gegenüber vorher nichts verändert. Für ein positives Merkmal der neuesten Situation ist vielleicht die Tatsache zu halten, daß die Anzahl der Studenten des Faches an den Universitäten wesentlich größer ist als vor 1989 (besonders nach 1968 wurde die Entwicklung des universitären Studiums des Faches vom Staat künstlich reguliert und stets reduziert).
3. Die marxistische Forschung ist so gut wie nicht existent, von manchen wird sie verschwiegen oder durchaus negativ beurteilt. Nur wenige Repräsentanten der Musikwissenschaft (z. B. Jaroslav Jiránek) bekennen sich zu den Ergebnissen ihrer früheren marxistisch orientierten Forschungsarbeit.

Bei den meisten Fachkollegen scheint die Vorstellung des musikwissenschaftlich applizierten Marxismus aufgrund der schlechten Erfahrungen negativ besetzt zu sein, die man in den Jahrzehnten der kommunistischen Kulturpolitik gewonnen hat.

4. Vom internationalen Erfahrungsaustausch hinsichtlich der marxistisch orientierten Musikwissenschaft erwarten etwas nur jene Musikwissenschaftler, die das Problem endlich mal historisch korrekt reflektieren wollen.

5. Von der jetzigen Tagung wird eben die Koordination solch historisch wertender Zutritte erwartet.

Dennoch lassen sich die folgenden positiven Beiträge des in die tschechische Musikwissenschaft meistens gewalttätig implantierten Marxismus anführen:

(a) Etwa um 1960 setzte sich - sozusagen von der "offiziösen Position" her - eine fast allgemein akzeptable Vorstellung durch, daß man die gesamte Musikwissenschaft organisch und "gleichmäßig" entfalten sollte, was zur Förderung einiger bisher vernachlässigter Fächer oder interdisziplinärer Bereiche führte (experimentelle Musikästhetik, Musiksoziologie, Musiksemiotik u. ä.). Zum Ausgangspunkt solcher Tendenzen wurde ein Seminar, das im Jahr 1962 auf Jiráneks und Sychras Initiative unter der Parole "marxistische Musikwissenschaft" veranstaltet wurde. Die erwähnte Vorstellung beeinflusst noch heute die Arbeitsmethoden jener Musikforscher, denen es um die Komplexität des Faches geht.

(b) Man begann - im Einklang mit der heimischen strukturalistischen Tradition - die strukturalistische Musikgeschichtsschreibung zu pflegen, was immer noch für den Höhepunkt historischer Zutritte zur Musikproblematik gehalten wird.

(c) Die populistische, meistens ideologisch und kulturpolitisch motivierte Behauptung der "offiziösen" Marxisten, man sollte alle Arten der Musikproduktion (also auch die jenseits der Kunstmusik stehenden) berücksichtigen, ermöglichte etwa seit den 60er Jahren einigen Forschern die Problematik der populären Musik, der Massenkultur etc. konsequent zu reflektieren (paradoxe Weise ging es oft um musikalische Äußerungen, die vom Regime nicht gerade gern angenommen wurden).

(d) Die ununterbrochene Notwendigkeit, sich mit den ideologischen Zwängen und unannehmbaren wie nützlichen importierten Denkmodellen auseinanderzusetzen, rief tiefe methodologische Überlegungen hervor, so daß

das neue Paradigma der tschechischen Musikwissenschaft eben unter den Umständen des totalitären Regimes heranreife.

Heutzutage wird also die tschechische Musikwissenschaft in dem etwa 20 Jahre alten paradigmatischen Rahmen betrieben. Und weil sie nicht mehr gezwungen ist, auf die "von außen" einwirkenden Impulse zu reagieren, wird ihre Entwicklung immer ungleichmäßiger. Die Bereitschaft, sich selbst methodologisch oder epistemologisch zu reflektieren oder zu überprüfen, nimmt ab, weil dies manche Musikforscher an die Situation der totalitären Zeit erinnert. Infolgedessen wird die "Wachsamkeit" gegenüber den nun eher sozioökonomischen als politischen Manipulationsverfahren geschwächt, was sicherlich keine positive Tendenz ist.

Ich hoffe, daß es just die kritische Auseinandersetzung mit der "marxistischen Vergangenheit", sprich: mit den durch den früheren Stand hervorgerufenen Wandlungen der musikwissenschaftlichen Denkart, sein kann, die uns die künftigen Wege zeigen mag.

Jaroslav Jiránek: Kurzgefaßte Bilanz der von marxistischen Ansätzen inspirierten Ergebnisse der tschechischen Musikwissenschaft nach dem II. Weltkrieg¹²

Die von marxistischen Ansätzen inspirierten Ergebnisse der tschechischen Musikwissenschaft kann man in folgenden Fachbereichen identifizieren:

1. Musikgeschichte,
2. Theorie der Musikwissenschaft,
3. Musiktheorie und
4. Musikästhetik und Musiksemiotik

Ad 1. Von einer Reihe Arbeiten, denen man eine grössere oder kleinere Inspiration der marxistischen Methodologie nicht absprechen kann, ist vorerst die kollektive Arbeit des Musikwissenschaftlichen Instituts der

¹² Dieser Beitrag wurde von Jaroslav Jiránek, der nicht auf der Tagung sein konnte, schriftlich eingereicht.

Tschecho-slowakischen Akademie der Wissenschaften (Direktor J. Jiránek) samt externen Mitgliedern, die *Geschichte der tschechischen Musikkultur 1890-1945* zu nennen (Dejiny české hudební kultury, I (1890-1918), red. V. Lébl, Academia, Praha 1972; II (1918-1945), red. J. Jiránek und J. Bek, Academia, Praha 1981).

Nicht zufälligerweise wurde als Titel Geschichte der *"Musikkultur"* und nicht bloß der *"Musik"* gewählt, denn die komplizierte Totalität wechselseitig verknüpfter, eine dialektische Einheit von Musik und Gesellschaft und Musik und den übrigen Kunstgattungen bildenden Phänomene, beidenfalls *sub specie* der Musik, wurde vollbewußt zum Objekt des Autorenkollektivs. Diesen Ansprüchen konnte man nur dann genügen, wenn man die ungleichmäßig vielschichtige Totalität analytisch zergliederte und zu einer logisch angeordneten Darlegung zusammenfaßte im Sinne des marxistischen Postulats der Einheit der historischen und logischen Methode. Das erste Kapitel und der letzte Paragraph beider Teile behandeln die äußeren Bereiche des gesellschaftlichen und allgemein künstlerischen Lebens der Zeit vom musikalischen Zeitpunkt aus. Zwischen diesen beiden Polen spannt sich der Bogen der Geschichte von musikalischen Ereignissen samt deren publizistischer und musikwissenschaftlicher reflexion (II. Kap.), zu der Wertungsanalyse der schöpferischen Schichten und ihrer Komponisten-Persönlichkeiten (III. Kap.), zur Übersicht der aktuellen zeitgenössischen Musikgattungen und Genres (IV. Kap.) und der Analyse der Musiksprache, der Stilformung, der Beziehung von Musik und Sprache, der Themenkreise und schließlich der Beziehung der Darbietungs-(Kunst-) und Umgangsmusik (V. Kap.).

Zum methodologischen Integrator der Musikhistoriographie, Musikästhetik und Musiktheorie wurde die Intonationstheorie in der Fassung von Jaroslav Jiráneks Buch *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam* [Die Assafjewsche Intonationstheorie, ihre Genesis und Bedeutung], Praha 1967. Man stützte sich dabei auf neue Arbeiten von M. K. Cerný, K. Risinger, J. Jiránek, und last but not least eine gründliche kritische Behandlung J. Voleks über die angewandte Terminologie.

Ad2. Das marxistische Prinzip der konkreten Totalität wurde auch in der kollektiven Arbeit des Akademischen Instituts über das System der Musikwissenschaft zustande gebracht (Hudební věda [Die Musikwissenschaft], Bd. I-III, Red. V. Lébl und I. Polednák, SPN, Praha 1988). Die dreibändige Arbeit enthält: a) Die Geschichte der Musikwissenschaft (I. Die Erkenntnis

der Musik in der Geschichte der Menschheit und der Ursprung der Musikwissenschaft, II. Der Ursprung der Musikwissenschaft als einer modernen Wissenschaft, III. Der Entwicklungsprozess der tschechischen Musikwissenschaft), b) Die Theorie der Musikwissenschaft, c) Die Disziplinen der Musikwissenschaft: I. Theoretische Disziplinen (Musikakustik, Musiktheorie, Musikpsychologie, Musikästhetik und Semiotik, Musiksoziologie, Musikpädagogik, Theorie und Geschichte der Musikinterpretation, Theorie und Geschichte der Notation, Organologie, Musikikonographie, Musikhistoriographie, Ethnomusikologie, Theorie und Geschichte der non-artifiziellen Musik/Umgangsmusik) II. Praktische Disziplinen (Musikpopulärisation und Management des Musiklebens), d) Musikwissenschaftliche Dokumentation. Die systemische Einheit von Musikwissenschaft wird methodologisch als ein offenes System aufgefaßt. Ein gewichtiger Versuch, um die Logik des geschichtlichen Kristallisierens der Musik und der Benennung von deren konkreter Totalität ist die Arbeit von J. Fukacs und I. Polednáks (*Hudba a její pojmoslovní systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby* [Musik im Begriffswortsystem. Eine Studie zur Begriffs- und Stratifikationsproblematik], Academia, Praha 1981).

Ad3. Vom Standpunkt der marxistischen Philosophie kritisierte Jaroslav Volek sowohl die mechanisch materialistische (*Teoretické základy harmonie s hlediska vedecké filozofie* [Theoretische Grundlagen der Harmonik vom Standpunkt der wissenschaftlichen Philosophie], Bratislava 1954) als auch die idealistische Auffassung der tonal-harmonischen Gesetzmäßigkeiten der Musik (*Novodobé harmonické systémy z hlediska vedecké filozofie* [Die neuzeitlichen harmonischen Systeme vom Standpunkt der wissenschaftlichen Philosophie], Praha 1961). Sein Beitrag zur Musiktheorie betrifft drei grundsätzliche Prinzipien: Erkenntnis der „musikpsychologischen Verbindung der Töne“, der sog. „tektonisch verantwortlichen Verbindung“ und „Theorem der flexiblen Diatonik“. Auf das Werk L. Janáceks, B. Bartóks und E. Suchons gestützt beweist Volek daß man mittels der „vorgeführten“ Diatonik die Übertragung der diatonischen Bedeutung auf die bisher außer dem Bereich der Diatonik stehenden und als chromatisch bezeichneten Töne zustandebringen kann. Diese Erkenntnis verallgemeinerte Volek später als Theorem der flexiblen Diatonik (vgl. *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka* [Modalität und flexible Diatonik bei Janáček und Bartók],

in: J.Volek, *Struktura a osobnosti hudby* [Struktur und Persönlichkeiten der Musik], Panton, Praha 1986, S.199-216).

Karel Janecek prägt in seinem Buch *Tektonika. Nauka o stavbe skladeb* (Tektonik. Lehre vom Aufbau der Kompositionen), Praha-Bratislava 1968, eine neue „Metaformenlehre“, d.h. eine Wissenschaft, welche mit der theoretischen Reflexion der schulmäßigen Praxis der bisherigen „Formen-lehren“ bestrebt ist, die Grundprinzipien zu erforschen, denen zufolge die überzeugende Form einer konkreten Komposition überhaupt möglich sei. Bemerkenswert ist auch die Arbeit von Vladimír Tichý *Úvod do studia hudební kinetiky* [Einführung in das Studium der Musikkinetik], AMU, Praha 1994. Seine wissenschaftliche Leistung, wie schon der Titel der Arbeit verrät, besteht darin, daß alle „Zeitkomponenten“ der Musikstruktur wie Rhythmus, Metrum und Tempo, welche die Bewegungsvorstellung anleiten, auf einen gemeinsamen Nenner gebracht und als innerlich integriertes System begriffen werden.

Ad4. Auf dem Gebiet der Musikästhetik haben die tschechischen marxistisch orientierten Forscher an Jan Mukarovský und die strukturalistische Prager Schule (Le circle linguistique de Prague) angeknüpft. Schon Mukarovský versuchte seine strukturalistische Ästhetik mit marxistischen Ideen weiter fortzubilden und seine Schüler haben diesen Weg vertieft fortgesetzt. Antonín Sychra ließ sich von der Assafjewischen Intonationstheorie inspirieren (*Estetika Dvorakovy symfonické tvorby* [Ästhetik des symphonischen Schaffens von Dvorak], Praha 1959), in der Zusammenarbeit mit dem Phoniatr Karel Sedláček hat er sich bemüht mittels der vergleichenden experimentellen Erforschung die gemeinsamen Gesetzmäßigkeiten der Musik und Sprache zu entdecken (*The Method of Psychoacoustic Transformation Applied to the Investigation of Expression in Speech and Music*, in: *Kybernetika*, 5, 1965, Praha) und zuletzt hat er als Marxist seinen strukturalistischen Ausgangspunkt neu begriffen (ein riesiges Werk von mehr als 1.000 Maschinenschriftseiten *Hudba a skutečnost* [Die Musik und die Wirklichkeit], das man in seinem Nachlaß gefunden hat. Vorläufig wurde nur ein Bruchstück (*Impressionismus und Expressionismus in der Musik*) veröffentlicht.

Jaroslav Jiránek, auch Schüler von Mukarovský, versuchte die Intonationslehre von Assafjew, der eher ein spontan künstlerisch denkender Publizist als

Wissenschaftler war, zu einem einheitlichen dialektisch-logischen System fortzubilden (*Asafjevova teorje intonace, její geneze a význam* [Assafjewsche Intonationslehre, ihre Genesis und Bedeutung], Praha 1967). Er war bestrebt, die Intonationstheorie in Einklang mit erkannten Gesetzmäßigkeiten der allgemeinen Semiotik zu bringen, ohne das Spezifische der Musiksemiotik in Frage zu stellen (Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik, Verlag Neue Musik, Berlin 1985). 1996 veröffentlichte er die Synthese seines musiksemiotischen Denkens (*Hudební semantika a semiotika* [Musiksemantik und Semiotik], PU, Olomouc). Er knüpfte dabei an Jaroslav Voleks *Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový system* [Die Musikstruktur als Zeichen und Musik als Zeichensystem], in: *Opus Musicum*, Brno 1981, Nr 5, 6 und 10, an. Volek hat in *Základy obecné teorje umení* [Grundrisse der allgemeinen Theorie der Kunst], Praha 1968 zur Konstituierung der marxistischen Theorie der Kunst beigetragen.

2.12 Lateinamerika (Mexico, Argentinien, Uruguay, Brasilien, Kuba) - Coriún Aharonián: Marxism And Music As Seen From The Far South

Marxist cultural theory has been a victim of eurocentrism. Usually we do not realise that peripheral countries were - and still are - not allowed to develop their visions of Marxism. It happens that, in Latin America, Marxist approaches to the arts and particularly to music have been more creative than speculative. Speculation remains a European domain. And the colonial order is not altered. In musicology, as in cultural theory in general, it becomes fundamental to understand the different conceptions of the different cultures in relation to their musical behaviour. If this is not done, the Marxist theoretician falls into the trap of the establishment against which he believes to be fighting. This understanding does not mean a mere knowledge, as seen from a window. The old colonialism was interested in the knowledge of the "other" mainly for the purpose of domination¹³. The new colonialism, once

¹³ See HOSOKAWA, Shuhei (1998): In search of the Sound of Empire: Tanabe Hisao and the foundation of Japanese ethnomusicology. In: *Japanese Studies*, vol. 18 N° 1, Tokyo.

dominating the whole world, does not want to deal with differences, except for the exotic exploitation of them.

No attempt for a correction or change in aesthetics can be achieved in depth if a previous mastering of the particular culture does not exist. If it does not exist, and an action is done, only one issue appears as possible: the destruction of the particular culture in benefit of the Western European patterns. If this is done in the ambitus of a Marxist government, like in several African revolutionary governments (for example Mozambique), the result is that the Marxist revolution becomes the Trojan horse for the triumph of the Western European imperialism, a victory which it could not obtain for itself during so many centuries.

Marxism has been often reduced to positivism, a basis to thinking the productive forces as a simple *deus ex machina*¹⁴. From this point of view, the capitalist assumption that culture is merchandise (so, it is not culture) appears involuntarily in different formulations in Marxist theoretical texts or in the everyday practice¹⁵. The director of culture in the leftist municipality of Montevideo understands that serious discussions on culture should begin on the basis of its economical importance¹⁶, and excludes in fact the art creators from these discussions.

In Latin America, the fact of being or feeling oneself a Marxist has not been enough to define real musical contents. Some examples can be helpful to observe this aspect in its complexity.

Mexico has had a very important revolutionary movement in 1910. Since then, a real challenge has been established for creators in general and composers in particular, in a complex dialogue with the political power, sometimes progressive (especially between 1934 and 1940 with Lázaro Cárdenas) and sometimes (mostly) reactionary, petrifying the very idea of revolution. In this context, the confusions are many. Silvestre Revueltas (1899-1940) develops, from 1930 to his death in 1940, a very strong creative activity, arriving to very high levels of originality and expressive strength within a deep understanding of the idea of cultural identity. At the same time, Revueltas has

¹⁴ AMIN, Samir (1974): "Los Angeles, United States of Plastika". In: L'Homme et la Société, N° 33/34, Paris.

¹⁵ ROSENZVAIG, Eduardo (1996): "Las condiciones del escritor en el colonialismo tardío". In: Casa, N° 204, La Habana, VII/IX-1996.

¹⁶ CARÁMBULA, Gonzalo (1997): "Prólogo". In: Luis Stolovich, Graciela Lescano & José Mourelle: La cultura da trabajo. Fin de Siglo, Montevideo.

an intensive political commitment, openly Marxist. For him, artistic discovering and social fight come together. But this is uncomfortable for the regime, which nevertheless has good relations with the Communist Party to the level of allowing the "International" to be sung in the public elementary schools of Mexico City ¹⁷. Revueltas does not find companions for his journey, and Mexico becomes filled with nationalist composers, with an understanding of nationalism which goes from the post-card music of Moncayo and Galindo - well-done, attractive and empty - to local adaptations of the ideas of "socialist realism" launched from the Soviet Union and accepted by the Mexican government as useful for the affirmation of the regime. The Mexican State prefers to support as a musical pharaoh the neo-academic and politically lukewarm Carlos Chávez for more than forty years.

It is in this context that Conlon Nancarrow - arrived in Mexico in 1940, the year in which Revueltas dies and Cárdenas ends his governmental period -, will not find either resonance or simple interest. Banned from the United States because of being Marxist, he continues banned in fact - if not legally - in his new country, because, perhaps, of being creative and independent. Marxist composers allied with the successive governments will not show interest in his compositional activity. By the way, international recognition will not come precisely from Marxist sources.

In parallel with this art music process, popular music has a curious development in Mexico since 1910, very difficult to track for a foreigner. The following decades experiment a kind of "modernisation" - and, thus, a forced westernisation of all possible social areas of the country - under the strong pressure of imperialism and, since around 1940, with the direct action of the imperial power of the United States in its new phase. On this context, the role of relevant personalities like Agustín Lara or the several women composers of romantic songs is not easy to evaluate. The intense exchange of musical products with Cuba makes this panorama even more complicated.

Argentina has many active Marxists among its musicians. But until today, the relationship between musical creation and Marxism will not be especially clear ¹⁸. This is why, perhaps, the musical history of Peronism, the movement

¹⁷ MEIEROVICH, Clara (1995): Vicente T. Mendoza, artista y primer folclorólogo musical. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

¹⁸ AHARONIAN, Coriun (1984): Whatever happened to the tango?. In: KompAkt 23, No. 2, Wien X-1987. - ¿Z qué pasó con el tango?. In: Brecha, Montevideo, 9-IX-1990. - Galasso, Norberto (1992): Atahualpa Yupanqui. Ediciones del Pensamiento Nacional,

begun in the 1940s, generally defined as para-fascist, becomes more difficult to understand. Many popular musicians have concrete links with Marxist sectors, and especially with the Communist Party, but there is no discussion on musical subjects at the interior of the Party. The Moscow orientation will benefit by the middle of the century the folkloristic issues, and in this area very contradictory phenomena will coexist. For instance, the folklorist Atahualpa Yupanqui, the most influential composer-performer of popular music during the 20th century in South America, gives back his membership card during the 1950s, a crucial decade in Argentinean history, while his contemporary Osvaldo Pugliese, one of the fundamental tango composer-performers, keeps his membership until his death. For several communist popular performers and composers, collaboration with transnationals of the record industry will not appear as contradictory.

In art music, Marxism does not accompany the introduction of the Schoenberg ideas by Juan Carlos Paz in 1934 as a way to fight against post-card nationalism and general stupidity. His former colleagues in the Grupo Renovación prefer to continue being more or less neo-classic. (Solidary with the Spanish Republic, like most part of Latin American artists and intellectuals, Juan José Castro appears in 1943, a politically very difficult year in his country, conducting a curious premiere, in Argentina as well as in Uruguay, of Shostakovich's Seventh Symphony, "Leningrad".) In Argentina, discussion on musical aesthetics does not accompany in general a relationship with political ideas. In other countries, like *Uruguay*, the relation between Marxism and music seems to be also not very strong. In Uruguay, at least until the 1960s. During the 1950s, Mauricio Moidanik, inserted in the context of the Socialist Party, tries a compositional way in an intellectual and non-dodecaphonic atonalism, but stops composing by 1960. In the meanwhile, he writes many articles and essays, and a first part of a book: "Avant-gardism and revolution" (*Vanguardismo y revolución*. Alfa, Montevideo, 1960.). Alberto Soriano, a composer, member of the Communist Party, navigates through diverse solutions and languages, devoting his principal efforts to teach ethnomusicology. Jaurès Lamarque-Pons, also a communist, looks for a position more related with some proposals of the "socialist realism", founding an atonal solution for the treatment of some popular species like tango, milonga and candombe.

In *Peru*, the country of César Vallejo, the musical arena will not have strong personalities like him that succeed to establish a dialogue between art and Marxism. *"The capitalist intelligence offers, among other symptoms of its agony, the vice of cenacle"*, writes the great poet in 1930 ¹⁹.

Brazil, on the contrary, offers an interesting and contradictory panorama. The 1920s and 1930s will live an important cultural agitation, not always clear musically speaking. After an unquiet and rich period during the 1920s, nationalism will grow up in a conservative spirit, mainly due to the presence of Heitor Villa-Lobos and his close link to political power. Hans-Joachim Koellreutter, escaping from Nazism, will introduce dodecaphony in the country, as well as a Marxist understanding of music making. The first manifest of the Música Viva group, founded by him with his students, explains in 1944 that it *"intends to show that in our days music exists as an expression of time, of a new state of intelligence"* ²⁰. The second manifest, issued in 1946 by the group ²¹, understands *"that the artist is a product of his milieu and that art can only flourish when the productive forces have reached certain level of development"* and supports *"any initiative in favour of an education not only artistic, but also ideological, because there is no art without ideology"*. Influenced by the debates in the Soviet Union, the manifest *"rejects, at the same time, formalism, that is, the art in which the form becomes autonomous, because the form of an authentic work of art corresponds to the contents there represented"*, *"fights for the utilitarian conception of art, that is, the tendency to concede to the artistic works the meaning that corresponds to them in relationship with the social development and with its superstructure"*, and *"adopting the principles of art-action, abandons as ideal the exclusive preoccupation for beauty"*. Música Viva *"believes in the power of music as a substantial language, as a step in the artistic evolution of a people, and combats, on the other side, the false nationalism in music, that is, that which exalts in its essence feelings of nationalistic superiority and stimulates egocentric and individualistic tendencies that separate men,*

¹⁹ VALLEJO, César (1930): "Autopsia del superrealismo". In: Variedades, Lima, 26-III-1930. Included in: Nelson Osorio T. (editor): Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Biblioteca Ayacucho, Caracas 1988.

²⁰ NEVES, José Maria (1981): Música contemporânea brasileira. Ricordi Brasileira, São Paulo. The translation belongs to: Graciela Paraskevaïdis: "Twelve-tone music and serialism in Latin America". In: Interface, vol. 13 Nº 3, Lisse 1984.

²¹ NEVES: same. Most parts of the translation belong to the mentioned article.

originating disruptive forces". "Believes in the socialising function of music which is that of unite men, humanising them and universalising them". Even more: "understanding the social and artistic importance of popular music, will support every initiative towards developing and stimulating the creation and diffusion of the good popular music, fighting against the production of works harmful for the artistic-social education of the people". The group, says the text, "supports **everything** ²² favouring the birth and growth of the new, choosing the revolution and rejecting the reaction".

The reaction comes quickly, but from inside the movement. Before that, a large group of students travels with Koellreutter to meet Scherchen in Venice in 1949. There, the pianist and composer Eunice Katunda (Catunda at that time) becomes a close friend of Luigi Nono, and influences him in many aspects. According to Nono, it is Katunda who introduces him to the poets of the Spanish Republic and also to communism. And, even more, to an open communism, since she is at the same time an admirer of Afrobrazilian religions. This conception of communism that does not exclude non-rationalist realities will influence Nono until his death. In 1949, the Zhdanovian order issued in Moscow arrives to some of the most gifted among the composers who studied with Koellreutter, adopted dodecaphony and became members of the Communist Party. They change their language, from one day to the next, to a naïf folkloristic one, acting as traitors to their teacher, as Katunda will publicly say 30 years later ²³. Some, like Cláudio Santoro, will react later against their childish behaviour. Others, like César Guerra-Peixe, will remain in that stadium.

One of the few who had not studied with Koellreutter, Mozart Camargo-Guarnieri, a communist composer, whose brother, the writer Rossini Camargo-Guarnieri is a leader of the Brazilian Communist Party, publishes in november 1950 - just before Getúlio Vargas' third para-fascist government - a long open letter with a "patriotic call" in a language, mixture of Nazi and Stalinist concepts: "dodecaphony is [...] an expression characteristic of a policy of cultural degeneration [...] and has as a hidden goal a slow and pernicious work of destruction of our national character". Dodecaphony is, then, "a crime against the fatherland" ²⁴. Koellreutter answers: "it is inter-

²² Underlined in the original.

²³ In a round table at the Oitavo Curso Latino Americano de Música Contemporânea, São João del-Rei, I-1979.

²⁴ CAMARGO-GUARNIERI, Mozart (1950): "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil". In: O Estado de São Paulo, São Paulo, 17-XI-1950.

esting [...] to observe how two elements prove to coincide with Guarnieri's manifest: on one hand, the mediocre, on the other, the 'zhdanovians'" ²⁵. Some weeks later, he adds: "True nationalism is an intrinsic characteristic of the artist and his work. When, nevertheless, this tendency becomes hardly reduced to an attitude, it carries to formalism in the same measure of any other aesthetic current" ²⁶. Many years later, in 1982, Koellreutter writes: "it is necessary [...] to learn to come up to the people" ²⁷.

In the meantime, a new generation will appear in *Brazil*. Música Nova, a group of young composers from Santos and São Paulo also concerned with politics publishes a new manifest ²⁸ which begins proclaiming a "total commitment to the contemporary world" and ends with a quote from Mayakovsky: "there is no revolutionary art without revolutionary form". Some of these composers will be very influential during decades in art music, especially Gilberto Mendes (who will have, also, steps backwards), or popular music. Rogério Duprat, who actually wrote the manifest, becomes very important in the development of popular music since the second half of the 1960s, mainly as a music advisor and an arranger.

In *Cuba*, an important cultural movement takes place from the 1930s to the 1950s, flowing into the revolution. But once the military, economic and political revolution is reached, composers do not arrive to be - except for Leo Brouwer and some other few composers - at the necessary level of historic responsibility, and they fall into the trap of isolation provoked by the imperialism. The early death of Amadeo Roldán and Alejandro García-Caturla and, following this disaster, the teaching of José Ardévol, a correct neo-classic Spanish republican, are not neutralised by concrete policies. The general level in art music, already weak after 1940, is dramatically lowered during the last decades of the revolution. Fidel Castro says in 1988, in the Conference of the Cuban Union of Writers and Artists: "I ask myself if we give an aesthetic education. Who prevents us from doing it, who forbids us to do so? Perhaps imperialism? No! We ourselves!" ²⁹. Populism becomes commonly

²⁵ In: Diário de São Paulo, São Paulo, 3-XII-1950. Quoted by NEVES 1981.

²⁶ KOELLREUTTER, Hans-Joachim (1951): "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri". In: Folha da Tarde, Porto Alegre, 13-I-1951.

²⁷ KOELLREUTTER, Hans-Joachim (1982): "O princípio de utilidade". In: Folha de São Paulo, São Paulo, 18-IV-1982.

²⁸ In: Invenção, N° 3, São Paulo, VI-1963.

²⁹ CASTRO, Fidel (1988): "Elevar a su grado más alto la libertad de crear". In: Brecha, Montevideo, 4-III-1988.

accepted as a model in composers like Juan Blanco, ancient member of the Communist Party. Electroacoustic composers are taught by him with Vangelis or Jean-Michel Jarre as models, without questioning their reactionarity or their eventual fascism.

An enormous effort to establish a strong musicological movement under the teaching activity of Argeliers León, is destroyed. Good old musicologists like María Teresa Linares become surrounded by mediocrity, and good young musicologists trained by the revolution, like Zoila Gómez, are isolated within the isolated country. She writes in 1985 that the goal of musicology *"is not the musical phenomenon in itself, but the man, understood as a social being, finding in the music a particular way of communication. But this reality, in Our America, implies an absolute insertion in our contexts, without extrapolation of patterns, and a genuine political commitment for its definitive liberation"*³⁰. Zoila Gómez dies in Mexico in 1998. This paper is a salute to her moral integrity.



Gustavo Becerra-Schmidt und Coriún Aharonián

3 Musikgeschichte und Musikforschung

³⁰ GÓMEZ, Zoila (1985): "La musicología burguesa europea como resultado del conocimiento acumulado en las esferas de la teoría, la estética y la historiografía". In: Z. Gómez (editor): *Musicología en Latinoamérica*. Arte y Literatura, La Habana.

3.1 ***Eberhard Rebling im Gespräch mit Peter Schleuning: Entstehung und Wirkung des frühen Versuchs einer marxistischen Kunst- und Musikhistoriografie***

S: Lieber Herr Rebling, ich bin äußerst froh, daß ich neben Ihnen sitze und Ihnen Fragen stellen kann. Von ihrer reichhaltigen und vielfältigen Lebenstätigkeit soll hier nur besprochen werden, was ihre Anfänge als Musikwissenschaftler betrifft, nämlich ihre Bemühungen, musikalische Stilentwicklungen und politisch-gesellschaftliche Bewegungen im 18. Jahrhundert aufeinander zu beziehen, als Ganzes, wie es damals in einer Kritik hieß. Bemühungen, ohne die spätere Versuche in dieser Richtung undenkbar gewesen wären. Man darf Sie in dieser Hinsicht getrost als Pionier bezeichnen. Sie haben 1935 in Berlin bei Arnold Schering promoviert, ihre Dissertation hat den Titel "Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts" und ist im April 1935 in Saalfeld/Ostpreußen erschienen. Im gleichen Zeitraum begann die Zusammenarbeit mit Leo Balet, die trotz seiner Emigration in die Niederlande und der sich daraus ergebenden Schwierigkeiten für die Kooperation das berühmte Buch ergeben hat "Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert", erschienen zugleich in Leiden/Holland und Straßburg im Jahr 1936 oder - nach ihrer eigenen Erinnerung - im November 1935. Sie tauchten als Mitarbeiter unter dem von Ihnen gewählten Pseudonym E. Gerhard auf. Das Buch ist dann ohne ihr Wissen 1973 bei Ullstein wiederveröffentlicht worden, herausgegeben von Gerd Mattenklott, der auch ein langes, teilweise kritisches Vorwort beigesteuert hat, mit dem symptomatischen Titel "Widerspiegelung im Stilwandel". Dann gab es 1979 in der DDR sogar noch eine dritte Ausgabe mit einem Nachwort von Ihnen. Sie haben in einem Brief an mich diese Abfolge mit einer viersätzigen Symphonie verglichen: Satz 1 die Veröffentlichung von 1936 dann "ein jahrzehntelanges Largo ohne viel Vorkommnisse im Westen aber auch in der DDR". Es gab - wie Sie schreiben - nur wenige, die das Buch kannten, wie Georg Knepler, der es auch in der Öffentlichkeit pries. Satz 3 ein Scherzo mit den Veröffentlichungen von 1972 und 1979. Schließlich "ein triumphales Finale im kommenden November in Oldenburg." Diese Satzeinteilung ist allerdings inzwischen überholt, da Sie mir mitteilten, daß jetzt eine weitere Ausgabe des Buches geplant wird, mit dem Vorwort von Mattenklott und ihrem Nachwort. Sie haben in ihrer Selbstbiografie ihre Mitarbeit an dem berühmten Buch als

Jugendsünde bezeichnet. Das führt auf zwei Fragenkomplexe, die das Gespräch bestimmen sollen. Der erste Komplex, die Zusammenarbeit mit Leo Balet, der zweite Komplex Widerspiegelungstheorie. Zu 1: Sie haben sich schon seit der Gymnasialzeit mit dem Thema des Umbruchs im 18. Jahrhundert beschäftigt, vielleicht auch angeregt durch die Umbruchsituation in den späten 20er Jahren. Sie haben das Dissertationsthema bereits 1931 bei Schering eingereicht. 1932 lernten Sie Balet kennen. Inwiefern hat er Sie an der Arbeit an dem soziologischen Thema bestärkt? Wer war er, was brachte er für Sie mit? Wie verlief die Kooperation, vor allem auch im Hinblick auf die Anteile an dem Buch und seine Ausrichtung.

R.: Ich möchte gleich zu Beginn erläutern, wieso ich auf das 18. Jahrhundert kam. Ich habe schon sehr früh angefangen, Klavier zu spielen und dort recht schnell Fortschritte gemacht, so daß ich schon als dreizehnjähriger in Berlin auftreten konnte. Dann habe ich natürlich die ganze Klavierliteratur von Bach bis Reger und auch neuere Werke studiert. Mir ist immer schon aufgefallen, daß von Mozart über Beethoven bis in die Spätromantik eine stetige Entwicklung da war, aber daß sich zwischen den Präludien und Fugen von Bach und den Sonaten von Haydn ein großer Stilwandel, heute würde man sagen ein Paradigmenwechsel, vollzogen hat. Schon 1929 habe ich vor meinem Abitur dazu eine Jahresarbeit zu einem selbstgewählten Thema machen können. In jener Zeit habe ich das reichhaltige Berliner Musikleben beobachtet und darüber buchgeführt. Über jedes Konzert habe ich meine persönliche Kritik geschrieben, diese Aufzeichnungen sind später verlorengegangen. Die Jahresarbeit ging über einen Vergleich zwischen der Hohen Messe von Bach und der Missa Solemnis von Beethoven. Ausgehend von der Identität des Textes und der Besetzungen in beiden Werken habe ich die Gegensätze beschrieben. Die Werke entstanden in einem Abstand von achtzig Jahren, und ich fragte mich, wie dort eine so große Umwälzung stattgefunden haben kann, fand allerdings keine Antwort. Ich beschloß, Biografien über Bach, Mozart, Beethoven und das damals gerade erschienene Handbuch der Musikwissenschaft zu kaufen. Das von Ernst Bücken erschienene Werk über Rokoko und Klassik interessierte mich besonders. Im ersten Semester an der Universität hörte ich dann "Stilübungen" bei Friedrich Blume. Er machte Vergleiche etwa zwischen der Form des Concerto Grosso und der Sonate und legte großen Wert auf die Zeit um 1750. Angesichts der wirtschaftlichen Lage, entschloß ich mich, mein Studium so schnell wie möglich zu beenden, um mich bei der "Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege der Tonkunst" für eine Konzertreise zum 200. Geburtstag Haydns zu bewerben.

S.: Sie haben dann während der Haydn Feier-Leo Balet kennengelernt. Außerdem haben Sie kein Problem gehabt, bei Schering dieses zunächst exotisch wirkende Thema einzureichen. Hat Balet in der Folgezeit in Ihre Dissertation eingegriffen?

R.: Nein. Die Reise fand statt, und Balet nahm an ihr als Wissenschaftler, der über Haydn sprechen sollte, teil. Ich hatte inzwischen bei Schering das Thema über die soziologischen Grundlagen formuliert. Der Begriff Soziologie war damals neu. Max Webers Studie über die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik hat mir sehr imponiert, und darauf aufbauend dachte ich, das mache ich dann für das 18. Jahrhundert. In einem Gespräch unterhielt ich mich mit Balet darüber, daß mich das Studium der Musikwissenschaft nicht befriedigte, da man viele Tatsachen zu hören bekommt, aber die Zusammenhänge fehlen. Balet schlug mir nun vor, Karl Marx zu lesen und hielt mir auf der Zugfahrt eine Lektion über dialektischen und historischen Materialismus. Das nannte er später bei mir die kopernikanische Wende. So habe ich mir im Sommer 1932 marxistische Bücher besorgt. Balet bot mir an, an einem Buch mitzuarbeiten, das er gerade schrieb. Es stellte sich heraus, daß er dasselbe Gebiet bearbeitete, um das auch ich mich bemühte. Einige Jahre später hörte ich, daß auch Eberhard Preussner über das 18. Jahrhundert arbeitete. Dieser Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert lag also irgendwie in der Luft.

S.: Preussner hat sich ja ausschließlich um Musik gekümmert, und wohl auch mit einer anderen Methode, als Sie das gemacht haben. In Bezug auf die Kooperation mit Leo Balet hat mich in ihrer Biografie umgehauen, wie die Arbeitsaufteilung zwischen Ihnen gelaufen ist. Als der Literaturwissenschaftler, der an diesem Projekt teilnehmen wollte, ausgefallen ist, hat Balet zu Ihnen gesagt, Sie hätten ja auch Germanistik studiert und hat Ihnen die Bearbeitung der Lyrik übergeben und wollte selbst alles andere die Germanistik betreffende tun. War er nun so ein glänzender Menschenkenner oder war er unvorsichtig?

R.: Nein, er war ein unglaublich gebildeter Mensch. Ich habe das erst im Lauf langer Jahre kennen gelernt, er sprach selten über sich selber. Er war in Holland streng katholisch erzogen worden, ist in einer fremden Familie aufgewachsen und hat in Leiden das Priesterseminar absolviert. An einem bestimmten Punkt hat er das alles abgebrochen, der Katholizismus hat ihn angewidert und er hat am Haager Konservatorium eine Zeitlang Flöte studiert und anschließend in Frankreich und der Schweiz Kunstgeschichte studiert

und dort promoviert. Er war sehr gebildet, hat über Glasmalereien veröffentlicht, mittelalterliche Texte ins Deutsche übersetzt. Die Zeit Karl Eugens im 18. Jahrhundert hat er so bereits von der künstlerischen Seite sehr gut durchleuchtet und war vor dem zweiten Weltkrieg Museumsdirektor in Bremen. Nach dem Krieg hatte ich keinen Kontakt mehr zu ihm, ich weiß nur, daß er damals Kommunist geworden ist.

S.: Wenn man die Dissertation, das Buch mit Leo Balet und ihre Selbstbiografie liest, gibt es einen ganz uneinheitlichen Eindruck von dieser Zusammenarbeit. Was man Ihnen nicht hoch genug anrechnen kann ist, daß Sie Balet davon abgebracht haben, daß es im 18. Jahrhundert einen Schnittpunkt um 1750 gäbe. Die meisten von uns werden in ihrem Studium gelernt haben, 1750 sei der Schnittpunkt, wahrscheinlich, weil da zufällig Bach gestorben ist. Sie haben Balet davon überzeugt, daß es ein fließender Übergang ist. Auf der anderen Seite haben Sie zu dem Buch offensichtlich eine Theorie des Sonatensatzes beigesteuert, die vollkommen anders ist, als man dies etwa bei Adorno in den Luftsprüngen über die Schwierigkeiten der Reprise kennt, nämlich, daß der Sonatensatz eine Spannungsabfolge ist, die hauptsächlich auf den harmonischen Bewegungen beruht. Sie hatten etwas entworfen, was von Balet einfach ohne Sie zu fragen umgearbeitet wurde. Was gab es zwischen Balet und Ihnen für positive und negative Spannungen?

R.: Im ersten Winter besuchte ich ihn wöchentlich und zeigte ihm meine Arbeit, er zeigte mir seine. Er sagte, es gäbe zwei Schwierigkeiten für das Buch, zum ersten gäbe es keine gute Wirtschaftsgeschichte zum 18. Jahrhundert, und zweitens müssten wir uns im Dialektischen schulen. Das war zur Zeit des Nationalsozialismus. Als ich am Tag nach dem Reichstagsbrand zu Balet kam, teilte mir dessen Frau mit, daß er nach Holland gefahren sei, da er benachrichtigt wurde, daß es zu Haussuchungen kommen würde. Ich wurde darauf hingewiesen, daß die Situation auch für mich gefährlich sei. Balet schrieb mir aus Leiden, und wir arbeiteten ab 1933 per Briefverkehr weiter an dem Buch. Die Zusammenarbeit war am Anfang sehr harmonisch, er hat mich als gleichberechtigten Partner angesehen. Es ergab sich, daß ich ihm sagte, daß ich denke, es handle sich nicht um einen Schnittpunkt, sondern um einen Übergang um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Eine andere Sache war die Frage des Titels. Er war der Ansicht, daß der Begriff "Frühbürgerlichkeit" in den Titel aufgenommen werden müsse. Dagegen hielt ich, daß sich dieser Begriff auf das 17. oder sogar 16. Jahrhundert beziehen könnte. In der Hinsicht war er sehr nachgiebig. Das war die eine Seite. Ich mußte damals

viel arbeiten, Konzerte geben, an meiner Dissertation und an dem Buch schreiben. Ich bin noch in Deutschland geblieben und habe Kulturbriefe nach Prag geschickt. Das war einer der Gründe, warum ich ein Pseudonym wählen wollte, denn der Briefwechsel war riskant. Anfang 1935 kam eine Krise, Balet schrieb mir einen ganz bösen Brief, in dem er mir Interesselosigkeit an der Arbeit vorwarf. Von dem Moment ab war ein Bruch festzustellen. Dann kam die Frage der Natürlichkeit.

S.: Das ist der Punkt, wo wir auf das eher Methodische kommen können. Wenn man ihre Selbstbiografie und das Buch im Zusammenhang liest, scheint es fast unvermeidlich gewesen zu sein, daß sich der junge Wissenschaftler der Autorität zum Teil unterordnet, zum Teil auch wider Willen. Wenn das Buch mit ihrem Nachwort, das ein Musterbeispiel an Selbstkritik ist, wieder herauskommt, heißt es darin, daß Aussagen, die Sie damals gemacht haben, Unfug sind. Wenn Sie etwa behaupten, Bachs Fugen hätten keine abgeschlossenen Themen und würden sich nur in Sequenzen und Fortspinnungen ergehen, das wäre dann eine Parallele zum Feudalismus mit seiner Unnatur, dann können Sie das auch schon damals nicht geglaubt haben. Das ist ein Indiz für die etwas kontroverse Zusammenarbeit, in der Balet etwas geschrieben hat, ohne eine Ahnung zu haben, was dann möglicherweise im Briefwechsel untergegangen ist. Viel wesentlicher und umfassender ist allerdings die Frage, wie sich die Lehre von Marx, mithin die Methode des historischen oder dialektischen Materialismus und die berühmte Theorie von Basis und Überbau in der Konzeption des Buches vom Übergang vom Feudalismus zum Bürgertum widerspiegelt. Wie wird das allgegenwärtige Problem gelöst, die bloße Parallelisierung von wirtschaftlich-politischen Erscheinungen und künstlerischen Äußerungen über das Einleuchten hinaus zu einer logischen Verbindung zu führen? Sie haben gerade die Natürlichkeitsparallele angesprochen, die ja offensichtlich von Balet stammt.

R.: Ja, er hatte damals dieses Schema entwickelt, das übrigens in der Ausgabe von Mattenklott mit einem schweren Fehler wiedergegeben ist, und dabei das Neue in dreifacher Hinsicht dargestellt, nämlich Verstand und Vernunft, der Wille und das Gefühl, das seit der Zeit des Gefühlsüberschwangs in der Empfindsamkeit eine große Rolle spielte, und gleichzeitig Rousseaus "Retour à la nature". Ein Kritiker des Buches hat 1936 geschrieben, dieses Buch sei gegen den Feudalismus gewandt. Wir wollten in dieser Zeit einen Paradigmenwechsel auch in der Wissenschaft herbeiführen, und so kamen natürlich diese Widersprüche ganz stark hervor. Wir haben uns zwar stark bemüht,

dialektisch zu denken und zu handeln, das hat uns aber große Schwierigkeiten gemacht, und so kamen dann solche Einseitigkeiten zustande.

S.: Die Gleichsetzung von Feudalismus gleich Unnatur und Bürgertum gleich Natur ist ja eine unglaublich parteiische Stellungnahme, das haben Sie im kritischen Nachwort selbst so dargestellt. Was mich wundert ist, daß der Balet die Position der deutschen Bürger des 18. Jahrhunderts als seine eigene annahm, und von da aus den Feudalismus betrachtete. Es gab ja damals praktisch keine Vorarbeiten auf dem Gebiet. Auf der anderen Seite hat es mich erstaunt, daß Balet als Marxist diese Positionierung als parteiischer Bürger des 18. Jahrhundert nicht bemerkt hat.

R.: Ja, das ist die Widersprüchlichkeit bei Balet. Er ist überzeugter Marxist und Kommunist geworden und hat trotzdem dieses statische Denken aus seiner Zeit als katholischer Priester nie überwunden. Daher kommt auch diese geradezu absurde Bemerkung Balets über die Homosexualität.

S.: Abartige Perversionen.

R.: Ja. Er war ein unglaublich widersprüchlicher Mensch. Auf der einen Seite dieses ganz stark katholisch geprägte Denken, auf der anderen Seite die Anerziehung eines dialektischen Denkens. Diese Widersprüche kommen dadurch, daß wir die Unnatürlichkeit vor 1750 einseitig betont haben und die Natürlichkeit nach 1750 unkritisch gesehen haben, vom bürgerlichen Standpunkt aus.

S.: Trotz der Schwierigkeiten, die man vielleicht heute in dem Buch sieht, ist schon ganz früh in den Kritiken hervorgehoben worden, daß es noch nie einen Ansatz gegeben hätte, sämtliche Künste zusammen zu sehen als einen zwar widersprüchlichen, aber im Ganzen einheitlichen Entwicklungsprozeß auf der Basis oder im Zusammenhang mit den politisch-wirtschaftlichen Entwicklungen. Das ist damals absolut neu gewesen. Sie schreiben: "Daraus ergab sich, daß von nun an kunstgeschichtliche Untersuchungen über das 18. Jahrhundert in Deutschland nicht mehr akzeptabel sein würden, wenn sie nicht diese Zusammenhänge wenigstens andeutungsweise berücksichtigen." Ich wünschte, es wäre so, wie Sie das damals gesehen haben. Vielleicht ist jetzt der Punkt erreicht, wo wir mit dem Publikum weiter diskutieren.

P.: Hängt die positive Besetzung der Natürlichkeit nicht zusammen mit der Wendung zur Volksfrontstrategie bei Balet? Ähnliche Wendungen gab es zu dieser Zeit bei vielen marxistischen Theoretikern. Ich denke da auch an die Entwicklung von Georg Lukacs. Stand diese Positivsetzung nicht im Zusam-

menhang mit der Volksfrontstrategie, und was hatte die Volksfrontkonzeption für einen Einfluß auf das Schreiben des Buches?

R.: Es ist sicher so zu sehen, daß wir damals diese ganz strenge Abgrenzung der kommunistischen Partei auch gegenüber der Sozialdemokratie oder der Volksfrontbewegung, daß wir einigen Abstand genommen haben von dieser ganz scharfen Trennlinie. Dieser Übergang war ein ganz schwieriger Komplex. Wir sind über ein ganz bestimmtes bürgerliches Denken nicht hinausgekommen.

S.: Die Frage war ja, ob nicht die Aufwertung des Bürgertums als das eigentlich Natürliche und Organische in der Volksfrontbewegung gerade der Anstoß hätte gewesen sein könne für Balet, sich zu äußern.

R.: Das Buch war Anfang 1935 eigentlich schon fertig. Die Volksfrontbewegung ist erst mit dem Beginn des Spanienkrieges 1936 in Bewegung gekommen.

P.: Bei Lukács hat sich der Übergang schon angedeutet. Ich möchte nicht sagen, daß das von oben dekretiert worden ist und dann unten umgesetzt wurde, sondern daß es auf verschiedenen Ebenen der Bewegung einen Übergang gegeben hat zu einer Aufwertung des Bürgertums.

S.: Sie haben Lukács damals viel rezipiert.

R.: Eigentlich erst nach dem Krieg. Das war ganz schwierig. nach dem Krieg sind viele Bücher von Lukács in der DDR ab 1947 veröffentlicht worden.

(Öffnung des Gesprächs für Fragen aus dem Plenum:)

Rienäcker.: Wie würdest du heute zu einer These von Ulrich Siegle stehen? Er wies darauf hin, daß wir vermutlich den Absolutismus in Frankreich als die modernste Gesellschaft einzuschätzen haben, weil er durch die Zentralisation der Produktion überhaupt die Revolution vorbereitet und nicht das deutsche, zersplitterte Bürgertum.

R.: Das gehört zu den Widersprüchen des 17. und des 18. Jahrhunderts. Großbritannien und Holland haben die erste bürgerliche Revolution gehabt. Daß eine ökonomische Blütezeit mit dem ancien régime zusammenfiel, war in Frankreich ganz anders als in Deutschland. Leo Balet hat das durchgründet und ich habe viel dazu recherchieren müssen, wie sich das Fabrikwesen, die Industrie und der Handel in Deutschland im 18. Jahrhundert entwickelt hat.

Da konnten wir feststellen, daß die Macht des Bürgertums gegenüber den Fürsten enorm zunahm. Dieser Gegensatz hat sich durchgesetzt. Wir waren der Überzeugung, daß die Grundlage dieser Entwicklung war, daß die Produktivkräfte sich soweit entwickelt hatten, daß die Produktionsverhältnisse in Deutschland den Umschwung herbeigeführt haben. In Frankreich ist das sicher anders gewesen, weil sich die Revolution dort ganz breit entwickelt hat. In Deutschland war das aufgrund der Kleinstaaterei völlig unmöglich. Da hat sich das mehr in ideologischem und künstlerischem Gebiet abgespielt.

S.: Hat Siegle von fortschrittlich geredet?

Rienäcker: Es ging in Zusammenhang mit der Bach-Biografie, daß Bach sehr stark Dresdens Position in Leipzig vertrat, und daß er von den Leuten unterstützt wurde, die im Auftrag des Dresdner Hofes standen und nicht des Leipziger Städtebürgertums. Das würde man nach der traditionellen Geschichtsschreibung als reaktionäre Position verstehen. Siegle schlägt vor, von dieser Zentralisation aus die Sache umzuwerten, das heißt den Fortschrittsbegriff selbst widersprüchlich zu sehen. Er sagt, dem Absolutismus anzuhängen war nicht reaktionär in der Zeit.

S.: Dann müßte man sagen, daß das Zarenreich besonders fortschrittlich war, weil es zur Oktoberrevolution geführt hätte.

Rienäcker: Er geht von Dresden aus, und sagt, dort brauchen wir eine Analyse, die das nicht mehr al fresco macht.

Frau Rebling: Wobei in der Zeit das Dresdner katholische Königshaus fortschrittlicher war als das zumeist protestantische Preußen.

R.: Die Widersprüche sind eigentlich viel komplizierter, als wir es damals in dem Buch überhaupt beschreiben konnten.

S.: Ich finde es bedenklich, mit dem Fortschrittsbegriff zu operieren, das sollten wir vielleicht lieber nicht tun, denn der ist im Moment in Bewertungswandel geraten.

Stroh.: Wenn ich davon ausgehe, daß mit Ausnahme der Kollegen aus der DDR überall - auch bei den Komponisten aus Lateinamerika und erst recht bei uns im Westen - es nie eine immanent marxistische oder wissenschaftliche Motivation war, marxistisch zu analysieren. Man war von außen her politisiert, war zufällig Komponist oder Musiker oder Musikwissenschaftler, und versuchte, das dann anzuwenden. Das war mein Modell, und ich habe das bei den Komponisten aus Lateinamerika und Italien gespürt, denn die

haben ja über Musik geredet und nicht über Musikwissenschaft. Sie sind für mich überhaupt der erste Mensch, den ich kennen lerne, der als bürgerlicher, traditioneller Musikwissenschaftler ein Problem hat und die Lösung marxistisch findet. Ich weiß nicht, wie Sie politisch agitiert haben, ob Sie in einer Partei waren. Sie sind die erste Person, die ich kenne, die rein immanent wissenschaftlich eine Lösung für ein bestimmtes Problem sucht und die marxistische Lösung als die beste empfindet und damit zufrieden ist. Ich finde das ganz erstaunlich. Deshalb interessieren mich zwei Dinge. Erstens, wie haben Sie den Marxismus studiert? Haben Sie eine Schulung gemacht, sind Sie zur kommunistischen Partei gegangen oder haben Sie es gelesen? Die zweite Frage ist, in welcher Wechselwirkung das mit den politischen Ereignissen der Zeit stand. Eislers Art zu theoretisieren, funktioniert ganz anders. Sie haben sich ja im bürgerlichen Wissenschaftsbetrieb profiliert.

S.: Wie haben Sie das methodisch gelernt, den Marxismus?

R.: Durch Bücher. Nicht durch Schulung. Den ersten Band des Kapitals habe ich noch unter Hitler studiert, die Dialektik der Natur von Engels, die deutsche Ideologie, Lenin, Realismus, letztes Stadium und so weiter. Ich bin über den rein gedanklichen, ideologischen Weg dahin gekommen, habe aber natürlich auch das Elend der letzten Jahre der Weimarer Republik gesehen und habe natürlich die Parallelen gezogen und gedacht, da muß natürlich eine Revolution kommen. Ich bin in das Ausland gegangen, obwohl ich nicht politisch organisiert oder rassistisch verfolgt war, sondern als Kriegsdienstverweigerer.

S.: Wie kommt man damit klar, daß man mit Balet zusammen dieses Pionierwerk geschrieben hat, wo es immer um historische Entwicklungen, Politik, Kunst und so weiter geht? Wie hat man das in der Spannung zu den politischen Ereignissen der Folgejahre weiter mit sich getragen?

R.: Ich habe mich später um das 18. Jahrhundert überhaupt nicht mehr gekümmert. Es waren einfach existenzielle Fragen, die im Vordergrund standen. Ich mußte Geld verdienen und haben Musikkritiken geschrieben, und habe versucht, meine Anschauungen mit hineinfließen zu lassen, was vor allem nach 1945 oft zu großen Einseitigkeiten geführt hat. Der zweite Weltkrieg hat für uns, die wir ihn als erwachsene Menschen und Gegner mitgemacht und durch eine Kette von glücklichen Umständen und Zufällen überlebt haben, einen solchen tiefen Einschnitt in unser ganzes Leben gemacht. Ich hatte eine panische Angst vor einem neuen Weltkrieg. Mit Churchills Rede 1946 in Fulton setzte aus Angst davor auch in meinem Denken eine

solche scharfe Gegensätzlichkeit ein, daß ich über vieles in den Musikkritiken, über vieles, was ich in der damaligen Zeit geschrieben habe, heute nur noch den Kopf schütteln kann.

S.: Vielen Dank für das Gespräch und die Diskussion mit dem Plenum.

Peter Schleuning und Eberhard Rebling

3.2 *Eva Rieger: Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft*

Als West-Berlinerin begann ich 1967 an der Berliner Hochschule für Musik zu studieren und kam rasch mit der Studentenbewegung in Berührung. Mit meiner Beteiligung an Demos und Treffen blieb ich jedoch eine Ausnahme. Während an der FU die Wellen des Protestes hochschlugen, übten die Studierenden in den Zellen der Fasanenstraße weiterhin ihre Tonleitern und Arpeggien. Diejenigen, die geistes- und sozialwissenschaftliche Fächer studierten, standen den politischen Forderungen weitaus offener gegenüber als diejenigen, die sich der "holden Kunst" verschrieben hatten. Diese Vorstellung einer rein-geistigen Musiksphäre, der man sich widmet und bei der man alles andere ausblendet, ist eine Folge von in (West-)Deutschland tief verankerten Traditionen.

Die Frauen- und Geschlechterforschung konnte von den Ergebnissen der Studentenbewegung kaum profitieren. Zuvor wurde alles mögliche einer kapitalistischen Kulturkritik unterzogen, wir lasen fleißig Bücher und Aufsätze von Adorno über Zofia Lissa bis Kagan, doch kam das Geschlechterverhältnis darin nicht vor. Auch in den Schriften der von mir sehr verehrten ostdeutschen Musikologen wie Harry Goldschmidt und Georg Knepler war die Kategorie Geschlecht nicht existent. Damit sich das änderte, bedurfte es des Einflusses aus den USA, wo sich die Musikwissenschaft als weitaus flexibler erwiesen hat.

Warum ist die (west-)deutsche Musikwissenschaft so rückständig? (Dabei spreche ich aus meiner subjektiven "westdeutschen" Sicht; die Entwicklung in der DDR 1947-1990 einzubeziehen, würde den Umfang des Aufsatzes sprengen.) Zum einen hat dies zu tun mit der Geschichte der Disziplin, ihren Hierarchien, ihrem Musikkanon und ihren Traditionen. Bekanntlich war im 19. Jahrhundert die Wahrnehmung, Analyse und Rezeption von Musik eng verbunden mit nationalistischer und religiöser Ideologie. Wissenschaftler bis hin zu Arnold Schering wurden beispielsweise nicht müde, Bachs Musik zum Symbol für den deutschen Geist und die deutsche Nation zu verklären, und bestimmte konservative Grundzüge haben sich bis heute gehalten.

Widerstand gegen diese Form von Musikwissenschaft regt sich nun gerade in den letzten Jahren in den USA. Dies hängt damit zusammen, daß die Bücher von Carl Dahlhaus dort nach und nach übersetzt und rezipiert werden und sich an ihnen die Kritik entzündet hat, so beispielsweise bei Sanna Pedersen. Sie kritisiert sein Werk "Die Musik im 19. Jahrhundert"³¹ und meint, daß Dahlhaus den Beethoven-Mythos perpetuiert, indem er ihn an die Spitze einer Hierarchie setze und damit implizit das Werk der Nachfolger wie Schumann oder Mendelssohn als schwach und kraftlos begreife. "Beethovens Autorität ist in jeder Zeile seines [d.h. Dahlhaus'] Werks aufzuspüren" schreibt sie. Auch James Hepokoski weist in seiner ausführlichen Kritik an Dahlhaus nach, daß dieser eine Hierarchie im Hinterkopf hatte, die die autonome Musik höher ansetze als die funktionale Musik, und daß er die "wahre" Musikkunst in der Linie Bach-Beethoven-Schoenberg sah, mit Beethoven als Zentralfigur, als Idealkomponist. Es ist dieser versteckte Germanozentrismus, der zahlreiche Wissenschaftler im Ausland irritiert. Es wird übrigens auch oft kritisiert, daß - obwohl Dahlhaus oft betont, daß die autonome Musik "durch und durch historisch ist" - sich seine methodische Arbeit doch auf den musikalischen Text konzentriert und er primär ideengeschichtlich vorgeht.

Dahlhaus' Ignorierung der nicht-deutschen Musik ist symptomatisch, auch für linke Wissenschaftler wie Adorno, der bekanntlich Strawinsky angriff und die Zwölftonmusik als einzige Alternative für Avantgarde-Komponisten betrachtete. Adorno machte Komponisten wie Sibelius, Bizet, Tschaikowsky, Rachmaninow und Dvorák lächerlich, und ich muß gestehen, daß ich diese

³¹ Zu der erwähnten Literatur siehe das Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes.

unangenehme Seite nicht erkannte, als wir Ende der 60er Jahre unseren Professor zwangen, Adornos Schriften mit uns zu diskutieren.

Vladimir Karbusicky, bekannt für seine unbequeme Sichtweise, demontiert in seiner Schrift "Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik" von 1995 mutig den Ansatz des neben Dahlhaus zweiten Gurus der Zunft, nämlich den von Hans Heinrich Eggebrecht, weil er in seinem Buch "Musik im Abendland" die nichtdeutsche Musik implizit ausklammert. Karbusicky untersucht die Mythen und Sagen vieler Länder, weist eine Art kollektiver Mentalität nach und entlarvt die gezogenen nationalen Grenzen als künstlich. Er kritisiert, daß Eggebrecht wichtige nichtdeutsche Komponisten ignoriert und spricht von einer "ethnischen und geographischen Selektion". Hier besteht also gewiß Nachholbedarf seitens der deutschen Musikwissenschaft.

Hinzu kommt, daß sie noch immer nicht ihre Rechnungen mit der Vergangenheit beglichen hat. Pamela Potter brach die ominöse Ruhe, die die Nazi-Jahre noch immer bedeckt, indem sie behauptete, daß "es Beweise dafür gibt, daß viele der Ideen, die nationalistischen und militaristischen Zielen im Dritten Reich dienten, Hitlers Aufstieg zur Macht vorausgingen und in Nachkriegskonzeptionen der westlichen Musikgeschichte überlebten." Es ist mehr als erstaunlich, daß der Göttinger Ordinarius Wolfgang Boetticher, der am Lexikon der Juden in der Musik (1940) mitgearbeitet und der Organisation angehört hatte, die während der Besetzung Frankreichs wertvolle Instrumente und andere Musikwerte von dort raubte, eingeladen wurde, im neuesten MGG einen Artikel zu schreiben und auch eine Geburtstagsgratulation in der letzten Ausgabe der "Musikforschung" erhielt. Das ist unerträglich. Der Deutsche Historikerverband hat kürzlich über die Nazi-Vergangenheit von Fachkollegen diskutiert, und es wäre an der Zeit, daß unser Verband das Gleiche täte. Einiges hat sich zum Glück schon getan: Den Anfang machte die von Albrecht Dümling konzipierte Ausstellung über "Entartete Musik" und es gibt eine von Hanns-Werner Heister herausgegebene Reihe, die sich den vertriebenen oder emigrierten Komponisten des Dritten Reichs widmet. Das Buch von Willem de Vries, "Sonderstab Musik", bildet den Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen, aber alles das ist noch viel zu wenig.

Vor fünf Jahren druckte die US-Zeitschrift "19th Century Music" fünf Aufsätze von sogenannten führenden deutschen Musikwissenschaftlern ab (Altenburg, Danuser, Dömling, Krummacher, Schubert) nach einer von Her-

mann Danuser getroffenen Auswahl³². Danuser war eingeladen worden, die Beiträge zusammenzustellen. Im Editorial macht sich Ernüchterung über diese Beiträge breit: „Keiner der Autoren befaßt sich mit postmodernen Richtungen; keiner präsentiert eine Metatheorie im Bereich der Geschichte, der Musikkritik oder der Analyse, sondern jeder Aufsatz geht von einem Thema aus, das bereits zum Repertoire gehört, oder von den Komponisten oder den intellektuellen Traditionen, die in der deutschen Kultur einen so zentralen Platz einnehmen“³³.

Die Enttäuschung ist deswegen so groß, weil die US-Amerikaner lange von der deutschen Musikwissenschaft profitiert haben. Mit Hilfe vieler Flüchtlinge und Emigranten, darunter Willi Apel, Manfred Bukofzer, Hans David, Alfred Einstein, Otto Gombosi, Paul Henry Lang, Kathi Meyer, Curt Sachs, Leo Schrade und anderen, wurde aus dem Orchideenfach eine ernstzunehmende Disziplin. Seitdem hat sich das Fach rasch erweitert. Um 1980 wuchs die Zahl der wissenschaftlichen Zeitschriften sprunghaft. So entstanden *The Journal of Musicology*, *19th-Century Music*, *American Music*, *Early Music History*, *Music Analysis*, *Music Perception* usw. Aber es war die Einführung der „cultural studies“, also der Kulturwissenschaften, die der Musikwissenschaft einen unerwarteten Schub gab. Man befaßt sich nun verstärkt mit interdisziplinären und kontextuellen Methoden und somit mit anderen Disziplinen: mit der Literatur, der Philosophie, der Geschichte, der Politologie, dem Feminismus, den schwul-lesbischen Studien („queer studies“ genannt), der populären Kultur und der Ethnologie. Sicherlich gibt es eine breite Front traditioneller Forscher im Stil von Charles Rosen, Joseph Kerman oder Leo Treitler. Auf der Gegenseite aber wurde der Begriff der sogenannten „New Musicology“ geprägt, der die bisherige isolierte Behandlung von Musik kritisiert. Die postmoderne Theorie mit ihrem methodischen Pluralismus, der Propagierung von Subjektivität, Dekomposition, Dekonstruktion, dem Ende der „master-narratives“, der Kritik an der Philosophie der Aufklärung, sowie mit der Erschließung örtlicher und täglicher Aspekte der Musikpraxis hat die Analyse, die Historiographie und die Bewertungskategorien einschneidend verändert.

³² *Nineteenth Century Music* 18. (1) 1994, S. 3ff.

³³ FRISCH, Walter (1994/95): „Brahms - Liszt - Wagner“. Editorial, in: *Nineteenth Century Music* 18 (1994/5).

In den End-70er und zu Beginn der 80er Jahre war es das Ziel der feministischen Musikforschung, für die künstlerische Gleichberechtigung von Frauen zu kämpfen. Frauenfestivals sprossen aus der Erde, Archive wurden durchforstet, Komponistinnen-Lexika erstellt, Werke von Frauen ediert und publiziert. Wir waren auf der Suche nach einer Identität und einer Geschichte. Immer wieder waren Frauen als Objekte benutzt, verkauft, funktionalisiert, abwechselnd idealisiert und verachtet worden, und so gut wie nie sah man sie als selbst handelnde Subjekte. Die ersten Forschungen dieser Jahre befaßten sich entweder mit bedeutenden Frauen wie Clara Schumann oder Fanny Hensel, oder aber sie subsumierten Frauen unter sozial- und kulturhistorische Sammelbegriffe (Berühmte Musikpädagoginnen, Frauen im Salonorchester, Frau und Instrument u.a.m.). Dabei blieb die Methode an ein traditionelles historisches Paradigma gebunden. Allmählich wurden dann die Grenzen eines solchen Ansatzes sichtbar, denn man gelangte mit den Ergebnissen nicht über die Erschließung eines neuen Spezialisierungsfeldes innerhalb der Musikgeschichte hinaus. Das hängt mit der seit Ende des 18. Jahrhunderts bestehenden Konstruktion des Geschlechterverhältnisses zusammen, das als "natürlich" galt und nicht als kulturell und sozial bedingt. Die "weibliche" und die "männliche" Natur standen sich dichotomisch gegenüber und prägten die Ergebnisse der Forschung. Selbst wenn man dagegen anrannte, durchbrach man die konstitutive Grundannahme zweier entgegengesetzter Geschlechter nicht.

Wir sahen auch, daß die Unterdrückung von Frauen nicht auf ökonomische Strukturen im Kapitalismus reduziert werden konnte, und daß die Herabsetzung von Frauen als Ergebnis eines kulturellen Prozesses verstanden werden mußte, der sowohl historisch zu analysieren war, von dem sich aber auch zeigte, daß er bis in die Gegenwart reichte. Mit der Vorstellung von einer weiblichen und einer männlichen Identität war die Opposition bzw. die Gegensätzlichkeit der Geschlechter festgeschrieben, was nunmehr als wenig erkenntnisfördernd betrachtet wurde. In der postmodernen Theorie gelten die Begriffe "männlich" und "weiblich" als historisch und nicht biologisch gesetzt. Sie lassen sich daher dekonstruieren, womit die unselige Fortschreibung der Geschlechter-Hierarchie abgebaut wird. Man revidierte auch das Konzept von den "Frauen als Opfer" als Erklärungsmuster für alle Mißstände.

Es war nun angesagt, das Geschlechterverhältnis in einem neuen methodischen Ansatz zu definieren. Dies entstammte einem erweiterten Erkenntnisin-

teresse, zeigt sich doch, daß man weder von einer Dauerhaftigkeit männlicher Dominanz ausgehen darf - dies wäre ahistorisch gedacht -, noch von einer Unveränderlichkeit weiblicher Rollen. Als fester und konstitutiver Bestandteil geht das Geschlecht in jede soziale Beziehung ein und damit auch in die kulturelle Produktion. Dadurch dient es der Konstituierung der realen wie der symbolischen Ordnungen und zeigt implizit die gesellschaftlichen Machtverhältnisse auf. Als Beispiele können die Begriffe "große Symphonie" und "Hausmusik" gelten. Sie fallen in die Rubrik "öffentlich" bzw. "privat", damit aber auch in die Rubrik "männlich" bzw. "weiblich". Die musikhistorischen Quellen sind voller Metaphern, die auf die im 18. Jahrhundert entworfenen geschlechtsspezifischen Zuweisungen basieren. Diese gilt es zu dekodieren, denn sie gehen sowohl in die Musik als auch in die Musikrezeption ein und prägen sie entscheidend.

Es wirkt geradezu als Ironie: Gerade jetzt, wo wir Frauen darangehen, Komponistinnen von dem Staub der Archive zu befreien, sie aufzuführen, zu edieren und in einen Zusammenhang mit dem herrschenden Kanon zu stellen und zu bewerten, stellt die Postmoderne das Konzept des schöpferischen, autonomen, liberalen Subjekts und die damit verbundenen Hierarchiekonzepte in Frage. Ich sehe darin aber eine Chance, denn der Konkurrenzkampf "Komponist gegen Komponistin" ist nicht zu gewinnen. Die Niederlage der Frauen war methodisch eingeschrieben. Selbst wenn wir hier noch eine Klaviersonate, dort noch eine Symphonie von einer Frau gefunden hätten, wäre die Übermacht und die schiere Selbstverständlichkeit des männlich dominierten Kanons ein realer Faktor geblieben.

In einem dualistisch gedachten, statischen Zuordnungssystem plazierte das 19. Jahrhundert Weiblichkeit auf die Seite der Natur. Die Reste dieses Denkens sind haften geblieben: Selbst Wissenschaftler, die sich "links" oder "progressiv" nennen, stricken häufig an einem veralteten, stereotypen Frauenbild, wie das willkürlich herausgegriffene Beispiel Wagner zeigt. Häufig werden Gattinnen oder Geliebten "großer Meister" mit pejorativen Begriffen versehen und bestimmte Eigenschaften als ihrem Wesen zugehörig begriffen. Cosima Bülow wurde abwechselnd bescheinigt, eine unsinnliche Nonne oder eine sexuell begierige Hetäre zu sein; Minna Planer war angeblich chronisch zanksüchtig, besaß - entgegen allen Abbildungen - eine niedrige Stirn und war beschränkt; Mathilde Wesendonck wird als verblühende Matrone tituliert. Diese Zuweisungen stammen von zeitgenössischen aufgeklärten Kollegen wie Gregor-Dellin, Konrad Boehmer, Robert Gutman, Hans Mayer und

anderen³⁴. Eine Frau wird noch immer mit strengeren Maßstäben gemessen als ein Mann. (Daß eine Männerhand die andere wäscht, wurde aus der Rezension von Gregor-Dellins Biographie durch Carl Dahlhaus deutlich, der sie als "wissenschaftlich unanfechtbar" bezeichnete, womit er als der bekannteste Musikwissenschaftler Deutschlands Gregor-Dellin adelt und dem Buch etwas Unantastbares verleiht.³⁵ Daß aber die primitivsten Stereotypen über Frauen kritiklos wiederholt werden, übersehen beide.

Vorurteile verwandter Art findet man auch bei der Analyse der weiblichen Bühnenfiguren in Wagners Opern. Eva Pogner, die ins Fach der *femme fragile* paßt, wird auch dementsprechend einheitlich gesehen: sie gilt als "lieblich", "entzückend", von "rührender Einfachheit"³⁶, als "sittsam", "anmutig", "liebrend", "volkstümlich", "tugendhaft", "unschuldig", "zart", "voll echter Naivität"³⁷. Bis in die Gegenwart hinein benutzen deutsche Musikwissenschaftler gönnerhaft die Verkleinerungsform "Evchen"³⁸, als würden sie sich mit Sachs identifizieren. Schwieriger ist es bei einer Figur wie Brünnhilde, die als wilde Walküre eingeführt wird und als liebendes Weib endet. Sie trägt die polarisierten Bilder der *femme fatale* und *femme fragile* in sich und wird dementsprechend unterschiedlich gesehen. In der ernstzunehmenden Fachliteratur, von Carl Dahlhaus über Silke Leopold bis hin zu Jeremy Tambling, gilt sie abwechselnd als Heldin, dumme Hausfrau, romantisches Opfer, Kriegerjungfrau, schlecht erzogene Maid, virtueller Mann oder Sprachrohr Wotans.

Man kann erst zu angemessenen Ergebnissen kommen, wenn man eine fundierte Interpretation des Oeuvres einbettet in eine kritische Analyse des weiblichen Lebenszusammenhangs. Das setzt voraus, daß die Kategorie "Geschlecht" als historische Kategorie und als Differenzierungskriterium ernst genommen wird. In den Quellen können wir keinen eindeutigen Trennstrich

³⁴ Die Zitate wurden folgenden (nicht im Literaturverzeichnis aufgeführten) Werken entnommen: GREGOR-DELLIN, Martin (1980): Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert, München/Zürich; GUTMAN Robert (1970): Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit, 5. Auflage München; BOEHMER, Konrad (1982): "'Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen...". Über einen Moment in Schumanns Denken", in: Musik-Konzepte Robert Schumann II, München, S. 254-263.

³⁵ DAHLHAUS, Carl (1980): *Rezension*, in: Die Zeit v. 11.10.1980.

³⁶ BEER Max Josef (1882): Eva Pogner. Ein deutsches Charakter-Frauenbild, Wien.

³⁷ BROESEL Wilhelm (1906): Evchen Pogner, Berlin/Leipzig.

³⁸ So z.B. OVERHOFF, Kurt (1967): Die Musikdramen Richard Wagners. Eine thematisch-musikalische Interpretation, Salzburg; BAUER Hans-Joachim (1992): Richard Wagner, Stuttgart.

zwischen stereotypen Weiblichkeitsbildern oder -images und realer Person ziehen. Wenn Clara Schumann beklagt, daß sie nicht fähig sei, gut zu komponieren, dann übernimmt sie die stereotypen Bilder, die vermutlich auch auf ihr Schaffen abfärbten, denn sie traute sich tatsächlich nicht viel zu. Dieses Beispiel zeigt, mit welchen Problemen sich die Gender Studies herumschlagen müssen.

In den USA ist weithin anerkannt, daß Musik geschlechtsspezifische Anteile in sich trägt und Wissenschaftler sind dabei, dies zu analysieren. Jeffrey Kallberg hat in seiner großangelegten Studie über Chopin beispielsweise gezeigt, daß das Nocturne im 19. Jahrhundert als eine Art Liebesgedicht an eine Frau diente, aber auch als Spiegel des weiblichen Wesens betrachtet wurde, und macht dabei deutlich, daß beide Deutungen von Männern stammen. Ruth Solie zeigt an Chamisso's und Schumann's Liederzyklus "Frauenliebe und -leben", daß es sich keinesfalls um die akkurate Darstellung einer realen Frau handelt. Statt dessen bekommen wir die idealisierte Vorstellung von der Frau, wie sie in Dichtungen und Schriften des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder verbreitet wurde. In den letzten Jahren sind zahlreiche Studien über den Gender-Aspekt der Filmmusik, Aspekte von Geschlecht und Macht in der Musik von Liszt, Strauss, Wagner und vielen anderen sowie Analysen von Opernfiguren erschienen. Am faszinierendsten sind für mich die Arbeiten, die die musikalische Semantik entschlüsseln. (Auch dies ist in der bundesdeutschen Musikologie ein arg vernachlässigtes Gebiet, Forscher wie Constantin Floros wurden nie ganz für voll genommen, und Georg Knepler und Harry Goldschmidt stammen aus der DDR, was von westlich-konservativer Seite als Defizit betrachtet wurde.)

Die Dekonstruktionstheorien beeinflussten zweifelsohne die Geschlechterforschung, besonders bezüglich der Analyse der Bedeutung von Musik. Musik kann gehört werden als eine Reflexion oder, im marxistischen Jargon, als eine Widerspiegelung der ideologischen Strömungen der Zeit, in der sie entstand. Aber es bleiben noch immer Fragen unbeantwortet. Wenn große öffentliche Genres wie die Sinfonie und die Oper als Protest gegen die Meistererzählungen gelesen werden können, wie McClary und andere behaupten - was ist dann historisch zutreffend? Geraten wir nicht in die Gefahr zu spekulieren, wenn wir unzählige Lesarten zulassen? Ist es nicht vielmehr so, daß wir die Ergebnisse immer in ihren spezifischen, detaillierten historisch-kulturellen Kontext einbetten müssen, ehe wir zu Schlüssen kommen? Wenn Wagner beispielsweise das zweite Motiv Brünnhildes, die sich zur liebenden

Gattin verwandelt, durchgehend traditionell "weiblich" instrumentiert (Holzbläser und Streicher), übernimmt er mit der musikalischen Semantisierung eine lange ästhetische Tradition, die von der Renaissance ausgehend über die Barockmusik bis hin zur absoluten Musik reicht. Wenn man bedenkt, wie viele divergierende Interpretationen von Brünnhilde es gibt, oben wurden einigen genannt, dann wird deutlich, daß die Analyse der geschlechtsspezifischen Bedeutung viel zum Verständnis musikalischer Werke beitragen kann.

Eine weitere Frage betrifft den Anteil der Frauen bzw. der weiblichen Erfahrung an der westlichen Musikgeschichte und die Möglichkeit einer alternativen Geschichtsschreibung. Sophie Drinker versuchte dies 1948 mit ihrer Studie "Music and Women". Die Verfasserin baute einen Rahmen aus den sozialen Strukturen anstatt um Komponisten oder Genres. Die musikalischen Leistungen von Frauen waren in der Vergangenheit nicht für die Nachwelt gedacht wie bei Berufskomponisten, und Drinker unterstreicht, daß Frauen immer da Bedeutendes leisteten, wo es um die geistige und seelische Ausdruckskraft von Menschen ging, also bei Geburten, Begräbnissen usw. Diese Methode läßt sich jedoch nicht verallgemeinern, denn damit würden wir die Frau wieder in ein Sonder-Schubfach tun und die großen Meisterwerke unangetastet lassen. Dennoch sollten die traditionellen Muster der Geschichtsschreibung auf der Folie der Geschlechterforschung neu hinterfragt werden. Eine weitere Anregung bietet ein Schlüsseltext von Tania Modleski, "Femininity as Mas(s)querade", in dem sie die These entwickelt, daß die herkömmliche Medienwissenschaft die Massenkultur "feminisierere", indem sie sie mit Eigenschaften belegt, die traditionell auch dem "Weiblichen" zugeschrieben würden wie z.B. Passivität und Gefühl. Diese Eigenschaften kontrastiert mit Attributen wie Aktivität, Intellekt und Produktion, die ihrerseits kulturell mit "Männlichkeit" ineingesetzt und als Hochkultur oder Kunst definiert würden. Dabei werde durch die hierarchische Beziehung zwischen dem "Männlichen" und dem "Weiblichen" die hierarchische Beziehung zwischen Kunst und Massenkultur durch Analogisierung noch verstärkt. Diese Studie zeigt also, daß die alten Metaphern und Muster durch die Hintertür Eingang finden und die Geschlechterforschung nicht lediglich additiv der mainstream-Forschung hinzugezählt werden kann (so wie die universitäre Musikwissenschaft den gesellschaftlichen Aspekt von Musik abgetrennt und in das "systematische" Fach der Musiksoziologie verwiesen hat, wo er kein Unheil anrichten kann), sondern daß sie sie von innen heraus verändern kann und muß.

Schwul-lesbische Studien

Die schwul-lesbischen Studien sind der deutschen Musikwissenschaft noch ferner als die Geschlechterstudien. Mehr als zehn Jahre sind uns die Amerikaner da voraus. Maynard Solomon löste 1988 während einer Tagung der American Musicological Society in Baltimore Empörung und Begeisterung aus, als er die These vertrat, daß Franz Schubert ein homosexuelles Leben im Versteck gelebt habe. Sein Vortrag wurde in der Zeitschrift "Nineteenth Century Music" (12/1989) veröffentlicht, und es folgte eine aufgeregte Erwiderung von Rita Steblin, die Solomons Argumente einzeln zerpfückte. Solomon hatte in der Tat viele Fehler gemacht, manche aufgrund falscher Übersetzungen. Susan McClary beeilte sich, Solomon zu Hilfe zu kommen, James Webster wiederum tat McClary als "essentialistisch" ab. Jetzt, da der Sturm vorüber ist und sogar ein langer Aufsatz in "Musik-Konzepte" von Christoph Schwandt zum Thema auf deutsch erschienen ist, können wir erkennen, daß es eigentlich völlig nebensächlich ist, wer mit wem geschlafen hat.

Philip Brett, einer der Pioniere der "gay musicology", kritisiert, daß man das gleichgeschlechtliche Begehren auf die Ebene der reinen Sexualität schiebt, denn dabei ignorierte man die sozialen, kulturellen und theoretischen Aspekte des Themenkomplexes. An einem Beispiel zeigt er, wie Schubert den häuslichen Bereich des vierhändigen Klavierspiels erobert, den Brett als ursprünglich der weiblichen Sphäre zugehörig interpretiert. Für ihn hat Solomons fantasievolle Arbeit über Schubert ein "hermeneutisches Fenster geöffnet - vielleicht handelt es sich um eine Projektion, vielleicht auch nicht". Er unterstreicht, daß Schubert keine homosexuelle "Identität" besaß in dem Sinn, wie wir das heute verstehen, da eine solche erst im Laufe des 19. Jahrhunderts konstruiert wurde. Ein solcher Zugang ist durchdrungen von einer vorsichtigen Abwägung der historischen Tatsachen und frei von jeder Spekulation. Solche Ansätze helfen uns heute, das soziale Subjekt nicht als eine solide Einheit zu sehen, sondern durch eine Fülle von Diskursen, Positionen und Bedeutungen hindurch, zu denen auch die sexuelle Identität gehört.

Mir sagt auch die Arbeit von Lawrence Kramer sehr zu, der in einer Untersuchung der Lieder Schuberts anstelle der normativen Charakteristika des modernen Subjekts, die da Identität, Autonomie und Ichbezogenheit lauten, das fragmentierte, ständig sich neu konstruierende Subjekt setzt, das sich nicht aus einem zentralen Kern konstituiert, sondern aus den Positionen, die

man in der Gesellschaft und in den Diskursen einnimmt. Schon in "Classical Music and Postmodern Knowledge" von 1995 beschreibt er die menschliche Identität als ein kulturelles und weniger "natürliches" Konstrukt, das mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegt. Im 18. Jahrhundert stellt sich das bürgerliche Subjekt nicht mehr innerhalb eines Netzes sozialer Beziehungen dar, sondern bekommt eine private Innerlichkeit zugesprochen. Parallel dazu entwickeln sich soziale und psychische Zwänge und Normen, die das weibliche und männliche "Ich" regulieren und einengen. In dieser Zeit des Umbruchs schrieb Schubert seine Lieder. Kramer faßt sie daher als Beispiele für eine kulturelle Praxis auf, weniger als autonome Kunstwerke. Oft genug wurde Schuberts Musik als Reaktion auf die politische Repression interpretiert (z.B. Reininghaus), oder man sah seine Protagonisten (den Müller, den Wanderer) als romantische Archetypen. Kramer gibt Schubert sein kritisches und utopisches Potential zurück, setzt Schuberts Identität als brüchig voraus und interpretiert die Lieder als Auseinandersetzung mit den zeitspezifischen Wandlungen des männlichen Ichs. Schubert befreite sich von der Aggressivität, der ödipalen Konkurrenz und der emotionalen Isolierung, die die Männerrolle ihm auferlegte, und schuf "weibliche" Bilder, mit denen sich der männliche Zuhörer identifizieren konnte. Kramer liest Schuberts Auseinandersetzung mit dem homosexuellen Begehren auch als einen Protest gegen die Entwicklung der bürgerlich-männlichen Identität. Hier trifft die Code-Entschlüsselung sexueller Subkulturen mit der Geschlechterforschung zusammen und zwingt dadurch die traditionelle Forschung, ihre erkenntnisleitenden Paradigmen zu überdenken.

Charles Rosen kritisierte Kramer einmal, seine Methode der Dekodierung würde nicht mit dem Hörerlebnis übereinstimmen, sondern sei zu stark theoretisch bestimmt und dadurch spekulativ. Dies mag auf einige seiner frühen Analysen zutreffen; inzwischen jedoch haben die Analysen an Tiefe gewonnen. Man könnte von einem lebendigen Stück "Männerforschung" im positiven Sinn sprechen.

Das Geschlecht ist der Produktion und Rezeption von Musik eingeschrieben, eine Erkenntnis, die noch nicht annähernd ausgelotet worden ist. Die Gender und queer Studies können neue Forschungsperspektiven eröffnen, die sich auf die Ergebnisse marxistisch orientierter Forschung stützen. Es ist aber zu beachten, daß - so wichtig die Denaturalisierung der Binarität auch ist - die daraus folgende Ambiguität der Kategorie Geschlecht zur Aufrechterhaltung einer binär-hierarchischen Ordnung im politisch-gesellschaftlichen Raum

beitragen kann, daß mit anderen Worten Männer durchaus in einigen Jahren in Rücken herumlaufen könnten, sie aber dennoch die Macht auf allen gesellschaftlichen Ebenen behalten werden. Dies darf keineswegs übersehen werden.

Die marxistisch orientierte Musikwissenschaft war in ihrer nicht verhärteten, sondern lebendigen und sachkundigen Form für viele Angehörige meiner Generation ein Werkzeug, das weiterführte und das Denken anregte. Wir sollten aber heute nicht dabei verharren, sondern versuchen, die neuen Theorien und Bewegungen zu verfolgen, uns in ihnen wohl zu fühlen, sie aber auch kritisch zu begleiten. Gleichzeitig sollten wir an der Schwelle zum Jahr 2000 zur Kenntnis nehmen, daß der Zustand des Musiklebens sich völlig verändert hat. Ich gehöre wie viele von Ihnen zur 68er Generation. Als wir gegen den Muff protestierten, hatten wir die Vorstellung einer in sich geschlossenen Musikultur. Die jüngere Generation ist nicht einmal partiell gebildet, weil kein Kanon ihr mehr sagt, was Bildung ist. Musik ist für sie ein Konglomerat aus Techno, Klassik und Pop und sie brauchen nicht wie wir Mauern herunterzureißen, da es für sie keine gibt. Musik wird mitgesummt, im Hintergrund gehört. Die Tendenz unseres ökonomischen Systems, jede Tradition zu schlucken und zu Geld zu machen, muß auch die künftigen Forschungsmethoden und -ziele beeinflussen. Also gibt es auch hier noch viel zu tun.

In diesem zu Ende gehenden Jahrhundert hat sowohl der Anspruch der Aufklärung, wonach der Mensch von Natur aus gut, einsichtig und vernunftgeleitet ist, ebenso Blessuren erlitten wie die sozialistische These, wonach der Mensch von den ökonomischen Strukturen geprägt und festgelegt wird. Die konservative Überzeugung, wonach Musik Geistiges, Nicht-Faßbares transportiert, hat dazu beigetragen, daß die Menschen geblendet wurden von der angeblichen Größe des deutschen Geistes. Aber auch die Theorie des sozialistischen Realismus hat mit ihren oft kleinbürgerlichen Geboten und Verboten die Lust an der Kunst eingeengt und die subversive, explosive und erotisch-sexuelle Macht der Musik häufig ignoriert. Heute kommt es darauf an, die ungeheure Vielfalt der Musik zu akzeptieren, nicht aber, alles in Multi-kulti-Manier zu nivellieren. Nicht zuletzt scheint es mir wichtig, daß wir uns im Zeitalter der elektronischen Datenübertragung stärker um eine weltweite Synthese, Koordination und Kommunikation bemühen, so daß wir unsere Forschungsergebnisse miteinander teilen können. Wir sollten nicht zögern, alte Grenzen zu überschreiten (also: Frau/Mann, westlich/östlich, marxis-

tisch/kapitalistisch), doch sollten wir dabei diejenigen Methoden in Ehren halten, die die Dignität unserer Disziplin ausgemacht und bewahrt haben.

Literaturverzeichnis

- APLEGATE, Celia (1998): "How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century", *Nineteenth-Century Music* XXI.3 (1998) 274-96.
- BLACKMER, Corinne E., P. J. Smith (ed.) (1995): *En Travesti. Women, Gender, Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press.
- BOHLMAN, Philip V. (1993): "Musicology as a Political Act", *The Journal of Musicology* 11.4. (1993), 411-436.
- BRETT, Philip (1997): "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire", *Nineteenth-Century Music* 21.2. (1997), 149-176.
- BRETT, Philip, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas (ed.) (1994): *Queering the Pitch. The new gay and lesbian Musicology*. New York/London: Routledge.
- BROOK, B.S., E.O. D. Downes, S. Van Solkema (eds.) (1972): *Perspectives in Musicology*. New York.
- DAHLHAUS, Carl (1989): *Nineteenth Century Music*. Berkeley, L.A.
- DRINKER, Sophie (1948): *Music and Women. The Story of Women in their Relation to Music*. New York: Coward-McCann.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1991): *Musik im Abendland*. München: Piper.
- FRAGNER, Stefan, Jan Hemming, Beate Kutschke (Ed.) (1998): *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg: ConBrio (= Forum Musik Wissenschaft, Vol. 5).
- HARRISON, Frank Ll., Mantle Hood, Claude V. Palisca (Ed.) (1963): *Musicology*. Prentice-Hall: Englewood Cliffs, N.J.
- HEPOKOSKI, James (1991): "The Dahlhaus project and its extramusical Sources", *Nineteenth-Century Music* XIV (1991), 221-246.
- HOLOMAN, D. Kern, Claude V. Palisca (ed.) (1982): *Musicology in the 1980s*. New York.
- KALLBERG, Jeffrey (1996): *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge/London: Harvard Univ. Press.

- KARBUSICKY, Vladimir (1995): *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockken.
- KERMAN, Joseph (1985): *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.
- KERMAN, Joseph (1991): "American Musicology in the 1990s", *The Journal of Musicology* 9.2. (1991), 131-144.
- KOESTENBAUM, Wayne (1996): *Koenigin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, Stuttgart: Klett.
- KRAMER, Lawrence (1992): *The Musicology of the Future, repercussions* 1.1. (1992), 5-18.
- KRAMER, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- KRAMER, Lawrence (1998): *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press 1 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Bd. 13).
- MCCLARY, Susan (1992): "Reshaping a Discipline. Musicology and Feminism in the 1990s", *Feminist Studies* 19.2., 399-423.
- MCCLARY, Susan (1993): "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony", in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley et al..
- MODLESKI, Tania (1986): *Femininity as Mas(s)querade: a feminist approach to mass culture*, in : Colin McCabe (Hg.), *High theory - low culture: analysing popular television and film*. Manchester, S. 37-52.
- PEDERSON, Sanna (1993): "On the Task of the Music Historian: The Myth of the Symphony after Beethoven", *repercussions* 2. 2. (1993), 5-30.
- PEDERSON, Sanna (1994): *A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity, Nineteenth Century Music* 18 (1994), 87-107.
- POTTER, Pamela (1996): *Musicology under Hitler: New Sources in Context, JAMS XLIX.1* (1996), 70-113.
- RIEGER, Eva (1995): 'Gender Studies' und Musikwissenschaft - ein Forschungsbericht, *Die Musikforschung* 48.3 (1995), 235-250.
- ROSEN, Charles (1994): "Music à la Mode", *The New York Review of Books*, 23. June 1994.

- SCHWANDT, Christoph (1997): "Unaussprechlich, unbegriffen". Indizien und Argumente aus Leben und Werk für die wahrscheinliche Homosexualität des Franz Peter Schubert. In: Franz Schubert, "Todesmusik. Musik-Konzepte 97/98. München, 112-194.
- SOLIE, Ruth (1992): "Sophie Drinker's History". In: Katherine Bergeron/Philip P. Bohlman (Ed.), *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago/London.
- Statements von TeilnehmerInnen des 16. Kongresses der IMS - Round Tables, in: *Acta Musicologica* (1997), 10-52.
- DE VRIES, Willem (1996): *Sonderstab Musik. Music Confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*. Amsterdam.
- WEBSTER, James (1993): "Music, Pathology, Sexuality, Beethoven, and Schubert", *Nineteenth Century Music* 17 (1993), 89-93.

3.3 **Gerd Rienäcker: Konzepte marxistischer Musikhistoriographie – Errungenschaften und Probleme**

Seit Jahrzehnten schon hat mich der Gedanke beschäftigt, daß es nur mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden (Knepler 1961, S.7).

Es gehörte zum guten Ton studentischer Opposition, diesem Satz unseres Lehrers zu widersprechen. Auch ich habe erst Jahrzehnte später mich zu seiner Überzeugung bekannt.

Umso weniger bin ich bereit, sie jetzt, nach dem Zusammenbruch aller bisherigen Sozialismus-Konzepte, als irrig, falsch zurückzuweisen. Nur frage ich, was unter "der Methode des Marxismus" zu verstehen ist, inwieweit musikhistoriographische Arbeiten, die sich als marxistisch bezeichneten, diesem Attribut auch zu genügen vermochten, worin ihre Errungenschaften und Probleme bestehen. Dabei berufe ich mich erneut auf Georg Kneplers jahrzehntelange Polemik gegen Dogmatismus, gegen wohlfeile, oft apodikti-

sche Konstatierungen, die glauben machen, daß der Marxismus würde Sachwissen und Nachdenken außer Kraft setzen. Daß längst nicht mehr von "der" Methode des Marxismus, sondern von vielfältigen, sehr unterschiedlichen Versuchen marxistischer Analyse die Rede war, daß Knepler auch die eigenen Ansätze als Vorschläge nahm, liegt in der Konsequenz seines Arbeitens – ebenso wie die Behutsamkeit in seinem MGG-Artikel "Musikgeschichtsschreibung" (Knepler 1997).

I.

In den musikgeschichtlichen Arbeiten, deren Autoren sich als marxistisch bezeichneten, sind die methodologischen Instrumentarien relativ selten thematisiert worden – am eindringendsten in den Arbeiten zur Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung von Georg Knepler (1961; 1978), Ernst Hermann Meyer (1938/73) und Heinz Alfred Brockhaus (1984), in den Studien zur Biographik von Harry Goldschmidt und in denjenigen zur Dialektik des musikalischen Materials von Günter Mayer (1978), wiederum in den Studien zur Theorie und Geschichte der Rockmusik von Peter Wicke (1981; 1986). Die meisten Arbeiten jedoch haben ihr methodologisches Instrumentarium unter der Hand, d.h. undiskutiert an den sie interessierenden Sachverhalten erprobt. Hier wie dort jedoch ging es darum, "jene tief unter der glänzenden Oberfläche... verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen" (Knepler 1961, S. 7) – übergreifend um Zusammenhänge zwischen Musik und Gesellschaft, aufgeschlüsselt in jene zwischen musikalischen und sozialen, ökonomischen, politischen, ideellen bzw. ideologischen Bewegungen. Bereits in den dreißiger Jahren lenkte Meyer die Leser auf die prosaischen ökonomischen Gegebenheiten der Niederlande, ohne die der seltsame Stilwandel der Musik im 17. Jahrhundert sich nicht verstehen ließe (Meyer 1938/73, S.75f.). Knepler hat, namentlich im Kapitel "Glanz und Elend des bürgerlichen Musiklebens" (1961, S. 470 ff.) sehr unterschiedliche Bereiche des Musiklebens nach sozialen, ökonomischen, politischen Voraussetzungen befragt, mehr noch, sich der bislang unzureichend erforschten Tanz- und Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert zugewandt. Das Spektrum der ihn interessierten Fragestellungen weitete sich in seinem Buch "Geschichte als Weg zum Musikverständnis" um ein vielfaches – durch permanenten Wechsel der Optik, so Kneplers Maxime, sollten nicht nur unterschiedliche Elemente der Musikkulturen ausgeleuchtet, sondern verschiedene Zugangsweisen erprobt, vorab diskutiert werden: Sei es, daß nach ganz unterschiedlichen Quellen und Ele-

menten bzw. Schichten frühgeschichtlichen Musizierens gefragt wurde – dies mit ausdrücklichem Bezug auf Methoden verschiedener Wissenschaftsdisziplinen. Sei es, daß die Geschichte einer Gattung, der Oper, nicht mehr linear aufgerollt, die Genese dieser Gattung denn auch nicht mehr ins 16. und 17. Jahrhundert, sondern in die Frühgeschichte verwiesen wurde. Sei es, daß die musikhistoreographischen Konzepte selbst nach verborgenen philosophisch-weltanschaulichen Implikationen abgeklopft wurden.

Goldschmidt hat in seine Beethoven-Studien zunehmend Methoden und Resultate der Tiefenpsychologie einbezogen und dies nicht, um sozialgeschichtliche Erkundungen auszuklammern, sondern um sie zu ergänzen, oft auch zu konterkarieren, wenn es notwendig war. Mayer, als Philosoph und Ästhetiker vor allem mit der neueren Musikentwicklung befaßt, nahm Hanns Eislers und Theodor W. Adornos materialtheoretische Konzepte zum Anlaß, über das gesellschaftliche Wesen des musikalischen Materials, d.h. sowohl über dessen Einbindung in politische, ideelle Konzepte als auch über die Eigengesetzlichkeit, mithin über die *r e l a t i v e* Autonomie des Materials nachzudenken: seine im Referat auf dem Beethovenkongreß 1977 vorgetragene Begriffsdialektik “Material als Sprache, Sprache als musikalisches Material” (Mayer 1978, S. 54) spitze solche Dialektik zu ³⁹.

Sowohl Meyer als auch Knepler und Mayer hatten, über Musikentwicklung reflektierend, nicht nur ein breites, für einzelne Forscher kaum noch überschaubares Spektrum sozialer, ökonomischer, politischer, kultureller Verhältnisse im Blick, die für das So und nicht Anders der Musik in letzter Instanz verantwortlich sind – eben darin beriefen sie sich auf Marx` These, daß das menschliche Wesen das Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse sei. Sie insistierten auch auf einem Musik-Begriff, der nicht mehr nur im komponierten Werk, im opus perfectum et absolutum, also auch nicht mehr nur in der europäischen Komposition zuhause war: Wandte Knepler sich der Tanz- und Unterhaltungsmusik, zunehmend auch den frühen, memorial tradierten Musizierpraktiken zu, so forderte er, die massenmusikalischen Prozesse der Gegenwart zu analysieren; Mayer und vor allem Wicke haben sein Postulat durch theorie- und materialintensive Studien einzulösen gesucht (Wicke 1981; 1986).

³⁹ Vgl. hierzu Seite 24 die Anmerkung Günter Mayers!

Was ich verkürzt und vergrößert vorgestellt – und ich beziehe mich aus Zeitgründen ausschließlich auf musikhistoreographische Arbeiten der DDR – verdeutlicht mehrerlei:

1. Zum einen die Eindringlichkeit im Fragen, gepaart der Opposition gegen Selbstgenügsamkeit, Borniertheit in der Gegenstandsbestimmung und im methodologischen Instrumentarium. Daß Knepler und Mayer gegen bürgerliche Musikgeschichtsschreibung sich wandten, läßt sich auch heute keineswegs als billige, gar ignorante Abweisung musikgeschichtlicher Darstellungen etwa von Gudio Adler, Alfred Einstein, Hans Joachim Moser, Friedrich Blume oder Walter Wiora verstehen. Heute wie damals grassiert die von Knepler monierte Enge des Blicks, beginnend im Begriff der Musik, weitergehend im Spektrum jener Faktoren, die für die Analyse des Musiklebens infrage kommen. Wicke hat nachgewiesen, daß diese Borniertheit noch für analytische Studien zur Rockmusik gültig war und ist (Wicke 1986).

In Kneplers, Mayers und Wickes Polemik jedoch wird ein grundsätzliches Postulat deutlich, das in der Tat auf Marx sich berufen kann: das Postulat einzugreifen, durch musikgeschichtliche Arbeiten, durch methodologische Diskussionen etwas zu bewegen, und zwar nicht mehr nur, nicht einmal primär die sogenannte Fachwelt. Knepler hat als Lehrer die Studenten unzählige Male aufgefordert, im Musikleben aktiv zu sein, sich verantwortlich zu fühlen für die Errungenschaften und für die Gebrechen, d.h. wach, kritisch zu sein, wo immer sie zugegen sind. Dies war ihrem Verständnis gesellschaftlicher Prozesse, auch und gerade sozialer, politischer, kultureller Umwälzungen geschuldet, der Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Kapitalismus, dem widerspruchsvollen Aufbau einer neuen Gesellschaft, zu der sie ungeachtet aller Konflikte sich bekannten. Und sie haben an der Überzeugung festgehalten, daß sie an einer weltumspannenden Bewegung teilhaben, mehr noch, daß sie aufgefordert sind, einzugreifen – dies läßt sich auch post festum nicht als bloße Anpassung oder gar vorseilender Gehorsam rubrizieren.

Mit der Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen marxistischen Konzepten ging, und dies war notwendig, die Zurückweisung von Arbeiten einher, die sich als marxistisch bezeichneten, aber elementaren Ansprüchen theoretischer, historeographischer Argumentation nicht standhielten – daß Knepler das Buch „Die Musik in Rußland und der Sowjetunion“ von Karl Laux bereits 1959 verriß, Knepler und Goldschmidt mehrfach Arbeiten von Walther Siegmund-Schultze mehr oder minder schroff abwiesen, Knepler die

Habilitationsschrift von Otto Goldhammer zu begutachten ablehnte, ist ein Akt nicht nur musikologischer Zivilcourage, notwendig wie die Zurückweisung der Arbeiten von Veit Ernst über Tanz- und Unterhaltungsmusik durch Peter Wicke (Wicke 1986, S. 237).

2. Zum anderen die Vielfalt nicht nur im Gegenstand, sondern im methodologischen Instrumentarium – eben deshalb konnte nicht, wie Knepler 1961 annahm, von d e r Methode des Marxismus gesprochen werden. Umso wichtiger sind Kontroversen: Etwa zwischen den materialgeschichtlichen Auffassungen von Eberhard Lippold, Heinz Alfred Brockhaus und Mayer, zwischen den musikgeschichtlichen Konzepten von Knepler und Brockhaus, Wicke und dem Verfasser, zwischen Musikanschauungen von Goldschmidt und Klaus Mehner usw. Daß in solchen mehr oder minder heftigen Auseinandersetzungen wechselseitige Verungimpfungen und politische Unterstellungen nicht ausblieben, ist den Problemen und Komplikationen zuzurechnen, auf die ich weiter unten eingehe.

3. Zum dritten gibt es nicht unerhebliche Wandlungen: Namentlich in den Arbeiten von Knepler und Goldschmidt sind sie mit den Händen zu greifen – man vergleiche die “Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts” mit dem über 16 Jahre später entstandenen Buch “Geschichte als Weg zum Musikverständnis”, erst recht mit der Monographie “Wolfgang Amadé Mozart” von Knepler, die Schubert-Monographie mit dem ersten und zweiten Band der Beethoven-Studien von Goldschmidt. Solcher Wandel ist bei Knepler mit explizit geäußelter Kritik des Eigenen verbunden – damit wurde dem Leser nachdrücklich vorgeführt, daß marxistische Methoden nicht ein für allemal festgeschrieben, gar auf einen Kanon weniger Prinzipie vereidigt werden durften. Solche Lektion war bitter nötig und ist unzureichend aufgenommen worden; auch daraus resultieren Probleme und Komplikationen.

4. Schließlich und endlich ist Kneplers Verweis auf “jahrzehntelange Überlegungen” von Belang: Aufgenommen sind Denktraditionen, die nicht unwesentlich durch die Versuche einer neuen Musikpraxis inmitten der Arbeiterbewegung im Deutschland der 20er und 30er Jahre beeinflußt sind: Die Arbeiten von Meyer, Knepler, auch die Untersuchungen zur Verbürgerlichung in der Musik von Eberhard Rebling (Balet/Gerhard 1936) haben u.a. in Gesprächen über marxistische Musikwissenschaft ihren Anhaltspunkt, die im Rahmen der marxistischen Arbeiterschule stattfanden – also auch in Hanns Eislers theoretischen und praktischen Versuchen. Daß an solchen Gesprächen Musikologen teilhatten, die spätestens seit der Mitte der 40er Jahre als hoch-

rangige Musik-Mediävisten hervorgetreten sind – ich denke an Manfred Bukofzer -, sei nachdrücklich angemerkt.

II.

So eindrucksvoll, so vielfältig die Versuche marxistischer Musikhistoreographie, so sehr behaftet mit Widersprüchen, Konflikten, Komplikationen. Über die nachzudenken diffamiert nichts, lenkt indessen auf Probleme jener Bewegungen, die für Eisler, Meyer, Knepler, Goldschmidt, Rebling bis hin zu Brockhaus, Wicke und zum Verfasser fundamentale Bedeutung hatten und haben.

Ihr tertium comparationis ist von Heiner Müller auf den Begriff gebracht worden: Sowohl die Oktoberrevolution mitsamt dem Sozialismus in der UdSSR als auch die gesellschaftlichen Prozesse in den sozialistischen Ländern nach dem zweiten Weltkrieg gehorchten nicht dem Versuch, Marx' gesellschaftstheoretische Entwürfe zu realisieren, sondern sie zu widerlegen. Hatte Marx darauf verwiesen, daß der Kommunismus nur auf der höchsten Entwicklungsstufe des Kapitalismus möglich sei – sonst würde nur der Mangel vervielfältigt, und die ganze "Scheiße" begänne aufs Neue -, so fand die Oktoberrevolution in einem ökonomisch, politisch und kulturell unterentwickelten Land statt. Lenin hoffte noch auf die Revolution in Deutschland, Stalin hingegen postulierte als unumstößliches Gesetz, daß die Revolution im schwächsten Kettenglied stattfinden müsse, daß der Aufbau des Sozialismus gerade in seinem Lande möglich sei. Für die Gesellschaftswissenschaften resultierten daraus verhängnisvolle Bornierungen; sie hatten ihre Auswirkungen auch auf die Musikwissenschaft.

1. Sei es, daß Marx' 11. These zu Feuerbach, namentlich sein Postulat, es käme darauf an, die Welt zu verändern, mit einer Lesart der Teilhabe am sozialistischen Aufbau gleichgesetzt wurde, die nun doch als Festhaltung am status quo, als dessen Ornamentierung bezeichnet werden muß: Haben Knepler und Goldschmidt spätestens seit der Mitte der 60er Jahre dagegen sich gewandt – mehr oder minder vorsichtig, wie Knepler heute bekennt -, so waren sie dem Argwohn nicht nur führender Politiker, sondern auch Diffamierungen mehrerer Fachvertreter ausgesetzt, die sich als marxistisch bezeichneten. Für mehrere Jahre erhielt Knepler, vorzeitig und unfreiwillig emeritiert, Hausverbot, und seine Arbeiten wurden als antimarxistisch bezeichnet, schlimmer noch, es wurde gesagt, er sei das Haupt einer Gruppe, die den Sozialismus durch "westliche Methoden" unterminiere. Auch Mayers materialgeschichtliche Untersuchungen von 1966-68 wurden als "konvergenztheoretisch" kritisiert und dies nicht nur in Eberhard Lippolds Disserta-

tion. Goldschmidt, der sich 1978 zu Rudolf Bahro bekannte, hatte sich langwieriger Verhöre des Ministeriums für Staatssicherheit zu unterziehen.

Zugleich blieben die Eingriffe von Knepler, Goldschmidt und Mayer, später auch Wicke auf halbem Wege: Nicht nur waren sie, wie Knepler bekennt, zu vorsichtig, sondern sie konnten Dreh- und Angelpunkte wirklicher Veränderung nicht auffinden, und so konnte es passieren, daß ein Gutteil gerade jener Polemik, die das Bestehende verändern wollte, zum Schattenboxen verkam: Erinnert sei an heftige Kontroversen zwischen Protagonisten sogenannten "ernster" und Unterhaltungsmusik, etwa an Grabenkämpfe zwischen Wicke und dem Verfasser, in denen die eigentlichen Gegner, die von beiden Seiten her bekämpft werden mußten, kaum erkannt geschweige denn benannt wurden. Ihnen zur Seite die Kontroversen zwischen Philosophen, die u.a. mit Musik sich befaßten, und philosophisch abstinenten Musikologen – hier war der gemeinsame Lernprozeß, der notwendige Bezug aufeinander verdeckt durch vermeintliche oder tatsächliche Gegnerschaft.

Mit der Haftung am status quo der realen Sozialismen verband sich die Polemik gegen antisozialistische Konzepte: Darunter jedoch fielen buchstäblich alle, die gegen die bisherigen Sozialismen sich wandten. Daß Theodor W. Adorno als Antimarxist genommen, auf seine oft wenig differenzierten Auslassungen gegenüber dem "Stalinismus" und "Ostblock" reduziert über mehrere Jahrzehnte schlicht abgewiesen wurde, gehört zur Sache und gereicht der marxistischen Musiktheorie nicht zur Ehre. Knepler und Mayer haben dies beizeiten kritisiert und Differenzierungen in der Adorno-Rezeption angemahnt, teilweise auch Vorschläge dazu gemacht (Mayer 1978). Ebenso verhängnisvoll war die Zurückweisung musikologischer Arbeiten aus der DDR, die den Marxismus produktiver anzuwenden versuchten, als es Lippold, Brockhaus, Siegmund-Schultze oder gar Otto Goldhammer gelang: Daß nicht nur Siegmund-Schultze, sondern auch Goldschmidt gegen Peter Gülke öffentlich, mitunter auch diffamierend sich wandten, ist tragisches und folgenschweres Mißverständnis – ebenso wie die Abweisung der materialgeschichtlichen Untersuchungen von Eberhard Klemm, an der eben nicht nur Goldhammer, sondern auch Brockhaus und Nathan Notowicz teilhaben – daß Klemm durch die Staatssicherheit observiert und jahrzehntelang am beruflichen Fortkommen verhindert, daß Gülke durch die Staatssicherheit aus dem Lande getrieben wurde, lag nicht in der Absicht der Opponenten, wohl aber in den Verhärtungen der Gesellschaft, die sich aus den Defekten ihrer Konzepte unweigerlich ergaben..

2. Sei es, daraus ableitbar, in teils unzureichender, teils zu abstrakter Dialektik: Dies beginnt mit der befremdlichen Linearität postulierter – und faktologisch mühevoll unteretzter – Geschichtsverläufe, zeigt sich denn auch in der Bestimmung sogenannt allgemeinesgeschichtlicher, kultur- und kunstgeschichtlicher, musikgeschichtlicher Epochen, in der Einsetzung und im Gebrauch von Epochenbegriffen, die sich von denen der bürgerlichen Musikgeschichte substantiell, aber nicht hinsichtlich der Borniertheit unterscheiden. Und es zeigt sich, übergreifend, in Definitionen der Musikkultur bzw. der Musik-Verhältnisse: Etwa darin, daß Marx' gelegentliche Unterscheidung zwischen Basis und Überbau für das Ganze genommen und der Musikgeschichte aufgedrückt wurde (vgl. Schneider 1981). Oder darin, daß wesentliche Faktoren der Musikkulturen unterbelichtet oder ausgeklammert wurden: Namentlich die marxistische Bach-Forschung hat über lange Zeiträume gerade jene Gegebenheiten ausgeklammert oder ins Nebenher verwiesen, die für Bachs Musik konstitutiv sind – die Kommunikationsgefüge der Thomaskirche mitsamt der Gottesdienste, die theologischen Bewegungen seiner Zeit, auch und gerade jene der lutherischen Orthodoxie. Nahm sie eingangs der 50er Jahre Stellung gegen Versuche, Bach ins Mittelalter zu setzen (vgl. die Kontroversen zwischen Knepler und Willibald Gurlitt 1950) oder gar mit Lesarten des neueren Protestantismus ins Verhältnis zu setzen, so löste sie eine Borniertheit durch die andere ab: Bach der Aufklärung zuzuordnen, hat zumindest der Einseitigkeit sich überführt, vor allem, wenn Adornos dialektische Bestimmung der Aufklärung unberücksichtigt blieb.

Solchem Mangel an Dialektik verdankt sich, daß eindringende sozialgeschichtliche Untersuchungen, an denen marxistische Musikhistoreographie doch besonderes Interesse hätte haben müssen, befremdlichen Blockaden ausgesetzt waren – vor allem dann, wenn ihre Befunde sich nicht in vorgefertigten Rubriken, gar in denen einer linearen Fortschrittsgeschichte unterbringen ließen. Erinnerung sei an den Argwohn sowjetischer Gesellschaftstheoretiker gegen soziologisches Arbeiten, an ihr Dictum, der historische Materialismus mache die Soziologie überflüssig. Das hatte Konsequenzen für die Musiksoziologie auch in der DDR; Christian Kadens Buch, erst in den 80er Jahren entstanden, muß als eine der ersten wirklich seriösen Arbeiten bezeichnet werden (Kaden 1984), meinem Verständnis nach als marxistische Arbeit, auch wenn Kaden von solcher Rubrik sich später distanzierte. Abstrichlos gilt das für sein Buch "Des Lebens wilder Kreis" (Kaden 1993) und für seinen MGG-Artikel "Musiksoziologie" (Kaden 1997).

Dem Mangel an Dialektik verdankt sich, schließlich und endlich, die befremdliche Enge, Geringdimensionalität fast aller Versuche, eine Widerspiegelungstheorie für die Musik zu installieren: Goldschmidts Beharren auf strikter Verbalisierbarkeit musikalischer Prozesse ebenso wie Lippolds Versuch, musikalische Widerspiegelung auf die intensiv-dynamischen Seiten der Wirklichkeit zu vereidigen. Goldschmidts Ansatz gereicht es zur Tragödie, daß die Weite seiner Fragen zunehmend sich zurücknahm, daß ein Gutteil jener ursprünglich anvisierten Bezugspunkte zugunsten bloßer Textierung von Instrumentalmusik ausgeblendet wurde. Damit jedoch war seinem Versuch, Dichotomien zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Aufzulösen, als halben Wege eingehalten, mithin gescheitert, oft sogar der Lächerlichkeit preisgegeben. Und es konnten auf seine Kosten sich Musikologen amüsieren, deren Blick weitaus enger war als sein ursprüngliche – Siegfried Bimberg, der Goldschmidts Arbeiten pauschal als unmarxistisch diffamierte und ihre Zitation gelegentlich untersagte.

3. Sei es die für viele Arbeiten kennzeichnende theoretische, erst recht philosophische Abstinenz, der meist uneingestandene Versuch, die für Marx obligate philosophische Anstrengung des Begriffs schlichtweg zu umgehen. Dies hat nicht nur mit der – durchs marxistisch-leninistische Grundstudium eher geförderten als überwundenen – Unkenntnis der Hauptwerke von Marx, etwa des "Kapital", auch nicht nur mit der Unkenntnis philosophischer Quellen, etwa der Schriften von Hegel und Kant, mit übergreifendem philosophiegeschichtlichem Unwissen zu tun, auch nicht nur mit tatsächlichen Schwierigkeiten, philosophisch sauber zu argumentieren. Sondern es spielt der uneingestandene Argwohn gegenüber dem Sprengsatz Marxscher Gedanken eine Rolle, der Argwohn gegenüber seinem radikal kritischen, auch und gerade ideologiekritischen Denken, der Argwohn gegenüber der Offenheit seiner Konzepte, gegenüber ihrem Entwurf-Charakter, das sich jeglichem Lehrbuch-Denken verschließt. Eine Gesellschaft, deren theoretische und politische Repräsentanten vorgeben, eine unumstößliche Linie, Allheilmittel stiftende (explizit wissenschaftliche) Konzepte, d.h. Antworten ein für allemal zu haben, konnte sich eigentlich nicht auf Marx berufen.

Sind marxistische Ansätze in einigen philosophischen, kulturtheoretisch-ästhetischen, schließlich auch musikologischen Arbeiten nun doch auffindbar, und dies oft mit beeindruckenden Resultaten, so hat der mehr oder minder verdeckte Kampf gegen als Dummheiten wahrgenommene Gebrechen,

noch das zeitweilige Schattenboxen erheblichen Anteil, und dies darf im Nachhinein nicht unter den Tisch gekehrt werden.

Um nach diesen Beobachtungen ein Fazit zu versuchen: Ob marxistische Musiktheorie bzw. Musikhistoreographie untauglich, d.h. mit dem Zusammenbruch aller bisherigen Sozialismen ad acta zu legen ist, läßt sich nicht ausmachen, Kneplers Satz eingangs zitierter Satz mithin weder verifizieren noch falsifizieren. Ich halte an ihm modifiziert fest und streiche allein das Wörtchen "nur" weg:

... daß es mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden.

Daß ich mich als Christ verstehe, hat schon vor der Wende meinem Weg zu Marx kaum blockiert – wie sollte dieser Umstand mich heute daran hindern, mich auf Marx'Analytik zu berufen? Freilich weiß ich, daß vieles, möglicherweise das Meiste neu gedacht, neu entwickelt werden muß – nach Möglichkeit ohne Komplikationen, die ich nur grob zu umreißen suchte. Und gewiß mit striktem Rekurs auf jene Theoretiker, die vor der Wende als Revisionisten oder gar Antimarxisten zurückgewiesen wurden!

Literaturverzeichnis

- BALET, Leo, und GERHARD, E.[Eberhard] (1936): Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Dresden (Neuausgabe in Westdeutschland Frankfurt/M. 1972).
- BROCKHAUS, Heinz Alfred (1984): Europäische Musikgeschichte, Band I, Berlin.
- GOLDSCHMIDT, Harry (1975, 1976): Beethoven-Studien, Bd. I (1975): Vorträge und Aufsätze, Bd. II (1976): Um die unsterbliche Geliebte - eine Bestandsaufnahme, Leipzig.
- KADEN, Christian (1984): Musiksoziologie, Berlin.
- KADEN, Christian (1993): Des Lebens wilder Kreis, Kassel.
- KADEN, Christian (1997): Artikel "Musiksoziologie". In: MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band 6. Kassel und Stuttgart, Spalte 1618-1670.
- KNEPLER, Georg (1961): Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Bd I und II, Berlin.
- KNEPLER, Georg (1978): Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig.

- KNEPLER, Georg (1997): Artikel "Musikgeschichtsschreibung". In: MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Band 6. Kassel und Stuttgart, Spalte 1307-1319.
- LIPPOLD, Eberhard (1967): Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relation in der Musik. In: Beiträge zur Musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 3, Leipzig,
- MEYER, Ernst Hermann (1936): Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock. In: Ders. (1973): Musik der Renaissance, Aufklärung, Klassik, Leipzig, S. 73-97.
- MAYER, Günter (1978): Welt- und Notenbild, Leipzig.
- SCHNEIDER, Anneliese (1981): Hanns Eisler. Musikkultur im Übergang in theoretischer Sicht - Lieder im Exil nach Gedichten von Bertold Brecht, [Diss. B ms.], Berlin.
- WICKE, Peter (1981): Popmusik. Studien zur Funktion einer Massenmusikpraxis, [Diss. A], Berlin.
- WICKE, Peter (1986): Rockmusik. Zur Soziologie und Ästhetik eines Massenmediums, Leipzig.

3.4 Eberhard Lippold: Einige Bemerkungen zu Geschichte und Perspektiven materialistischer Ansätze in der Musikästhetik

Philosophische Theorie kann derzeit in den Sozialwissenschaften - auch in der Musikästhetik - kaum unmittelbar angewandt werden. Das wurde uns allen nachdrücklich vor Augen geführt mit der Implosion des sozialistischen Weltsystems, das sich bekanntlich auf eine solide gesellschaftstheoretische Basis glaubte stützen zu können. Nach deren "Abwicklung" in der DDR, die zu einem erstaunlich hurtigen und scheinbar fast spurlosen Verschwinden führte, scheint heute alles offen, nichts gesichert, kulturelle Werte sind ebenso ins Wanken geraten wie soziale Befindlichkeiten. In Musikwissenschaft und Publizistik dominieren Positivismus und stillschweigende Konvention -

man hat es ja schon immer gewußt und schon immer gesagt. Weltanschauliche Standortbestimmungen bleiben weitgehend ausgespart. Das gilt in besonderem Maße für jene Fragestellung, die heute fast exotisch anmutet, obwohl die marxistische Philosophie sie einst stolz als die Grundfrage der Philosophie benannte (und die dies wohl auch noch immer ist!): die Frage nämlich nach dem Verhältnis von Sein und Bewußtsein. Ihre Erörterung galt uns als unausweichlich, weil ihre materialistische oder idealistische Beantwortung über Wert und soziale Effizienz einer Gesellschaftswissenschaft zu entscheiden hatte. Heute im Zeitalter der Beliebigkeit scheint dies alles nicht mehr zu gelten: man weicht dieser Frage allenthalben und geflissentlich aus, wenn auch mit sichtlichem Unbehagen; man tabuisiert sie geradezu - vielleicht immer noch, weil man ihre Konsequenzen fürchtet.

Nur ergeben sich diese Konsequenzen eben nicht automatisch, als handle es sich um eine Art gedanklicher Weichenstellung, der die Praxis zu folgen habe. Wir haben erlebt, wohin solche Vorstellungen führen können. Es wäre aber ein Kurzschluß, das Scheitern des realen Sozialismus schlechthin der marxistischen Theorie anzulasten, die auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft - und zwar gerade auch in den sozialistischen Ländern - Bedeutendes geleistet hat. Immerhin war eine dogmatische und restriktive Musikpolitik von der wirklichen materialistischen Dialektik der Musik ebenso weit entfernt wie eine voluntaristische Kommandowirtschaft vom historischen Materialismus. Es wäre deshalb verfehlt, dem erwähnten Unbehagen über fehlende alternative Konzepte nachzugeben (der Kapitalismus hat bekanntlich nicht dank einer überlegenen Theorie gesiegt, er ist nur einfach übriggeblieben) und ihm auch solche Denkansätze zu opfern, die richtig waren. In diesem Sinne halte ich materialistisches Denken auf wissenschaftlichem Gebiet für unverzichtbar. Freilich ist damit nicht jener ideologisierte, quasireligiöse Materialismus gemeint, der als deklariertes Gegenpol zum deistischen Idealismus den Intellektuellen der sozialistischen Länder bekenntnishaft abverlangt wurde und der a priori jeder Forschung zugrundezuliegen hatte, sondern der nüchterne, vernünftige, dialektische Materialismus, der seit Marx stets von kritischer Sicht auf die Realität ausgeht. Wir brauchen ihn in der Auseinandersetzung mit Irrationalismus, Mystizismus, Neopositivismus und überhaupt mit der von Eisler so heftig bekämpften Dummheit in der Musik, die sich heute wieder als außerordentlich fruchtbar erweist.

Eine zentrale, aber auch besonders schillernde Kategorie materialistischer Musikauffassung ist die der Widerspiegelung. Nur allzuoft und nicht nur von

Gegnern des Marxismus wurde dieser Begriff im Sinne eines primitiven Gnoseologismus auf den Abbildbegriff der eng verstandenen speziellen Erkenntnistheorie reduziert oder - sei es aus Naivität oder aus Heimtücke - schlichtweg vom Nachahmungsbegriff der Aufklärung hergeleitet. Ästhetisches Werten und kreatives Gestalten waren aus der Widerspiegelungskonzeption des philosophischen Grundlagenstudiums der fünfziger Jahre weitgehend ausgeklammert oder galten gar als suspekt, weil sie dem vereinfachten Wahrheitskriterium scheinbar nicht standhielten. Wer den Begriff "Widerspiegelung" nun gar mit Musik in Verbindung brachte, der setzte sich dem Verdacht einer ideologischen Befangenheit aus. Da konnte man schon Herzklopfen bekommen; umso mehr, wenn auf der anderen Seite eigene Gesinnungsgenossen sich zu Hütern der Reinheit des Marxismus berufen fühlten und es äußerst verdächtig fanden, den Widerspiegelungsbegriff an ein Luftgeschäft wie die Musik zu verplempern. Diese galt vielen - und darin stimmte man merkwürdigerweise mit Ernst Fischer überein⁴⁰ - von vornherein als die "abstrakteste und formalste aller Künste" und wurde so oft stillschweigend als ein Reservat des Irrationalismus akzeptiert.

Die Musikästhetik hatte hier gewiß keine leichte Aufgabe und sah sich als sogenannte "Einzelwissenschaft" bei der Applikation vulgärmaterialistischer Theoreme und "Sollsätze" oft zu merkwürdigen Kapriolen gezwungen, auf die ich noch zurückkommen werde. Unstreitig ist die Anwendung der Abbildrelation auf die Musik ein besonders sensibler Bereich, und zwar in zweierlei Hinsicht: erstens wurden und werden Zweifel an der Bedeutung der dialektisch-materialistischen Abbildtheorie für die Ästhetik der Künste überhaupt oder Angriffe gegen sie meist gerade mit der besonderen Schwierigkeit oder vermeintlichen Unlösbarkeit des Widerspiegelungsproblems in der Musik begründet; zweitens aber ist die Musik tatsächlich ein überaus empfindlicher Indikator für jede undialektische, metaphysische Auslegung der Abbildrelation. Wo sich bildende Kunst und Literatur, wenn auch widerstrebend, vulgärmaterialistischen Deutungsversuchen zu fügen scheinen (und an solchen hat es bekanntlich nicht gefehlt), Deutungen, welche Inhalt mit Sujet, Widerspiegelung mit Nachahmung, Objektivität mit Stofflichkeit verwechseln, dort erweist sich die "tönend bewegte Form" der Musik als unnahbar und entzieht sich den mehr oder weniger plumpen Versuchen, sie im buch-

⁴⁰ FISCHER, Ernst (1960): Von der Notwendigkeit der Kunst, Verl. der Kunst, Dresden, S. 147ff.

stäblichen Sinne "dingfest" zu machen. Der Dialektik musikalischer Bewegungsabläufe ist nur mit konsequenter Dialektik des Denkens beizukommen.

Der Begriff "Widerspiegelung" ist bekanntlich in sprachlicher Hinsicht eine Metapher. Diese auf ihre umgangssprachliche Bedeutung zu reduzieren und damit zu unterstellen, der dialektische Materialismus offeriere einen physikalisch simplifizierten menschlichen Erkenntnisprozeß, ist "ebenso abwegig wie der an einen modernen Atomphysiker gerichtete Vorwurf, er glaube an die Unzerstörbarkeit der Atome, weil er ständig die Atome als Atome bezeichne", was ja wörtlich "das Unteilbare" bedeutet. Mit diesem Vergleich wenden sich Wittich/Gössler/Wagner⁴¹, die mit ihrem Buch "Marxistisch-leninistische Erkenntnistheorie" Ende der 70er Jahre auch von philosophischer Seite her Bewegung in die Sache brachten, gegen Mißverständnisse bei der Anwendung des Widerspiegelungsbegriffes auf die Erkenntnistheorie. Ganz ähnliche Mißverständnisse liegen offenbar vor, wenn in der Ästhetik der Begriff Widerspiegelung auf "Nachahmung" oder "Darstellung" eingengt wird oder wenn man versucht, die philosophische Widerspiegelungskonzeption unmittelbar und im wörtlichen Sinne in eine musikalische Inhaltskonzeption umzudeuten, in ähnlicher Weise, wie sich etwa die musikalische Nachahmungsästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts auf den Sensualismus stützte.

Neben der Einengung auf den Nachahmungsaspekt war und ist in der Musikästhetik ein Denkmodell recht verbreitet, das sich am ausgeprägtesten in Georg Lukács' Idee der "gedoppelten Mimesis" findet: da die Musik vor allem die menschliche Innerlichkeit als "Kosmos der Empfindungen" widerspiegeln, die aber selbst aus materialistischer Sicht bereits Abbilder der Realität seien, habe die Musik nur einen mittelbaren, indirekten Zugang zur Wirklichkeit; die "Mimesis" sei folglich "gedoppelter" Art. Albrecht Riethmüller hat in seiner Dissertation "Das musikalische Abbild der Realität" Lukács' Denkmodell etwas maliziös, aber durchaus zutreffend als "eine Art Spiegelkabinett"⁴² bezeichnet. Im Grunde haben wir es hier mit einer eigentümlichen materialistischen Umkehrung der Plato'schen Konzeption von der Kunst als "Schatten eines Schattens" zu tun. In abgewandelter Form finden wir dieses Denkmodell auch bei der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia

⁴¹ WITTICH/GÖSSLER/WAGNER (1980): Marxistisch-leninistische Erkenntnistheorie, 2. Aufl. Berlin, S.140 f.

⁴² RIETHMÜLLER, Albrecht (1976): Die Musik als Abbild der Realität (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XV), Wiesbaden, S.87.

Lissa. In ihren Arbeiten der 50er Jahre⁴³, die nach eigenen Angaben der Autorin „im Lichte von Stalins Arbeit ‚Der Marxismus und Fragen der Sprachwissenschaft‘“ stehen, spricht Zofia Lissa von einer „sekundären“ oder „mittelbaren“ Widerspiegelung in der Musik: Musik widerspiegeln nicht das „Stoffliche“, sondern das „Emotionale“ bzw. die emotionale Beziehung zum „Stofflichen“.

Daß Musik es mit Innerlichkeit und mit Emotionen zu tun hat, kann und soll natürlich nicht bestritten werden. Daraus aber eine mittelbare oder „gedoppelte“ Widerspiegelung abzuleiten, ist fraglich. Hier dürfte es wohl um Zugeständnisse an die erwähnten, eigentlich sachfremden ideologisierten „Sollsätze“ eines vorgegebenen Trivialmaterialismus gehen. Auch Harry Goldschmidts in den 60er Jahren viel diskutierte sogenannte „Medialtheorie“, in der von „Zuordnungen“ musikalischer Konstruktionen zu den ideellen Inhalten literarischer oder bildkünstlerischer Werke ausgegangen wird, scheint mir eine theoretische Hilfskonstruktion zu sein, deren scheinbar materialistischer Ansatz nicht aus der Sache selbst herrührt.

Objekt von Widerspiegelungsprozessen können neben materiellen selbstverständlich auch ideelle oder relationale Gegenstände sein. Wie wären Geisteswissenschaften, wie wäre auch Philosophie sonst möglich? Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum ausgerechnet in der Musik als „unmittelbarer Widerspiegelung“ nur die direkte Abbildung von „Stofflichem“ gelten sollte. Eine vermittelte, durch das Subjekt und seine Innerlichkeit sowie durch die Bedingungen seiner realen Lebenstätigkeit „gebrochene“ Widerspiegelung aber als eine spezifische Eigenschaft der Musik in Anspruch zu nehmen, würde umgekehrt heißen, den anderen Künsten und dem menschlichen Denken überhaupt eine platte Nachahmung dinglicher, materieller „Gegenstände“ im wörtlichen Sinne unterzuschieben. Die durch den Gegenstand und durch die Bedingungen der Lebenstätigkeit des Subjekts „doppelte Determiniertheit des Erkenntnisprozesses“ kann seit Anfang der 80er Jahre in der marxistischen Philosophie als weitgehend gesichert gelten.

Für die Musikästhetik ist die Tatsache bedeutsam, daß die Realität neben räumlich-extensiven Eigenschaften auch intensiv-dynamische besitzt. Ich denke hier besonders an soziale Entwicklungen und Umbrüche sowie deren individuelle wie kollektive Reflexion in der menschlichen Psyche. Hier ha-

⁴³ LISSA, Zofia (1957): Fragen der Musikästhetik, Henschelverlag Berlin 1954; dies., Über das Spezifische der Musik, Berlin.

ben wir es mit jenen relationalen Gegenständen zu tun, die prozessualer Art sind. Sie werden wie alle Erkenntnisgegenstände durch das Denken auf die Sprache abgebildet. Begrifflich können solche Vorgänge durch Definition von Resultaten und jeweils aktuellen Befindlichkeiten bezeichnet werden oder aber - allgemeiner - durch die philosophische Idee der Bewegung, um mit Hegel zu sprechen, durch die Einheit von Widersprüchen ("Bewegung ist das Befinden eines Körpers an einem Ort und zugleich nicht"). Diese Abbildung erfolgt durch Abstraktion; eine unmittelbar prozessuale Abbildung, die der konkreten Dynamik und Stringenz sozialer und psychischer Vorgänge folgt, ist begrifflich nicht möglich. Erst aus der Abstraktion kann das Denken wieder zur Konkretheit zweiter Ordnung (der des Begriffs) aufsteigen. Indem die Musik jedoch selbst Bewegungsabläufe schafft, widerspiegelt sie gewissermaßen modellhaft diese intensiv-dynamischen Eigenschaften der Realität. Wie dies geschieht, ist näher zu untersuchen; jedoch ist eine dynamische Musikauffassung durchaus nicht zwangsläufig an idealistische Konzepte wie Bergsons "élan vital" oder Ernst Kurths "psychische Energien" gebunden, sondern eröffnet weite Spielräume für eine materialistische Dialektik der Musik. Das wird besonders manifest am Beispiel der Assafjew'schen Intonationstheorie, die Jaroslav Jiránek⁴⁴ erst unlängst wieder als einen "wichtigen Beitrag zur Musiksemiotik" bezeichnete. Assafjew entwickelte diese Theorie - genauer gesagt: diese Hypothese - bereits 1929 in der "Ergänzung II" seines Buches "Die musikalische Form als Prozeß"⁴⁵ und arbeitete sie weiter aus im zweiten Band dieses Buches, der 1942 während der Belagerung Leningrads entstand. Ich hatte vor 23 Jahren die Freude, dieses wichtige Buch in deutscher Sprache mit herausgeben zu dürfen und möchte mich hier auf einige Andeutungen beschränken.

Schon aus der Entstehungszeit des ersten Buches geht hervor, daß Assafjew nicht irgendwelchen ideologischen "Sollsätzen" seine Reverenz erweist, wenn er die prozessuale Daseinsweise der musikalischen Form letztlich materialistisch zu erklären sucht. Zu Beginn seiner Arbeiten ist ihm die "Grundfrage" der Philosophie eher zweitrangig. Seine geistigen Anregungen findet er bei dem Neukantianer Ernst Cassirer, bei Henri Bergson, Wilhelm Friedrich Ostwald und schließlich in Ernst Kurths "Grundlagen des linearen Kont-

⁴⁴ JIRÁNEK, Jaroslav (1993): Assafjews Intonationstheorie - ein wichtiger Beitrag zur Musiksemiotik. In: Festschrift Georg Knepler zum 85. Geburtstag, Bd. 1, Hamburg, S.45

⁴⁵ ASSAFJEW, Boris Wladimirowitsch (1976): Die musikalische Form als Prozeß, Berlin, S.207.

rapunkts“, die er 1931 mit einer sehr sachkundigen und kritischen Einleitung in russischer Sprache herausgab. Die Frage nach dem Wesen der Bewegung führte ihn zu Hegels Dialektik und zu deren Rezeption in Lenins „Philosophischen Heften“. Von dort war der Weg nicht weit zu Marx. Zu dieser Zeit lag aber die eher spontan materialistische, stets vom Hören ausgehende Intonationskonzeption Assafjews in wesentlichen Zügen bereits vor.

Ihr Kern läßt sich vereinfacht wie folgt umreißen: Intonieren als „Sinnegebung klanglichen Geschehens“ ist eine in der Anthropogenese entstandene Fähigkeit akustischer Ausdrucksbewegung (von Knepler übrigens als „Einstimmung“ bezeichnet, was semantisch mit „Intonation“ gleichbedeutend ist), die sich auf der Grundlage der Herausbildung des Denkens zunächst in synkretischer Gemeinsamkeit mit der Sprache entwickelt, sich dann aber allmählich von dieser absondert, ohne sich jemals total von ihr zu trennen. Während sich die Sprache zum Zeichensystem für Denkresultate und Gedankeninhalte (als „Knotenpunkte des Sinngehalts“) entwickelt, folgt das Intonieren dem prozessualen Verlauf, d.h. dem psychophysischen Tonus der eigentlichen Denktätigkeit, die einen „melischen“, dynamischen, dialektisch widersprüchlichen Charakter besitzt, mit „muskulären Spannungen“ und mit dem Atem verbunden ist. Die „punktuellen“ Begriffe der Sprache abstrahieren notwendig vom dialektischen Widerspruch, die Intonation dagegen existiert nur als dialektische Beziehung zwischen zwei oder mehreren klanglichen Elementen.

Assafjew postuliert also gewissermaßen einen korrelativen Charakter von Sprache und Intonieren, der sich im Verlauf der Phylogenese in vielfältigen Wechselbeziehungen beider äußert: die Redeintonationen der Nationalsprachen, das „stumme Intonieren“ beim Gebrauch der Schriftsprache (so etwa in der Phrasierung), vor allem aber die Herausbildung der Musik, die Assafjew als ein eigenständiges künstlerisches Kommunikationssystem intonatorischen Charakters betrachtet, das sich auf der Basis eines „Intervallbewußtseins“ als notwendiges Pendant zu den verbalen Sprachen entwickelt und von Anfang an die instrumentale (besonders Perkussions-) Sphäre einschließt. Musik widerspiegelt Mobilität und Dynamik sozialer Aktivität und geistiger Tätigkeit, psychische Energien, „Gravitationen“ und Spannungen, entwickelt dabei aber mit zunehmender Absonderung von der Sprache ein eigenes System syntaktischer Bewegungsstrukturen, aus deren Differenzierung und „sozialer Auswahl“ sich schließlich eine eigene historisch veränderliche Formenspra-

che in Gestalt "kristallisierter Schemata" musikalischer Bewegung ablagert. Hier setzt Assafjew mit seiner prozessualen Formenlehre an, die hier aber nicht näher betrachtet werden kann.

In späteren Jahren betonte Assafjew immer wieder den hypothetischen, un-abgeschlossenen Charakter seiner Intonationsauffassung. Er lieferte Beispiele über Beispiele, vermied aber geradezu ängstlich Definitionsversuche - in der Zeit der immer doktrinäer werdenden Realismusdebatte und der sich anbahnenden "Formalismusdiskussion" nur allzu verständlich. Trotzdem wurde der Intonationsbegriff nach Assafjews Tod 1949 als besonders "griffig" von der sowjetischen Musikpolitik okkupiert und ihrem dogmatischen Charakter terminologisch angepaßt. Es steht außer Zweifel, daß dies der Assafjew'schen Idee sehr geschadet und sie für längere Zeit in Verruf gebracht hat. So bezeichnet Ogolewez die Intonation historisch eingeengt als "melodische Wendung", Chochlow gar als "ursprüngliche Organisation zweier Töne in der Melodie", und zwar ausdrücklich unabhängig vom Kontext. Auch Wanslow kritisiert zwar diese "formalistische Begrenzung", definiert aber seinerseits Intonationen als "melodisch-motivische Wendungen"⁴⁶. Assafjew hatte genau umgekehrt Motiv und Intervall als "kleinste intonatorische Keimzellen" der Musik bezeichnet. Der Begriff Intonation, den er übrigens kaum im Plural verwendet, bezeichnet bei ihm nicht ein Strukturelement, sondern eine Qualität des Klanges.

Nicht unerwähnt bleiben soll, daß Ergebnisse der modernen Psychophysiologie, besonders Forschungen zur Lateralisierung des menschlichen Großhirns, für Assafjews Hypothesen zu sprechen scheinen. Wenn die "Absonderung" der Wortsprache von der Intonation Voraussetzung für die Entstehung der Musik als "Intonationskunst" war, so dürfte umgekehrt die Absonderung der Intonation von der Wortsprache Freiräume für die Entwicklung des abstrakten Denkens, für Begriffs- und Theoriebildung und damit überhaupt für die Entwicklung des menschlichen Geistes geschaffen haben, dessen intuitiv-schöpferische Seite gleichwohl stets an das "stumme Intonieren", an den Rhythmus der Denktätigkeit gebunden bleibt. Die Dualität von Sprache und Musik wäre somit nicht nur erklärbar, sondern für beide Seiten historisch notwendig. Hier scheint mir eine Perspektive weiterer materialistischer Forschung zu liegen, die allerdings im Sinne des oben Gesagten von kritischer

⁴⁶ Vgl. WANSLOW, Wiktor W. (1954): Der Intonationsbegriff in der sowjetischen Musikwissenschaft. In: "Fragen der Musikwissenschaft" I, Moskau (russ.)

Analyse der derzeitigen Situation auszugehen hätte: im heutigen Kulturbetrieb werden nicht nur weltanschauliche Fragen tabuisiert; analog zum "mimetischen Tabu" scheint sich auch ein "intonatorisches Tabu" zu verbreiten, was schon zu der Überlegung veranlassen kann, ob nicht die Entwicklung der Kunst selbst Hegels Dictum vom Ende der Kunst zu bestätigen beginne, wie das etwa Friedrich Tomberg formulierte⁴⁷: von der Rede-Intonation zur maskierten Stimme und zu Sprechklischees der Werbespots oder der Politikerreden, von "gestischer Intonation" zur schematisierten "Körperrhetorik", von der Rhythmusintonation zum Techno-Sound, vom dramaturgischen Bewegungsablauf des Musikwerkes zu den akustischen Versatzstücken der "Schnipselkultur" in den Medien, von der Malerei zur Clipart. Selbstverständlich bleibt die Ästhetik der Künste quasi "unter der Oberfläche" als verborgener Gegenpol wirksam, der jedoch in der Massenkultur zunehmend zu verblassen beginnt.

Diskussion

Mayer: Ich glaube, in der ganzen Entwicklung dieser Theorie ist der Realitätsbegriff eigentlich viel zu wenig als ein Begriff in sich widersprüchlicher gesellschaftlicher Verhältnisse gedacht worden, wo es um soziale Interessen, Entwicklungsmöglichkeiten und Hemmnisse von Individuen und Gruppen geht. Es ist immer ein ganz dinghafter Wirklichkeitsbegriff genommen worden, und dazu noch nicht einmal, wenn es um gesellschaftliche Verhältnisse geht, ein formationsspezifischer, wie ihn Marx entwickelt hat. Außerdem ist diese Theorie im Grunde an der traditionellen Musik orientiert. Sie hat sich auf die Neue und Neueste Musik gar nicht bezogen.

Und noch eine Bemerkung: Zu einer Bilanz materialistischer Ansätze in der Musikästhetik würde gehören, daß versucht worden ist, den Intonationsbegriff durch den Bezug auf den Strukturbegriff in gewisser Weise zu modernisieren. Und das war der Versuch, mit Hilfe des Gestaltbegriffes und der Relation Intonation und Gestalt die Strukturdimension hereinzukriegen. Das kann

⁴⁷ TOMBERG, Friedrich (1993): Hegels Dictum vom Ende der Kunst. In: Festschrift Georg Knepler zum 85. Geburtstag, Bd.3, Hamburg, S.309 ff.

man nachlesen in Goldschmidts Artikel über die Ideen zu einer nicht-aristotelischen Musikästhetik.

Fukac: Zu dem Begriff Abbild bzw. Widerspiegelung: Da zeigt sich, wie wir die Terminologie der marxistischen Musikwissenschaft unter Kontrolle bringen müssen: Du hast zu Recht gesagt: Es ist eine Metapher. Eine schlecht gewählte Metapher kann sehr schädlich sein. Auch der Begriff Intonation hat etwas anderes suggeriert als gemeint. Die [musikalische] Semiotik ist entstanden, um die Abbild-Theorie zu unterminieren oder zu verstehen.

Hemming: Ich möchte für eine ästhetische Auseinandersetzung im Kontext der marxistischen Theorie-Fundierung plädieren. Peter Wicke zum Beispiel wendet sich von einer Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft ab; obwohl er als Musiksemiotiker in Deutschland der aktuellste und einflußreichste ist. Er schiebt das Argument vor: Kulturelle Prozesse geschehen sowieso und erst recht in popkulturellen Zusammenhängen. Es nützt nichts, wenn wir uns darüber ästhetisch auseinandersetzen, sondern es gilt, die Prozesse zu verstehen, die dahinter stehen. Es wäre aber eventuell eine Lesart, die Idee einer ästhetischen Argumentation wieder mit aufzugreifen.

Heister: Dem kann man in dieser Abstraktheit nur zustimmen.

Noch etwas Anderes: Ich neige zwar dazu, den Begriff der Mimesis anstelle dem der Widerspiegelung zu verwenden, weil ersterer der Ästhetik entnommen ist. Das nützt aber gar auch nichts. Dann werft Ihr mir vor, das sei Aristotelismus.

Elschek: Das Begriffliche ist das Problem; man kann bei Assafjew mindestens zehn Definitionen finden und eine widerspricht der anderen. Dasselbe gilt für die Widerspiegelungstheorie und für die sogenannte Marx-Forschung. Der freie Umgang mit Begriffen und der Mangel an allgemein anerkannten Definitionen ist eines unserer Grundprobleme und behindert die wissenschaftliche Kommunikation.

Heister: Zu unserem großen Lehrer Dahlhaus: Er hat ja Recht, Barock usw. ist ein sehr fragwürdiger Begriff. Aber was ist für eine Abdankung von Wissenschaftlichkeit, wenn diese abgestandenen Epochenbegriffe ersetzt werden durch die öde Jahrhundert-Gliederung? Das ganze neue Handbuch der Musikwissenschaft basiert auf dieser Feigheit. Es ist im Grunde nichts gewonnen, wenn man anstelle der traditionellen Epochen unverbindliche Vorschläge zur Rasterung der Musikgeschichte nach Jahrhunderten macht. Die Flucht aus quasi umstrittenen und mit allen möglichen Konnotationen umgebenen

Begriffen vermeidet nicht Schwierigkeiten, sondern stellt sie auf neue Weise dar.

3.5 **Richard Middleton: Between Mediation And Articulation In Music-Historical Method**

For any Marxist approach to music-historical method, the nature of the relationship between the broad processes of social and economic development on the one hand, and the specific historical contents of music on the other, is crucial. I don't need to remind colleagues of the difficulties involved in formulating an adequate understanding of this relationship, nor of the many and varied 'solutions' to the difficulties offered by different theorists. Cutting fairly ruthlessly through many complex debates - and assuming that the most vulgar types of base-superstructure metaphor can be safely discarded - it seems that there are two bodies of thought that are still in the methodological running. The first organises itself around the concept of *mediation*, coming down to us most influentially through the work of Lukács and the Frankfurt School; the second has as its focus a concept of *articulation*, and has been worked out most clearly by Gramsci and his followers, including those in British cultural studies.

What the articulation concept catches above all is the fact that no unit of cultural or ideological material is 'owned' by, is unique to, a particular social group; such units are always already within the historical process formed by previous interactions between groups, and can only be made to speak for *this* group through the work of Gramsci's hegemonic principle - the 'principle of articulation' as others have called it. At the same time, because this principle, as it is put to the work of organising these materials into a perspective associated with a particular social bloc, is regarded as linked to the interests of a single, dominant social class, there is a tendency to reify the process of class formation: to assume that social categories pre-exist their own representations and self-representations; but, as Raymond Williams has argued, the *cultural* formation of such categories is just as materially real and productive as their economic formation, and the concept of 'class', surely, describes a dialectical interplay between representation and reality. There is also a tendency in this approach, sometimes, to neglect the *historical content*

of the cultural forms - to treat them as rather straightforwardly available for hegemonic struggle; whereas they are, in fact, socially *full*, replete with the resultants of a lengthy and intricate dialogics.

Mediation theories are well placed to address these problems, for here (at least in most theories of this sort) the concrete cultural instance is assumed to be always in process, and to be intrinsically *mixed*, that is, its mediate status is seen as possessing its own level of relative autonomy. But there are problems here too. There is a tendency to expunge a necessary perspectivalism - the sense that cultural agents are situated in a particular social place - in favour of an insistence that mediation is of the social totality: as Adorno puts it, music 'reflects the class relationship in toto'; it presents 'the picture of antagonistic society as a whole'. This leads either to a need to *assume* the appearance of a revolutionary collective subject out of a self-activating all-encompassing dialectical process (as with Lukacs), or to assume the impossibility of such an appearance, in the face of dialectical closure (as with Adorno). The alternative extreme is to be found in non-marxist mediation theories with a postmodernist tinge, such as that of Antoine Hennion, which picture the process as a de-centred, endless flow.

Our question is whether and how we can escape the problems both of the 'view from nowhere' associated with totalising theories derived ultimately from idealist philosophy, and of the 'view from everywhere' associated with postmodernist theories of mediation, while at the same time avoiding the over-ambitious claims of a pre-scripted class-essentialist point of view, whose influence, formulated initially in vulgar Marxist approaches, can still be faintly felt in neo-Gramscian articulation theories.

I have recently struggled with this question in doing some work on John Lennon's 1970 recording, 'Working Class Hero'. To remind you of this song, here's the text:

As soon as you're born, they make you feel small
 By giving you no time instead of it all
 Till the pain is so big you feel nothing at all
 A working class hero is something to be (x 2)

They hurt you at home and they hit you at school
 They hate you if you're clever and they despise a fool
 Till you're so fucking crazy you can't follow their rules

A working class hero is something to be (x 2)

When they've tortured and scared you for twenty-odd years
 Then they expect you to pick a career
 When you can't really function, you're so full of fear
 A working class hero is something to be (x 2)

Keep you doped with religion and sex and TV
 And you think you're so clever and classless and free
 But you're still fucking peasants as far as I can see
 A working class hero is something to be (x 2)

There's room at the top they are telling you still
 But first you must learn how to smile as you kill
 If you want to be like the folks on the hill
 A working class hero is something to be (x 2)
 If you want to be a hero, well just follow me (x 2)

The class references of the lyrics are obvious - but are problematised by the bitter ambivalence of the refrain: 'a working class hero is something to be', which needs to be put in the context of the relationship between rock music and the reconstruction of the class structure that occurred in the 1960s and 70s, and Lennon's status as hero (of the working class? of the 'people?'). Similarly, the musical style connects to the protest song lineage of Woody Guthrie and Bob Dylan, summoning up images of leftist folk-revival but at the same time, through its puritanical self-discipline, insistently marking out its *difference* from the modes of commercial pop. There's a struggle going on here for the democratic potential sensed, and partly squandered, in the rock 'n' roll moment. And that potential is strongly mediated by *ethnicity*: the role of African-American music in the development of pop - only faintly audible here in the Soul-like melismata in Lennon's refrain - parallels the wider significance of the Black-Other as both an exemplary cultural symptom of alienation within capitalism and a source of actual capital accumulation through the organisation of the slavery system and its historical importance for capitalism. From this point of view, the history of pop music can be represented as a struggle for control of what Paul Gilroy calls the 'black Atlantic'.

Rock music's revolt was strongly mediated by a sense of the release of the *body* from puritanical restrictions put in place by the 19th century bourgeoisie, closely related to industrial work-discipline, and disseminated widely into respectable parts of working-class culture. But the legacy of this was contradictory: 'sex' was quickly commodified, and its reception was differentiated by class, sublimated in 'progressive' music for bourgeois youth, recuperated to sexist norms in a good deal of pop dance music aimed largely at young workers; Lennon's disgust at his own involvement in selling sex-appeal, which comes through in his lyrics, is probably the explanation for 'Working Class Hero's' rhythmic straightjacket (the body here is an absent presence). Similarly, the trope of 'heroism' is deconstructed in Lennon's vocal: listen to the contradictory signals of the pronoun shifters in the lyrics - the identity of 'I', 'you' and 'they' is never firm - and to the hints of a more lyrical, 'feminine' other voice largely hidden by, but just audible behind, 'shadowing' the stern, didactic, 'masculine' foreground voice - it's there in the occasional pitch inflections and melismata and the tremulous timbre that can't be completely kept at bay. Rock, throughout its history, has tended to clothe its class struggles in the mediations of *gender* - hence its distinct 'queer' strand; but this query points itself potentially both ways, at established norms in both bourgeois and working-class culture.

Can we read the tonality of the song in a similar way - in terms of a struggle between the minor tonic chord, stern and unyielding, and the fleeting major subdominant at the end of the refrain, hinting at a sweeter alternative, elsewhere? A utopian glimpse, tied to the system but pointing (round the circle of 5ths and beyond) somewhere else? Only, once again, if analysis is placed in a wider historical context, of an understanding of the inter-relationship between the structures of tonality and those of capitalist modernity. The final refrain extends the subdominant trope into a tiny epiphany, as the minor chord is lovingly prolonged. But if this is to be heard as figuring a process of hegemonic struggle, then as we have seen, the process is a multi-faceted and inconclusive one.

On one level, the brief sketch of 'Working Class Hero' given here simply points to a few of the routes of mediation that need to be taken into account. On another level, though, what emerges is the possibility of interpreting these in terms of the articulation of a specific social and political trajectory. Yet the contradictions in the song - above all, the split subjectivity manifest in Lennon's vocal - deny us any sense of a stable class expression, let alone a

finished picture of a historical totality into which we could confidently fit it. What we hear is an 'essay' - bearing the marks of specific cultural agency - that at one and the same time outlines with some self-reflexivity a position within a set of historical mediations and offers itself to us for use, as a moment in a dialogue of articulations. I'm not sure that an agenda for hegemonic struggle can today expect more than this; but it shouldn't expect less either.

Discussion

Heister: If I heard correctly, you didn't mention the Blues. I think this staying on one harmony, if you call it harmony, and the sub-dominant, is derived from the Blues. Also the instrument - only vocals and guitar, isn't it? Which is not contrary to your interpretation. You mentioned the 'Black Other'. I think also in the music it's settled.

Middleton: As you say, I mentioned the importance of African-American music and the 'Black Other'. You're right to point to that source of the harmonic structure of the song. However, I think I would say in this case the African-American source has been very clearly mediated through a white American lineage, the Country music which I pointed towards, Woody Guthry, and to Bob Dylan. We know that in the early part of the 20th century white Hillbilly and Country musicians often adopted and adapted Blues forms. And I think this is what I'm trying to point towards: on the one hand to the African-American source, certainly, but on the other hand to the very specific form it takes, as a result of the particular route. That source has travelled on its way to John Lennon.

Heister: The second point, I didn't understand: You said the difference between 'I' and 'you' is unclear, or is let in a certain ambiguity. But there is a stable 'you' - at least from the form of the lyrics - addressed by the lyrical subject. And there is an addressing from 'I'.

Middleton: I wasn't intending to say that there was no clear distinction between 'I' on the one hand and 'you' on the other. What I wanted to say is that the identity of both 'I' and 'you' is less than univocal, less than monolithic. For example, in the beginning, 'As soon as you're born, they make you feel small'. In English, that use of 'you' equates to 'one', as well as denoting, in other circumstances, a particular 'you'. So it's never entirely clear through the song whether it's a particular 'you' or whether it's 'one',

which, when it means 'one', could include Lennon, so 'I' and 'you' can actually, from one point of view, merge together.

Hemming: Talking of the historical and the production context of the album, as far as I know, this whole album appeared shortly after John Lennon's break-up with the Beatles, and the whole thing - not particularly this song - is known as a furious revenge to Paul McCartney, basically. And what I read from the lyrics, also they were talking about some self-accusation, for example, since he's already had the son Julian, whom he didn't have any time for during all the career with the Beatles - so I think that almost reads autobiographically, in a way, and also everything else that appears throughout the song is basically all the revolutionist wisdom of the 60's and all the self-experience, as, for example, "keep you doped with religion, sex and TV" - who's that? - that's from Lennon himself, that has happened to him. And to me - to turn it a bit provocative - it's basically a bit of a postmodern song, since all these stereotypes that may be associated also back to Marxist and class struggle theories and so on are turned upside-down by the last ironic line: "If you want to be a hero, just follow me." Basically, telling the people that their Rock'n'Roll-theory is not true. That's what throughout the sixties was the message of the music, but then - "Well, just follow me", giving the thought back to the people, saying, 'well, it's not that easy'.

Middleton: I think I described it as 'bitter ambivalence'; especially in the refrain line, "If you want to be a hero, just follow me" that is absolutely the case. The bigger question that arises has to do with the relationship between autobiography and a broader social situation for a particular cultural text. And although I wouldn't disagree with you that certainly there are autobiographical motives behind the production of the song and the record, I think it would be a bit limiting to restrict interpretation simply to that. And you yourself began to interpret the song in terms of a broader theme: Lennon often saw himself as representative, didn't he? As a sort of hero or anti-hero. In his mind this wasn't just limited to him, John Lennon. It was a characteristic cultural phenomenon of the 1960's. And one thing is clear from the song, that there is some sort of message about the perils of the misleading forms of cultural leadership.

3.6 ***Oskár Elschek: Marxistische Musikwissenschaft - Realität oder Wunschtraum?***

Die gestellte Frage zu beantworten setzt voraus zu formulieren: was war der Wunschtraum des Marxismus im allgemeinen und der Musikwissenschaft im besonderen. Die marxistische Musikwissenschaft setzte voraus, daß sie die bürgerliche Musikwissenschaft ersetzen könnte. Daß ihre Grundsätze, ihre Theorien und Methoden den Ausschlag für die zukünftige Entwicklung des Faches geben werden. Ist es gelungen diese Vorstellung zu verwirklichen? Diese Frage muß mit einem eindeutigen "Nein" beantwortet werden.

Diese Frage muß noch erweitert werden, denn die Musikwissenschaft war ja nur ein Teil des Marxismus bzw. ihrer Kunsttheorie, ihrer philosophischen, sozialen, geschichtlichen, wirtschaftlichen, kulturellen und theoretischen Grundlagen, die einen universellen Anspruch für die künftige Menschheitsentwicklung deponierte. Sie beanspruchte, ein objektiv kritisches Bild über die vergangene Entwicklung bieten zu können. Es ist ihr aber nicht gelungen, ihren politischen, gesellschaftlichen etc. Anspruch zu verwirklichen, sich der absoluten, quasi objektiven Wahrheit hinsichtlich der Gesellschafts- und Kunsttheorie, auch in ihrer relativen Wertigkeit und Bedeutung anzunähern. Vor allem die Gesellschaft so zu verändern und zu gestalten, wie sie es sich vorgestellt hatte. In diesem Zusammenhang muß ein Unterschied zwischen der Gesellschaftstheorie des historischen und dialektischen Materialismus gemacht werden und der Fähigkeit, ihre Prinzipien in die Realität umzusetzen. Von einer Gesellschaftskritik und ihren Implikationen zum Aufbau eines neuen politischen und sozialen Systems zu gelangen. Dazu gehörten auch ihre Kunsttheorie und die ästhetischen Wertkategorien der Musik, die sie in ihrer Aussage, ihrem Inhalt und Stil der neuen sozialistischen oder kommunistischen Gesellschaft als adäquat erachtete. Dazu gehörte auch die Wertung des Neuen oder Konservativen in der Musikentwicklung, das, was einer bürgerlichen und einer sozialistischen Musikkultur entsprach.

Diese Fragen in ihrer Gesamtheit zu beantworten ist nicht das Ziel dieses Beitrages, obwohl ihre detailliertere Klärung zu einem besseren Verständnis des gesamten Prozesses der Formung und des derzeitigen Standes der sog. marxistischen Musikwissenschaft beitragen würde. Sie könnten nur in einer umfassenden politologischen Analyse beantwortet werden, deren Teil auch die marxistische Musikforschung ist.

Es ist also die Frage zu beantworten: Was hat der Marxismus bewirkt, wie groß, substantiell und nachhaltig war oder ist sein Einfluß auf die Gesellschaft, die Kunst und die Wissenschaft gewesen? Diesen umfassenden Fragebereich zu bearbeiten steht mir nicht zu, denn das ist zweifelsohne Gegenstand politologischer Analysen und Erörterungen.

Ich möchte aber versuchen, die musikwissenschaftlichen Aspekte dieses Prozesses zu untersuchen und mit der Realität zu konfrontieren. Es kann festgestellt werden, daß es der marxistischen Musikwissenschaft in ihrer Gesamtheit weder quantitativ noch qualitativ gelungen ist, mit der sog. bürgerlichen Musikwissenschaft in Konkurrenz zu treten und neue, eigenständige Erkenntnisse zu gewinnen, ein eigenes wissenschaftliches Konzept zu entwickeln. Die offene Frage ist, weshalb.

Es gilt zu untersuchen, welche Gründe gab es dafür, daß die marxistische Musikwissenschaft die Ziele, wie sie zumindest nach 1918 in der Sowjetunion und später in den sozialistischen Ländern deklariert und angestrebt wurden, nicht erreicht hat.

Meiner Ansicht nach gibt es dafür einige gravierende Gründe:

(1) An Stelle der Verwirklichung der in der marxistischen Philosophie verankerten Grundsätze für eine neue, freie und bessere Gesellschaft, die sich auch auf die Stellung der Kunst und Wissenschaft beziehen sollten, verstärkten sich schon in den 20er Jahren militante, maßregelnde und dogmatische Züge, die immer stärker eine absolute Unterordnung der Kunst und Wissenschaft unter die Machtpolitik und die kommunistische Ideologie anstrebten. Neben dem inneren Kampf um die Neuorientierung verstärkte sich in der Kunst und Kunstwissenschaft der Einfluß radikaler Kräfte, die das Wesen der Kulturpolitik und der mit ihr verbundenen kunstwissenschaftlichen Disziplinen bestimmte. In der Sowjetunion übernahm eine solche Funktion der RAPM, in den tschechischen Ländern der Proletkult, und Jahrzehnte später hatte die Kulturrevolution in China einen ähnlich zerstörerischen Charakter. Das waren äußerliche Zeichen dieser Tendenzen, die tiefere Wurzeln hatten und die gesamte Entwicklung begleiteten, sich in Säuberungen, in permanenten ideologisch begründeten politischen Kampagnen niederschlugen. 1935-1936 in der Sowjetunion, 1948 nach den Shdanow'schen Auftritten im gesamten Ostblock, auf die Musik, Musikkritik, Musikästhetik und Musikwissenschaft bezogen, die die moderne Musik in ihren wesentlichen Grundzügen verurteilten, ihre Stilkriterien einengten und beeinträchtigten. Es war ein unentwegter

und hoffnungsloser Kampf der Kunst und Wissenschaft mit den ideologischen Exponenten der Parteizentralen.

(2) Diese Tendenzen kamen immer wieder auf, nach den Krisen in den Jahren 1956, 1958, in den 60er und erneut in den 80er Jahren, als ein endloser und zermürbender Prozeß, der weder der Musik noch der Musikwissenschaft einen normalen, freien Entwicklungsraum ließ. Die Masse der Künstler, die sich nicht direkt von der Macht korrumpieren ließen, wandte sich in den Jahrzehnten immer mehr von diesen Maßregelungen und ihren Trägern ab. Die Abwendung der Kunst und Künstler von der Politik vertiefte diesen permanenten Widerspruch. Das war ein allgemeiner Prozeß, der weder mit den Idealen einer kommunistischen noch sozialistischen Kunst und Kunstwissenschaft im Einklang stand. Die Tendenz, Kunst und Wissenschaft zu tages- und machtpolitischen Zwecken zu Mißbrauchen, war der Anfang ihres Zerfalls. Sie betraf musikwissenschaftliche akademische Institutionen, die wie in Prag und Bratislava ihrer selbständigen Organisation nach 1968 verlustig wurden und in ideologisch und parteipolitisch besser kontrollierbare Kunstwissenschaftliche Institute eingeordnet wurden. Es sind typische Beispiele für solche Einflußnahmen. Man könnte vereinfacht sagen, daß diese vulgärmarxistischen Einflußnahmen, Theorien, Richtlinien und machtpolitische Verhaltensweisen, die richtiggehende Entwicklung auch der marxistischen Musikwissenschaft verhinderten. Es waren keine äußeren, sondern innere Gründe, die der Verwirklichung des Wunschtraumes einer marxistischen Musikwissenschaft keine Chance gaben. Das war der wesentliche Grund, dem alle anderen negativen Auswirkungen folgten.

(3) Es wäre ungerecht, würde man diesen Grund als den einzigen und maßgeblichen erachten. Ebenso wichtig war die Verschleierung der Realität der Musikentwicklung und die Rolle der Musikwissenschaft in diesem Prozeß. Sie stand im Einklang mit einer indoktrinierten, einer an den Hochschulen stark ideologisch und philosophisch ausgerichteten Erziehung. Sie kam in der Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe zum Ausdruck. Das Musikkonzept des 19. Jahrhunderts wurde als das erwünschte hochstilisiert. Es wurde dadurch zu einem wertenden Selektions- und Segregationsprozeß der Kunst, der nicht weit vom Konzept der berüchtigten "entarteten" Kunst und Musik entfernt war. Es spielte die Vergangenheit (paradoxe Weise der bürgerlichen, aber aus ihrer Sicht "fortschrittlichen" Musik), gegen die zeitgenössische Musik aus, die sie verunglimpfte, verfälschte und unzulässigerweise ideologisierte. Die Bedeutung der geistlichen Musik in der

Musikgeschichte wurde heruntergespielt, mißinterpretiert und abgewertet. Die Verfälschung der Geschichte und ihre antiklerikale Reduktion beeinflusste das historische und gegenwärtige Musikverständnis negativ. Es entstand ein unwahres, politisiertes Bild von der Musikgeschichte, für welches die sog. marxistische Musikwissenschaft in ihrer kulturpolitischen Einordnung oder Unterordnung mitverantwortlich war. Es entstand dadurch ein gestörtes Verhältnis zur Musikrealität und zur Realität überhaupt. An die Stelle der Reflexion musikgeschichtlicher Prozesse wurde eine erwünschte, ideologisch geordnete Scheinrealität und eine ihr entsprechende Wertskala aufgebaut.

(4) Ein Kriterium erwies sich als besonders gefährlich: die eindeutige Bevorzugung der programmatischen Musik unabhängig von Qualität. Programm, Inhalt und ideologisch-politische Deutungen wurden begünstigt und das sowohl bei der zeitgenössischen Musik als auch bei der Wertung musikgeschichtlicher Phänomene und Werke. Transparente Programmatik mit politischem Hintergrund, Vokalmusik festlicher und politisch verherrlichender Inhalte standen vor allem in den 50er Jahren hoch im Kurs. Vor allem parteipolitische Kantaten mit einem klaren Bekenntnis zur Macht wurden honoriert, vor allem dann, wenn sie mit aktuellen Texten sozial-politischen Inhalts, häufig vulgär plakativer Art, aufwarteten.

(5) Die permanente Betonung der ideologischen Unverträglichkeit und Gegensätzlichkeit zwischen der bürgerlichen und marxistischen Musikwissenschaft verhinderten normale Arbeitskontakte, Beziehungen, den Erfahrungs- und den Gedankenaustausch im erforderlichen Umfang. Wie das in den Wissenschaftlich unerlässlich und erforderlich ist. Es gab allerdings Forschungsbereiche, die außerhalb der streng kontrollierten Fächer lagen. Dies war etwa in der Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Fall, in den zahlreichen Studiengruppen des International Council for Traditional Music (einer UNESCO Organisation), die in den 60er und 70er Jahren von mittel- und osteuropäischen Forschern dominiert wurden und ihre Kontakte und gemeinsamen Forschungsprojekte ohne einschränkend politische Intentionen verwirklichten. Auch waren solche Kontakte außerhalb der überbetont offiziellen Veranstaltungen z.B. in den 70er und 80er Jahren an den Musikwissenschaftlichen Kolloquien in Brno möglich. Dasselbe galt auch für 20 Internationale Ethnomusikologische Seminare, die in der Slowakei zwischen 1970 und 1989 abgehalten wurden. Es gab aber institutionelle Unterschiede. Die Universitäten wurden bei diesen Aktivitäten viel argwöhnischer beobachtet als Akademie-Institute.

(6) Es gab über die gesamte Zeitspanne der Entwicklung der marxistischen Musikwissenschaft einige Grundthesen, die die Kritik der bürgerlichen Musikwissenschaft beinhalteten. Diese faßte Zofia Lissa bereits im Jahre 1950 in ihrem Beitrag "Bemerkungen zur marxistischen Methode in der Musikwissenschaft" ⁴⁸ zusammen, in der die Ablehnung der idealistischen Ästhetik, des musikhistorischen Empirismus, der isolierten Behandlung der Musikphänomene und eine Reihe weiterer Vorwürfe formuliert wurden. Es war vor allem die autonome Behandlung von Musikphänomenen, die durch kulturhistorische und dialektisch systembedingte Untersuchungen ersetzt werden sollte, wie das immer wieder betont wurde. An ihrer Stelle sollte die Abhängigkeit der Musik von gesellschaftlichen und ökonomischen Prozessen erforscht werden. Diese fast isolierende Gegenüberstellung von autonomen und heteronomen Faktoren war kaum dafür geeignet, zu einer synthetischen Betrachtungsweise zu gelangen. Die scheinbar unüberbrückbaren Gegensätze, so wie sie in der Theorie permanent ideologisiert und im politischen Prestigedenken immer wieder deklariert wurden, waren in der Forschungspraxis bald überholt. Ein solches eklatantes Beispiel kann etwa der Vergleich von zwei Forschern, aus den beiden ideologischen Lagern kommend, aufzeigen. Georg Knepler und Carl Dahlhaus, die zweifelsohne an unterschiedlichen Polen der musikwissenschaftlichen Entwicklung standen, schrieben umfangreiche Arbeiten über die Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts. Der Erste widmete in seinem zweibändigen Werk, neben einer Aufteilung, in quasi nationale Schulen, besondere Aufmerksamkeit musikstilistischen Prozessen ⁴⁹. Dahlhaus legte in seiner Monographie eine Periodisierung vor, die den einzelnen Revolutionen und kriegerischen Auseinandersetzungen im 19. Jahrhundert folgte und schrieb: "Der innere Zusammenhalt, der im 18. Jahrhundert, im Barock ebenso wie in der Klassik noch herrschte, ist im Zeitalter der politischen und industriellen Revolutionen, wie es scheint zerbrochen" ⁵⁰. Zwischen beiden Veröffentlichungen liegt eine Zeitspanne von 20 Jahren. Knepler verfaßte sein Werk in einer Zeit, in welcher in der marxistischen Musikwissenschaft deterministische Tendenzen besonders hervorgehoben wurden. Sie ist von diesen dogmatischen Grundsätzen aber kaum berührt. Bei Dahlhaus gibt eine sehr starke sozial- und gattungsgeschichtliche Komponente, verbunden mit enger Einbindung der Musik in gesellschaftliche, ja fast

⁴⁸ LISSA, Zofia (1950): Uwagi o metodzie marksistowskiej w muzykologii. Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków (Sonderdruck), S. 4.

⁴⁹ KNEPLER, Georg (1961): Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin.

⁵⁰ DAHLHAUS, Carl (1980): Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden, S. 29.

klassenkonforme Prozesse. Es ist fast, als ob ein ideologischer Rollenwechsel zwischen Dahlhaus und Knepler stattgefunden hätte. Wenn man sich an den dezidiert autonomen Ästhetismus von Dahlhaus erinnert, den er in den 60er und 70er Jahren kompromißlos vertrat, ist diese Wende sehr erstaunlich.

(7) Die marxistische Musikwissenschaft, oder genauer gesagt die ost- und ostmitteleuropäische Musikforschung, versuchte jenes Zerrbild der europäischen Musikgeschichte zu korrigieren, die das europäische Musikphänomen auf den abendländischen Kulturkreis reduzierte. Sie reklamierte und deklarierte diese Zielsetzung über Jahrzehnte hindurch, auch mit einem Plädoyer von Zofia Lissa aus dem Jahre 1981 für eine Weltgeschichte der Musik⁵¹. Auch dieses Projekt ist gescheitert, das Jahrzehnte von Barry Brook vertreten wurde. Der Grund für den erfolglosen europäischen Teil liegt nicht nur in der kulturellen Barriere, dem nicht bewältigten, weiterhin bestehendem Unverständnis in der innereuropäischen Kommunikation und Rezeption von Forschungsergebnissen, sondern auch in den sprachlichen Barrieren. Und dies betrifft im gleichen Masse sowohl die marxistische als auch die nichtmarxistische Musikwissenschaft. An zwei Werke aus zwei entgegengesetzten Richtungen ist dies dokumentierbar. Beide weichen in ihrem Konzept was das Europäische, das Kulturgeographische betrifft nicht voneinander ab. Es sind die Musikgeschichten von Hans Heinrich Eggebrecht⁵² und von Heinz Alfred Brockhaus⁵³.

Insgesamt kann man konstatieren, daß Pläne, Konzepte, Vorsätze weit hinter den gesteckten Zielen zurückgeblieben oder gescheitert sind. Es ist offensichtlich, daß in dieser Hinsicht die Unterschiede im Konzept und ihrer Verwirklichung in der marxistischen und nicht-marxistischen Musikforschung sich mit den gleichen Problemen auseinandersetzen müssen. Beide stellen selektive Konzepte dar. Ob es das Autonome oder Heteronome ist, ob es strukturelle oder kulturhistorische Untersuchungen sind, ob es das geographisch reduzierte oder weltweit verbreitete Konzept ist. In allen Fällen fehlt eine diese Gegensätze oder scheinbaren Gegensätze, überbrückende Forschungsstrategie, die mehr vereinen als trennen, stärker das Synthetische beanspruchen als das Partikuläre betonen würde.

⁵¹ In: Die Musikforschung 30, 1981, S. 141-143. Eine detailliertere Analyse enthält der Beitrag ELSCHKE, Oskár (1986): Forschungskonzepte der vergangenen und gegenwärtigen Musikwissenschaft. In: Entwicklungswege der Musikwissenschaft, S. 76.

⁵² Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1991.

⁵³ Europäische Musikgeschichte, Berlin 1983, 1986.

Die Zeitzeichen der Gegenwart erfordern es, sich nicht so sehr darüber Gedanken zu machen, ob manche Prinzipien mehr der bürgerlichen oder quasi der marxistischen Musikwissenschaft näher stehen. Es gilt vielmehr die selektiven Konzepte aufzulösen und miteinander zu vereinen. Nur so kann eine effiziente Forschung Platz greifen, die ein Gesamtbild, eine Synthese, eine volle Ausschöpfung aller methodischen Möglichkeiten gewährleistet. Die Synthese beruht auf poly- und interdisziplinärer Forschung und gründlicher Quellenkomparation, die von der marxistischen Musikwissenschaft mehr deklariert als realisiert wurde. Das Gemeinsame unterschiedlicher Forschungsfelder scheint mir heute viel wichtiger zu sein als ein trennender Partikularismus, sei er disziplinärer, ideologischer, nationaler oder anderer Art.

Die Bedeutung der Diskussion um den Wert der marxistischen Musikwissenschaft und ihrer differenzierten Konzepte und Gedankengänge liegt darin, daß man Versäumnisse der letzten Jahrzehnte erkennt, aus den Fehlern lernt, um zu einem wirklich integrierenden und integrativen Forschungskonzept zu kommen. In den letzten Jahren wurde insbesondere in der Systematischen Musikwissenschaft versucht, diese Idee zu verwirklichen, z.B. in einem Band *Zum 21. Jahrhundert*, der eine solche Einheit der Musikwissenschaft in den Vordergrund stellt⁵⁴.

Wollte man die Versäumnisse der marxistisch orientierten Musikwissenschaft aus der Sicht der in den letzten beiden Jahrzehnten erfolgten Veränderungen und einem sich anbahnenden Paradigmenwechsel betrachten, dann wären folgende Errata anzuführen:

(a) Sie hat es nicht geschafft, einen *generellen* Umschwung in der historischen Musikwissenschaft von einer Stil- und Strukturgeschichte zu einer Kultur- und Sozialgeschichte herbeizuführen, sondern hatte nur ein paar exemplarische Einzelwerke hervorgebracht. Zum Beispiel zwei Werken aus der tschechischen Musikwissenschaft, die beide einen dezidiert kulturhistorischen Charakter haben. Das eine ist eine Art allgemeiner Musikgeschichte der Tschechischen Musik von Vladimír Lébl herausgegeben und das zweite eine zweibändige Geschichte der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts

⁵⁴ Zum 21. Jahrhundert. Systematische Musikwissenschaft V/2, 1997, S. 260ff.

von Jaroslav Jiránek und anderen ⁵⁵. In diese kultur- und stilgeschichtliche Kategorie ist auch die Geschichte der slowakischen Musik, die Oskár Elschek herausgegeben hat, einzuordnen, die 1996 erschienen ist und die für eine englische und deutsche Ausgabe vorbereitet wird ⁵⁶. Schließlich könnte man auch die von Rudolf Flotzinger u.a. herausgegebene Musikgeschichte Österreichs nennen ⁵⁷. Im allgemeinen sind aber die positiven Ergebnisse eher in regionalen und nationalen Musikgeschichten zu finden als in europa- oder weltübergreifenden Veröffentlichungen.

(b) Sie hat es nicht geschafft das traditionelle Bild der europäischen Musikgeschichte von einer engen, abendländischen, zu einer richtiggehend Europa umfassenden Geschichte der Musik zu erweitern. Allerdings muß man sagen, daß dies nicht nur zu Lasten der vermeintlichen marxistischen Musikwissenschaft geht, sondern einen allgemeinen Mißstand der europäischen Musikgeschichtsforschung in ihrer Gesamtheit widerspiegelt. Die beiden angeführten Musikgeschichten von Hans Heinrich Eggebrecht und Heinz Alfred Brockhaus dokumentieren diese Nicht-Bewältigung programmatischer Vorsätze. Auch ist das Scheitern der sog. universalen, weltweiten Musikgeschichte ("Music in the Life of Man" etc.) Zeugnis der Unfähigkeit ein solches Unterfangen zu realisieren. Paradoxerweise wird sie derzeit etappenweise von der amerikanischen Musikwissenschaft realisiert. Von den proponierten 10 Bänden der Reihe "The Garland Encyclopedia of World Music" wurde der 3. Band in Austin am 19. November 1999 der Öffentlichkeit präsentiert⁵⁸. Auch dies ist ein Resultat der in Europa nicht bewältigten Beziehung zwischen Musikgeschichtsforschung und der Ethnomusikologie.

(c) In diesem Zusammenhang ist auf die Tatsache hinzuweisen, daß im allgemeinen ein theoretisch-methodologischer Rückgang einiger besonders von der marxistischen Musikwissenschaft präferierten Disziplinen zu verzeichnen ist, unter ihnen vor allem der Musikästhetik, die sich in die Geschichte zurückgezogen und spekulativ-philosophische und ideologie-kritische Untersuchungen weitgehend aufgegeben hat. Damit hängt eine Umstrukturierung der Musikwissenschaft zusammen, ein Aufstieg vor allem der Systematischen

⁵⁵ LÉBL, Vladimír (Hrsg.) (1988): *Hudba v českých dejinách*. Academia Praha; JIRÁNEK, Jaroslav; LÉBL, Vladimír, *VYSLOUŽIL Jiří* (Hrsg.) (1972, 1981): *Dejiny české hudební kultúry 1890-1945*, Praha Academia.

⁵⁶ ELSCHKEK, Oskár (Hrsg.) (1996): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava ASCO.

⁵⁷ FLOTZINGER, Rudolf, GRUBER, Gernot (Hrsg.) (1977/1997): *Musikgeschichte Österreichs*. Verlag Styria, Neuausgabe.

⁵⁸ Anmerkung Stroh: Anfang 2000 lagen 5 der 10 Bände vor.

Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie, die unter anderen nicht nur mit der kulturgeschichtlichen Öffnung zusammenhängt, sondern auch mit der Stärkung experimentell, empirisch und mit naturwissenschaftlichen Methoden arbeitenden Disziplinen der Musikforschung. Auch in diesem Bereich konnte die marxistische Musikwissenschaft kaum einen positiven Einfluß auf den nötigen Paradigmenwechsel ausüben, wo die Initiativen und Konzeptänderungen sich in anderen Forschungsbereichen abspielten als in den traditionellen Kernbereichen der Musikwissenschaft.

* * *

Selbstverständlich sind jene Probleme, Aspekte und Veränderungen, die ich versuchte anzudeuten, im Fluß einer massiven Umstrukturierung unseres Faches. Letzterer ist nicht nur von den als marxistisch verstandenen Forschungen unreflektiert geblieben, sondern bei diesen Veränderungen hat die gesamte europäische Musikforschung keine gute Figur gemacht. Sie hatte eher eine retardierende als zukunftsweisende Rolle gespielt. Eine globale krisenhafte Entwicklung in der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, mit all ihren nicht bewältigten sozialen und politischen Problemen, spiegelte sich in den chaotischen Ungereimtheiten und Widersprüchlichkeiten des musikwissenschaftlichen Faches wider, auf die ich in zahlreichen Beiträgen hingewiesen habe⁵⁹

Bei einer zukünftigen detaillierten Analyse der musikwissenschaftlichen Entwicklung im 20. Jahrhundert, deren Teil auch der angestrebte und unerfüllte Wunschtraum einer marxistischen Musikwissenschaft ist, muß Abstand von Pauschalurteilen genommen werden. Einen unterschiedlichen Werdegang hatte der Marxismus und die mit ihm in Verbindung stehende Musikwissenschaft in den einzelnen Ländern und Kontinenten, in jenen, in denen kommunistische Regierungen agierten, und in jenen, wo sie sich um die Machtergreifung bemühten. Es ist ein wesentlicher Unterschied, ob die musikwissenschaftliche Sparte des Marxismus Teil der zu unterstützenden Staatsräson war oder vom Staat bekämpft wurde.

Auch diese vermeintliche Aufteilung hat nur einen rahmenhaften Charakter, denn auch in den sog. sozialistischen Ländern bestanden beträchtliche Unter-

⁵⁹ ELSCHEK, Oskár (1973): Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik. In: Acta Musicologica XLV, 1-23; Ders. (1983): Das Bildungsideal in der gegenwärtigen Musikwissenschaft und Musikethnologie. In: Musikethnologische Sammelbände 6, Graz, 9-23; Ders. (1992): Die Musikforschung der Gegenwart. Ihre Systematik, Theorie und Entwicklung, Wien. 2 Bde.

schiede. So wechselten die dogmatischen und liberalen Phasen sehr uneinheitlich und mit Zeitverschiebungen. In der Sowjetunion waren die 30er Jahre ein sehr militanter Zeitabschnitt, die den Wissenschaften großen Schaden zufügten. Ihnen stand in der zweiten Hälfte der 50. Jahre eine Öffnung gegenüber, die in den späten 60er und 70er Jahren zu einer massiven Restaurierung der dogmatischen Grundsätze führte. Aus musikwissenschaftlicher Sicht führte z.B. die permanente Hochstilisierung von Boris Assafjew als marxistischen Musikwissenschaftler (der auf den konservativen Grundsätzen einer deutschen, idealistisch phänomenologischen und subjektiven gestaltpsychologischen Basis stand) zu Mißverständnissen und einer Blockierung moderner Entwicklungen. Auch stand einer liberalen Haltung in der polnischen und z.T. ungarischen Musikforschung eine sehr stark ideologisierte tschechische Musikforschung gegenüber, die in der Deutschen Demokratischen Republik in ihrer Dogmatik noch weit übertroffen wurde. Damit hängen auch die unterschiedlichen Entwicklungen in den 90er Jahren zusammen. In Ländern, in denen man kaum oder nur ansatzweise in der Vergangenheit von einer marxistisch orientierten Musikforschung sprechen kann, war der Übergang kaum merkbar (möglicherweise erwartet diese noch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit). In Deutschland spielte sich die Vergangenheitsbewältigung in einer sehr radikalen Weise ab. Durch die Abwicklung von Instituten, Frühpensionierungen und Entlassungen ohne den geringsten Anschein einer sachlichen und fachlichen Auseinandersetzung mit den gemeinsamen Problemen, die in Deutschland in West und Ost bestehen. Es war eine machtpolitische und keine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich auf einem ebenso niedrigen kulturellen Niveau abspielte, wie die Politisierungen musikkultureller und menschlicher Probleme in den sog. sozialistischen Ländern in den 50er Jahren.

Bei der Wertung all dieser Entwicklungen muß noch bedacht werden, daß in jedem Land außer der offiziellen Wissenschaft, nicht im Vordergrund stehende Gruppen von Musikwissenschaftlern und Institutionen ihre Tätigkeit ausüben, die mit dem Machgefüge nicht konform waren. Das bedeutet nicht, daß sie dadurch automatisch bessere Forschungsergebnisse erreichen konnten. Persönlichkeiten, Individualitäten und Einzelschulen bestimmen häufig solche Entwicklungen, die mit vereinfachenden politisch-ideologischen Kriterien nicht zu erfassen und durch eine generelle Paradigmenalternative oder einen Paradigmenwechsel nicht zu erklären sind.

Diskussion

Rienäcker: Schwierigkeiten habe ich nicht damit, diese zahllosen Errata und Komplikationen zur Kenntnis zu nehmen - ich kam heute morgen auf eine ähnliche Zahl von Errata, auch nicht damit, zur Kenntnis zu nehmen, was das für merkwürdige Sozialismuskonzepte waren: Hier wäre ich sogar dafür, das noch um einiges zuzuspitzen, und es gibt ja auch linke Literatur, die das gemacht hat. Johannes Klotz hat ein Buch herausgegeben, "Schlimmer als die Nazis", wo Gerd Meier sich auf dreißig Seiten nicht mit den Morden unter Stalin, sondern mit Stalins Sozialismuskonzept beschäftigt. Schon da gehen einem die Augen über. Die Schwierigkeiten habe ich auch nicht damit, zur Kenntnis zu nehmen, was es da an Kontrollinstanzen gab, was es da aber vor allem an enormen ästhetischen Defiziten, auch an philologischen Defiziten gegeben hat, auch an der Musikologie und dergleichen. Daran müssen wir arbeiten.

Mein Problem ist, dass wir noch genauer fragen müssten, etwa: War der Zusammenschluss in einem kunstwissenschaftlichen Institut so einlinig? Ging es nur um Kontrolle von oben oder wären da nicht Potenzen der Zusammenarbeit der Kunstwissenschaften gewesen, die unter bestimmten Bedingungen nicht zustande kamen? War das Problem Realismuskonzepte nur ein Kontrollorgan oder waren bei den Leuten, die es betrieben, auch Fragen wie: 'Wie verhalten wir uns der Wirklichkeit gegenüber?' Ich würde bei jedem dieser Sachverhalte fragen, ob es nur dieser eine Grund war oder ob es andere, vielfältige Gründe gab, die dann kaputtgemacht und depriviert worden sind. Hier würde ich die Analyse noch differenzierter - nicht verharmlosender - haben wollen. Die Fakten sind sehr, sehr bitter, und sie zu leugnen wäre absolut aussichtslos.

Mayer: Ich möchte aufmerksam machen auf das, was ich gestern versucht habe anzudeuten: Wenn man sich nur auf die von Ihnen dargestellten Prozesse aus dieser Sicht in den sozialistischen Ländern, aus den Erfahrungen im eigenen Land beschränkt, kann man sehr schnell zu der Verallgemeinerung kommen: Die marxistische Musikwissenschaft ist gescheitert. Nach dem, was wir gestern von Richard Middleton über die Entwicklung in England gehört haben, kann man, glaube ich, eine solche Schlußfolgerung nicht ziehen, weil die institutionellen Bedingungen anders waren, weil die Gegenstände andere waren, weil die ganze Arbeitsweise anders gelaufen ist.

Middleton: Ich denke, da haben Sie recht.

Mayer: Wir sollten zwischen den Erlebnissen in den sozialistischen Ländern mit all den negativen Aspekten und der Entwicklung in den nicht-sozialistischen Ländern differenzieren. Es gab dort keine Doktrin des dialektischen Materialismus, keine Vorgaben von oben. Wir müssen auch zwischen den 50er, den 70er und den 80er Jahren unterscheiden. Innerhalb dieses Prozesses gab es außerdem noch interne Debatten, und wir sollten uns die Elemente ansehen, wo progressive Ergebnisse herausgekommen sind. Letztens, Sie gaben das Beispiel eines Vergleiches zwischen der Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts von Knepler und von Dahlhaus. Knepler hat einen Artikel geschrieben - Beiträge zu Musikwissenschaft 1982 - "Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriographie - Reflexion anlässlich des Erscheinens von Karl Dahlhaus 'Musik des 19. Jahrhunderts'". Dies war eine polemische Reaktion und eine gute Argumentation. Solche Entwicklungen in den nicht-sozialistischen Ländern sind zu beachten, bevor wir zu allgemeinen Schlüssen über die marxistische Musikwissenschaft kommen.

Heister: Ich möchte erinnern an die leicht diabolische Unterscheidung von Wicke zwischen "Musikwissenschaft" und "Wissenschaft von der Musik". Manches von den Unterschieden, die auch Gerd Rienäcker akzeptiert, in dem sehr schwarzen Bild von Herrn Elschek löst sich vielleicht auf, wenn man hier unterscheidet. Und - wiederum diabolisch - es gibt natürlich gewissermaßen diese Adaption marxistischer Ansätze wider Willen, wie Engels es für Balzac diagnostiziert hat. Dahlhaus ist ein Beispiel dafür. Die Realität zwingt einem Forscher gewisse Denkweisen auf. Es geht ja nicht darum, wie nach diesem US-amerikanischen Schema an der Quote von Marx-Zitaten zu bestimmen, ob Marx wichtig war.

Scheit: Die Konfrontationen von marxistischer und bürgerlicher Musikwissenschaft sind meistens falsch gelaufen und haben zu Fetischisierungen geführt, aber man macht es sich zu leicht, wenn man einfach die Abgrenzungen aufhebt mit einem einfachen, positiven Wissenschaftsbegriff. Das hat zumindest mit bestimmten Fragestellungen von Marx nichts mehr zu tun, denn Marx denkt das Kapital in der Perspektive seiner Aufhebung. Um diese Negativität kommt man nicht herum, auch wenn man behauptet, dass marxistische Musikwissenschaft mit dem, was man früher als bürgerliche Musikwissenschaft bezeichnet hat, kompatibel ist.

Elschek: Was mich an diesen Ideologisierungen stört, ist eine ausgesprochene Selektion, die, glaube ich, der gesamten Entwicklung geschadet hat. Die

Musikwissenschaft kann nur aus den positiven Aspekten der soziokulturellen und kulturgeschichtlichen Analyse profitieren, aber nicht, indem sie das Stilgeschichtliche, den spezifischen Hintergrund des Musikalischen beiseite schiebt. Sie muß meiner Meinung nach eine möglichst synthetische Auffassung musikalischer Prozesse erlangen. Dasselbe Problem gab es in der Vergleichenden Musikwissenschaft: Die europäische Vergleichende Musikwissenschaft, die Musikstrukturen analysierte, und die amerikanische Anthropologie, die das Funktionelle und das Kulturelle betrachtete, wurden in sehr scharfen Auseinandersetzungen in den 60er Jahren gegeneinander ausgespielt. Das hat zu einer Überbrückung dieser Selektion in den 70er Jahren geführt, die alle diese Faktoren zu einer besseren Forschung miteinander vereinte.

Ling: Ich denke, die einzige Möglichkeit für eine marxistische Musikwissenschaft in der Zukunft besteht in einer freien Diskussion über verschiedene Probleme. Die Situation in den nicht-sozialistischen Ländern unterscheidet sich von der in den sozialistischen insofern, dass wir unsere Probleme nicht mit dem System, sondern mit unseren Kollegen haben. Wir sollten unsere Probleme systematisieren, vergleichen und analysieren, um zu sehen, was wir getan haben und in Zukunft tun könnten.

Rienäcker: Erstens ist zwischen Unterscheiden und Abgrenzen ein riesengroßer Unterschied. Zweitens ist schon zwischen Unterscheiden und Gegeneinanderstellen und drittens zwischen Unterscheiden und wechselseitig Diffamieren ein großer Unterschied. Das Problem war doch, dass schon bei der Grundfrage der Philosophie sofort politische Wertungen da waren: Woher wußten wir eigentlich, dass Idealisten a priori Klassenfeinde sind? Das Problem war nicht, daß man in der Grundfrage der Philosophie zwischen verschiedenen Antworten unterschied, sondern, daß die Antworten sofort politisch gewertet wurden und die Bewertung gefährlich war. Außerdem waren die Begriffe 'marxistisch' und 'bürgerlich' ja von denen der ersten Generation, die sie anwendeten, auch biographisch begründet. Georg Knepler sagt: "Ich bin zu Marx und Engels gekommen, weil ich die Fragen, die ich an die Musikwissenschaft stellte, in umliegenden Sachen der 20er Jahre nicht fand". Ich halte die Gegenüberstellung von "marxistisch" und "bürgerlich" für untauglich, denn Bürger sind wir vom Sozialstatus her alle. Ob man marxistisch und nicht-marxistisch gegenüberstellen soll, weiß ich nicht, würde aber unterscheiden zwischen einem Musikhistoriker, der im ersten Studienjahr sagt: "Der Sinn der Musikgeschichte ist nicht zu erfragen; sie hat

in sich ihren Sinn” und einem Musikhistoriker, der sagt: “Seht euch den Hunger in der Welt an - da ist ein Sinn: Ihr habt etwas zu bewirken in dieser Welt”. Ich würde zwischen einer Musikwissenschaft unterscheiden, die nicht nur versucht, einen sehr weit gefächerten Begriff zu beschreiben, sondern auch versucht, etwas darin zu machen, und einer Musikwissenschaft, die sagt: “Die Klänge greifen in sich - das genügt mir völlig” oder “Ich kann eh‘ nichts machen”. Hier gibt es Unterschiede, aber daraus wollen wir doch keine Feindschaften machen! Und letztens: Unterscheidung und Kooperation sind zwei Seiten des Gleichen. Wenn wir alle zusammenarbeiten, müssen wir ja nicht ineinander verschwimmen; diese Unterschiede könnten sehr wichtig sein für Dialoge.

Fukač: Wir müssen nicht verschwimmen, das ist richtig; aber die Marxisten müssen von ihrem Anspruch heruntergehen, immer Recht zu haben mit der Begründung, daß es bei Marx anders steht. Wenn Wissenschaft nur danach bewertet wird, ob sie marxistisch ist oder nicht, bekommen wir Resultate, wie wir sie jetzt sehen.

Ling: Ich habe Hans-Werner Heister in Berlin kennengelernt; wir besuchten Knepler. Für viele Westeuropäer war es sehr interessant, Osteuropäer zu treffen. Von Oskár habe ich zum Beispiel sehr viel gelernt. Trotz aller Probleme habt Ihr etwas aufgebaut, das für uns eine neue Art zu denken darstellte. Ich denke, für uns ist es sehr wichtig, durch Kritiken wie zum Beispiel die von Oskár die Situation im Osten zu verstehen.

Elschek: Für uns ist der Hintergrund der Philosophie von Marx sehr wichtig. Was mich an der Musikwissenschaft dieses ganzen Jahrzehnts gestört hat, ist, daß jede Frage, jedes Konzept zugleich idealisiert und politisiert wurde. Das ist der Forschung nicht zuträglich: Ohne Konzept kann man nicht arbeiten, aber das Konzept muss nicht unbedingt eine politische Implikation haben, und das ist das Problem, was manchmal die Sicht der Dinge einengt.

Guido Bimberg, Leonid Sidelnikov, Grigori Pantijelew

3.7 **Guido Bimberg: Gesellschaftsrevolution und Musikwissenschaft. Zur Aktualität der Musikphilosophie Anatolij Lunacarskij**

1.

Anatolij Lunacarskij⁶⁰ (1875-1933) gehört mit seinen musikwissenschaftlichen, musikphilosophischen und musikliterarischen Schriften zu jenen herausragenden Persönlichkeiten der Kulturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts, die aus dem Erkennen einer Notwendigkeit zur Modernisierung von Wissenschaft und Kunst und ihren Wirkungsbedingungen zugleich auch die Konsequenz praxisbezogenen Handelns ableiteten.

Angesichts der Entfaltungskraft der Zweiten Industriellen Revolution sah Lunacarskij im revolutionären Russland die Möglichkeit, unterschiedliche philosophische Reflexionen und Visionen seiner Zeit unmittelbar für Wissenschaft und Kunst zu nutzen. Die Theorien von Karl Marx und Friedrich Engels gewannen dabei zusammen mit den Schriften von Vladimir Il'ic Lenin insbesondere seit der bolschewistischen Machtübernahme in Russland 1917 für ihn immer mehr an Bedeutung.

Als universell gebildeter Kulturphilosoph, als Pädagoge, der sich in der pragmatischen Tradition der europäischen Aufklärung sah, sowie als interdisziplinär orientierter Künstler war er darauf bedacht, stets die Vielfalt philosophischer Denkansätze im Blickfeld zu haben. Den Marxismus damaligen Verständnisses sah er als notwendige Reflexion auf sozialpolitische Umwälzungen und suchte Elemente daraus in seinem Weltverständnis als Arbeitsmethode zu nutzen.

Für die Musik und die Musikpraxis sah er in den Theorien von Karl Marx seine Beobachtung bestätigt, wie unmittelbar selbst die Künste sowohl Reflexion als auch Initiator von gesellschaftsverändernden Prozessen sein können.

Daher finden sich in Lunacarskij's meist aus einem praxisbezogenen Anlaß entstandenen Schriften zur Musik häufig Bezugnahmen auf Analysen und Wertungen von Karl Marx und Friedrich Engels zu Fragen der Künste und ihrer Wirkung. Es ist auffällig, daß er dabei keiner Dogmatik verfällt, sondern Marx-Aussagen möglichst gleichrangig zu anderen Philosophien ver-

⁶⁰ Schreibweise in diesem Referat abweichend von "Lunatscharski" hier als "Lunacarskij".

wendet. Dabei greift er sowohl auf die Anfänge der abendländischen Kulturgeschichte als auch auf Denkgebäude asiatischer und arabischer Philosophen zurück.

2.

Für die Musikwissenschaft seiner Zeit sah Lunacarskij erhebliche Profil- und Wirkungsprobleme, wie sie damals generell in der musikwissenschaftlichen Diskussion diagnostiziert worden waren. Zugleich aber bemühte er sich, das marxistische Handwerkszeug der Analyse von Gesellschaftsbewegungen als dynamisches System zu begreifen und ihre Anwendung auf die Musikwissenschaft zu erproben. Er stand damit nicht allein, da es in den ersten Jahrhundert-Dezennien auch andernorts in Europa zahlreiche vergleichbare Versuche gab. Attraktiv für nahezu alle Beteiligten daran war der Gedanke der Modernität, des Neuen und des Revolutionären.

Ein besonderes Ziel Lunacarskijs war dabei, die für ihn unmittelbar erlebbaren gesellschafts-revolutionären Entwicklungen in Russland für die ihn interessierenden Bereiche auch theoretisch zu verarbeiten. Insbesondere die Musik bot sich dem Musik-Freund Lunacarskij als gewichtiges Objekt in dieser Hinsicht an, sah er sie doch (hier im übrigen ganz Traditionalist abendländischer wie auch nicht-abendländischer Kulturphilosophie) durchaus als wohl massenwirksamste individuelle Primär-Kunst. So lesen sich seine zahlreichen Aufsätze zu Themen aus dem Bereich der Musik noch heute wie eine medienwirksam gestaltete Marketing-Strategie, künstlerische Thematik und gesellschaftspolitische Thematik in fachübergreifender Analyse zu erfassen und zu bewerten.

Im einzelnen sind Lunacarskijs Äußerungen zur Musik ausführlich in dem erstmals 1985 in deutscher Sprache erschienenen Sammelband "Musik und Revolution" (Lunacarskij 1985) veröffentlicht und aus zeithistorischer Sicht bewertet worden.

3.

Lunacarskij gelangte in seinen Schriften zu einer ersten grundlegend innovativen Einbeziehung marxistischer Analyse-Methoden und setzte damit Maßstäbe marxistischer Theoriebildung im 20. Jahrhundert, die für die Musik und Musikwissenschaft bereits in den frühen 20er Jahren Schule bildeten, nach 1925 allerdings im Sowjet-Imperium zunehmend zurückgedrängt wurden und schließlich lange Zeit sowjet-offizieller Vergessenheit anheimfielen.

Angesichts der erneut revolutionären gesellschaftlichen Veränderungen zu Beginn des Informations- und Medienzeitalters im Sinne einer Dritten Industriellen Revolution hatten bereits Ende der 80er Jahre aufgrund oben genannten deutschen Publikationen erneut Rückgriffe auf Lunacarskijs Auffassungen stattgefunden.

Zahlreiche musikwissenschaftliche Struktur- und Definitionsdiskussionen in den USA, in Kanada und Asien der 80er und der 90er Jahre nehmen auch marxistische Denkmodelle zur Kenntnis, diesmal nicht unter dem Aspekt ideologieverliebter Systemkritik, sondern mit Blick auf Relevanz für effiziente Analysemethoden. In Deutschland hat eine derartige Diskussion in der Musikwissenschaft aus Gründen besonderer Betroffenheits-Verzichte bisher weniger stattgefunden.

Während es heute auch in Deutschland an jeder besseren Business School Selbstverständlichkeit ist, auch Marxsche Analysemethoden zu bewerten, ist die Musikwissenschaft allein schon dem Music Business gegenüber auch in dieser Hinsicht erneut weit im Nachtrab.

Die derzeit stattfindende Gesellschafts- und Wissenschafts-Revolution hat auch im Bereich der Musikwirtschaft längst Einzug gehalten, und auch in der Musikwissenschaft mehren sich die Zeichen eines grundlegenden Wandels. Lunacarskij hat solche Wandel ausführlich beschrieben und analysiert.

4.

Allein schon die Technik-Verliebtheit Lunacarskijs, sein unbändiger Einsatz für technische Modernisierung auch des Musikwesens, insbesondere aber auch des Kompositions-, Interpretations- und Rezeptions-Prozesses, machen deutlich, wie sehr er auf eine enge Bindung von Musikwissenschaft, Musikpraxis und moderner Technologie sowie der Musikwirtschaft hin orientiert war.

Er förderte Film-Projekte von Sergej Ejzenstein, gab Anregungen für die Neutöner seiner Zeit im kompositionstechnischen - zum Beispiel sein Einsatz für die Vierteltonkompositionen von Georgii Rimskij-Korsakov, einem Nefen des Novatoren - wie instrumentatorischen Bereich - wie die Förderung des von Lev Termen 1920 erfundenen Termenvox, eines der ersten elektronischen Musikinstrumente - und trug zum Aufbau einer modernen Medien-Kommunikation zur Verbreitung von Wissen über Musik und Musikalische bei. Dies und vieles andere lassen eine revolutionäre Grundhaltung erkennen, die gesellschaftliche, ökonomische und geisteswissenschaftlich-künstlerische

Änderungsabsichten mit dem Blick auf einen funktionierenden Musik-Markt bündeln wollte.

Die Aktualität der Musikphilosophie Lunacarskij ergibt sich aus dem Studium seiner Erkenntnisse und Arbeitsweisen unter den Bedingungen einer revolutionären Situation mit massenwirksamer Erneuerungsnachhaltigkeit.

Betrachtet man nun das dynamische System der Kulturphilosophie Anatolij Lunacarskij, so fällt eine unmittelbar praxisbezogene Struktur auf, übrigens hier ein wichtiger Gegensatz zu vielen anderen Kultur- und allgemeinen Philosophien. Lunacarskij's methodologisches Handwerkszeug speiste sich aus vielen Quellen, unter denen der Marxismus nur eine von vielen darstellte. Allerdings hatte der Marxismus für Lunacarskij sowohl aus theoretischen wie aus historisch-praktischen Gründen besondere Attraktivität.

5.

Die Marxismus-Rezeption bei Lunacarskij soll hier nicht im einzelnen dargestellt werden - das ist in der Lunacarskij-Ausgabe von mir bereits 1985 geschehen. Dem Arbeitsgegenstand dieser Konferenz folgend sollen einige Aspekte der Aktualität marxistischer Einflüsse in der Kulturphilosophie Lunacarskij's schematisch aufgeführt werden:

<i>Religion</i>	<i>Philosophie</i>	<i>Wissenschaft</i>	<i>Wirtschaft</i>
<i>Gesellschafts-Konvention</i>			
Sozialkompetenz	Gesellschafts-Ideale	Erkennbarkeit	Verwirklichung
<i>Kulturphilosophie</i>			
Gott-Bildnertum	Sozialismus-Utopie	Marxismus als Methodenarsenal	Welt-Markt-Dominanz
<i>Aktualität</i>			
Kulturkonflikte	Informations-Zeitalter	Gesellschafts-Vielfalt	Digitalisierter Welt-Markt
<i>Anwendung Marxistischer Methodologie heute</i>			
Demokratische u. soziale Ideale	Philosophischer Pluralismus	Gesellschafts-Analyse	Welt-Markt-Kompetenz

Erläuterung:

Lunacarskijs Anregungen konzentrieren sich auf *vier Existenz-Bereiche* menschlicher Gesellschaft: Religion, Philosophie, Wissenschaft und Wirtschaft.

(1) Sie existieren für Lunacarskij in *kategorisierten Gesellschafts-Konventionen* mit den Zuordnungen für Sozial-Kompetenz (Religion), Gesellschafts-Ideale (Philosophie), Erkennbarkeit (Wissenschaft) und Verwirklichung (Wirtschaft).

(2) Die *Kulturphilosophie* Lunacarskijs ordnet diesem System bestimmte aus der Verarbeitung marxistischer Denkmodelle abgeleitete Rahmen-Ziele zu: Das 'Gott-Bildnertum' (damals in Opposition zum 'Gott-Suchertum' des Dimitrij Merezkovskij), die Sozialismus-Utopie, die Erhebung des Marxismus zu einem wissenschaftlichen Methoden-Arsenal und der Versuch weltweiter Durchsetzung.

(3) Für Lunacarskij waren die langfristigen Konsequenzen durchaus erahnbar beziehungsweise erkenntnistheoretisch ableitfähig - sie treffen sich erstaunlich adäquat mit *aktuellen* kulturphilosophischen Auffassungen: nämlich als Erkennen von Kulturkonflikten zwischen den Zivilisationen, als Durchsetzung informationstheoretischer Prämissen (Technik-Orientierung Lunacarskijs), als Akzeptanz gesellschaftlicher System-Vielfalt und als Voraussetzungen grosser wirtschaftlicher Kompensationen unter Nutzung modernster Technologien.

(4) Eine heutige Sicht auf die Kulturphilosophie Lunacarskijs läßt eine spezifische Anwendung *marxistischer Methodologie* in allen vier Bereichen erkennen: die Idealität von Demokratie und sozialem Ausgleich, die Entfaltung eines philosophischen Pluralismus, der Zwang zu ständiger Analyse gesellschaftlicher Bewegungen und die Erlangung einer Kompetenz zur Präsentation.

6.

Mit Lunacarskijs musiksoziologischem Sammelband "Fragen der Musiksoziologie" (1927) begann die Aneignung der Methode des Dialektischen und Historischen Materialismus als marxistische Gesellschafts- und Geschichtstheorie für die Musikwissenschaft.

Er formuliert in diesen Schriften drei Hauptaufgaben musiksoziologischer Forschung: Erforschung der sozialen Funktion von Musik, der Wechselbeziehungen und des Zusammenwirkens von Komponist und Hörer sowie der Zusammenhänge zwischen Massen-Musikkultur und Bildungsauftrag. Diese Aufgaben sind inzwischen vielfach aus sehr unterschiedlichen philosophischen Blickwinkeln aufgegriffen worden und haben nach wie vor Aktualität in der Theorie der Musikwissenschaft wie der Praxis der Musikwirtschaft.

Literaturverzeichnis

- BIMBERG, Guido (1997): Music in Canada / La Musique au Canada, A Collection of Essays, edited by Guido Bimberg, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum (= Kanada-Studien, Bd. 25), S. 165ff.
- BIMBERG, Guido (1997): Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, Weimar/Köln/Wien.
- BIMBERG, Guido (1999): The Impact of German Musicological Scholarship on the Establishment of American Musicology as an Academic Discipline. In: Mosaic - Studien und Texte zur amerikanischen Kultur und Geschichte, hg von Jürgen Heideking, Trier (= Mosaic, Bd 3).
- BIMBERG, Guido und BIMBERG, Siegfried (1997): Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Perspektiven für das 21. Jahrhundert, Essen (= Musikwissenschaft / Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd . 33).
- BIMBERG, Guido und PFEIFFER, Rüdiger (2000): Musik und Medientechnologie. Konferenzberichte der 1., 2. und 3. Internationalen Konferenz zur Musik-Medientechnologie, Essen.
- BIMBERG, Guido und PFEIFFER, Rüdiger (Hg.) (1995): Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts. Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz 1993 zu den III. Internationalen Fasch-Festtagen in Zerst, Weimar/Köln/Wien (= Fasch-Studien Bd. 4).
- LUNACARSKIJ, Anatolij (1927): Voprosy soziologii muzyki, Moskau.. [Aufsätze daraus in LUNACARSKIJ 1985.]
- LUNACARSKIJ, Anatolij (1985): Musik und Revolution. Schriften zur Musik, Aus dem Russischen Übertragen und herausgegeben von Guido Bimberg, Leipzig.

Diskussion

Rienäcker: Ich dachte, dass man ein paar Sachen noch zuspitzen könnte: Auf der einen Seite weißt du ja, dass Lunacarskij von Lenin vor der Revolution gelegentlich sehr scharf angegriffen wurde. Offenkundig gab es da ja verschiedene Vorstellungen von Marxismus, und die sind eigentlich nur in der praktischen Politik, aber nicht in der theoretischen Auseinandersetzung ausgeräumt worden. Daran anknüpfend: Es wäre lohnend, deutlich zu machen, was da bei Lenin schon anders ist als bei Marx, und zwar nicht als subjektive Leistung oder subjektives Versagen, sondern einfach deutlicher zu machen, auf welche russischen Traditionen das stieß, und es sind ja - du hast auf die religiösen Traditionen hingewiesen - sehr viele eigene, für uns kaum genügend nachvollziehbare religiöse Traditionen, die natürlich das auch verformen und verändern. Und zum dritten Punkt ist da auch die Frage, was während der Intervention des Bürgerkriegs überhaupt an theoretischer Debatte zu machen kam, wenn kein Mensch mehr auseinanderhalten konnte zwischen Gewaltakten von unten und Repressionen von oben. Denn auch wenn wir uns über den Stalinismus unterhalten, hat er ja eine Menge Voraussetzungen und Traditionen, die man nicht moralisch bewerten kann. Das heißt: Wie ist so ein Theoriesystem in diesen wirren Jahren entweder versackt oder wieder gestärkt und gekräftigt?

Spahlinger: Ich habe eine Frage zu der Verwendung des Begriffes "historisch-dialektischer Materialismus". Ich habe den Begriff weder bei Marx gefunden, noch glaube ich, dass er bei Lunacarskij steht.

Bimberg: Lunacarskij verwendet den Begriff, er taucht immer wieder auf, und zwar ist es so, daß er in seinen Schriften natürlich auch schrittweise erst zu einem Denksystem kommt, wie jeder normale Wissenschaftler auch - oder entsprechend interessierte Mensch - und in sofern taucht er des öfteren auf, in ganz unterschiedlichen Anwendungen. Er bringt ihn sowohl in einer kultursoziologischen Studie über Wandlungen in der Kunstwissenschaft, wo er sagt, da müssen wir ja Arbeitsmethoden entwickeln, um Kunst zu analysieren, er bringt den Begriff aber auch plötzlich in einem der romantisierenden, schriftstellerischen Essays, wo er über Vinzej Korsakow und asiatische Kultur spricht. Für mich war es sehr schwer, als ich die Schriften übersetzt habe, das slawische Moment bei Lunacarskij richtig zu erfassen. Wir dürfen nicht die Differenzen überkleistern, die es gerade am Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts im Begreifen dieses Begriffes gegeben hat. Ein Konflikt war es nicht, es war ein Zusammentreffen westlicher und östlicher Kultur in positiver Hinsicht. Und das hat auch in der Begriffsdefinition bei Lunacarskij, der

nun sehr lange in Westeuropa gelebt hat, französisch, deutsch und italienisch gesprochen hat usw. eine gottseidank sehr glückliche Fügung gebracht, daß beides zusammenkam.

Heister: A propos asiatisch, natürlich gibt es eine Art spontane, auf Naturerkenntnissen basierende Dialektik in dem Yin-Yang-Denken, also im Taoismus. Vielleicht gibt es ja auch eine Art Dialektik in der Natur - hat jedenfalls Engels gemeint - oder in der Wirklichkeit überhaupt, das ist ja unser Hauptthema.

Pantijelew: Ich wollte zum Thema Pluralismus Lunacarskijs sagen, dass ich es ganz positiv finde, wie Sie Lunacarskij interpretieren. Ich gehe davon aus: Lunacarskij war da nicht allein, es war eine, die eigentlich nicht auf dem Boden des Marxismus standen. Da hat Lunacharskij die Position vertreten, die als Pluralismus bezeichnet werden kann. Damals und vielleicht bis heute war dies keine Abweichung. Zweitens spielte es bei Lunacharskij eine viel größere Rolle, daß er wirklich ein Dramen-Autor war, viel mehr ein Künstler als ein Theoretiker, dass er so tief und breit gebildet war und von den verschiedenen Künsten mehr verstand als Kollegen von ihm. Aber er war kein Musikwissenschaftler im eigentlichen Sinne des Wortes, und wenn Sie die entsprechenden Texte vergleichen würden von Tschetscherin, würde man sagen, Tschetscherin war viel mehr musikwissenschaftlich orientiert als Lunacarskij selbst. Lunacarskij verstand seine eigene Rolle eigentlich nicht als die eines Musikwissenschaftlers.

Bimberg: Ich gebe in allem recht - außer einem: Wenn ich heute sogenannte musikwissenschaftliche Schriften von manchen Autoren lese, dann frage ich mich: Was ist daran Wissenschaft? Insofern sage ich mir da heute, daß der Begriff Musikwissenschaft ein sehr schillernder ist, und ich selber bin in einer sehr strengen philologischen Schule ausgebildet worden, die von der res facta ausgeht. Ich muß sagen, da ja heute an den meisten Universitäten Deutschlands kaum noch ernsthafte philologische Arbeit betrieben wird und man als Reaktionär angesehen wird, wenn man sagt, ich will mal die Noten-edition anschauen, ist der Punkt für mich inzwischen zweifelhaft geworden. Lunacarskij kann durchaus auch als Wissenschaftler angesehen werden, zumindest ringend um wissenschaftliche Positionen. Es gibt bestimmte Aufsätze, die sind Schriftstellerei oder Philosophie. Aber es gibt einige, von denen ich sage, er hat bestimmte Prozesse ganz genau musiksoziologisch analysiert - so exakt für die damalige Zeit, daß ich sage, das ist Wissenschaft.

Mayer: Das bringt uns wieder auf die Schwierigkeit, wie wir mit Begriffen umgehen. Dialektischer Materialismus ist eine Verkürzung eines komplexen Zusammenhanges, der in den Werken von Marx entfaltet ist. Das ist die Basis. Genauso bin ich mit dem Dreischritt von Hegel in einer halben Minute fertig - um zu begreifen, was Hegel ist, muß ich Hegel lesen, anders läuft das nicht. Und die Frage des Musikwissenschaftlers: Also wenn man so streng auf die berufenen Lehrstuhlbesetzer sieht, dann spielt Adorno auch keine Rolle bei uns. Der hat sich selber nicht so verstanden. Komponisten wie Eisler - der war kein Musikwissenschaftler - hat aber einen Beitrag geleistet zu einer kritischen Musiktheorie, die sich als materialistische und dialektische und politische begriffen hat. Die Suche nach der Herkunft solcher Begriffe hat nicht viel Sinn: Ob nun bei Marx "Dialektischer Materialismus" oder nicht, das ist nicht das Entscheidende. Und auch für das weitere Nachdenken: Ob wir nun wissen, wer das wo gesagt hat, ist doch völlig wurscht.

Spahlinger: Ich finde es nicht ganz unbedeutend, weil es ja eine Sichtweise von dem ganzen Marx repräsentiert.

Heister: Philologisch ist es wohl so weit richtig, daß es in der Fügung nicht vorkommt, sondern daß diese Doppelung eine stalinistische Prägung ist. Und die Auseinanderlegung von historisch und dialektisch ist ja problematisch. Trotzdem finde ich, man kann es schon mal zwischendrin sozusagen "entkontextualisiert" - das ist ja modern, oder postmodern - gebrauchen, zur Verständigung.

Rienäcker: Wir sollten nicht auseinandergehen, ohne zu sagen, daß wir, wenn wir uns auf Marx berufen, bestimmte Begriffe nicht mehr als Selbstverständlichkeiten vor uns herschleppen, sondern sie streng historisieren. Es gibt Begriffe - und dazu gehören die beiden jetzt diskutierten -, die haben ihre großen Ecken, werden aber im Halb-Bewußtsein mitgeschleppt, und darum hat Spahlinger recht, wenn er nachfragt. Ich habe diesen Begriff auch nicht bei Marx gefunden und ich habe auch die Begriffe "Basis-Überbau-Dialektik" bei Marx ganze drei Mal gefunden, dafür viel über den Produktionsbegriff. Da muß man rekonstruieren, was wirklich gesagt wurde.

Scheit: Auch der Marxismusbegriff ist so einer! Wie schon vorhin in der Diskussion gesagt wurde: Wir verwenden den Begriff "Marxismus" und "marxistische Methode", aber jeder müßte eigentlich immer dazu sagen, worauf er sich jetzt konkret bei Marx bezieht. Der Marxismus-Begriff dient oft dazu, das Problem zu verdecken, das Sie hier aufgeworfen haben mit der Frage nach dem dialektischen Materialismus. Das wird sozusagen abgemil-

dert - dann lebt dieses Problem fort unter dem Marxismus-Begriff, wenn man sich nicht konkret darauf bezieht, was man jetzt von Marx meint. Marx ist ja kein monolithisches Gedankengebäude, es gibt bestimmte Entwicklungen vom frühen Marx, geprägt vom deutschen Idealismus, bis zum Marx des Kapitals.

Spahlinger: Mir ist jetzt erst klar geworden, warum dieser Begriff bei mir unter Ideologievedacht steht. Das ist ein Begriff von politischer Funktionalität. Ich glaube, er soll verschleiern, dass sich die Marxs'sche Vorstellung von Dialektik, die sich, soweit ich ihn verstehe, in den Köpfen der Menschen abspielt, sich mit der Engels'schen Dialektik der Natur nicht verträgt. Und dieser Begriff bringt beides unter einen Hut und sagt: "Es ist alles gar nicht so schlimm" - der Unterschied zwischen den beiden. Insofern ist er parteilich-funktional.

Rienäcker: Ein Satz zum Trost: Marx hatte, als ihm etliche Leute als Marxisten vorgestellt wurden, gesagt: "Wenn das Marxisten sind, dann bin ich kein Marxist."

Bimberg: Mir ist aufgefallen, daß doch eine große Befangenheit herrscht bei den Worten Marx und Marxismus. Eigentlich fehlt die Souveränität, Marx genauso als Philosoph zu sehen wie Aristoteles, Platon, Hegel usw., und dann sind wir bei einer Diskussion, bei der keiner den anderen mehr denunzieren oder angreifen würde und sagen: "Du redest über Marx, deshalb bist du ein schlimmer Mensch."

3.8 Jan Ling: Swedish Musicology Before And After The Fall Of The Wall

1964 the sociologist Göran Nylöf was commissioned by the Swedish Concert Agency Commission to investigate the musical habits of the country's population. This investigation resulted in an empirical report entitled "Musical Habits in Sweden" (Nylöf 1967). The report included the fact that a vast majority of the Swedes preferred old-time dance music. The second preference was pop music.

Nylöf's research was shocking for the musical establishment: it turned out, that music indicated clear borderlines between (social) classes

Some years later, a group of musicologists tried to introduce music sociology at a Nordic conference in musicology. Many of the old professors left during the session. I can remember that the famous Finnish musicologist, Erik Tawaststierna cried before he left: "this is the gulf of hell and the end of art music". Anyhow, sociology of music became a part of musicology. Most of the students interested in this kind of problem were part of the 68 movement. Many of them were active in some of the many different socialist or communist sects which gave life a very special flavour, especially for us teachers.

However, the revolutionary students were not aware that there were forerunners: not only the pioneer of music sociology in Sweden, Martin Tegen, who in 1955 already presented his theses about musical life in Stockholm at the end of the 19th century, but even the Nestor of Swedish musicology, the world famous scholar in Gregorian chant, Carl-Allan Moberg, wrote articles about musical life from a sociological perspective in the communist paper "Ny dag" (The New Day) during the world war II.

At the beginning of the 1970's , the branch of sociology of music was more or less concentrated to the new established department of musicology in Gothenburg. The old, traditional chair in musicology in Uppsala not only kept the tradition of music history but also under the leadership of Ingmar Bengtsson tried new paths in analyse with the help of very advanced computer equipment. In this paper I therefore will more or less concentrate on what happened in the department in Gothenburg, where I started to work in autumn 1967.

At the end of the 1960's even the Swedish universities changed very rapidly from elite to mass university. New categories of students demanded that "their music" should be part of the curriculum. "Popular music" became also a research object. In the same time the traditional method and theory - or lack of method and theory - was very much criticised, especially by young scholars and students who tried to find new ways. One brilliant example was Philip Tagg's theses about Kojak: "50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music" (1979), where he used a multidisciplinary approach with a semiotic basic to unveil the complexity in musical signals. Philip also took the initiative to popular studies with Gothenburg as his base. In his article "Lessons in the history and politics of

popular music education and research”⁶¹ he gives a very detailed analyse of the development in Swedish musicology at that time.

Therefore, after 1975 we had quite another scenario in musicology thanks to young scholars like Philip who chose to go ways far away from traditional musicology. As far as I understand this was due to the new political climate after 1968, but also the left-wing cultural ideology of the social democrat party after world war II and a new interest in Marxist theory and philosophy.

1997, Olle Edström, the present professor at the department of musicology in Gothenburg, published the article ”Fragments. A discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology”⁶². In this article he also describes what he calls ”the Gothenburg horizon”. He finds that only one-third of the dissertations fit into the category ”traditional musicological canon”. However, the looking for alternatives were not in all parts successful. There were severe problems concerning method and theory. Sten Dahlstedt, one of the scholars who earlier had made his dissertation in Gothenburg writes:

“Two problems merit special attention in connection with the Gothenburg research. The break with the discipline’s traditional method and orientation did not mean that young musicologist were automatically able to apply logically thought-out, comprehensive theoretical perspectives. Failure in this respect usually resulted in misleading shifts of perspectives or in eclecticism, which at worst implied fundamental self contradictions. The second problem is related to the first and also concerns the choice of theoretical perspective, ontology and language” (quoted after Edström, p. 15).

Essentially Dahlstedt was right. The explorative research, based on the ideology to ”change the world” more than to ”analyse the world” did not give enough time for methodological thinking and explanation and enough time to try to integrate new perspectives from other fields in an adequate way. But Dahlstedt also had a more positive explanation and ”considered that the Gothenburg musicologists attached considerable importance to reflecting outer causal connections in musical culture in their studies, as well as to expanding the previously narrow field of subject, which logically paved the way for future ambiguities and contradictions concerning fundamental theoretical relationships” (quoted after Edström, p. 15).

⁶¹ In: *Popular Music*, 17/2 (May 1998), p. 219-242.

⁶² In: (Swedish) *Journal of Musicology* 79 1997/1, p. 9-68.

Edström and Tagg both mention Theodor W. Adorno in their papers cited above. Apparently the seminars concerning Adorno's texts was of great importance for the ideology of the department. Tagg writes: "One account that certainly needed squaring by all of us was Adorno. We spent all the 1977 autumn semester postgraduate seminars discussing his Introduction to the Sociology of Music (1968)"⁶³.

Tagg emphasises some ideas which we in the 1970's considered as derived from Marxist thinking:

- A wide range of musical genres was studied,
- a large variety of topics was studied,
- a wide range of approaches was explored and developed.
- There was extensive interdisciplinary cooperation between the musicology department and neighbouring institutions of learning.
- Interprofessionalism was a common trait.
- Activities at the department were initiated and continued on the basis of cooperation with local and regional organisations.
- The department was also active both nationally and internationally.
- The department was involved, directly or indirectly, in national policy making in the spheres of music, education and culture.
- The insertion of any topic being studied in its historical, social and ideological contexts was strongly encouraged.

There were of course very much of dilettantism in our approach to music and music life. We worked as I said before, explorative, starting with spontaneous ideas which seldom reached deep theoretical thinking. To sum up: We were a bunch of enthusiastic gold-diggers over the vast music field with very primitive methodological tools in our luggage, which we considered were "Marxist made" because they were made to oppose against traditional musicological thinking.

What has happened after the fall of the wall with musicology in Sweden? Let me start to emphasise that the ideology of the market during the last decade

⁶³ "Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen", gehalten 1961/62 und 1962 erstmals publiziert (Suhrkamp). Taschenbuchausgabe 1968 (Rowohlt).

has been more or less without alternative in Sweden. Even concerning art music there is a market ideology: art music is of necessity for business. In the after-rolls of the Market's "Machtübernahme", art music is justified by its emblematic function for the business world and more and more depending on sponsoring because of the lack of money due to decreasing State's income of taxes and the fading interest of the State in the traditional responsibility for culture. However, the 1970's to 80's ideas influenced of Marxist thinking is not dead. To explain what I mean, let me give you some examples what the young scholar in the 1970's are working on today:

Stig-Magnus Thorsén, in the 1970's member in the communist party, today tries to develop multicultural music education from a stand point which is derived from dialectical thinking. Thorsén writes the following concerning the underlying pattern of striving for unity and diversity, which he finds apparent in different parts of the world:

"It is therefore important to find ways that combine these aims and treat them dialectically, which is to say that the contradictions are not antagonistic but condition each other. Unity is the result of a desire to recognise the manifold within one nation. Similarly, the manifold, only becomes meaningful when viewed in relation to the powers that strive for unity. By the same token equality cannot be a blind aspiration, it has to recognise differences"⁶⁴.

Another scholar who started in the 1970's, Henrik Karlsson, today research secretary at the Royal Swedish Academy of music, has worked hard to propagate for awareness about music as part in a soundscape with the help of books, conferences and different kinds of actions from demonstration to debates ⁶⁵. Today he is also project administrator for a project that focuses on cultural meetings, trans-cultural processes and the role played by the increasing mediation and mediazation of music ⁶⁶. One of the researchers at the project and its co-ordinator, Krister Malm, already 1984 published the book "Big sounds from small peoples, the Music Industry in Small countries", together with Roger Wallis, a book which for the first time put the question: "Will every country end up with universal westernised pop?"

⁶⁴ Music Education in South Africa - Striving for Unity and Diversity. In: Swedish Journal of Musicology 79 1997:1 p. 91-109. See www.musik.gu.se/multiculture and [musiceducation](http://www.musik.gu.se/musiceducation).

⁶⁵ See <http://www.musikakad.se> for a list of publication.

⁶⁶ See <http://www.musikakad.se>.

Thorsén, Karlsson and Malm seek in different ways not only to describe the musical world but to change it. I think that this is the closest we have been and are to Marxist in Swedish musicology, according Marx's: "es kömmt darauf an, die Welt nicht nur zu interpretieren, sondern sie zu verändern".

Even after the fall of the wall this alternative ideology in musicology is a very strong trend in Sweden. But at the same time, even the traditional musicology is much stronger than before. Perhaps there is a dialectical play between the two forces, innovation and tradition, which so far has been very fruitful for the Swedish musicology?

3.9 Jiří Fukač: Musiksemiotik und Marxismus

Die Semiotik als allgemeine Zeichenlehre war in ihrer Geschichte mehreren Paradigmenwechseln ausgesetzt. Nicht nur in der Antike (am klarsten bei Aurelius Augustinus), sondern auch zur Zeit des englischen Empirismus⁶⁷ traten die Deutungen der Zeichenproblematik üblicherweise als Teil sehr unterschiedlicher Konzepte des allgemein philosophischen Denkens auf. Noch im 19. Jahrhundert, z. B. bei Charles S. Peirce oder bei dem Prager Denker Bernard Bolzano⁶⁸ wollte man die beginnende spezialwissenschaftliche Erforschung der Zeichen (vor allem der sprachlichen) philosophisch begründen und es gab auch andere, jenseits dieses Trends formulierte Zeichen- bzw. Symbolauffassungen philosophischen Charakters (nennen wir zumindest die von Ernst Cassirer formulierte Lehre über die symbolischen Formen). Seit der Jahrhundertwende wurden die Konzepte der Semiotik doch schon mehr auf der Basis einzelner konkreter Wissenschaften generiert: dank Ferdinand de Saussure kam es dazu im Rahmen der prästrukturalistischen Linguistik und ganz massiv befassten sich mit pragmatischen Aspekten der Zeichenhaftigkeit manche Ethnologen und Anthropolo-

Kommentar [wms2]: Seite: 41

⁶⁷ Siehe KARBUSICKY, Vladimír (1986): Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt, S. 10-11.

⁶⁸ "Dr. B. Bolzanos Wissenschaftslehre. Versuch einer ausführlichen und grösstentheils neuen Darstellung der Logik mit steter Rücksicht auf deren bisherige Bearbeiter. Herausgegeben von mehreren seiner Freunde", Salzburg 1837, besonders die Paragraphen 285, 334-335, 637-689.

gen (bis zur französischen strukturalistischen Anthropologie hin). Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt sich allerdings die Semiotik - meistens unter dem amerikanischen Einfluß und sicherlich im Zusammenhang mit dem Werdegang der Informations- und Kommunikationstheorie - als ein selbständiges (zwischen konkreten und sog. formalen Wissenschaften oszillierendes) Fach, das auf die anderen Disziplinen (darunter auch die Kunstwissenschaften und/oder die Ästhetik) massiv einwirken kann.

In Bezug auf Musik wurden - sozusagen noch vor dem Werdegang der modernen Musikwissenschaft - verschiedene Deutungen der Zeichenhaftigkeit (z. B. die Affektenlehre) formuliert. Am meisten handelte es sich aber um normative Lehren, die kaum imstande waren, eine theoretische Auffassung der musikbezogenen Zeichenproblematik auszumachen. Erst mit dem durch Eduard Hanslick hervorgerufenen Streit, der das musikästhetische Denken in Zweige des Herbart'schen Formalismus und der sog. Ausdrucksästhetik spaltete, eröffnete sich eine theoretisch begründete Suche nach der systematischen Erforschung der Frage, in welchem Ausmaß und auf welche spezifische Weise sowohl die "puren" musikalischen Strukturen als auch die mit andersartigen Ausdrucksmitteln der Kunst verknüpften Musikäußerungen zu Sinn- oder Bedeutungsträgern werden können. An diesem mitteleuropäischen Diskurs nahmen auch viele aus Böhmen stammende oder dort wirkende Persönlichkeiten teil, neben Hanslick zum Beispiel August Wilhelm Ambros und Otakar Hostinský, wobei eben in Böhmen schon um 1910 sehr reife musiksemiotische Konzepte formuliert worden sind⁶⁹, die auch zum Teil den in der Zwischenkriegszeit entstehenden Prager Strukturalismus vorwegnahmen⁷⁰. Nach Blaukopfs Meinung⁷¹ war die Denkart der in Österreich und Böhmen wirkenden Musikästhetiker eher empiristisch als spekulativ orientiert. Machen wir auch auf die Zusammenarbeit einiger Brünnler und Prager Musikwissenschaftler (Vladimír Helfert, Gustav Becking) mit dem Prager linguistischen Kreis aufmerksam, wo eben die strukturalistische Ästhetik

⁶⁹ Vgl. FUKAČ, Jiří (1996): Empirische Denkweise in der tschechischen Musikwissenschaft: ihre Ursachen, Manifestationen und kognitiven Folgen. In: Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie, hrsg. v. Irmgard Bontinck, Wien - Mülheim a. d. R., S. 29-30.

⁷⁰ STRÍTECKÝ, Jaroslav (1996): Vom Prager/Wiener Formalismus zum Prager Strukturalismus. In: Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie, hrsg. v. Irmgard Bontinck, Wien - Mülheim a. d. Ruhr, S. 35-48.

⁷¹ BLAUKOPF, Kurt (1995): Pioniere empiristischer Musikforschung, Wien.

zustande kam⁷². Außerdem begannen in der Zwischenkriegszeit Musikforscher wie Arnold Schering oder Boris Vladimiroviè Assafjew über "Symbolik in der Musik" bzw. über "Intonation als Sinnträger" zu sprechen, was allerdings mit der allgemein oder linguistisch orientierten semiotischen Denkart nur wenig zu tun hatte. In seiner Anthologie musiksemiotischer Texte hat Vladimir Karbusicky gezeigt, was für einen mühevollen Prozeß die erst nach 1950 sich abspielende Herausbildung der fachlich emanzipierten Musiksemiotik eigentlich darstellte⁷³.

Wie man also sieht, spielte sich fast die gesamte Entwicklung der semiotischen Denkart entweder vor dem Werdegang des Marxismus, oder jenseits dessen entstehender Auffassungen. Der Marxismus benahm sich übrigens nie als eine Philosophie der Sprache, so daß es zwischen Marxisten und semiotisch orientierten Forschern lange fast keine relevanten Wechselbeziehungen gegeben hat. Teilweise blockierte solche Annäherungen Lenins harte Polemik mit modernen Erkenntnistheorien des neopositivistischen Empiriekritizismus (und darüber hinaus mit dem Symbolbegriff überhaupt) und nicht einmal das Zurückführen der Bedeutung der Kunstwerke auf die Widerspiegelung der Realität (oder auf das "sozial Typische" in den marxistischen Deutungen des Kunstrealismus) hat produktive semiotische Forschungsansätze innerhalb der marxistischen (geschweige denn leninistischen) Denkart hervorrufen können. Mit Recht hielt also Carl Dahlhaus als eine Folge dieser Situation, "daß von Marxisten, die sich als Leninisten fühlten, ohne kunstfremd zu sein, erstaunliche Mengen von Scharfsinn verschwendet werden mußten, um in eine Trivialität, die nicht verleugnet werden durfte, ein Stück Vernunft einzuschmuggeln"⁷⁴. In diesem Zusammenhang könnte man vielleicht auch die mühevollen Arbeit erwähnen, die der in den 70er Jahren noch mit der Freiburger Schule verknüpfte Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller leisten mußte, um die Kategorien "dialektische Widerspiegelungstheorie" und "Abbild" in den Augen der nichtmarxistischen Fachkollegen zumindest partiell glaubwürdig zu machen⁷⁵.

⁷² Vgl. JAKOBSON, Roman (1992): Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a. M., S. 281-285.

⁷³ KARBUSICKY, Vladimir (1990): Sinn und Bedeutung in der Musik, Darmstadt.

⁷⁴ DAHLHAUS, Carl (1982): Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, München, S. 8ff., besonders S. 14.

⁷⁵ RIETHMÜLLER, Albrecht (1976): Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik, Wiesbaden (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XV).

Zwar wissen wir, daß die schon erwähnte Prager strukturalistische Schule samt ihren semantischen Auffassungen ohne direkte Einflüsse der russischen Formalisten nicht denkbar gewesen wäre und daß diese russische Strömung eben in Prag als Auswirkung der jungen sowjetischen Kultur verstanden wurde, für marxistisch sind aber die Ausgangspositionen sowie auch die Methoden der so orientierten russischen Linguisten und Literaturtheoretiker kaum zu halten. Mit Bezug auf Musikwissenschaft läßt es sich gleicherweise auch an der echt marxistischen Provenienz der Assafjew'schen Auffassung zweifeln, die viel eher eine urwüchsige, der älteren russischen Musiktheorie entspringende und durch das sowjetische Kulturambiente beeinflusste Variante der zeitgemäßen "energetischen" Musikauffassungen darstellte⁷⁶. Was die Semiotik (bzw. Semantik) als Teil der Sprachwissenschaft angeht, so muß man dennoch annehmen, daß sie in der Sowjetunion auch in den Zeiten des gipfelnden Stalinismus sicherlich mehr geduldet wurde als z. B. die Soziologie oder Kybernetik. Im Jahre 1950 äußerte sich Stalin selbst zu den damaligen Diskussionen der sowjetischen Linguisten⁷⁷ und charakterisierte "die Semasiologie" als eine nützliche Disziplin, die man weder unterschätzen noch überschätzen soll, wenn man die marxistische Linguistik betreiben will. Dennoch war es kaum denkbar, semiotische Konzeptionen im Rahmen der Philosophie oder in den konkreten Wissenschaften außerhalb der Linguistik zu entwickeln. Vielleicht könnte man bestimmte Wechselbeziehungen zwischen Semiotik und Marxismus dort registrieren, wo einige Philosophen oder Wissenschaftler (hauptsächlich in Frankreich), die sich in ihrer ersten Entwicklungsphase mit marxistischen Gesichtspunkten auseinandergesetzt hatten, letztlich dazu neigten, die Kulturinhalte als Gruppierungen zeichenhafter Situationen zu deuten (bis zu Theorien der Dekonstruktion hin). Zweifellos wurde dadurch der Anfang der Postmoderne vorgezeichnet. Heute wissen wir, daß die weitere Entwicklung postmodernistischer Denkart in ein post-strukturalistisches und postsemiotisches Stadium mündete.

Umso interessanter ist die Tatsache, daß es in der Musikwissenschaft von einem bestimmten Moment an doch einige marxistisch denkende (bzw. sich mit der marxistischen Denkart massiv auseinandersetzende) Forscher gegeben hat, die sogar ganz wesentlich zur Herausbildung der profilierten Musik-

⁷⁶ JIRÁNEK, Jaroslav (1974): Assafjews Intonationslehre und ihre Perspektiven. In: *De musica disputationes Pragenses* 1, S. 13-45.

⁷⁷ Es ging um die Polemik mit der sowjetischen linguistischen Schule N. J. Marrs. Stalin äußerte sich dazu in den Zeitungen "Pravda" und "Bolschewik". Siehe die tschechische Übersetzung J. V. Stalin: *O marxismu v jazykovědě*, Praha 1950.

semiotik beizutragen wußten. Ihr Verdienst bestand zuerst darin, daß sie die traditionelle musikästhetische Interpretation dieser Problematik mittels der in der allgemeinen oder linguistisch orientierten Semiotik verankerten Terminologie präzisierten. Anstatt der mehr oder weniger metaphorisch verwendeten Äußerungen über "Ausdrucksfähigkeit", "Symbolik" oder "intonierten Sinn" der Musik hat man endlich begonnen, klar benannte Typologien der musikalischen Zeichenhaftigkeit und Bedeutungsmäßigkeit darzubieten. Zu den Bahnbrechern dieser Tendenz gehörten Zofia Lissa⁷⁸ und Antonín Sychra, dessen experimentelle Untersuchungen der Wort-Ton-Beziehung⁷⁹ teilweise an die Tradition des Prager Strukturalismus anknüpften. Im Laufe der 60er, 70er und 80er Jahre traten dann in mehreren Ländern des Ostblocks mehrere Musikforscher, ja manchmal sogar zielbewußt arbeitende Forschungskollektive auf, denen es um die Ausarbeitung einer wahrhaften Musiksemiotik bzw. auch einer an die semiotischen Forschungen anknüpfenden Kommunikationstheorie der Musik ging. In der Tschechoslowakei wurden zu Bahnbrechern solcher Tendenzen Jaroslav Volek und Jaroslav Jiránek. Um Jiránek herum entstand ein Arbeitsteam, dessen bis zur Ontologie der Musik reichende Auffassung der Autor dieses Aufsatzes viel später auf Deutsch herausgab⁸⁰. In der DDR sind Christian Kaden und Geogr Knepler hervorzuheben, die sich mit Interdependenzen zwischen Bioakustik, Musikethnologie oder Musiksoziologie befaßten⁸¹.

Es ist nicht meine Absicht, diese umfangreiche und reichlich ausdifferenzierte Produktion detailliert zu beschreiben, denn die meisten Vertreter jener "musiksemiotischen Bewegung" wirken doch weiterhin und ihre Schriften sind bekannt. Außerdem sind sie kaum für die einzigen oder Hauptrepräsentanten des erwogenen Faches zu halten. Mit der musiksemiotischen Problematik befaßten sich doch auch manche Forscher im Westen. Etwa am Anfang der 70er Jahre betätigte sich als einer der führenden Musiksemiotiker der kanadische Musikwissenschaftler Jean-Jacques Nattiez. Eero Tarasti schuf in

⁷⁸ LISSA, Zofia (1957): Semantische Elemente der Musik. In: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956, Kassel/Basel, S. 145-148.

⁷⁹ SEDLÁČEK, Karel und SYCHRA, Antonín (1962): Hudba a slovo z experimentálního hlediska, Praha.

⁸⁰ FUKAČ, Jiří (1994): Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation (Wien - Köln - Weimar 1994).

⁸¹ KADEN, Christian (1984): "Musiksoziologie", Berlin. DERS. (1981): "Vorwort zu einer Semiotik der Musik". In: Musikästhetik in der Diskussion, hg. von Harry Goldschmidt und Georg Knepler, Leipzig, S. 153-184.

den folgenden Jahrzehnten eine leistungsfähige musiksemiotische Schule an der Universität in Helsinki usw. Wenn wir allerdings die beiden Szenen vergleichen, nämlich die "westliche" mit der "östlichen", gelangen wir zu der Ansicht, daß die Versuche im Osten nicht nur mit einem bestimmten Vorsprung begonnen haben, sondern auch viel intensiver waren. Zweifellos fiel dort der sich profilierenden (und die Grenzen der traditionellen Musikästhetik überschreitenden) Musiksemiotik im Rahmen der Musikwissenschaft eine viel größere Rolle zu, als es in manchen westlichen Ländern der Fall war.

In den 70er und 80er Jahren begegnete man allerdings immer noch westdeutschen und österreichischen Musikhistorikern traditionellen Typs, die die Neigung zur Musiksemiotik für eine Anomalie, für unnötiges "Methodologisieren", ja für die Folge einer "marxistischen Verseuchung" hielten. Und man darf auch nicht die Tatsache außer Acht lassen, daß im Westen die musiksemiotische Forschung manchmal von Musikforschern betrieben wurde, die die Ostländer verlassen hatten (Tibor Kneif, Peter Faltin und Vladimir Karbusicky). Im Westen wurde dann das Interesse um die Aussagekraft oder Zeichenhaftigkeit der Musik hie und da von Persönlichkeiten getragen oder gefördert, die sozialkritisch dachten. Führen wir zum Beispiel Hans Werner Henze an, vor allem seine theoretisierenden Aussagen über Musik als Zeichen⁸² und - last but not least - seine Bemühung, die semiotische Ansätze der Musikwissenschaft zu popularisieren⁸³.

Es erhebt sich daher die Frage, wodurch eigentlich der Werdegang der Musiksemiotik im allgemeinen verursacht wurde und warum just auf diese Disziplin in den Ländern des ehemaligen Ostblocks ein solcher Nachdruck gelegt wurde. Das Vorhandensein solcher Forschungen, die sich mit der Zeichenhaftigkeit der Musik auf dem Niveau der zeitgenössischen wissenschaftlichen Zeichenlehre auseinandersetzen würden, war zweifellos unerlässlich (abgesehen von der Tatsache, daß es noch heute in unseren Kreisen Fachleute gibt, die sich jener Notwendigkeit nicht bewußt sind). Es ist also klar, daß sich einige scharfsinnige Musikwissenschaftler in verschiedenen Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg auf die semiotische Denkart einließen. Oft handelte es sich um Forscher, für die die tiefere Auseinandersetzung mit der Komplexität der musikalischen Kreativität und Kommunikation mittels der

⁸² HENZE, Hans Werner (1984): Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. Erweiterte Neuauflage, München, S. 30-32.

⁸³ HENZE, Hans Werner (Hrsg.) (1981): Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II, Frankfurt am Main.

traditionellen terminologischen und methodologischen Ausrüstung der Musikästhetik bzw. mittels der Auffassung der Riemannschen "Musikphilologie" schon nicht mehr möglich war, so daß sie neue Impulse in benachbarten Disziplinen (z. B. in der Literaturwissenschaft oder Linguistik, aber auch in der entstehenden Informations- und Kommunikationstheorie) suchten. In der tschechischen Musikwissenschaft hat man beispielsweise - wie schon gesagt - an die heimische Tradition der strukturalistischen Linguistik und Ästhetik anknüpfen können. Was die "östliche Szene" angeht, so scheinen da aber noch andere, ideell oder gesellschaftlich verursachte Motivationen gewirkt zu haben, auf die ich nun eingehen will:

(a) Alle Wissenschaften befanden sich unter dem permanenten ideologischen Druck. Man verlangte von ihnen, daß sie die Realität komplexer, "besser", "parteilich" und dergleichen (einfach: "ganz anders") deuten, als es die "bürgerliche" Wissenschaft tat und tut. Die realen Ergebnisse entsprachen zwar nur selten diesem Wunsch, nebst Fortschritt gab es auch Stagnation und Entwicklungsverspätung, letztlich bürgerte sich aber diese Forderung im Bewußtsein der meisten Wissenschaftler ein. Man arbeitete mit der Vorstellung der Gesamtheit seines Faches und der "Wissenschaft überhaupt", man versuchte ständig zu "methodologisieren", man rechnete auch damit, daß die Neuerungen kritisiert werden können und daß man gezwungen werden wird, sie zu verteidigen. Irgendwie wurde also die Denkart der Wissenschaftler dadurch provoziert und darüber hinaus dynamisiert. Diejenigen Musikforscher, die sich aufrichtig als Marxisten deklarierten, letzten Endes aber auch die Nicht-Marxisten, strebten daher nach einem neuen und kognitiv komplexeren Paradigma ihres Faches und betonten viele neuere Aspekte (darunter auch die der entstehenden Musiksemiotik) in einem Ausmaß, das in der westlichen Musikwissenschaft nicht vorhanden war.

(b) In den sozialistischen Ländern hat man lange mit den entweder ideologisch strikt durchgesetzten, oder schon absterbenden (aber dennoch immer irgendwie geisternden) Konzepten der Widerspiegelungstheorie und der normativen "Realismus-Lehre" leben müssen, so daß zum alltäglichen Handwerk der Ästhetiker bzw. Kunstwissenschaftler endlose und mühsame Diskussionen über die "Form-Inhalt-Dialektik" wurden, die natürlich auch kulturpolitische Konsequenzen haben konnten. Die einzelnen Musikforscher reagierten unterschiedlich: einige wollten die Priorität der Inhaltskategorie und/oder die Möglichkeit der realistischen "Abbildung" der Wirklichkeit durch das Musikalische um jeden Preis beweisen, die anderen verhielten sich

eher "formalistisch". Letzten Endes handelte es sich um den nie zu beendenden Teufelkreis des bereits von Hanslick angezündeten Streits. Den beiden Gruppen schwebte jedoch die musikbezogene Semantik bzw. Semiotik als eine Wissenschaft oder Methodologie vor, mittels deren man "die Wahrheit" endlich finden kann. Liest man beispielsweise Jiráneks Monographie über musikalische Semiotik⁸⁴, wird es dem Leser sehr bald klar, daß der Autor ein leidenschaftlicher Vertreter der "Ausdrucksästhetik" ist, der zugunsten der Betonung der Mitteilungskraft der Musik alles benützen will (auch die Assafjew'sche Intonationstheorie). Noch ausdrücklicher kam diese Tendenz bei József Ujfalussy vor, einem ungarischen Musikforscher, der die Bedeutung der Musikstrukturen auf die durch Musik vermittelten "Wirklichkeitsbilder" zurückführt⁸⁵, was keinen wahren musiksemiotischen Ansatz ausmacht. Den entgegengesetzten Pol stellen u. a. Karbusickys Schriften dar und auch der Autor dieses Referats bekennt sich gern dazu, daß es ihm immer um die Negierung der "inhaltsästhetischen" Auffassungen ging.

(c) Das verhältnismäßig liberale Klima, das vor 1968 in der Tschechoslowakei herrschte, ermöglichte in der Musikwissenschaft Bemühung, anhand einer tiefgreifenden Sprachanalyse die in der Kulturpolitik, Kunstkritik und Musikwissenschaft benützten Begriffe von den Resten des vulgären Marxismus und der totalitären Denk- und Sprechart zu befreien. Zum Bahnbrecher solcher Tendenzen wurde noch vor seiner politischen Emigration Vladimir Karbusicky, dessen Textanalysen dann auch weiteren und jüngeren Forschern in ihren Kampf gegen die Manipulationspraktiken des Regimes halfen. Diese Problematik wurde inzwischen von Petr Macek in seiner Dissertation "Das gesellschaftliche Bewußtsein der tschechischen Musikkritik 1945-1969"⁸⁶ systematisch eruiert.

Wie man also sieht, hat es in den Ländern des Ostblocks für die Förderung der Semiotik innerhalb und/oder zugunsten der Musikwissenschaft mehrere Gründe gegeben. Zweifellos wurde dies durch die spezifische Situation jener Länder gegeben, die auch infolge des in die Position der "Monopolphilosophie und -wissenschaft" emporgewachsenen (oder verdrängten?) Marxismus entstanden ist, kaum kann man aber die dadurch dargebrachte Musiksemiotik für marxistisch halten. Sie wurde sowohl von den überzeugten Marxisten als

⁸⁴ JIRÁNEK, Jaroslav (1965): Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik, 1985.

⁸⁵ UJFALUSSY, József (1962): A valóság zenei képe, Budapest.

⁸⁶ Společenské vědomí české hudební kritiky 1945-1969, Masaryk-Universität Brno 1996.

auch von den anders Denkenden (und manchmal sogar gegen Marxismus) gepflegt und gewann den Charakter einer geistigen Waffe. Vielleicht eben deswegen hat es fast unmittelbar nach der Wende 1989 eine wesentliche Änderung in der Beurteilung ihrer Nützlichkeit gegeben. Es hat sich rasch die Meinung eingebürgert, daß die musiksemiotische Arbeit bzw. Denkart nicht mehr brauchbar ist, daß sie eine Episode, ja sogar einen Irrweg der musikwissenschaftlichen Entwicklung darstellte und daß sie vielleicht sogar "der marxistischen Vergangenheit" verdächtig sei. Ich selbst habe darauf mit einem Aufsatz reagiert, wo die Frage eher höhnisch als ernsthaft gestellt wird, ob sich die Musikwissenschaft den Luxus leisten kann, in ihr postsemiotisches Zeitalter mit der Fahne einer unbegrenzten Freiheit jedes denkenden wie nichtdenkenden Forschers einzumarschieren⁸⁷.

Auf eine merkwürdige, ja komisch-dialektische Art und Weise hat sich also eben in den postkommunistischen Ländern die verhängnisvolle Determinierung der musiksemiotischen Denkart durch die "marxistische Vergangenheit" bestätigt. Wer aber diese Vergangenheit als Musikwissenschaftler zu erleben oder mitzumachen hatte (und deshalb auch weiß, was für eine Rolle der semiotischen Auseinandersetzung mit dem Sachverhalt "Musik - musikalische Kommunikation - Musikkultur" historisch zufiel), kann die gegenwärtige Laune der die Semiotik ablehnenden Fachkollegen gut verstehen. Denn die Möglichkeit, die vorhandenen Sprach- und Denkmodelle unbarmherzig zu analysieren, hat immer diejenigen Leute gestört, denen das Verharren in dem Unreflektiert-Gegenwärtigen sicherer und verlässlicher vorkommt.

Diskussion

Rienäcker: Aber genau - Jiří - das ist ja das Problem, dass du, wenn du die Sachen, die du mit Recht gemacht hast, weitermachst, du des Marxismus verdächtig wirst, das ist doch genau das Problem, und da muß man ja fragen: Wer verdächtig, warum, und was für Musikvorstellungen sind dahinter? - Wo man eben nach Möglichkeit nicht über Bedeutung diskutieren soll, wo man nicht über Zusammenhänge diskutieren soll, wo also die Zusammenhänge wieder verdeckt werden sollen, das ist doch jetzt genauso gefährlich wie zu früheren Zeiten. Ich meine, dass du verdächtig wirst, soll doch nachdenklich machen.

⁸⁷ FUKAČ, Jiří (1991): Muzikologické jistoty a rozpaky "postsémiotického" věku. In: Hudební věda 28, Nr. 4, S. 360-364.

Fukač: Ohne jedwede Strapazen, es geht mir wunderbar im meinem Land. - Wer? Ich möchte das nicht dämonisieren. Vor allem, sagen wir, diejenigen Kollegen, Musikwissenschaftler, die einfach nie eingesprungen sind, also die sich nie diese Fragen gestellt haben, also: "Wo ist mein Land und mein Stamm, und was ist das Ziel meiner Arbeit? Wenn man nur die Akkoladen bei Bach oder einem tschechischen Kleinmeister studiert, braucht man keine Semiotik oder nennt man "Semiologia musicale" in Italien eben die Notenschriftkunde oder sowas. Das ist halt dieser Positivismus: oder ist man blind oder steif? Und zweitens, natürlich, gibt es doch eine Furcht, wenn ich allzu engagiert bin, muß es nicht angenehm sein für mich und meine Wissenschaft, so wie sie von mir betrieben ist. Also, keine Dämonisierung - immer noch nicht bin ich von einem Kapitalisten angesprochen worden: ‚Mach‘ es nicht!‘ Ich kriege sogar Sponsorship für die Semiotik. Aber ich meine, eben diese Umgebung der Musikwissenschaft selbst, die innigste, was man an den Instituten einfach macht.

Scheit: Ich sehe da schon gewisse Spannungsverhältnisse zwischen dem, was Sie zuletzt auch als Zielpunkt beschrieben haben, also Kommunikationstheorie, wo das, was formuliert wird, nicht mehr interessant wird, sondern wie kommuniziert wird. Ich denke, da gehen Zusammenhänge auch verloren, wenn man das auf diese rein formalisierte Ebene schiebt. Es sind dann nur noch abstrakt-formalisierte Zusammenhänge, wo vieles verloren geht, worum es nach der Marx'schen Theorie doch geht. Also, zum Beispiel, der Kommunikationsbegriff hat ja seine Karriere dadurch gemacht, daß man endlich davon abstrahieren konnte, was ausgetauscht wird. Dass man jetzt, mit Marx gesprochen, vom Kapitalverhältnis abstrahieren kann und auf der Ebene des Marktes bleibt. Diese marktwirtschaftliche Perspektive sprachlich übersetzt, so würde ich diesen Vortrag bezeichnen. So kann von allem abstrahiert werden, was den Markt fundiert, also zum Beispiel das Problem der abstrakten Arbeit, das Problem der Ausbeutung, das Problem der Kapitalverhältnisse. Ich sehe schon eine Spannung zwischen dem Marxismus oder zwischen der Marx'schen Theorie, den Fragestellungen, die sie aufwirft, und dieser Formalisierung.

Fukač: Die Kommunikationstheorie ist natürlich eine Wissenschaft, die mehr formal ist, so wie Logik und nicht so wie Physik. Zweitens gibt es international-interdisziplinäre Kontakte, und ich bin auch Historiker - also, das will ich nicht ausklammern. Wozu haben wir denn andere Disziplinen? Aber nur so

vor dem Werk stehen und wieder auf die Kommunikationsverhältnisse verzichten, damit wäre der alte Marx auch nicht zufrieden.

Mayer: Ich will noch mal auf die methodologische Seite hinweisen. Zunächst einmal, es gibt heute nicht den Marxismus, der deine Dinge akzeptieren könnte oder nicht. Das kann man, glaube ich, so nicht stehen lassen, denn wer soll das sein, der Marxismus, der deine Arbeiten anerkennt? Udenkbar. Ich würde methodologisch noch für wichtig halten - das muß jetzt auch nicht alles beantwortet werden, wir wollen auch Anregungen zum Nachdenken behalten, weil wir nicht genug Zeit haben, das auszudiskutieren - mich würde interessieren: Es ist bekannt, daß der russische Formalismus in Konfrontation gekommen ist Mitte der 20er Jahre mit Trotzky, Bucharin und Lunacarskij. Es hat Wandlungen gegeben. Es wäre doch zu fragen: Was hat diese rüde Diskussion trotzdem für Veränderungen ergeben? Ich habe darüber im historisch-kritischen Wörterbuch des Marxismus, wo jetzt der vierte Band erscheint, zum russischen Formalismus einen Artikel geschrieben - ich will darauf verweisen. Wir wissen auch, dass Mukařovský in Prag war. Mukařovský war Lehrer von Jiránek, er spielte eine große Rolle. Mukařovský war nicht Marxist, er hat sich etwa 1948 marxistisch arrangiert oder marxistisch engagiert. Wichtig wäre jetzt bei dem Rückblick zu fragen, hat das irgendeine Kosequenzen für die Art und Weise seines Strukturalismus gehabt, und die nächste Frage ist, in wie weit Jiránek oder Volek, zum Beispiel, als Schüler von Mukařovský, die sich als Marxisten begriffen haben, etwas eingebracht haben, was anders ist als das, was sozusagen ‚Nicht-Marxisten‘ drinhatten.

Ich bereite einen Reader vor, also eine Text-Sammlung mit Texten marxistisch orientierter Musikwissenschaft - international. Mich würde interessieren, ob du der Meinung bist, daß solche Texte von Jiránek und auch von dir, als "marxistisch orientierte" dort hineinkommen sollten? Habt ihr euch als "marxistisch orientierte" Musikwissenschaftler begriffen? Ich habe nach den Berichten jetzt den Eindruck, dass das nicht sicher ist.

Fukač: Bei mir sicherlich nicht,...

Mayer: Es geht hier nicht um Bekenntnisse!

Fukač: Was Volek angeht, der hatte eine marxistische Periode als Ästhetiker, aber nicht als Semiotiker. Damit er Ruhe hätte, hat er betont "ich bin materialistisch". Jiránek hat den Strukturalismus irgendwie weiterverdaut und auch durch die Intonationstheorie bereichert. Wie wir wissen, ist der Strukturalis-

mus sehr steif und sehr formal. Der Kollege sagte, was Mukařovský angeht, waren Korrespondenzen schon in den 30er Jahren, also da war die soziale Situation hervorragend analysiert. Was Mukařovský dann um 1948 machte, war schon ein anderes Kapitel. Auch Sychra war ein Strukturalist. Die erste Arbeit, die er nach 1948 schrieb, hat man in der DDR herausgegeben. Es war eine Schande für das ganze Tschechien und für Sychra selber.

Mayer: Man muß genauer hinsehen, wann die Differenzierungen zustande gekommen sind. Das sind ja die eigentlich interessanten Dinge.

Rienäcker: Günter Mayer hat eben gesagt, es geht ja nicht um ein Bekenntnis zu Marx oder sowas. Würde das, was du machst, mit der Dialektik von Marx, mit den Warenanalysen, mit dieser sehr vielsträngigen Analyse kollidieren oder würde es dort Konsenz geben?

Fukač: Ich glaube, das ist ein Versuch, das Geschehen zwischen einigen Schichten herauszupräparieren, unter die Lupe zu nehmen.

Rienäcker: Das wäre aber für mich dann marxistisch.

Fukač: Bitte sehr.

3.10 *Birger Petersen-Mikkelsen: Zur Aktualität der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos und ihrer Vorbereitung in der "Philosophie der neuen Musik"*

“In Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* ward erstmals, als umfassendes philosophisches Projekt, die Anstrengung nicht gescheut, den Stand des Komponierens selber, der allemal über den der Musik entscheidet, in die dialektische Behandlung hineinzuziehen“. Schon das Vorhaben markiert eine säkulare Wendung in der nicht durchaus respektablen Geschichte der Einlassung der Philosophie auf Musikalisches“, schreibt Heinz-Klaus

Metzger 1957⁸⁸ über das 1948 entstandene Buch Adornos. Bereits das Entstehungsdatum der *Philosophie der neuen Musik* markiert einen Wendepunkt. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, ist es noch bezogen auf die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beschäftigt sich mit den Komponisten Arnold Schönberg und Igor Strawinsky, aufgefaßt als Antipoden eines weiten Spektrums kompositorisch-musikalischer, vor allem aber auch ästhetischer Weltanschauung, will aber zugleich in die Zukunft weisen und Vorgaben liefern.

Adornos Position ist historisch zu sehen. Verstanden wissen wollte er das Buch als ausgeführten Dialog zur *Dialektik der Aufklärung*⁸⁹. Die Frage, der im Folgenden zunächst nachgegangen werden soll, ist die Frage nach der Beziehung dieses Buches zu jenem Werk, das als letzte große Arbeit Adornos bei seinem Tode kurz vor der Vollendung stand und 1970 von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann herausgegeben wurde: der *Ästhetischen Theorie*, die von Adorno zweifellos als eines seiner Hauptwerke angesehen wurde und neben der *Negativen Dialektik* und einem geplanten moralphilosophischen Werk das darstellen sollte, was Adorno – wie er sagte – “in die Waagschale zu werfen” hatte⁹⁰. Die späte *Ästhetische Theorie* Adornos wird tatsächlich als eines seiner Hauptwerke angesehen. So schreibt Claus-Steffen Mahnkopf in seiner Streitschrift *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*: “[Adornos] *Ästhetische Theorie* – die bedeutendste seit Hegel – ist eine der ersten philosophischen Pflichtlektüren derer, die am Übergang der Neuen Musik ins 21. Jahrhundert mitwirken möchten”⁹¹.

Musik – und in erster Linie die Musik seiner Zeitgenossen – ist ein Schwerpunkt der Reflexion, aber auch der Veranschaulichung der Gedankengänge der *Ästhetischen Theorie*. Trägt die *Philosophie der neuen Musik* bereits Grundzüge des Spätwerkes in sich? Welche Begriffe tauchen bereits in der frühen Veröffentlichung auf, und wie erscheinen sie in der *Ästhetischen The-*

⁸⁸ METZGER, Heinz Klaus (1958): Intermezzo I: Das Altern der Philosophie der Neuen Musik. In: die reihe. Informationen über serielle Musik, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Band 4: Junge Komponisten, Wien/ Zürich/London, S. 64.

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. (1948): *Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1976 (⁵1989), S. 11: “Das Buch möchte als ein ausgeführter Exkurs zur “Dialektik der Aufklärung” genommen werden.”

⁹⁰ Vgl. den Klappentext zur 14. Auflage (1998) von ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main.

⁹¹ MAHNKOPF, Claus-Steffen (1998): *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts* – eine Streitschrift, Kassel, S. 84.

orie – weiterentwickelt oder sogar völlig gewandelt? Die Antworten können in diesem Rahmen nur sehr umrißhaft bleiben; ein Schwerpunkt in der Betrachtung mag dabei die Frage nach der gesellschaftspolitischen Relevanz des Standpunktes von Adorno werden – schon früh ist die marxistische Theorie für Adorno mit der Zwölftontechnik ohne weiteres vereinbar, ja, “sie wird von ihm offenbar als deren genaue Entsprechung in der Musik aufgefaßt”⁹². In dieser Verbindung von Dodekaphonie und Marxismus aber ist sicher auch der Grund zu finden, daß Adorno ab etwa 1940 ⁹³ dieser Kompositionstechnik mit deutlichen Vorbehalten begegnen sollte.

Ein Blick in die *Philosophie der neuen Musik*

“Nachgezeichnet und interpretiert wird in dem Buche der musikalische Fortschritt, wie er mit dem Fortgang von Schönbergs Oeuvre in tödlichen Antinomien sich verfinde; die musikalische Restauration, die bei Strawinsky schließlich als Verrat an der Humanität lesbar wird, ohne daß doch für die angestrebte Verbindlichkeit der Musik etwas gewonnen wäre”⁹⁴, so Heinz-Klaus Metzger. Nach Hans Vogt kann man dieses Buch simplifizierend “ein Werk nennen, das aus des Autors Sorge entstand, der Musik Arnold Schönbergs und seines Kreises die ihr gebührende Resonanz zu verschaffen, oder besser: zu untersuchen, weshalb ihr, insbesondere Schönberg selbst, diese Resonanz versagt geblieben sei”⁹⁵. In der Suche nach den Gründen für versagte Resonanz erkennt Adorno, daß die Komponisten früherer Epochen generell von einer intakten Gesellschaft getragen und akzeptiert wurden. Seit dem Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft entartet diese Sozialbindung von Musikern mehr und mehr. Es geht in dieser Gesellschaft lediglich um die Befriedigung quasi-kulinarischer Bedürfnisse: “Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an hat die große Musik vom Gebrauch ganz sich losgesagt. Die Konsequenz ihrer Fortbildung ist in Widerspruch zu den manipulierten und zugleich selbstzufriedenen Bedürfnissen des bürgerlichen Publikums geraten. Die numerisch schmale Kennerenschaft ward substituiert durch alle die, die einen Sitz bezahlen können und den andern ihre Kultur beweisen

⁹² SCHEIBLE, Hartmut (1989): Theodor W. Adorno, Reinbek, S. 55.

⁹³ SCHEIBLE, Hartmut (1989): Theodor W. Adorno, Reinbek, S. 55.

⁹⁴ METZGER, Heinz Klaus (1958): Intermezzo I: Das Altern der Philosophie der Neuen Musik. In: die reihe. Informationen über serielle Musik, hg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, Band 4: Junge Komponisten, Wien/ Zürich/London, S. 65.

⁹⁵ VOGT, Hans (1972): Neue Musik seit 1945, Stuttgart, S. 45.

wollen. Öffentlicher Geschmack und Qualität der Werke fielen auseinander” (PhdNM, 17)⁹⁶. Einerseits entsteht so die Unterhaltungsmusik-Kultur, andererseits gerät auch die sogenannte “ernste” Musik in den Sog dieser gesellschaftlichen Repression, damit in einen Substanzverfall, in Nostalgie und Morbidität. Wo sie solcher Entwicklung widersteht, vereinsamt sie, zeigt Symptome der Schrumpfung und der Unlust. Schönberg, der die Entwicklung durchschaute, ihr begegnete und sie mit der Entwicklung der Zwölftontechnik schließlich überwand, mußte als Gegner einer Gesellschaft von Musikkonsumenten erscheinen. War es dieser bei anderen, auch “ernsten” Komponisten der Gegenwart mehr oder weniger gelungen, sie ihren repressiven Tendenzen gefügig zu machen, so daß die Komponisten, vielleicht widerstrebend, aber schließlich doch kapitulierend, sich in den Produktionsprozeß musikalischer Konsumware einordneten, so schlug ein solcher Unterdrückungsversuch bei Schönberg völlig fehl; Schönberg wird deshalb von der Gesellschaft totgeschwiegen oder skandalisiert – mit dem Ziel der Vernichtung: Die Gesellschaft kann es nicht ertragen, daß eine Persönlichkeit wie Schönberg ihr in seinen konzessionslosen, substantiell unantastbaren Werken gewissermaßen den Spiegel ihrer eigenen Depravierung vorhält. Schönberg entlarvt eine gesellschaftliche Lüge, die Lüge, auf die sich das spätkapitalistische Bürgertum vornehmlich aufbaute, und die nicht allein dessen Verhältnis zur Musik betrifft, sondern die Grundlage seiner Existenz überhaupt. Von dieser Gesellschaft erst in die Opposition gedrängt, schließlich zum Kampf ums Überleben gezwungen, wird Schönberg genötigt, seine Musik, die seine einzige Waffe ist, zu schärfen und unanfechtbar zu machen; nicht im geringsten darf sie pervertierten Konsumvorstellungen mehr entsprechen. So entsteht die Zwölftontechnik: “Die Isolierung der radikalen modernen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten läßt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen.” (PhdNM, 124).

Adorno führt einen weitangelegten Beweis seiner These und stützt sich dabei vorwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – auf Hegel, den er (schon dies eine formale Parallele zur *Ästhetischen Theorie*) nach den Bedürfnissen seines Themas interpretiert. Er führt eine Analyse der musikalischen Gegen-

⁹⁶ Im folgenden abgekürzt für: ADORNO, Theodor W. (1948): *Die Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1976 (²1989).

wartstechniken durch: der von Schönberg, Berg und Webern einerseits, der von Strawinsky, in die einiges von Paul Hindemith einbezogen wird, andererseits. Bartók wird nur beiläufig erwähnt. Wenn auch die hier nur knapp angedeutete soziologische These bestimmend bleibt, so werden doch genügend musikimmanente Kriterien ins Spiel gebracht; musikpsychologische und vor allem ästhetische Gesichtspunkte kommen gleichfalls zur Sprache. "Die ernsthaft in Betracht kommende Produktion ist quantitativ geschrumpft, und was überhaupt noch geschrieben wird, trägt nicht nur die Spuren unsäglicher Mühe, sondern oft genug auch von Unlust. Die quantitative Schrumpfung hat die offenkundigen gesellschaftlichen Gründe. Es besteht keine Nachfrage mehr" (PhdNM, 103).

Die Position Adornos wurde noch zu seinen Lebzeiten eine historische – und wurde von ihm auch so wahrgenommen, obwohl Adorno im Nachwort zur letzten unter seiner Aufsicht erschienenen Auflage von 1966, als der Integrationsprozeß Schönbergs und seines Kreises bereits in vollem Gang war, seine Sichtweise bestätigte: "Wo man mit geistigen Gebilden dadurch fertig wird, daß man sie in die Vergangenheit abschiebt und den puren Zeitverlauf an die Stelle der Entfaltung der Sache rückt, ist der Verdacht begründet, daß solche Gebilde nicht bewältigt sind und verdrängt werden. Der Stachel aber, den die ‚Philosophie der neuen Musik‘ darum behielt, mag dem gegenwärtigen Stand der Musik zugutekommen. Daß der vor zwanzig Jahren geschriebene Schönberg-Teil Entwicklungen kritisch vorwegnimmt, die erst seit 1950 offenbar wurden, bestärkt den Autor darin" (PhdNM, 199).

Spuren und Funde in der *Ästhetischen Theorie*

Unter den drei bestimmenden Aspekten der *Ästhetischen Theorie* – die erkenntnistheoretische Seite (Adornos "Begreifen des Nicht-Begreifbaren"), die metaphysische Seite (die auch mit Spiritualität oder Rest-Religiosität in Verbindung gebracht werden kann) und die gesellschaftspolitische Seite – existieren zwei Aspekte, die auch in der *Philosophie der Neuen Musik* eine Rolle spielen. In beiden Werken steht das problematische Verhältnis zwischen Gesellschaft und Kunst im Vordergrund; wie in den musikphilosophischen Schriften der vierziger und fünfziger Jahre fordert Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die Autonomie der Kunst als normativ: "Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone

ihrer Autonomie sich mit“ (ÄsTh, 16)⁹⁷. Kunst ist also autonom und heteronom, nämlich von der Gesellschaft gemacht. Die Autonomiethese Adornos ist doppeldeutig-ambivalent: Einerseits ist Autonomie aufgrund der freien Wertvorgaben vorteilhaft, andererseits besteht die Möglichkeit des Verlustes der Kritikfähigkeit in einer unfreien Gesellschaft. Kunst gilt in ihr nur noch der Affirmation oder als Ware – setzt sich dadurch in Widerspruch zum Spätkapitalismus. In der *Ästhetischen Theorie* gibt es keine von außen an die Kunst herantragbare Fortschrittsentwicklung, sondern nur spezifische Formgesetze; Adorno spricht von “avanciertester Kunstenwicklung”. Diese These ist verschmelzbar mit der Kritik Adornos an der jüngeren Komponistengeneration, denen er (in *Das Altern der Neuen Musik*) vorwirft, konsequenter als Schönberg sein zu wollen.

Adorno führt in der *Philosophie der neuen Musik* als eines der größten Probleme der Zwölftontechnik die extreme Rationalisierung ins Feld – den Aspekt der Emotionslosigkeit und den Verlust an Musiksprache, der sich erstmals im Werk Weberns zeigt.

Zwanzig Jahre später postuliert Adorno, die moderne Kunst habe ihr eigenes Absterben herbeigeführt – durch zunehmende Rationalisierung und “Industrialisierung”. Zu überleben vermag nur der Gehalt der Kunst, aber auch der nur verändert: “der Gehalt der Kunst, nach [Hegels] Konzeption ihr Absolutes, geht nicht auf in der Dimension ihres Lebens und Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben. Vorstellbar und keine abstrakte Möglichkeit, daß große Musik – ein Spätes – nur in einer beschränkten Periode der Menschheit möglich war. Die Revolte der Kunst, teleologisch gesetzt in ihrer ‚Stellung zur Objektivität‘, der geschichtlichen Welt, ist zu ihrer Revolte gegen die Kunst geworden; müßig zu prophezeien, ob sie das überdauert” (ÄsTh, 13). Daraus ergibt sich die Frage, wie mit Kunst grundsätzlich umzugehen ist. Adornos asketischer Hedonismus, der bereits zu Beginn der *Ästhetischen Theorie* aufscheint – Kunst, die nur Lust gewährt, ist keine wahre Kunst –, exponiert einen intellektuell-sinnlichen Kunstbegriff; dieser verlangt das Zurücknehmen der fortgeschrittenen Harmonisierung und Instrumentalisierung von Kunst. Der diesem Konzept immanente Eskapismus, das negative Glück des “Entronnenseins” (ÄsTh, 30 und 204-205) ist in einem Satz der *Philosophie der neuen Musik* erahnbar, der an Kunstvorstel-

⁹⁷ Im folgenden abgekürzt für ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, zitiert nach der 14. Auflage 1998.

lungen des 19. Jahrhunderts erinnert: “Die Kritik am extensiven Schema verschränkt sich mit der inhaltlichen an Phrase und Ideologie. Musik, zum Augenblick geschrumpft, ist wahr als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden” (PhdNM, 43). Das Zitat verbirgt auch den Aspekt der Kunst als Augenblick – die Kurzzeitigkeit der Kunsterfahrung. In der *Ästhetischen Theorie* erscheint der Terminus der “apparition” des Kunstwerkes als plötzlich entstehende und vergehende Erscheinung. Moderne Kunstwerke sind demnach ästhetische Bilder, prozessuale Erfahrungsmedien: “Der Augenblick, in dem sie [die Kunstwerke] Bild werden, in dem ihr Inwendiges zum Äußeren wird, sprengt die Hülle des Auswendigen um das Inwendige; ihre apparition, die sie zum Bild macht, zerstört immer zugleich auch ihr Bildwesen” (ÄsTh, 131-132). Darüberhinaus ist das Wort “Sie [die Musik] gilt dem realen Leiden” in Beziehung zu setzen zu Adornos Postulat in der *Ästhetischen Theorie*, Kunst sei artikulierter Ausdruck des Leidens, ohne dieses zum Verstummen zu bringen.

Schönberg wird in der *Philosophie der neuen Musik* gegen seine eigene Desintegration in die Gesellschaft verteidigt; in der *Ästhetischen Theorie* geht Adorno so weit zu behaupten, daß sich Kunstwerke grundsätzlich nicht widerstandslos integrieren lassen. Kunstwerke laufen auf Desintegration hinaus. Adornos Paradebeispiel ist das Werk Samuel Becketts. “Kunst muß den Begriff der Versöhnung, den sie auf ihren Fahnen trägt, sogleich dementieren” – ein weiterer Zug der durchgehend von der negativen Dialektik bestimmten Anlage des Werkes. Günter Figal schreibt: “Daß Adornos Philosophieren ein Beitrag zum Selbstverstehen der Moderne ist, tritt nirgend so klar hervor wie in seinen Schriften zur Ästhetik und Kunst. In der Kunst, so die Überzeugung Adornos, habe sich die Moderne konzentriert und mit besonderer Intensität zu erkennen gegeben; hier werde sie offen ausgetragen, so daß ihre Erfahrung vor allem als Kunsterfahrung zu machen sei. Das aber schlage auf die Kunst zurück: Nur als radikal moderne sei Kunst überhaupt noch möglich. Programmatisch für das Denken Adornos ist das ‚Postulat einer Kunst fortgeschrittensten Bewußtseins, in der die avanciertesten und differenziertesten Verfahrensweisen mit den avanciertesten und differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen‘ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 57). [...] Adorno hat [...] darauf bestanden, daß die modernen Kunstwerke sich radikal gegen ihre Welt abschließen und daß ihre Modernität dafür Bedingung und Möglichkeit ist: Moderne Kunstwerke sind ‚Monaden‘; als solche beziehen sie ‚bestimmte Stellung zur empirischen Realität‘ – so nämlich, daß sie ‚aus deren Bann‘ heraustreten; sie stellen vor, ‚was sie nicht selbst sind‘, und sind

dazu imstande, weil ‚ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität ... nicht nur desselben Wesens ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu imitieren‘ (Ebd., S. 15). Kunst ist *absolut* modern: als moderne *abgelöst* von dem, was die Moderne sonst ist“⁹⁸.

Viele in der *Ästhetischen Theorie* zentrale Begriffe oder Begriffspaare gehen in der *Philosophie der Neuen Musik*. So unter anderen das Paar Identität–Nichtidentität, das erst im Spätwerk völlig ausgeführt wird, ferner das Ideal der Selbstnegation der Kunst und des “Schwarzen”, Aspekte der Transzendenz und des Naturschönen – die in der *Ästhetischen Theorie* in Zusammenhang mit der Rezeption Hegels und Kants stehen – sowie der “Rätselcharakter” der Kunst. Dennoch kann *Die Philosophie der neuen Musik* unverkennbar als wichtiger Vorläufer der *Ästhetischen Theorie* betrachtet werden. Sie als “Hauptvorläufer” zu betrachten, wäre sicherlich falsch, da für die *Ästhetische Theorie* Hegel und Kant eine zu große Rolle spielen. Festzuhalten bleibt aber, daß schon 1948 (bzw. 1941/2, als das Schönberg-Kapitel *Der Philosophie der Neuen Musik* entstand) grundlegende Ansätze der ästhetischen Theorie Adornos vorlagen, die sich in ihren Grundzügen nur geringfügig geändert haben. “Man kann und muß ein solches elitäres Kunstverständnis, das Kunst für die ‚happy few‘, Kunstgewerbe, Kulturwarenproduktion für die Masse festschreibt, kritisieren; gleichwohl sollte dabei immer – gegenüber vorschneller Pauschalverurteilung – mitbedacht werden, daß Adornos ästhetische Theorie der letzte verzweifelte Versuch ist, der Verdinglichung, dem universellen Verblendungszusammenhang, den die *Dialektik der Aufklärung* mit Blick auf die amerikanische Kultur beschrieben hat, zu trotzen und einen Bereich zu konstruieren, der tendenziell den Entfremdungsmechanismen entzogen bleibt. Daher rührt die Apologie des authentischen, avantgardistischen, schwer verständlichen Werks”⁹⁹, schreibt Werner Jung. Das Herz der Moderne ist in der *Ästhetischen Theorie* ein Bruch: Aufgabe der Kunstphilosophie ist es nicht, das Moment des Unverständlichen wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen¹⁰⁰.

⁹⁸ FIGAL, Günter (1998): Absolut modern. Zu Adornos Verständnis von Kunst und Freiheit. In: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt am Main, S. 21-22.

⁹⁹ JUNG, Werner (1995): Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik, Hamburg, S. 166-167.

¹⁰⁰ Vgl. ESPINA, Yolanda (1998): Wahrheit als Zugang zur Wahrheit. Die Bedeutung der immanenten Kritik in der Musikphilosophie Adornos. In: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt am Main, S. 53.

Zur Gültigkeit der *Ästhetischen Theorie*

Unabhängig von der Frage, ob sich die gesellschaftlichen Bedingungen für die Neue Musik seit Adornos *Ästhetischer Theorie* grundlegend verändert haben, ist festzustellen, daß immer noch unter den gleichen Prämissen wie in den Schriften Adornos über sie geredet und gestritten wird. Auffällig ist dabei, daß Adornos Ästhetik allerorten als „überholt“ oder „antiquiert“ dargestellt erscheint. Unstrittig ist, daß seine Texte in Rhetorik, Wertekanon und Basis keine Zeitgenossenschaft mehr beanspruchen können. Behauptet wird allerdings, daß „der Adornoschen Ästhetik aufgrund der schieren Differenz ihres historischen Ortes zu ‚unserem‘ Erfahrungshorizont keine innovative Bedeutung mehr zukomme und zukommen könne“¹⁰¹. Doch es ist ein Mißverständnis anzunehmen, daß das, was als ‚die Ästhetik Adornos‘, als Destillat übriggeblieben ist, ausschließlich eine Theorie der Musik-Avantgarde ist, die sich historisch mit Bezug auf die Neue Wiener Schule legitimiert¹⁰². Die „Streitschrift“ *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts* Claus-Steffen Mahnkopfs ist Zeichen einer neuen Stufe in der Entwicklungen dieser Debatte. Mahnkopf richtet einen bösen Blick auf den Status Quo und seine Defekte – angesichts einer „verschworenen“ Komponisten- und Neue-Musik-Szene –, zieht eine ernüchternde Bilanz seiner Erfahrungen als junger Komponist und fragt schließlich nach dem Scheitern der neuen Musik schlechthin. Adornos *Ästhetische Theorie* ist für den Autor Pflichtlektüre „derer, die am Übergang der Neuen Musik ins 21. Jahrhundert mitwirken möchten“¹⁰³. Er feiert „Adorno als Propheten und seinen Lehrer, den Komponisten Brian Ferneyhough als Messias der kommenden Musik; diese wird laut Mahnkopf im Zeichen von Komplexismus, Immanentismus und Expressivismus stehen“¹⁰⁴ – einer sieghaften Dreifaltigkeit, die schließlich auch den Erzfeind aller musikalischen Vernunft, die Postmoderne mit ihrem

¹⁰¹ KLEIN, Richard (1998): Statt einer Einleitung: Schwierigkeiten mit der Musikphilosophie. In: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, S. 14.

¹⁰² Vgl. EICHEL, Christine (1998): Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos. In: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, S. 282.

¹⁰³ MAHNKOPF, Claus-Steffen (1998): *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts – eine Streitschrift*, Kassel, S. 84.

¹⁰⁴ NYFFELER, Max (1998): Wetterleuchten über dem Biotop. Zur Situation der neuen Musik in Deutschland. In: *Neue Musikzeitung nmz* 6/1998, S. 3.

“irren Treiben” und dem falschen Schein des Pluralismus in den Orkus der Geschichte schicken wird.

Obgleich sich Mahnkopf immer wieder Adornos Argumentationsart und Sprachstil zu eigen macht, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit Adornos *Ästhetische Theorie* von Mahnkopf in seiner *Kritik der neuen Musik* rezipiert worden ist. Mahnkopf und Adorno haben die rigiden restaurativen Züge eines teleologischen Musikgeschichtsbildes gemeinsam. Das Thema des Materialfortschritts wird allerdings von Mahnkopf verdrängt: “[...] Ein Fortschreiten nicht nur des Tonmaterials, sondern auch und nicht zuletzt der kritischen Entwicklung eines kompositorischen Denkens, das, weil es sich an den Vorläufern orientiert, im strengen Sinne nichts vergißt, sondern die Herkunft dialektisch aufhebt”¹⁰⁵. Ein Schwerpunkt der Betrachtungen Mahnkopfs liegt auf dem Begriff der Immanenz, auch ein Thema Adornos. Die Kritik Mahnkopfs am Serialismus hat ihre Wurzeln in Adornos Vortrag *Das Altern der Neuen Musik*, gerade in Hinsicht auf die Überbetonung des rationalen Aspekts dieser Musik.

Von Bedeutung ist schließlich Mahnkopfs Einschätzung von Adornos Fortschritts- und Kritik-Verständnis im Hinblick auf die Prognose für eine Musik des 21. Jahrhunderts: “Wir verdanken Adorno – dem Schreckbild der Musikwissenschaft, dem schlechten Gewissen der Komponisten und erst recht der Praktiker – den Anschluß der Musik an eine Kritische Theorie. Trotzdem wird Adorno immer wieder in einem entscheidenden Punkt mißverstanden: Er ist ein *Kritiker* des Fortschritts in der Musik, nicht dessen blinder Apologet. Das beweist das Gesamtoeuvre genauso wie alles Übrige aus dem Umfeld der Frankfurter Schule. Um den Fortschritt allerdings kritisieren zu können, muß man seine schwierige Existenz wenigstens zur Kenntnis nehmen. Innerhalb des *einmaligen* Vorgangs, daß ein Philosoph seines Ranges Musikphilosophie auf dieser Höhe betrieb, nimmt die Neue Musik und darin die Hauptlinie des konstruktiv-expressiven Komponierens die zentrale Stelle ein, eine Gegenwartsdeutung, die Adorno auf die Geschichte, vor allem seit Beethoven, überträgt. Da er *der* Theoretiker der musikalischen Moderne ist, sollte er auch nicht als Allheilmittel oder als Musik-,Wissenschaft‘ rezipiert werden, sondern als Funktion einer ‚geistigen‘, d.h. grundbegrifflichen und phänomenologischen Klärung. So dürfte es möglich sein, die vertrackte Moderne-Postmoderne-Differenz anhand seines universellen musikalischen

¹⁰⁵MAHNKOPF, Claus-Steffen (1998): *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts – eine Streitschrift*, Kassel, S. 30.

Denkens darzustellen. Was sich nicht mehr fügt, darin wird zukünftiges musikalisches Denken, das des 21. Jahrhunderts sichtbar¹⁰⁶.

Was Adorno in den 50er und 60er Jahren als Problem und Perspektive der Postmoderne beschreibt, hat bis heute überraschende Aktualität: Viele der von ihm angeführten Tendenzen haben sich verstärkt. Dazu gehört die Neutralisierung einst provozierender Kunst – so etwa Musik von Ligeti als Filmmusik; “die Moderne und Nach-Moderne ist bis zur Unkenntlichkeit von der medialen Öffentlichkeit [...] benutzt und als bloßer Reiz entwertet worden.”¹⁰⁷ Die Ausdrucksfähigkeit der Kunst scheint nach wie vor von puristischer Ästhetik bedroht; am auffälligsten ist aber sicherlich die von Adorno als “Urphänomen der Verfransung” bezeichnete Tendenz – das Eindringen der Alltagsästhetik in die Struktur des Kunstwerks. Die Artefakte der uns umgebenden ästhetisierten Kultur in den Werken entideologisiert – “ihre Eindeutigkeit, ihre Funktion splittert sich in andere Deutungen und Bedeutungen auf”¹⁰⁸: Ein Markenlabel wird zum Ornament, das Lächeln einer Werbefigur zum gespenstischen Grinsen, ein TV-Jingle zerfällt in Splitter des kollektiven Unbewußten. Solche Verfransung und Vernetzung der Künste löst bis heute ein, was Adorno auch der Postmoderne abfordert: ein mimetisches Verhalten zur Empirie, die Fähigkeit zur intuitiven Reaktion ohne rationale Kontrolle. “Kunst rettet die Wahrnehmungsfähigkeit in einer Welt, die in allen anderen Bereichen der Vernunft unterworfen ist, und wird zum anderen Ort von Mimesis”¹⁰⁹. “Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild” (ÄsTh, 489).

Diskussion

Mayer: Wir könnten endlos darüber diskutieren, den Stellenwert marxistischer Ansätze in der Philosophie der neuen Musik von Adorno zu diskutieren. Wir haben dazu aber leider keine Zeit...

¹⁰⁶ Ebenda S. 86-97.

¹⁰⁷ EICHEL, Christine (1998): Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos. In: Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt am Main, S. 291.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 292.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 292.

Hemming: Ich sehe nicht den Zusammenhang zur Frage: "Was ist eine marxistische Musikwissenschaft?"

P.-M.: Mein Zusammenhang war: Paradigmenwechsel. Adorno darf bei einer Diskussion über Marxismus nicht außer acht gelassen werden, denn er ist für die Musikwissenschaft einfach bedeutsam.

Hemming: Ich war Zeuge der Veranstaltung 25 Jahre nach Adornos Tod bei den Darmstädter Ferienkursen "Zur Aktualität Theodor Adornos", wo man erhofft hat von Brian Ferneyhough, dem Lehrer von Mahnkopf, dass er das willig aufgreift und dieselben Theorien über musikalische Struktur provokant noch einmal vertritt. Das ist überhaupt nicht der Fall gewesen. Die Komponisten wussten nicht mehr, wie sie ihre Musik mit Adorno in Verbindung bringen können. Was wir verschwiegen haben, ist, dass Mahnkopf ja sich selbst und seine Musik als die Musik des 21. Jahrhunderts sieht. Er schreibt zum Beispiel in diesem Buch, "Postmoderne - eine Bilanz", die Postmoderne sei ja nichts, und dann kommt wieder die musikalische Moderne seines Zuschnittes.

3.11 *Gerhard Scheit: Versuch über Musik und abstrakte Zeit - Moische Postones Reinterpretation of Marx und Theodor W. Adornos Interpretation der Musik*

Ich möchte mich im folgenden mit Moische Postones "Time, labor, and social domination. A reinterpretation of Marx's critical theory" (1993)¹¹⁰ beschäftigen. Für das Jahr 2000 bereitet der Freiburger *ça ira*-Verlag die erste deutschsprachige Ausgabe dieses Buches vor. In gewisser Weise bietet es nicht nur theoretisches Neuland sondern auch eine Art Zusammenfassung der wichtigsten Versuche zur Marx'schen Theorie seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre, die aber im deutschsprachigen Raum meist und im Unterschied

¹¹⁰Im folgenden wird mit der Seitenangabe im Text aus der Paperback-Publikation der Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1996, zitiert.

zu Postone außerhalb der Universität in einzelnen privaten Initiativen formuliert wurden - zum Beispiel in der Initiative Sozialistisches Forum Freiburg, Krisis-Gruppe Nürnberg, Jour fixe Initiative Berlin, Bahamas Berlin etc. - und deren Gemeinsames in der Neuorientierung an der Wertformanalyse des *Kapitals* besteht. In seinem Buch kehrt Postone noch einmal zu dem Punkt zurück, an dem sich Habermas von der Kritischen Theorie in Richtung Kommunikation verabschiedete. Statt des linguistic turns empfiehlt Postone eine kritische Wendung zu Wert und abstrakter Arbeit. Das heißt, er kritisiert zwar wie Habermas die deterministische und geschichtspessimistische Tendenz insbesondere bei Horkheimer, wird aber darüber nicht zum zivilgesellschaftlichen und verfassungspatriotischen Optimisten. Denn anders als Habermas, der sich sogleich nach der Studentenbewegung mit der abstrakten Arbeit und dem Wert im Namen des Kommunikativen abzufinden vermochte - wie einstens Schiller mit dem realen Staat im Namen des ästhetischen nach der Französischen Revolution -, anders als Habermas also versucht Postone gerade von Wert und abstrakter Arbeit aus den "Pessimismus" der Frankfurter Schule aufzurollen. Pollock und Horkheimer, Adorno und Sohn-Rethel kritisiert er darin, daß sie wie schon Lukács in "Geschichte und Klassenbewußtsein" die Kategorien der Ware und des Kapitals immer nur auf der Ebene der Zirkulation angewandt haben, daß sie sozusagen beim Tauschwert stehengeblieben sind, bei der Kritik der Tauschverhältnisse, und daß sie letztlich - trotz aller Distanz zur Arbeiterbewegung und deren Marxismus - vom Standpunkt der Arbeit aus die Tauschverhältnisse kritisieren: "within such an interpretation, the categories of commodity and capital do not really grasp the social totality while expressing its contradictory character. Instead, they specify only one dimension of capitalist society, the relations of distribution, which eventually comes to oppose its other dimension, social ,labor'. In other words, when the Marxian categories are understood only in terms of the market and private property, they are essentially one-dimensional from the outset: they do not grasp the contradiction but only one of its terms. [...] It is a critique from the standpoint of ,labor' of the social forms expressed by the categories" (S.115).

Die Kritik, die Postone speziell an Sohn-Rethel übt, soll vermutlich auch Adorno treffen, der in dem ganzen Buch allerdings ziemlich unterbelichtet bleibt. Im Unterschied zu Horkheimer orientierten sich ja beide - Adorno und Sohn-Rethel - viel stärker an der Frage der realen Abstraktion, die Marx bereits in den Grundrissen aufgeworfen hatte. Aber, wie Postone einwirft, auch diese Variante kritischer Theorie beschränke sich dabei auf die Sphäre

des Tausches: Sohn Rethel “argues that the sort of abstraction an form of social synthesis entailed in the value form is not a labor abstraction but an exchange abstraction. [...] Sohn-Rethel, however, interprets the commodity form as being extrinsic to commodity-determined labor [...] He emphasises on exchange, which excludes any examination of the implications of the commodity form for labor” (S.179).

Gerade darauf hat es nun Postone abgesehen: die Realabstraktion auf dem Gebiet der Arbeit dingfest zu machen. Da er allerdings die musikalischen und ästhetischen Schriften Adornos ausklammert, vermag er auch nicht die darin formulierte Kritik der abstrakten Arbeit wahrzunehmen, von der im letzten Teil meines Vortrags zu sprechen sein wird.

Arbeit und Zeit

Postone begreift die Frage des Mehrwerts und der Wertgröße, die im Arbeiterbewegungsmarxismus im Mittelpunkt stand, lediglich als integrierten Bestandteil einer anderen, fundamentaleren Kritik, die Marx im Kapital formuliert hat, und die mit der Wertform auch die abstrakte Arbeit und die abstrakte Zeit in Frage stellt. Diese ist nun in den Mittelpunkt zu rücken – aber gerade hier gibt es den größten Widerstand des gesunden Menschverstands. Gemeinhin unterscheidet man zwischen linearer und zyklischer Zeitauffassung. Postone jedoch erörtert eine andere Unterscheidung: er differenziert darin, ob die Zeit als abhängige oder unabhängige Variable begriffen wird – im einen Fall spricht er von konkreter, im andern von abstrakter Zeit. Vor der Moderne, vor der Totalisierung des Kapitalverhältnisses, war die Zeit keine autonome Kategorie, sie war abhängig von Ereignissen, und konnte qualitativ bestimmt werden, als gute oder schlechte, heilige oder profane. Konkrete Zeit geht darum nicht im Begriff der zyklischen Zeit auf: “for there are linear conceptions of time which are essentially concrete [...] Concrete time is characterized less by its direction than the fact that it is a dependent variable. [...] A relationship exists between the measure of time and the sort of time involved. The fact that the time unit is not constant, but itself varies, indicates that this form of time is a dependent variable, a function of events, occurrences, or actions. ‚Abstract time‘ on the other hand, by which I mean uniform, continuous homogeneous, ‚empty‘ time, is independent of events. The conception of abstract time which became increasingly dominant in Western Europe between the fourteenth and seventeenth centuries, was expressed most emphatically in Newton’s formulation of ‚absolute, true and

mathematical time (which) flows equably without relation to anything external.' Abstract time is an independent variable; it constitutes an independent framework within which motion, events, and action occur. Such time is divisible into equal, constant, nonqualitative units. The conception of time as an independent variable with phenomena as its function was developed only in modern Western Europe" (S.202).

Im folgenden weist Postone alle Versuche zurück, die Entstehung dieser westlichen Zeitvorstellung, mit Kant gesprochen: dieses westlichen Zeitschematismus, auf die technischen Erfindungen, vor allem die Entwicklung der Uhr, die eine präzise, mathematische Zeitmessung erlaubt, zu reduzieren. Der Vergleich mit China, wo es früh schon Uhren gab, macht das Wesentliche deutlich: "notion of productivity, in the sense of output per unit time, was unknown." Gerade darum aber geht es nun in Western Europe. Postone verweist hier auf Jacques Le Goff, der bereits unter den verschiedenen Arten von Zeitmessung in der mittelalterlichen Stadt die Arbeits-Glocken hervorgehoben hat, "which appeared and spread quickly in the cloth-producing towns of the fourteenth century" (S.209). "The work bells themselves were an expression of a new social form that had begun to emerge, particularly within the medieval cloth-making industry" (S.209f.). Da die Arbeiter hier tageweise bezahlt wurden, ging es in der Frage der Entlohnung stets um die Länge und die Definition des Arbeitstages, um die Arbeitspausen. Die städtischen Arbeitsglocken markierten für die frühen textilerzeugenden Betriebe den Beginn und das Ende des Arbeitstages, ebenso wie die Unterbrechungen zur Mahlzeit. Daraus folgert Postone: "with the rise of early capitalist forms of social relations in the cloth-producing urban communes of Western Europe, a form of time emerged that was a measure of, and eventually a compelling norm for, activity. Such a time is divisible into constant units, and within a social framework constituted by the emerging commodity form, such units also are socially meaningful" (S.211).

Das Geld ist die erste Erscheinungsform des real Abstrakten überhaupt. Marx hat damit folgendes gemeint: "Es ist, als ob neben und außer Löwen, Tigern, Hasen und allen andern wirklichen Thieren, die gruppiert die verschiedenen Geschlechter, Arten, Unterarten, Familien usw. des Thierreichs bilden, auch noch DAS THIER existierte, die individuelle Incarnation des ganzen Thierreichs. Ein solches Einzelnes, das in sich alle wirklichen vorhandene Arten derselben Sache einbegreift, ist ein Allgemeines, wie Thier, Gott

usw.”¹¹¹ Indem dieses Geld nun unmittelbar auf die konkrete Arbeit bezogen wurde – dadurch daß die Länge der Arbeitszeit mit der Summe des dafür bezahlten Geldes gleichsam synchronisiert werden konnte - ist auch der erste Schritt zur abstrakten Arbeit getan. D. h. die abstrakte Logik des Geldes, die bereits in der Antike ihr Unwesen trieb, hier aber auf engbegrenztem gesellschaftlichem Raum, erfaßt nun an der Schwelle zu Moderne Arbeit und Zeit und verwandelt sie in reale Abstraktionen. Geld wird Zeit.

Die mechanische Uhr, nicht lange nach der Einführung der Arbeitsglocken erfunden, setzte sich in den städtischen Zentren des mittelalterlichen Europas rasch durch. Am Ende des 14. Jahrhunderts war hier die sechzigminütige Stunde so gut wie etabliert. Freilich handelte es sich noch immer und für lange um Inseln der abstrakten Zeit in einem Meer disparater konkreter Zeitvorstellungen, unmeßbar und unteilbar. Postone betont aber, daß die abstrakte Zeit, ihrem genauen Begriff gemäß, eine totalisierende Tendenz von Anfang an besaß, und schon im Ursprung nicht sich sozial eingrenzen läßt auf eine bestimmte Klasse, sondern den Alltag der Stadt, die Lebenswirklichkeit der darin lebenden Menschen durchdrang. Es handelt sich um eine Form von Herrschaft, die begrifflich nicht aufgeht in Klassenherrschaft: “The temporal social forms (...) have a life of their own, and are compelling for all members of capitalist society – even if in a way that benefits the bourgeois materially. Although constituted socially, time in capitalism exerts an abstract form of compulsion.” (S.214)

Als Resultat gesellschaftlich totaler Vermittlung wird die aufgewendete Arbeitszeit in eine Zeit-Norm verwandelt, die von jedem individuellen Tun abstrahiert und es im selben Maß beherrscht. Darin wäre schließlich auch der reale Eurozentrismus der Geschichte und Kultur, die ‚Herrschaft‘ des Abendlands und die Dominanz der westlichen Welt materialistisch zu begreifen: in der realen Abstraktion von konkreter Arbeit und Zeit. Sie kann letztlich von niemandem beherrscht werden, da sie doch von allen abstrahiert; sie allein vermag die totale Integration zu bewerkstelligen und jene One World zu schaffen, deren Abstraktionsleistung im millionenfachen Hungertod besteht.

Abstrakte Zeit und Ursprung der Musik (Einstimmigkeit – Mehrstimmigkeit)

¹¹¹ MARX, Karl (1867): Das Kapital. Erster Band. Hamburg. - Zitiert nach Karl Marx, Friedrich Engels: Gesamtausgabe (MEGA) Abt.II, Bd. 5. Berlin 1983, S.37.

Bei der Durchsetzung abstrakter Zeit handelt sich um einen realen Prozeß, keineswegs um eine bloße Zeitvorstellung, obwohl natürlich eine Zeitvorstellung stets beteiligt ist und sein muß. Es ist die Einheit von Ideellem und Reellem. Philosophisch hat diesen Prozeß schließlich Kant - an der Wende zum industriellen Kapital, d.h. zur Totalität des Kapitalverhältnisses stehend - zusammengefaßt in seinem transzendentalen Subjekt und im Apriori seiner Verstandesbegriffe.

Eine materialistische Kritik abstrakter Zeit könnte nicht nur über die Transzendenz dieses Subjekts aufklären, sondern auch den Begriff der "Rationalisierung", wie ihn Max Weber prägte, in den Zusammenhang der Marx'schen Wertkritik zurückholen - und an beiden die tödlichen Konsequenzen des Kapitals sichtbar machen. Die Frage der Rationalisierung in der Kultur, speziell in der Musik, die Weber bemerkenswert skeptisch stellt, läßt sich davon nicht ausnehmen: Warum "gerade auf dem Boden des Okzidents, und nur hier, Kulturercheinungen auftraten, welche doch - wie wenigstens wir uns gerne vorstellen - in einer Entwicklungsrichtung von universeller Bedeutung und Gültigkeit lagen?"¹¹²

Im "Kapital" hat Marx "das Christentum, mit seinem Kultus des abstrakten Menschen, namentlich in seiner bürgerlichen Entwicklung, dem Protestantismus, Deismus u.s.w." als "die entsprechendste Religionsform" für eine "Gesellschaft von Warenproduzenten" begriffen, genauer für eine Gesellschaft, "deren allgemein gesellschaftliches Produktionsverhältnis darin besteht, sich zu ihren Produkten als Waren, also als Werten zu verhalten, und in dieser sachlichen Form ihre Privatarbeiten auf einander zu beziehen als gleiche menschliche Arbeit"¹¹³. Das Zitat zeigt den theoretischen Fortschritt, den Marx seit dem Aufsatz "Zur Judenfrage" gemacht hat, wo er noch die jüdische Religion als Metapher für den kapitalistischen Geist verwendet hatte. Dieser Fortschritt beruht eben auf dem Begriff von abstrakter Arbeit und Zeit: stehen sich in der frühen Schrift Geld und Gesellschaft unvermittelt wie der abstrakte Gott des Judentums und die konkrete Gesellschaft gegenüber, so vermag Marx nun mit dem Begriff des Werts die totale Vermittlung herzustellen - von der konkreten zur abstrakten Arbeit und vom abstrakten Tauschwert zum konkreten Gebrauchswert - und findet hierfür gerade in der christlichen Religion eine entsprechende verhimmelte Form.

¹¹² WEBER, Max (1972): Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. I, Tübingen, S.1.

¹¹³ MEGA II/Bd.5, S.47f.

Was Marx aber nicht erörtert, ist die Frage, warum die der kapitalisierten Gesellschaft entsprechendste Religion gewissermaßen früher da war als die Gesellschaft selbst; warum abstrakter Gott und konkreter Sohn eher da waren als Wert und Profit. Ein Problem, das die simple Lösung des Basis-Überbau-Schemas Lügen straft, erscheint doch die Universalität der christlichen Kirche in gewisser Weise als Antizipation der Universalität des Kapitals, der christliche Gott als Vorwegnahme des alles durchdringenden Werts; die Heilsgeschichte als kindlicher Entwurf des Verwertungsprozesses.

Gerade hier erlaubt die Kategorie der abstrakten Zeit eine zumindest schärfere Fragestellung. Postone beginnt seine historischen Exkurse übrigens nicht mit der Textilindustrie des Hochmittelalters, sondern mit der Arbeitszeit in den Klöstern. Er weist dabei auf eine spezifische Disziplinierung und Ordnung der Zeitverhältnisse hin, was die Regelung von Arbeit, Essen und Beten betrifft. Die Zeit wurde dabei für die Mönche bereits durch Glocken markiert.

Es ist dies gewissermaßen noch die Phase des einstimmigen Gregorianischen Chorals. Die Musik wird mittels Neumen notiert, die keine Tonhöhen, sondern Bewegungsrichtungen markieren. Tempo und Rhythmus sind absolut textabhängig und werden nicht schriftlich festgehalten. Die Zeit ist konkret. Der Text bestimmt die Zeit der Musik, wie das manuelle Läuten der Kloster-glocken den Alltag der Mönche. Das ändert sich im mehrstimmigen Musizieren, wie es mit dem Aufschwung der Städte sich verbreitet. Die Musik entwickelt seit dem Organum der Notre Dame-Periode des 12. und 13. Jahrhunderts Selbständigkeit gegenüber dem Text; Komposition im eigentlichen Sinn beginnt mit Liniennotation und in der Ars antiqua des 13. Jahrhunderts Mensuralnotation, die es erlauben, das Verhältnis des einzelnen Tons zu den anderen - Tonhöhe und -länge - aus dem einzelnen Notenzeichen selbst abzuleiten und nicht mehr wie bei den Neumen aus dem Zusammenhang des gesungenen Textes oder später bei der Modalnotation aus einer bestimmten Gruppierung von Notenzeichen. Die Einbindung der Musik in einen konkreten, auf unmittelbare Weitergabe von Musizierpraktiken beruhenden Zusammenhang, für den die Zeichen ursprünglich nur Hinweise und Anhaltspunkte, Gedächtnisstützen gleichsam, darstellen, weicht Schritt für Schritt der abstrakten Quantifizierung der Proportionen von Tonhöhe und -länge.

Es geht also um Mehrstimmigkeit im engeren Sinn, nicht um bloße Verschiedenstimmigkeit, die überall entstehen kann, wo zusammen musiziert wird. Erst die "disziplinierte Zurichtung volkstümlicher Heterophonie" (Kurt

Blaukopf) ¹¹⁴ im Sinne jenes Abstraktionsvorganges, der auf der Quantifizierbarkeit der Tonverhältnisse beruht, wäre darum als eine Mehrstimmigkeit anzusehen, die es der Musik ermöglicht, ihre eigene Zeitökonomie auszubilden.

Solche Vorgänge, in denen sich Musik als relativ autonome Form historisch konstituiert, werden durch eine Ontologisierung des Musikalischen natürlich ausgeblendet. Geradezu ein Paradigma dafür ist die alte Studie von Karl Bücher über Arbeit und Rhythmus¹¹⁵, die im selben Maß die Arbeit wie die Musik ontologisiert, und jede Unterscheidung zwischen konkreter und abstrakter Zeit unmöglich macht. Charakteristisch auch, daß sich Georg Lukács in seiner ontologisch angelegten Ästhetik gerade auf diese Studie stützt¹¹⁶. James L. Mursell hingegen hat bereits 1946 gegen solche Vorstellungen eingewandt, daß jedes Tonsystem eine Konstruktion des gesellschaftlichen Geistes sei, ein Phänomen gesellschaftlicher Übereinkunft¹¹⁷. Das Problem ist allerdings, daß sich diese Übereinkunft hinter dem Rücken der Individuen herstellt und ihnen darum als metaphysische oder ontologische Gegebenheit entgegentritt, daß der gesellschaftliche Geist nicht vollständig bei Bewußtsein ist, wenn er sein Tonsystem konstruiert.

Von außen und vorsichtig tastend nähert sich darum Kurt Blaukopf jener gesellschaftlichen Situation an, in der Mehrstimmigkeit entstand: "Die ökonomischen Motive, die diese Mutation der musikalischen Praxis auslösen, sind begleitet von einer neuen Einstellung zur Zeit, die sich auch wieder aus den neuen wirtschaftlichen Verhältnissen ergibt. Im Zuge der Urbanisierung treten gegen Ende des 13. Jahrhunderts die ersten Räderuhren auf. Die Messung der Zeit beginnt [...] sich im Bewußtsein der Menschen einzunisten. Die Musik der Kirche, bisher ‚zeitvergessenes Gebiet‘ (Rudolf Wendorff), vermag sich dieser Neuerung nicht ganz zu entziehen"¹¹⁸. So wenig eine neue Einstellung zur Zeit die wirtschaftliche Entwicklung bloß begleitet haben kann, sie vielmehr zuinnerst bestimmte, so wenig konnte die Musik sie weiterhin ‚vergessen‘. Blaukopf verweist dabei auf den Einfluß der musica

¹¹⁴ BLAUKOPF, Kurt (1984): Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, München. S.226

¹¹⁵ BÜCHER, Karl (1909): Arbeit und Rhythmus. 4. Aufl., Leipzig-Berlin 1909

¹¹⁶ Vgl. hierzu LUKÁCS, Georg (1981): Die Eigenart des Ästhetischen. Bd.1, Berlin-Weimar, S.236ff.

¹¹⁷ MURSELL, James L. (1946): Psychology and the problem of the scale. In: The Musical Quarterly 32/1946, S.564.

¹¹⁸ BLAUKOPF, Kurt (1984): Musik im Wandel der Gesellschaft, München, S.232.

vulgaris, also plebejischer Musikformen, und kann sich darin auf Georg Knepler stützen¹¹⁹. Gerade der Einbruch plebejischer Formen ins zeitvergesene Gebiet der einstimmigen Kirchenmusik führte offenkundig dazu, daß die europäische Musik sich in eigenartiger Mimikry konstituierte: in der Nachahmung abstrakter Zeit.

Ausgangsbasis jedoch bildete die Abstraktion vom Körper, die vom Christentum bereits lange davor durch die zunächst unbedingte und einstimmige Bindung der Musik ans Wort eingeübt worden war und u.a. mit dem Verbot von Tänzen und anderen kultischen Formen einherging. Blaukopf schreibt ganz allgemein von einer "Aussonderung des ‚Musikalischen‘ aus einem Komplex, der ursprünglich Sprache, Musik und Bewegung in enger Verschränkung beinhaltete"¹²⁰. Nur auf dieser Grundlage konnte in der Folge die "volkstümliche Polyphonie" - mit Weber gesprochen - "rationalisiert" - d.h. zur Nachahmung abstrakter Zeit integriert werden¹²¹. Erst die mensurale Polyphonie, die aus dieser Integration hervorging, schuf jene Distanz zum Text und machte die Musik bis zu einem Grad unabhängig, der es ihr erlaubt, in ihrem Inneren abstrakte Zeit nachzubilden. Erst wenn in schriftlich festgelegter Form mehrere Stimmen zur selben Zeit Verschiedenes, verschieden hohe Töne in anderer Folge singen, kann diese Gleichzeitigkeit überhaupt als leeres Kontinuum erscheinen; als etwas, das sie teilen, und das doch nicht identisch mit ihnen ist; worin sie sich demnach wie in einem geometrischen Raum befinden.

So läßt sich in der Entwicklung der europäischen die Nachahmung abstrakter Zeit verfolgen - freilich keine Nachahmung im Sinne der Widerspiegelungstheorie, die nur das Basis-Überbau-Schema reproduziert. Einerseits setzt sich hier die abstrakte Zeitvorstellung einfach durch, andererseits setzt die Musik ihr in der Reflexion eine Art Widerstand entgegen. Es handelt sich um eine Nachahmung im Sinne von Adornos ästhetischer Theorie: "erst in seiner Selbstentfremdung durch Nachahmung kräftigt das Subjekt sich so, daß es den Bann der Nachahmung abschüttelt [...] Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr hat Kunst zur Autonomie sich gebildet." Sie greift "ges-

¹¹⁹ KNEPLER, Georg (1977): Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig, S. 242.

¹²⁰ BLAUKOPF, Kurt (1984): Musik im Wandel der Gesellschaft, München, S. 212.

¹²¹ WEBER, Max (1973): Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen, S. 522.

tisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuzucken”¹²². Im Falle der Musik ist es die Realität abstrakter Zeit, nach der die Polyphonie gestisch greift, wenn sie das Metrum schafft, und zugleich vor ihr rhythmisch und harmonisch zurückzuckt.

Das Subjekt ‚erobert‘ die abstrakte Zeit (Barocke Inszenierung und klassische Arbeit)

In der Aneignung abstrakter Zeit konstituiert sich das Subjekt der Musik. Es erscheint als Herr der abstrakten Zeit, soweit es sie mit ‚konkretem‘ Sinn zu erfüllen vermag. Diesen Sinn gewinnt es aber gerade in der Kritik der abstrakt werdenden Arbeit. „Das Kunstwerk bekräftigt, was sonst die Ideologie bestreitet: Arbeit schändet”¹²³.

Musikhistorisch spricht man von einem regelrechten „Paradigmenwechsel um 1600” (Ludwig Finscher)¹²⁴: Bereits im Verlauf des 16. Jahrhunderts zog, wie Alfred Einstein ausführte, „die Oberstimme immer mehr den melodischen Ausdruck an sich, sie wird zur melodischen Blüte der Komposition, die Unterstimmen sinken langsam zu begleitenden Nebenstimmen herab”¹²⁵. In der neuen Gattung der Oper findet dieser Vorgang seinen sichtbarsten Ausdruck – aber der homophone Schub, der hier durch Rückgriff aufs antike Drama legitimiert wird, betrifft die Musikentwicklung insgesamt. Zugleich vollzieht sich weitere Abstraktion oder „Rationalisierung”: die Kirchentonarten weichen dem dualen Dur-Mollsystem; die Tonarten gleichen sich einander an; die temperierte Stimmung kann sich durchsetzen, die eine Oktave in zwölf, gleich große Intervalle unterteilt. Aber der in diatonischen Bahnen gleichmäßig dahinschreitende Generalbaß bildet nunmehr den kontinuierlichen Hintergrund, von dem einzelne Stimmen sich abheben können – als Heroen, die wie Orpheus, die zweite Natur von abstrakter Arbeit und Zeit zum Tanzen bringen.

¹²² ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970. S.425.

¹²³ ADORNO, Theodor W. (1937-38): *Versuch über Wagner*. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main, Bd.13, S. 81.

¹²⁴ FINSCHER, Ludwig (1989): *Einleitung*. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. hg. v. Carl Dahlhaus u. Hermann Danuser. Bd.3, Laaber, S.15.

¹²⁵ EINSTEIN, Alfred (1930): *Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450-1600*. In: *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von Guido Adler. 2. Aufl. Berlin. Bd.1, S. 359.

Nicht zuletzt wird in der Oper - in Stoff und Handlung ebenso wie in ihren Repräsentationsaufgaben - die Nähe zum Staat sinnfällig, zu jenem Staat, der die Rahmenbedingungen herstellt für die Aneignung von Reichtum, die durch abstrakte Zeit der bürgerlichen Klasse ermöglicht wird. Er ist es, der nunmehr als großer Regulator offen in Erscheinung tritt, mit seinem merkantilistischen System nicht nur die abstrakte Arbeit, die zuvor nur in den Intermundien der spätf feudalen Gesellschaft existierte, auf nationalstaatlicher Basis verallgemeinert, sondern zugleich die Voraussetzungen schafft, daß jenes Bürgertum, das davon den Mehrwert hat, allmählich als Subjekt Konturen gewinnt. Und wie dieses Subjekt im Politischen Anstalten macht, den Staat zu übernehmen und das Kapital als sein Instrument zu gebrauchen, so tritt das komponierende Alter ego, ob es sich nun unmittelbar dieser Klasse verpflichtet weiß oder nicht, immer stärker als eines in Erscheinung, das die abstrakte Zeit durch konkrete kompositorische ausfüllen kann.

Der musiktheoretische Terminus von der "thematischen Arbeit" für die durchführungsartigen Teile der klassischen Sonaten und Symphonien kommt eben nicht von ungefähr: Komponieren ist eine höherer Form von Arbeit - doch Höhe meint hier nichts anderes als eine Distanz, die Selbstreflexion ermöglicht. Als die Klassiker ihre Sonaten schrieben, begann die Abstraktheit der Arbeit ein neues Niveau zu erreichen: Manufaktur ging in Industrie über; das Kapital, das zuvor als Handels- und Geldkapital die Produktion von außen bestimmen konnte, determinierte sie nun zunehmend von innen und verwandelte sich ins "automatische Subjekt"; die früher von außen an den Arbeitsprozeß angelegte Latte der Zeitmessung wurde nun ins Innere der Arbeit selbst transformiert; die Arbeitsteilung zerstückelte den ganzheitlichen Arbeitsprozeß des alten Handwerks in immer kleinere, wiederholbare und mit Maschinenkraft betreibbare Einzeltätigkeiten; Meßbarkeit bzw. Quantifizierung wurde auf alle Abschnitte der Warenproduktion ausgedehnt.

Die Abstraktion, die der Wert an den verschiedenen Formen der konkreten Arbeit vornimmt, um sie auf den gemeinsamen Nenner der durchschnittlich notwendigen Arbeitszeit zu bringen, prägte damit in ganz neuer Weise die Arbeitsvorgänge selbst. Als solchermaßen abstrakt gewordene, bezweckt die Arbeit vor allem ein genaues, überprüfbares und wiederholbares Resultat des Arbeitsvorganges - nur dann kann der Mehrwert auch realisiert werden, der in der Ware steckt. Auch der Ausgangspunkt der klassischen Komposition ist die Wiederholung - im Kleinen (die regelmäßige Schlagzeit: der Beat; der Tonika-Dreiklang) wie im Großen (die Form der Reprise). Sie bildet den

Rahmen, in dem die Musik ihre Arbeit tut. „Das Wiederholungsmoment im Spiel ist“ - so Adorno – „das Nachbild unfreier Arbeit“¹²⁶.

Die Komponisten, soweit sie Künstler sind und keine Handwerker, entwickeln jedoch ihre ganze Kunst nicht in der Realisierung der Wiederholung, in der Bestätigung abstrakter Arbeit, sondern in der Abweichung von ihr, in der Negation von Wiederholung. Diese Negation läßt sich auf keinen Nenner bringen, nur auf den Begriff des Kunstwerks: denn jedes ästhetisch geglückte Musikstück beruht geradezu auf der Einzigartigkeit der Abweichung vom Abstrakten, der Negation des Wiederholungszwangs; und jede Aufführung desselben auf der Einzigartigkeit der Interpretation. Wer bei den Musikstücken der Wiener Klassik genauer hinhört, wird darum - mit Charles Rosen - erkennen, „wieviel Durchführung in der Reprise stattfindet“; wie sehr die vermeintliche Rückkehr zur Exposition, diese selbst umdeutet (schon Haydns Komposition „ist für eine genaue Wiederholung auf der Tonika zu dramatisch entworfen“¹²⁷); und daß die Musik auf rhythmischer Ebene ‚durchführt‘, indem sie die symmetrische Organisation aufhebt.

Im „Don Giovanni“, dessen Hauptfigur als erster großer Versuch betrachtet werden könnte, das real Abstrakte dramatisch zur Darstellung zu bringen¹²⁸, durchbricht Mozart noch die klassischen Rahmenbedingungen einer solchen immanenten Kritik und macht für einen schockhaften Moment die abstrakte Zeit selbst fast hörbar. Wenn er in der berühmten Drei-Orchester-Szene des ersten Finales (deren Klassenstruktur von Leo Balet und Eberhard Rebling überzeugend dargelegt worden ist¹²⁹) drei verschiedene Tänze übereinanderschiebt, hebt er den metrischen Puls, der seit Anbeginn der Musik die abstrakte Zeit belebt hat, tendenziell auf: „Als zusammenhaltendes Element bleibt nur die vom Takt gelöste leere Schlagzeit und die nicht mehr an ein metrisches System gebundene Harmonie übrig. Der Zusammenhang ist mechanistisch geworden, wird nicht mehr konstituiert durch eine lebendig pulsierende, wenngleich allgemeine Zeitordnung“¹³⁰.

¹²⁶ ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970. S. 471.

¹²⁷ ROSEN, Charles (1983): *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München S. 81f.

¹²⁸ Vgl. hierzu SCHEIT, Gerhard (1995): *Dramaturgie der Geschlechter*, Frankfurt am Main, S.134-164.

¹²⁹ BALET, Leo und REBLING, Eberhard (1936): *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hg von Gert Mattenklott. Frankfurt a. M./ Berlin/Wien 1979, S. 490.

¹³⁰ KUNZE, Stefan (1984): *Mozarts Opern*. Stuttgart, S. 353.

Die abstrakte Zeit erobert das Subjekt (Warenform, Romantik und musikalische Moderne)

Im Schock dieser kleinen Szene, den heute kaum noch jemand erlebt, liegt die ganze Erfahrung der Moderne: die ‚scheinhafte‘ Herrschaft des Subjekt über die abstrakte Zeit bricht in sich zusammen. Das musikalische Ich muß erkennen, daß es nicht Herr ist im eigenen Haus.

Romantik und Unterhaltungsmusik, Wagnersches Gesamtkunstwerk und Straußscher Walzer, sind nur zwei verschiedene Seiten dieses Zusammenbruchs. Der unmittelbare Zugriff der Warenform auf die Musik (auf die „musikalische Denkform“¹³¹, wie Eduard Hanslick sagen würde), der etwa in den Walzerfabriken von Strauß & Sohn¹³² möglich wurde, schuf nicht nur die für eine Massenproduktion nötigen Standardisierungen in Metrum und Harmonik. Mit Dreivierteltakt, Marschrhythmus und Kadenzmechanik wurde das Prinzip der Wiederholung zu einer Art berauschem Gegengift, das die aufgezwungene abstrakte Arbeit und Zeit erträglich erscheinen ließ und zu massenhaftem Konsum anregte. Off-Beat und Synkope des Jazz erweiterten schließlich den Spielraum, in dem die abstrakte Repetition nachvollzogen werden konnte, und steigerten damit die Wirkung des Gegengifts beträchtlich¹³³.

Dies wirft jedoch Licht auf die Gesamtentwicklung der Musik am Ende des Sonatenzeitalters. Tatsächlich finden sich bei Schubert bereits kompositorisch ähnliche Probleme wie bei Johann Strauß. Allerdings kann Schubert noch die Trauer über den Verlust klassischer Souvernität, über die Niederlage des Subjekts gegenüber der abstrakt gewordenen Zeit, in spezifischer Weise zum Ausdruck bringen und diese musikalische Ich-Schwäche zum Grundcharakter seines unprofitablen Schaffens machen (die entsprechende Wirkung in einem Schubert-Lied ist „kumulativer und nicht syntaktischer Art“¹³⁴ – am extremsten im „Leiermann“ aus der „Winterreise“), während sie

¹³¹ HANSLICK, Eduard (1875): Die moderne Oper. Bd.1, Berlin, S. 339.

¹³² WICKE, Peter (1998): Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig, S. 47-74.

¹³³ SCHEIT, Gerhard (1998): Roll over Adorno? Kleine Musikgeschichte des Fordismus. In: DERS.: Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik. Hamburg. S.164-187.

¹³⁴ ROSEN, Charles (1983): Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven, München S. 512.

bei Strauß nur als zeitweilige dunkle Tönung erscheint, die das Vergnügen nicht hemmt.

Es gehört zum gespenstischen Charakter der spätbürgerlichen Kultur, daß gerade in jener Phase, in der das kompositorische Subjekt seine klassische Souveränität über die Zeitverhältnisse verliert, der Kapellmeister als Takt-schläger in den Vordergrund des Konzert- und Opernbetriebs tritt, um weiterhin und unter Einsatz des ganzen Körpers den Schein absoluter Herrschaft über die abstrakte Zeit zu suggerieren. In seinem Versuch über Wagner hat Adorno die Musik Richard Wagners genau in diesem Sinn als "erste Kapellmeistermusik großen Stils" beschrieben: sie sei "in der Gestik des Schlagens" konzipiert und "von der Schlagvorstellung beherrscht"¹³⁵. Das Wagnersche Musikdrama insgesamt wird als eine Art Überblendung der Arbeit durch den Tauschwert begriffen: es "findet darin sich zusammen mit jenem Typus von Konsumgütern des neunzehnten Jahrhunderts, der keinen höheren Ehrgeiz kennt, als jegliche Spur der Arbeit zuzudecken [...] Die Magisierung des Kunstwerks läuft darauf hinaus, daß Menschen die eigene Arbeit als heilig verehren, weil sie sie als solche nicht erkennen können. [...] Erst die Wagnersche Spätkunst macht die Probe aufs Exempel der klassischen Ästhetik und überführt damit, freilich ungewollt, diese der eigenen Unwahrheit"¹³⁶.

In seinen posthum erschienenen Beethoven-Studien geht Adorno dieser in Wagner virulent gewordenen Unwahrheit der klassischen Ästhetik nach – und er legt hier, im Unterschied zum Versuch über Wagner, das Augenmerk auf den abstrakten Charakter der Arbeit: Bei Wagner nehme die Musik "den Charakter des kreisend Vergeblichen, schlecht Zwanghaften an. Wagner hat damit etwas über das Wesen der Durchführung selber ausgemacht d.h. ihr wohnt objektiv-musikalisch die gleiche Vergeblichkeit schon inne, die er dann explizit gemacht hat. Das hängt aber mit dem gesellschaftlichen Wesen der Arbeit zusammen, die gleichzeitig ‚produktiv‘ ist, die Gesellschaft am Leben erhält, und in ihrer Blindheit doch vergeblich bleibt, auf der Stelle sich bewegt ... Wenn in der Veränderung des Durchführungsprinzips von Beethoven zu Wagner eine gesamtbürgerliche Entwicklungstendenz sich niederschlägt, so zeigt aber die spätere Phase zugleich etwas über die frühere an,

¹³⁵ ADORNO, Theodor W. (1937-38): Versuch über Wagner. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main, Bd.13, S. 28.

¹³⁶ Ebenda, S.81.

nämlich die immanente Unmöglichkeit der Durchführung, die nur momentan, paradox gelingen kann”¹³⁷.

Adorno hat es sich - zum Leidwesen Schönbergs - auch nicht nehmen lassen, diese Interpretationsweise von Musik für die Zwölftontechnik fortzuführen. Es handelt sich allerdings um keine oberflächliche oder periphere Analogie von Musik und Arbeit, denn sie betrifft die “wachsende organische Zusammensetzung des Individuums”: “Das, wodurch die Subjekte in sich selber als Produktionsmittel und nicht als lebende Zwecke bestimmt sind, steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital.”¹³⁸ Diese Erkenntnis aus den *Minima Moralia* hat Adorno in seiner Philosophie der neuen Musik für die Zweite Wiener Schule ausbuchstabiert: demnach wächst auch die organische Zusammensetzung der Komposition. Das, wodurch sie in sich selber als Kompositionsmittel und nicht als Zweck bestimmt ist - die von der abstrakten Zeit diktierte Rationalität des Tonsystems - steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital. Die Zwölftontechnik markiert dabei die höchste bis dahin erreichte organische Zusammensetzung der Musik. “Die Verwandlung der ausdruckstragenden Elemente von Musik in Material, welche Schönberg zufolge durch die ganze Geschichte von Musik hindurch unablässig statthat, ist heute so radikal geworden, daß sie die Möglichkeit von Ausdruck selber in Frage stellt. [...] Es ist [...] das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward [...] Stimmigkeit als ein mathematisches Aufgehen setzt sich an die Stelle dessen, was der traditionellen Kunst ‚Idee‘ hieß [...] Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus”¹³⁹. Paradoxerweise gelangte die Zweite Wiener Schule zu dieser ‚Automation‘ des Komponierens auf der ständigen Flucht vor der Wiederholung - vor jenem musikalischen Prinzip, das die Musik mit der abstrakten Arbeit teilt und das bereits für die Wiener Klassik der Stachel war.

Im Vergleich zur Zweiten Wiener Schule mag die spätere Selbstkritik der Arbeit in der postseriellen ‚Avantgarde‘-Musik durchwegs als Trivialisierung erscheinen, doch wird sie gerade auf diese Weise konsequent zu Ende geführt. Und am Ende steht nicht nur die vollkommene Aushöhlung der Kunst-

¹³⁷ ADORNO, Theodor W. (1993): *Beethoven*. Frankfurt am Main, S. 62f., 65f.

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. (1980): *Minima Moralia*. Frankfurt am Main, S. 307.

¹³⁹ ADORNO, Theodor W. (1974): *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, S. 24, 62f., 66.

autonomie, sondern die Zurschaustellung der reinen leeren abstrakten Zeit, aus der die Musik sich vollkommen verflüchtigt hat: das berühmte Musikstück von John Cage, das keine Musik mehr ertönen läßt, aber seine Zeitdauer als Titel trägt: 4'33.

Wenn die abstrakte Arbeit ausgeht, bleibt die abstrakte Zeit als absurde *Contradictio in adjecto* zurück: "gesellschaftliche Arbeit spottet ästhetisch des bürgerlichen Pathos, nachdem die Überflüssigkeit der Arbeit real in Reichweite kam"¹⁴⁰.

3.12 **Hartmut Lück: Die "erdabgewandte" Seite des Fortschritts - Zur Dialektik von Engagement und Verweigerung**

Den Begriff "erdabgewandt" habe ich entlehnt aus dem Titel des Romans "Die erdabgewandte Seite der Geschichte" von Nicolas Born ¹⁴¹. Der Romantitel und damit auch der entlehnte Begriff beziehen sich symbolisch auf die astronomische Verwendung des Wortes: die erdabgewandte Seite des Mondes ist von der Erde aus stets unsichtbar. Man könnte auch sagen: sie verweigert sich dem Blick. Oder: sie verweigert den eigenen Blick auf die Erde. Aber: verweigert sie ihn wirklich? Haben "erdabgewandt" und das Gegenteil "erdzugewandt" überhaupt etwas mit wirklichem Sehen und Verstehen zu tun?

¹⁴⁰ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970. S. 333.

¹⁴¹BORN, Nicolas (1975): *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*. Roman, Reinbek.

Alexander Kluge hat einmal gesagt: "Es ist sicher nicht alles wahr, was man mit den Augen sieht"¹⁴². Der Blick auf die Erde, auf das Bestehende und Geschehende, kann das Verstehen befördern, ihm aber auch etwas vorgaukeln. Dieses dialektische Verhältnis zwischen Sehen und Verstehen, zwischen Augenschein und begriffener Wirklichkeit, ist eine Kernfrage der Realismus-Diskussion von Anfang an. Diese Diskussion wurde - mutatis mutandis - auch im Bereich der Musik extensiv geführt.

Komponisten, die als schöpferische Individuen mit ihren spezifischen Mitteln einen Beitrag zu dieser Debatte und darüberhinaus natürlich zur Veränderung des Bestehenden leisten wollten, verhielten sich - um unseren Eingangsbegriff aufzunehmen - "erdzugewandt". Andere wiederum vertrauten dieser "Zuwendung" nicht so recht oder lehnten sie von vornherein ab. Kunst war ihnen die eigene, die einzige Wirklichkeit, eine imaginäre, gewiß, aber eine ideale. Dem wiederum hielten die "erdzugewandten" Künstler entgegen, die "Abwendung" sei Ideologie, sei Akzeptanz des - schlechten - Bestehenden.

Aber die erdabgewandte und die erdzugewandte Seite des Mondes sind Kehrseiten ein und des selben Himmelskörpers, unabhängig von der Beschaffenheit der Erde und den Ansichten über mögliche ideologische Beziehungen zwischen Betrachter und Gegenstand. Dieses Bild - ein literarisches Bild, keine analytische Kategorie - wirft gleichwohl die Frage auf, ob und worin die "Erdzugewandten" den "Erdabgewandten" vielleicht Unrecht taten, konkreter: ob Verweigerung nicht die Kehrseite des Engagements ist oder sein kann.

Gustav Mahler äußerte einmal zu seinem Schaffen: "Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen"¹⁴³. Im Grunde ist dies die Position aller bedeutenden Sinfoniker seit Beethoven. Wer "eine Welt aufbaut", stellt der bestehenden eine ideale, bessere gegenüber; nur in diesem Verständnis erhält die Aussage Mahlers einen Sinn. Und wer anders als Beethoven hat genau dies komponiert und dabei verbal formuliert: "Alle Menschen werden Brüder" - das ist die Abwendung von der Erde, wie er sie vorfand, wo eben alle Menschen noch nicht Brüder waren, und gleichzeitig die Zuwendung zu einer Erde als Gemeinschaft der Menschen,

¹⁴² KLUGE, Alexander (1975): Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt (Suhrkamp) 1975 (=edition suhrkamp 733), S. 195.

¹⁴³ KILLIAN, Herbert (Hg.) (1984): Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg, S. 35.

wie sie noch nicht existierte, aber als erstrebens- und erkämpfenswert postuliert wurde.

Der Appellcharakter ist die engagierte Zuwendung zur Welt; das utopische Potential, das noch nicht Verwirklichte, das, was Ernst Bloch das "Ungekommene" nennt, ist gleichzeitig die Abwendung von der Welt als schlechter bestehender. Aber nicht nur in diesem utopischen Potential des Musikdenkens und Musikschaffens zeigt sich eine dialektische Wechselbeziehung zwischen "Zuwendung" und "Abwendung". Daß Abwendung von der Welt eine Form der Zuwendung zum Menschen als dem potentiellen Veränderer der Welt sein kann, ist auch eine Folge gesellschaftlich-ökonomischer Veränderungen in unserer Zeit, in der jegliche Form künstlerischer Äußerung den Adressaten nur durch die Vermittlung ihres Warencharakters erreicht.

Wenn Kunst - und das gilt nicht nur für die kapitalistische, jegliche Kunstproduktion so gut wie ausschließlich in ihrem Tauschwert behandelnde Gesellschaft, sondern auch für die Erfahrungen in bisherigen sozialistischen Gesellschaften, wo Kunst oft genug lediglich als Affirmation des noch in Entwicklung befindlichen Bestehenden, nicht aber als utopisches Korrektiv desselben begriffen wurde - wenn Kunst also selbst in ihrer zur Veränderung strebenden Erdzugewandtheit zu einem Mittel der Affirmation wird, bleibt dem Künstler, der darüber reflektiert, nur die "Erdabwendung" übrig, um sein utopisches Potential zu retten. Er schreibt bzw. komponiert Werke, die sich intentional oder tendenziell der affirmativen Reproduktion verweigern. Das kann sich auf das Ambiente der Aufführung, auf technische Verfahrensweisen der Komposition selbst wie auch der Wiedergabe beziehen, aber ebenso auf ein vordergründiges Engagement, das dem Komponisten als längst affirmativ entschärftes suspekt geworden ist. Eine "erdabgewandte" Kunst kann - durch die Verweigerung hindurch - in ihrem Innersten durchaus Momente von "Erdzugewandtheit" verbergen, sie kann ebenso gerade dieses vollständig negieren, oder - und auch dafür bietet die Geschichte Beispiele in Fülle - in der intentionalen "Erdabgewandtheit" des Komponisten, seiner scheinbaren "Nicht-Engagiertheit", gegen seinen Willen - "hinter seinem Rücken" würde Karl Marx sagen - doch so etwas wie eine utopische Kritik an der Welt ausdrücken. Und um noch einmal Marx zu paraphrasieren „Er [der Komponist, H.L.] weiß das nicht, aber er tut es." Arnold Schönberg, der in der Auseinandersetzung mit Hanns Eisler für sich selbst jegliches politische Engagement in der Kunst ablehnte, hat sich trotzdem gedrängt gefühlt, sein

Werk "Ein Überlebender aus Warschau" als Manifest antifaschistischen Widerstandes zu komponieren; und sein "Kol Nidre" schließt, unabhängig vom spezifisch jüdischen religiösen Anlaß, durch seinen Gehalt jegliche affirmative, geschweige denn faschistische Vereinnahmung aus.

Musik, die sich den etablierten und affirmativ gewordenen Darbietungs- und Hörgewohnheiten verweigert, zwingt den Hörer, sich auf eine neue Art der Wahrnehmung einzulassen. Da aber der Affirmationsprozeß der warenproduzierenden Gesellschaft auch ein dynamischer ist, wird die Verweigerung abgenutzter ästhetischer Mittel und Hörgewohnheiten selbst zu einem "struggle in progress", einer dauernden Auseinandersetzung, ja zeitweilig zu einem Rückzugsgefecht. Hier ist, wenn das einst als ästhetisch "schön" Definierte zum affirmativen Schein wird, dann auch der ästhetische Kanon des "Schönen" neu zu diskutieren, sind die Grenzen der Klangwelt neu und radikal abzustecken - kaum jemand hat diese Skrupel so konsequent ästhetisch ausgetragen wie der Komponist Helmut Lachenmann.

Aber es gibt, in pluralistischen Zeiten ohne verbindliches Stil-Ideal, auch andere Formen der Verweigerung gegenüber einem mißtrauisch beäugten Kulturbetrieb, egal welche gesellschaftliche Struktur ihm zugrunde liegt. Wenn Witold Lutoslawski unverblümt formulierte: "Es gehört zu meinen Prinzipien, daß ich nur für mich selbst schreibe und mich nicht darum kümmere, was andere zu meinen Werken sagen. Ich mache solche Musik, wie ich sie gern höre - das ist alles"¹⁴⁴, so ist dies keineswegs als ästhetischer oder weltanschaulicher Solipsismus zu verstehen. Vielmehr wehrt sich das Individuum gegen gesellschaftliche Normierungen und Gleichschaltungen, beharrt auf der – ungeschützten - Position des Einzelnen, der seine Autonomie dadurch wahrhaft, daß er niemandem Rechenschaft, geschweige denn Einflußnahme zu konzederen bereit ist. In einer Gesellschaft massenhafter Manipulation und mehr oder weniger heimlicher - oder gar unheimlicher - Überwachung ist das Beharren auf der eigenen Individualität bereits ein Akt des Widerstandes. "Erdzugewandtheit" wiederum, die als Ästhetik ihre unbestrittenen historischen Verdienste hat und bedeutende künstlerische Leistungen hervorbrachte, über die hier nicht diskutiert werden muß, ist selbstverständlich ein Moment von und eines in Geschichte, nicht unabhängig von ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Auch das Engagement kann in seinen einmal erreichten ästhetischen Formen "veralten". Die affirmativ gewordenen

¹⁴⁴ KACZYNSKI, Tadeusz (Hg.) (1976): Gespräche mit Witold Lutoslawski. Leipzig, S. 228.

Formen des "erdzu-gewandten" Fortschritts erscheinen so fragwürdig wie die unreflektierte "Erdabgewandtheit" der einstigen bürgerlichen Ideologie vom Einzigem und seinem Eigentum, von künstlerischer Autonomie als einer jenseits gesellschaftlicher Gegebenheiten verstandenen oder vorstellbaren.

Die Zukunft - so scheint es, so mag man hoffen - wird einer wirklich dialektischen Verschränkung von Engagement und Verweigerung von Erdzugewandtheit und Erdabgewandtheit gehören.

Unser literarisches Bild: zwei Kehrseiten - aber ein Mond.

Diskussion

Rienäcker: Einen abschließenden Satz: Es wäre gut, wenn hier heraus käme, daß die beiden ehemaligen Systeme genauer zur Kenntnis nähmen, was für jeweils das andere Marx ist, daß es also einen Dialog über diese ganz kontroversen Erfahrungen gäbe. Was für die einen ein Trauma war, war für die anderen der Versuch aus der eigenen Gesellschaft raus zu kommen. Das darf nicht vergessen werden. Und zum anderen, daß wir nicht die zentrale Ästhetik haben, sondern daß da sehr viele verschiedene Musikbegriffe zusammen kommen, die sich aufeinander beziehen, aber nicht identisch sind. Daß wir nicht herausgehen, als gäbe es ein Werk und ein Funktionsraster. Plural heißt ja nicht, daß es beziehungslos nebeneinander ist, sondern daß es unglaublich mannigfaltig ist, sowohl der Gegenstand als auch die Instrumentarien, mit denen man zu tun hat. Wenn das heraus käme heute Nachmittag, dann wäre es gut.

Mayer: Ich bedanke mich dafür und ich möchte vielleicht eine in diese Richtung laufende Schlußbemerkung machen. Offensichtlich gibt es zwischen den ehemaligen sozialistischen Ländern und den kapitalistischen Ländern sehr unterschiedliche Entwicklungsbedingungen für marxistische Ansätze. Elschek hat aus den Erfahrungen eines sozialistischen Landes, die meiner Ansicht nach voreilige Verallgemeinerung gezogen, die Ansätze seien gescheitert. Die Kollegen in den kapitalistischen Ländern hatten andere Bedingungen, und für sie kann diese Folgerung, daß die marxistischen Ansätze gescheitert sind, nicht gezogen werden. Jetzt aber kommt etwas interessantes, die ehemals sozialistischen Länder sind auch kapitalistische Länder und die ehemaligen Osis haben jetzt die Möglichkeit, marxistische Ansätze zu reaktivieren und kreativ zu entfalten. Und damit würde ich unsere Diskussion heute abschließen.

4 Musik, Politik, Medien und Globalisierung

4.1 *Peter Wicke:* Musik und Politik, Medien und Globalisierung

Bill Lynn, Vizepräsident von Coca-Cola und Direktor von Worldwide Media hatte 1988 eine Vision:

”We are all looking for costumers, trying to build our businesses and looking to reach out and communicate to the youth of the world. The advent of the global marketplace, together with the deregulation of TV, radio privatization and the introduction of satellite broadcasting in Europe is creating a new game for us all to play. I believe that, over the next decade, corporations, the music industry and broadcasters are going to be working together in ways no one even dreamed of as little as 10 or 20 years ago, probably in ways none of us foresee right now... I'm talking about sponsored TV programming that gives much-needed exposure to the careers of up-and-coming music talent and sponsorship of artists and tours. If privatization were to progress, to the point the UK is at today, advertising revenue in Europe will increase by 55% from \$ 4.5 billion to \$ 7 billion. By the year 2000 I think we'll see the targeting of brand-specific music artists, matched precisely to consumer

products. Music will play a major role in this new commercial reality - the emergence of a global market" (Music & Media, 21.5.1988, S. 4).

Im Unterschied zu anderen Visionen pflegen die Utopien des Kapitals oft schneller, gründlicher und umfassender Wirklichkeit zu werden, als selbst seine Agenten sich träumen lassen. Das wußte schon Karl Marx. Die vorausgesagten Umsatzmilliarden der Werbewirtschaft sind längst übertroffen und wer bei Eric Clapton nicht an den New Beetle von Volkswagen denkt, um nur ein Beispiel für die anvisierte Verschmelzung von Markenname und Musiker zu nennen, darf für sich in Anspruch nehmen, nicht mehr ganz von dieser Welt zu sein.

Besser noch: Die hedonistischen Guerilla-Kämpfer der Subkultur lassen sich ihre politisch gemeinten Demonstrationen der Sinneslust, die wohl nicht von ganz ungefähr mit dem militärischen Begriff der Parade belegt sind, vom internationalen Großkapital sponsern, die Medien sorgen mit einer publizistischen Aufmerksamkeit, die keinem anderen Ereignis der Zeitgeschichte zugebilligt wird, für das angemessene Produktplacement, und die Altachtundsechziger in den Amtsstuben der kommunalen Verwaltungen legen für einen Moment den Rotstift aus der Hand und die Krawatte ab, um wenigstens bei dieser Gelegenheit ihre Jugendverbundenheit zu demonstrieren.

Mit anderen Worten: eine Vision ist Wirklichkeit geworden, auch wenn es vielleicht nicht die unsere, gewiß nicht die meine war, eine Vision, in der Musik, Medien, Politik und Globalisierung zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen sind, die selbst die kühnsten Erwartungen noch der kritischsten Theoretiker übertroffen hat. Wer hätte je vermutet, erinnert man sich der Auseinandersetzungen, die einmal um das Politische in der Musik geführt wurden, daß Musik, Politik und Medien zu einer wechselseitigen Anverwandlung ihrer Wesenszüge bis an den Rand der Deckungsgleichheit finden könnten - um den Preis freilich eines kapitalen Schönheitsfehlers: diese harmonische Einheit von Musik, Politik und Medien hat sich auf dem Feld der Belanglosigkeit vollzogen. Und dort hat sie zu einer ganz eigenen geistigen Bewegungsform gefunden, die mit den Begriffen Populismus und Fatalismus eher unzureichend umschrieben ist. Es gehört zum modischen Chique des postmodernen Intellektuellen, daß er das theoretische Licht unter dem Scheffel seiner Selbstdarstellung in einem solchen Winkel auf die Wirklichkeit fallen läßt, daß selbst noch die krudesten Formen der Warenbewegung als antikapitalistischer Widerstand gefeiert werden können, mag dieser sich im Bild von der "Raving Society" gefallen oder am digitalen Universum

des Cyberspace gerieren. Die Kehrseite dieses hemmungslos gewordenen Populismus ist ein subtiler, aber darum um so lähmender Fatalismus. Wenn das, was ist, immer schon zugleich auch der Widerstand gegen sich selbst ist, dann bleibt nur Ergebenheit und Hinnahme in den Lauf der Welt, wie sie ist. Wenn glauben gemacht werden soll, daß die sich unter einem immer konsequenter betriebenen Zielgruppen-Marketing ausdifferenzierenden Klangwelten von Widerständigkeit und Subversion Zeugnis geben, einfach weil sie auf Andersartigkeit setzen, dann wird Verweigerung absichtsvoll ins Leere gelenkt. Die nämlich findet, wenn überhaupt, nicht dort statt, wo es um die Differenzierung von Produkten geht, sondern dort, wo es um die Innovation von sozialen Beziehungen geht, auch und insbesondere derjenigen, die durch Klang bewegt werden.

Nun haben sich bekanntlich auch schon andere fundamental geirrt, als sie darauf bauten, daß der Lauf der Welt weder von Ochs noch Esel aufzuhalten sei, um eines jener unvergesslichen und unvergessenen Worte zu zitieren, die in völliger Verkennung der Situation am offenen Grab der DDR von ihrem obersten Amtswalter ausgesprochen wurden. Insofern besteht nicht der geringste Anlaß zum Pessimismus. Weniger optimistisch stimmt da schon der Blick auf die eigene Innung, denn ob die Musikwissenschaft die mit den Topoi Musik, Medien, Globalisierung und Politik umrissenen Zusammenhänge angemessen wahrnimmt, aufarbeitet und reflektiert, darf wohl zurecht mit einem Fragezeichen versehen werden. Ob sie gar das geistige Rüstzeug aufzuweisen hat, den Lauf der Welt - um das Bild noch einmal zu strapazieren - eingreifend zu verändern, statt sich zu Ochs und Esel zu gesellen, mag jeder für sich beantworten. Will sagen: die mit den Schlagworten Musik, Medien, Politik und Globalisierung umrissenen Zusammenhänge verdienen es - um der Sache der Musik willen, wichtiger noch aber um der Musiker und ihrer Hörer willen -, auf ihren Zustand, auf das in ihnen verborgene Entwicklungspotential, auf Alternativen, Perspektiven und neue Horizonte nicht nur immer wieder neu befragt zu werden, sondern auch sachkundiger, kreativer, vielleicht auch weniger eitel, dafür solidarischer mit Machern wie Betroffenen, auf jeden Fall aber methodisch, theoretisch und politisch auf der Höhe der Zeit analysiert zu werden.

Ist Globalisierung wirklich jener schicksalshafte Vorgang der Kapitalbewegung, ein Totalitarismus der Effizienz, Diktatur der Märkte und Terrorismus der Bilanzen, als der er immer wieder vorgeführt wird? Oder läßt sich nicht

gerade im Blick auf Musik, auf Musikpraxis, Musikindustrie und Musikmärkte ein Bewußtsein dafür entwickeln, daß Globalisierung immer nur ein Vektor des Lokalen ist. Noch selbst die virtuellen Formen des Musizierens im Internet sind eingebettet in reale soziale Zusammenhänge real agierender Individuen an realen Örtlichkeiten, die sich auf regelmäßigen, obgleich Außenstehenden vielleicht etwas bizarr anmutenden Festivals treffen, eben um den Sinn dafür nicht zu verlieren. Noch immer nämlich gilt, daß Musik eine kulturelle Praxis sozialer Gemeinschaften ist, eine kollektive Aktivität und nicht der Klang gewordene Weltgeist, als der sie aus so vielen musikwissenschaftlichen Publikation den verschreckten Zeitgenossen häufig noch entgegenstarrt. Wenn es daran eine Erinnerung brauchte, so haben sie die Techno-DJs mit ihrer ganz auf das Event orientierten Praxis des DJing, des Mixens und Samplens, des Scratching und Cueing geliefert. Selbst der Kommerz, welche bilanztechnischen Erscheinungsformen er unter der Überschrift »Global Marketing« auch besitzen mag, vollzieht sich stets lokal, am point of sales, wie der beinahe schon mythisch geweihte Ort für den Tanz ums goldene Kalb in der Sprache der Industrie genannt ist. Ohnehin scheinen die CEO, die Chair Executive Officers der Industrie, die einzigen zu sein, die den basisdemokratischen Spruch von einst, »think global, act local«, wirklich ernst nehmen, statt den verbreiteten, teils von ihnen selbst in Umlauf gebrachten Globalisierungsmythen aufzusitzen. Oder wie es Jochen Leuschner, Managing Director von Sony Music Entertainment Deutschland, formuliert hat: »Globales Marketing heißt global koordinierte Marketing-Pläne aufzustellen, die aber so auszuarbeiten und zu modifizieren sind, daß sie den lokalen Gegebenheiten Rechnung tragen, sich den Bedingungen vor Ort anpassen und auf diese eingehen« (Billboard, 18.7.92, S. 4).

Als Erscheinungsform des Lokalen im Kontext eines sich ausdifferenzierenden Netzes vielstufiger Abhängigkeiten und Interdependenzen erscheint das Globale und damit der vielbeschworene Prozeß der Globalisierung dann aber keineswegs mehr so alternativlos, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Ist es angesichts dessen dann aber nicht an der Zeit, jene Vorstellungen und Denkfiguren ad acta zu legen, die glauben machen wolle, daß die Ordnung der Dinge einer klaren polaren Logik folgt und es nur darauf ankomme, über die Kriterien des Sortierens zu streiten? Das antipodische Denken, das einer Kunstwissenschaft wie der Musikwissenschaft schon deshalb zutiefst eingegraben ist, weil sie sich seit ihrer Entstehung an den Grenzen von Kunst und Nichtkunst glaubt abarbeiten zu müssen, ist kaum geeignet, die realen Schlachten auch nur aufscheinen oder erahnen zu lassen, die um die Körper,

das Denken, um Weltbilder, Wünsche, um Hoffnungen, Glücksansprüche und die ganz individuellen Koordinaten der Subjektivität im Namen einer um sich selbst kreisenden wirtschaftlichen Effizienz und angetrieben von einer allgemeinen Ressourcenverknappung auch und gerade in den Klangformen der Musik geführt werden. Global versus lokal hält vor diesem Hintergrund betrachtet ebensowenig wie Homogenisierung versus Differenzierung, U versus E, Mainstream versus Subkultur und was dergleichen Beschreibungsmuster noch sind. Angesichts einer rasant wachsenden Komplexität von kulturellen, ökonomischen und sozialen Unterschieden kommt es vielmehr darauf an, Mannigfaltigkeit zu Denken, ohne in Beliebigkeit zu verfallen, die Mikrostrukturen sich ausdifferenzierender Mannigfaltigkeiten, auch solche klangliche Art, als Existenzform von Makrostrukturen auszuweisen ohne einem platten und jedes praktische Handeln demotivierenden Determinismus zu verfallen, oder, um einen bekannten Ausspruch Michel Foucaults zu paraphrasieren, die Makrophysik der Macht in der Mikrophysik von Klang aufscheinen zu lassen.

Das Denken, dem damit das Wort geredet ist, heißt in der Sprache des traditionellen Marxismus "materialistische Dialektik" und darauf ist gewiß nicht abgehoben, um neuen Wein in alte Schläuche zu füllen, ebensowenig wie dies die ultima ratio der Welterkenntnis genannt werden soll, kann, darf und will. Aber wenn das Alltagsbewußtsein der Macher, gleich welcher Art, einen höher entwickelten Sinn für die Komplexität der Unterschiede, ihre Interdependenzen und Widersprüche aufzuweisen hat, als die mit ihnen befaßten Akademiker - das läßt sich an den Zeugnissen von Musikern, DJs und den subkulturellen Aktivisten der diversen Szenen ebenso festmachen wie an einer Reihe von Statements der Repräsentanten der Kulturindustrie -, dann muß daran erinnert werden, daß "Denkzeuge" brachliegen, die es Wert sind darauf befragt zu werden, ob sich mit ihnen dieser Rückstand nicht abtragen läßt. Schließlich mutet es, gerade auf einem Feld wie dem unseren, doch einigermaßen merkwürdig an, wenn die Visionäre eher dort zu finden sind, wo früher einmal die Pragmatiker ansässig waren, während die einstigen Visionäre - immerhin waren die Universitäten ja einmal ein Ort der Produktion von Visionen - fast durchweg den Eindruck vermitteln, daß Visionen ausgedient haben, weil entweder nur chronische Miesmacher mit Beamtenstatus immer wieder neue Haare in der weltweit vernetzten multikulturellen Globalisierungssuppe finden oder aber sich angesichts der Übermacht des kapitalistischen Realitätsprinzips sowieso nichts ändern lassen, da die Wider-

sprüche dem Herbst 1989 bei sich selbst und damit im Stillstand angelangt seien.

Kurzum, das Nachdenken über den Zusammenhang von Musik und Politik, von Medien und Globalisierung bietet reichlich Stoff, um alle jene Frage zu thematisieren, die denjenigen unter den Nägeln brennen, die sich nicht damit abgefunden haben, von rotstiftschwingenden Handyträgern im Brioni-Outfit ihren Platz in der gesellschaftlichen und kulturellen Landschaft zugewiesen zu bekommen. Daß die Wissenschaft von der Musik (was nicht notwendigerweise mit Musikwissenschaft identisch sein muß) dabei eine Aufgabe hat und einen durchaus sinnvollen Beitrag zumindest leisten könnte, hoffe ich, wird die Diskussion in der nachmittäglichen Arbeitsgruppe erweisen.

4.2 *Jürgen Elsner: Was ist mit den Musikkulturen der Welt? Konzeptionelle Überlegungen zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Ethnomusikologie*

Die herkömmliche Musikwissenschaft ist irgendwie verkorkst, zumal in Deutschland. Sie scheint in Grundfragen wenig lernfähig, und wenn eine Wende eintritt, kehrt sie am liebsten rückwärts. Mindestens in Berlin erhebt sich der Eindruck. Sie möchte gern eine Orchideendisziplin bleiben, und dieser unsozialen Koketterie schämt sie sich noch nicht einmal. Ungeachtet dessen aber ist die Welt viel größer, nicht nur dem sozialen Raum und der konkreten musikalischen Produktionspalette nach, sondern auch in geografischer Hinsicht. So groß, daß die etablierte Musikwissenschaft bis heute Abendland plus "übrige Welt" nicht verdaut hat. Die aus unschuldigen methodischen Anfängen um die letzte Jahrhundertwende in die wissenschaftliche Betrachtung der europäischen Musik einbezogenen Kenntnisse über fremde Musikkulturen (Adler, Schünemann, Lachmann) haben sich in der scheinbar unüberwindlichen Dichotomie von sogenannter Musikwissenschaft und Ethnomusikologie veruneint. Diese Trennung scheint bis heute unüberwindbar. Jede der sich autonom gebärdenden Disziplinen hat der anderen schwerste Vorwürfe zu machen. Der einen fehlt die soziale Sicht und die kulturelle Einbettung, die andere kennt anscheinend keine Geschichte und

handelt wohl selten von "Kunst". Querschnittsgelähmt die eine, die andere vertikal vom Schlag getroffen.

So das allgemeine Bild, wenn man von neuen Ansätzen absieht, die noch nicht als Allgemeinbesitz anerkannt worden sind.

Die Ethnomusikologie hat zudem den Makel, zwei Herren dienen zu sollen. Der historische Aspekt, seit einiger Zeit bemüht, hat noch keinen disziplinären Rang erklommen. Ist Ethnomusikologie also nach ihrer Herkunft und ihrem Ziel ein Zweig der Ethnologie/Anthropologie oder der Musikwissenschaft? Das Schwanken auf Grund solcher doppelten Verankerung geht bis in die Benennung.

Unbeschadet der vielen interessanten Neuansätze und der Angebote der Ethnomusikologie, die in günstiger Stunde selbst die Vereinigung, das Aufgehen beider Disziplinen in einer "allgemeinen Musikwissenschaft" zu denken in der Lage war, ist die etablierte Musikwissenschaft nicht weiter gekommen als bis zu einem Entwurf von Weltmusikgeschichte, der die detailliert dargestellte abendländische artifizielle Tradition mit verkürzten und oft dubiosen Beschreibungen der sozial und historisch anders gebundenen Musizierpraktiken und fremder Musikkulturen garnierte. Die Balance der tatsächlichen Verhältnisse kam nicht zustande. Mehr noch aber verstellten sich die wahren Sachverhalte, weil ihre Erforschung und Darstellung unangemessenen Kategorien und Auffassungen, Kriterien und Vorstellungen unterworfen wurden. Die Zurechtbiegung und Interpretation nach fixierten Tonhöhennormen, die Unterstellung permanenter Improvisation als Produktions- und Existenzweise außereuropäischer Musik, die Bindung musikalischer Gestaltbildung an überlieferte "patterns", die Eselsbrücke des "Modus" und anderes mehr machen das deutlich. Von wirklicher Einsicht in "fremde" Musikkulturen ist derart erzielte Weltmusikgeschichte entsetzlich weit entfernt geblieben.

Die Ausdehnung des Objektbereiches auf den gesamten Globus bedeutete nicht notwendig neues, ausgeweitetes Verständnis, selbst wenn sich daraus neue Denkanstöße ergaben. Die Vor- und Darstellung einer Weltmusik ergab, selbst wenn gut gemeint und unbewußt, in der Reduzierung ihrer realen sozialhistorischen Position und der niederen weltgeschichtlichen Einordnung eher eines der vielen Alibis global angestrebter imperialer Herrschaft.

In bestimmten Teilen der musikalischen Praxis, die durch den Musikmarkt vermittelt wird, ist die Wahrnehmung der musikalischen Welt auf ähnliche Weise eingerichtet. Hier werden auf Tonträgern Sammlungen traditionsge-

bundener Musik fremder Länder unter dem Anspruch der Weltmusik angeboten. Er ist jedoch wesentlich auf das "Abendland" und seine Exklaven gezielt, also auf ähnliche Weise wie die Weltmusikgeschichtsschreibung in seinem Einzugsbereich begrenzt. Die gefeierte "musikalische Verbrüderung der Menschheit" findet so nicht statt. Das Angebot ermöglicht lediglich einen Zugriff ohne tatsächlichen Zugang, es trägt das Mißverständnis in sich. Weltmusik dieser Art setzt die Illusion über einen gegenläufigen Vorgang, der die wohlkalkulierte, "sich rechnende" Plünderung der Musikkulturen der Welt zur Grundlage hat.

Anders als bei dieser beschränkten Nutzung der Musik fremder Länder liegen die Dinge hingegen bei der ebenfalls als "Worldmusic" gelabelten Musikproduktion, deren wichtigste Eigenschaft es ist, eingängig und leicht faßlich zu sein. Ihre Konsumtion setzt an der natürlichen Musikkompetenz des Menschen an und ermöglicht und sichert von daher ihre massenhafte Auf- und Annahme. Ihre Entwicklung und Verbreitung ist wesentlich mit den Massenmedien verbunden, die globale Reichweite und massenhafte Verbreitung eröffneten. Sie hat ihre Heimstatt auf allen Umschlagplätzen der Welt gefunden. Nach dem zweiten Weltkrieg sind Produktion und Vertrieb dieser "Weltmusik" zur goldenen Branche kapitalistischer Profitrealisierung avanciert. Ihre Akzeptanz und ihr Verbreitungsgrad haben sie tatsächlich zu einer Musik gemacht, die Anspruch auf Globalität erheben kann, eine Globalität indessen, die nicht das Werk der Völker, sondern eines hochausgerüsteten und mit höchster Professionalität betriebenen Industriezweiges ist. Daran ändert auch nichts, daß ein Teil des Produktionsausstoßes Elemente, Klänge, Farben, Artikulationen, Gestalten usw. aus fremden Musikkulturen in bunter Mischung mit Gestaltungsweisen der Rock- und Popmusik vereint. Er ist ebenso wie die anderen Arten dem von Marx schon vor mehr als 150 Jahren beschriebenen Prozeß unterworfen, wonach die Not der Befriedigung eines fremdgeschaffenen Bedürfnisses dem Produzenten die Möglichkeit bietet, aus der Tasche des "geliebten Nachbarn die Goldvögel" hervorzulocken. Weltweite Vermarktung eines bestimmten Typs Musik macht noch keine Weltmusik, als deren oberstes Kriterium die gleiche Stellung der Individuen im gesellschaftlichen Lebensprozeß Voraussetzung ist.

Wenn es heute aus reklamepsychologischem Kalkül oder auch hochfliegenden Illusionen Mode geworden ist, den Erdball mit falschen Vorstellungen von Weltmusik zu belegen, oder aufgrund falscher Konzeptionen und eingenger Blickwinkel Weltmusikgeschichte regionalen Zuschnitts geschrieben

wird, so sind doch Täuschung, Selbsttäuschung und Irrtum nicht das Ende der Welt. Der dialektische Geschichtsprozeß birgt und entfaltet immerhin stets auch die Kraft zu entgegengesetzter Tat. Das hat selbst die alte Musikwissenschaft erfahren, seit sie aus der "glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition" herausgetreten ist. Neue Fragestellungen, Untersuchungsgebiete und -methoden haben sich ihr aufgetan. Es ist manches in Bewegung geraten, obwohl doch in ihrem Rahmen keine neuen Grundpositionen entwickelt wurden. Ein neuer konzeptioneller Ansatz, der den mühsamen Weg zu objektiver Erkenntnis entscheidend verkürzt, entstand aus der Verknüpfung der Behandlung aktueller Fragen einer sich gründlich ändernden musikalischen Praxis mit der marxistischen Geschichtsauffassung. Er konzentriert sich im Begriff der Musikkultur als Gegenstand der Musikforschung, mit dem ein spezieller Bereich der sozialen Praxis in seiner Gesamtheit nach seinem inneren Gefüge und in seinen weitreichenden Beziehungen, in seinen materiellen und ideellen Komponenten, Voraussetzungen, Antrieben, Resultaten, in seinem geschichtlichen Gewordensein und seiner Perspektive abgebildet wird, dessen Bedeutung und relative Eigenständigkeit im Laufe der Menschheitsentwicklung zunehmend gewachsen ist. Derlei Bestimmung enthält viele Anhaltspunkte, die eine Nähe zur kultur-anthropologisch orientierten Ethnomusikologie aufweisen. Angelpunkt des ins Allgemeine weisenden Begriffs der Musikkultur ist unbenommen die musikalische Verlautbarung geblieben, deren Gestalten den ganzen Sinn der Aufwendungen dieser speziellen Produktion, der Entwicklung des ihr zugrunde liegenden komplizierten, historisch ausgebildeten speziellen und relativ eigenständigen Systems in sich tragen. Doch ist zugleich deutlich geworden, nicht zuletzt auch durch den Blick auf die Musikkulturen der Welt, daß dieser Sinn kein voraussetzungslos musikalischer ist. Gestalten, Werte und Wirkungen sind nur konkret im historischen Zusammenhang zu verstehen. Spezielle Konventionen und Eigenentwicklungen in sozialer, historischer oder geographischer Distanz sind daher nur bedingt oder auch gar nicht von fernstehender oder fremder Tradition her zu erschließen, ein Problem, um dessen Lösung sich in jüngster Zeit die Diskussionen zum emischen und etischen Angang bei der Erforschung von fremden Musikkulturen entzündeten. Andererseits sind auch Neuerungen innerhalb einer Musiktradition nicht lediglich und einfach auf der Musik innewohnende Entwicklungsimpulse und -kräfte zurückzuführen, sondern verweisen genetisch wesentlich und weit über die Klangproduktionen selbst hinaus.

Aber was hat das alles mit den Musikkulturen der Welt außerhalb des Horizontes des auf seine Art eingerichteten Abendlandes zu tun? Was ist also mit den Musikkulturen der Welt zu machen, die die Völker geschichtlich ausgebildet, die sie genutzt und bewahrt haben und mit denen sie bis heute leben? Werden sie über das hinaus gebraucht, was gegenwärtig als ihr Nutzen auf dem Markt sich feilbietet? Wozu mehr vermitteln? Reicht es nicht, wenn sie der Bereicherung der Audition im Bannkreis des Abendlandes, der Stillung der auf seinem sozialen Boden gezeugten Begierden nach immer neuen klanglichen Sensationen dienen und auch die Kassen mächtig klingen lassen? Im Urteil des Marktes ist dieser Gewinn genug. Die auf das Verwendbare hin ausgeschlachteten Kulturen sind keines weiteren Interesses mehr wert, es sei denn, sie böten sich an als Markt für das Verwurstete.

Jedoch der eigensinnige Umgang mit fremder Musik, der sehr unterschiedlich im produktiven und im rezeptiven Bereich sowie in der wissenschaftlichen Behandlung ausfällt, ist nicht geeignet, und der unsinnige Umgang, der fremde Musik auf profitabel verwertbare musikalische Versatzstücke und Klangmuster plündert, schon gar nicht, die originären internen Wirkungen und Potenzen fremder Musiktraditionen, ihren eigentlichen Sinn wie ihr inkulturierend-humanisierendes Potential zu erkennen oder auszuschöpfen. Im günstigsten Falle mag das ein weitergehendes Interesse anregen. Aber die schädigende Rückwirkung der aufdringlichen und für viele unwiderstehlichen fremdbestimmten Waren- und Informationsströme, die keine Zeit lassen für eine kreative Weiterführung der überschütteten Traditionen, wird auch zum Verlust für den Verursacher und Nutznießer selbst. Die Nivellierung und Vernichtung des Anderen, Fremden bedeutet im Hinblick auf die epochal dimensionierten und stets wirksamen Wechselbeziehungen bei der Entwicklung der Musikkulturen nichts Geringeres als die Ausschaltung und Eliminierung eines großen Teils des "Gen-Pools" der eigenen Kultur.

Die Alternative zum eigensinnigen und unsinnigen Verhalten gegenüber fremden Musikkulturen liegt in ihrer tatsächlichen Aneignung, die, wie Georg Knepler treffend herausgearbeitet hat, eben nicht auf Enteignung hinausläuft. Sie ist als doppeltes Verhältnis zu fassen. Fremde Musik hat Sinn für sich selbst und mag zudem Sinn für mich haben, sofern ich sie mir zugänglich machen kann. Zweierlei Interessen und Sinnhorizonte vereinigen sich über einem einzigen Gegenstand zu beidseitig produktiver Nutzung, für sich und für einander.

Jeder Musikkultur eignet ein mit der Geschichte und den Schicksalen ihrer Trägerschaft eng verbundener spezieller Sinn. Er ist unverwechselbar und stellt einen Teil der Aktivität, der Identität, des Zusammenhalts, der Perspektive der jeweiligen Gemeinschaft dar. Diese Besonderheit zu respektieren und ganz in sich aufzunehmen, sich voll einzusenken in die geistige Welt des anderen, in seine Gefühle und Genüsse, ist der entscheidende Gewinn in der Erschließung fremder Musik. Diese Orientierung entspricht dem Verständnis Goethes, der eingehende Beschäftigung mit dem Fremden verlangt: "das Besonderste [...] eines jeden Volks befremdet nur, es erscheint seltsam, oft widerwärtig, wie alles Eigentümliche, das wir noch nicht in einen Begriff auffassen, uns noch nicht anzueignen gelernt haben: In Masse muß man deshalb dergleichen Gedichte vor sich sehen, da alsdann Reichtum und Armut, Beschränktheit oder Weitsinn, tiefes Herkommen oder Tagesflachheit sich eher gewahren und beurteilen läßt"¹⁴⁵.

Das innige Verständnis der Besonderheiten und Vorzüge fremder Musik bedeutet, den Unterschied zweier Denkweisen, der eigenen und der anderen, wahrzunehmen, zu akzeptieren und zu überwinden, aber eben nicht durch Annäherung an die eigene, wodurch der historisch entwickelte Inhalt des fremden Originals entstellt wird, sondern durch wahre Aneignung. Das Fremde offenbart sich voll erst dem, der ganz in ihm zu leben vermag. Dieser Übertritt in ein Neues verlangt nicht, den Ausgangspunkt oder eigenen Ursprung zu verleugnen. Es handelt sich um eine temporäre Transition, die mit der Rückkehr rechnet. Es ist ein Aufgehen in etwas anderem ohne Aufgabe des Selbst. Ein Miteinander, wenn auch im möglichen Kontrast, das die Beteiligten ungemein bereichert, aber nicht im Sinne von Besitz und Haben, sondern nach Kompetenz, Horizont und Erfahrung der Welt.

Die Ausdehnung des Musikverständnisses auf die kulturellen Leistungen Fernstehender erbringt fürs erste eine ungemeine Bereicherung der eigenen geistig-kulturellen Existenz und Genußfähigkeit. Sie leistet eine Art Verbrüderung mit fremder Musik, an deren Eigenart ich mich erfreuen mag, die mir Ahnung verschafft und beglücktes Staunen über die unendlichen Möglichkeiten der Existenz, Gestaltung und Beförderung menschlicher Gemeinschaften, die die Geschichte so reichlich ausgestreut hat (s.Herder). Andererseits kann

¹⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang (1972): Serbische Lieder. In: Berliner Ausgabe Band 18, Aufbau-Verlag Berlin, S. 276.

die mit dieser Aneignung einhergehende Erweiterung des geistig-kulturellen Horizontes wesentlich dazu beitragen, meine eigene, mir von Kindesbeinen an überreichte Musikkultur in ein völlig neues Licht zu stellen, ihre Schönheiten besser wahrzunehmen und zugleich aber auch zu begreifen, wo ihre eingegrenzte Bestimmtheit der Artikulation schlummernder oder auch beiseitegeschobener Regungen und Bewegungen im Wege steht.

Die Aneignung und Internalisierung fremder Musik als Erweiterung der eigenen Fähigkeiten, als Ausdehnung des eigenen Erlebnissbereiches und der Wahrnehmung der Welt, als Vertiefung der eigenen Selbstreflexion leistet aber noch mehr. Mit der Entwicklung eines tiefwirkenden Verhältnisses zu fremder Musik wandelt sich auch das Verhältnis zu ihren Trägern. Nicht nur, daß wir sie besser verstehen und über ihre künstlerischen Hervorbringungen und Leistungen besser kennen und schätzen lernen, sondern die fremden Menschen und fernen Gemeinschaften als die nehmen und begreifen, die sie sind: selbständige und zugleich uns durch ihre eigenartigen wie bewundernswerten kulturellen Leistungen liebgewordene und auf neue Art Verwandte. Über gemeinsame kulturelle Gegenstände gewinnen wir ungeahnt viele Brüder und Schwestern.

Es ist insbesondere dieser humane Umgang mit fremder Musik, der für die Zukunft der Menschheit, für den Reichtum der humanen, kulturvollen und kulturerfüllten Lebensweise künftiger Generationen von eminenter Bedeutung ist.

Die Produktionsweise der antagonistischen Gesellschaft hat durch die ihr eigene Entfremdung eine große Unempfindlichkeit des Menschen gegenüber den von ihr verursachten Verheerungen der Natur und der Gesellschaft entwickelt. Das Desaster der Abholzung der Tropenwälder, der Vergeudung der Naturressourcen, der Auslöschung von Tier- und Pflanzenarten verblaßt hinter den Argumenten, die der daraus gewonnene gewaltige Profit für manche und das komfortable Leben für viele in den reichen Ländern liefern. In solcher Welt hat der "kulturelle Völkermord", den Daniélou schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert angeklagt hat, kaum eine Chance, auch nur wahrgenommen zu werden.

Aber wenn das Beschriebene gegenwärtig und ständig noch geschieht und sich entwickelt, so ist es dennoch nicht das Unabänderliche. Die Plünderung der Welt zugunsten "Auserkorener" der Geschichte wird auf die Dauer sich nicht halten. Fremde Erden, Völker und Kulturen bleiben nicht nur Ressourcen, Marktableger und Schutthalden, sind nicht auf ewig nach Belieben im-

perialer Mächte und Völker zu verwalten und vergewaltigen. Die Dynamik der Geschichte zu begreifen und eine Umorientierung zu bewirken, ist zweckmäßiger - wenn schon nicht Ansprüche universaler Menschlichkeit zur Geltung gebracht werden - als sehenden Auges auf einen unvermeidlichen Zusammenbruch mit seinen unberechenbaren und in jedem Falle verheerenden Folgen zuzusteuern. Musikwissenschaft und Ethnomusikologie können viel zu einer solchen Umorientierung, zu einer solchen Wendung der Weltbetrachtung und -nutzung beitragen. Dazu müssen sie sich allerdings sowohl aus den Zwängen und Konsequenzen der bis in den globalen Raum ausgeweiteten sozialen Dichotomie befreien als auch ihre daraus herrührenden konzeptionellen Defizite beheben. Zur Debatte steht eine universale Musikwissenschaft, die sich die umfassende sozialhistorische Erkundung und allseitige Vermittlung aller in der Welt existierenden und als gleichberechtigt betrachteten Musikkulturen zur Aufgabe macht.

4.3 *Gustavo Becerra-Schmidt: Thesen zu möglichen Alternativen im Globalisierungsprozess der Kultur gemessen am Musikentwicklungsprozess aus marxistischer Sicht*

1.

Aus der Sicht der Grundkategorien des historischen Materialismus, beobachten wir, daß eine neue "gemeinsame, universelle Basis" (Marx) im Entstehen ist. Das geschieht mit zunehmender Intensität und Geschwindigkeit. Es überwiegt gegenwärtig eine kapitalistische Steuerung dieses Prozesses. Ohne Gegenwirkung führt diese Entwicklungsform zu neuen Formen der Unterdrückung und des Imperialismus. Und, obwohl es nicht genau mit unserem begrenzten kulturellen Feld deckungsgleich ist, müssen wir die Alternative erkennen: daß es so weiter gehen kann, oder aber daß marxistische oder dem Marxismus nahestehende Ideen und Initiativen geschöpft werden können, die diesen Prozess beeinflussen und gegebenenfalls steuern. Das bedeutet auch, dass, um der Realität gerecht zu werden, der Marxismus weiter entwickelt werden muss. Neue Kräfteverhältnisse und Situationen machen es erforderlich. Dazu gehört auch, idealistischen, alten und neuen Argumenten nicht aus dem Wege zu gehen, sondern ihnen stets innerhalb und ausserhalb der marxistischen Kreise zu begegnen und sie zu diskutieren.

Aus Sicht derselben Grundkategorien stellen wir fest, daß auch ein "gemeinsamer, universeller Überbau" (Marx) im Entstehen ist. Das geschieht mithilfe des sich entwickelnden Transport- und Kommunikationswesens. Es betrifft sämtliche Einrichtungen und Institutionen, darunter auch die künstlerischen.

Unter den künstlerischen Einrichtungen und Institutionen befinden sich die musikalischen. Innerhalb dieser gilt es, die bestehenden marxistischen und dem Marxismus nahe stehenden Aktivitäten zu erkunden, aufeinander zu beziehen, um die Diskussion und das Bewusstsein über die Alternativen der Globalisierung zu stimulieren und zu entwickeln. Wie es, ich nehme das an, auf der heutigen Fachtagung der Fall ist.

Eine realistische Diskussion über Paradigmata in der marxistischen Musikwissenschaft lässt sich nur nach einer gründlichen Analyse der gegenwärtigen Globalisierungs-Prozesse in konsistenter Form durchführen. Die "Neuheit" des Prozesses, in dem die musikalische "Realität" stattfindet, lässt sich in diesem Falle weder unterschätzen noch für "bekannt" erklären. Die stetige Untersuchung dieses Prozesses wird uns zeigen, wie es mit der "Gültigkeit" von Paradigmata jeweils steht und ob Veränderungen oder Wechsel erforderlich sind.

Hier sollte die "Musikwissenschaft des Menschen" im Mittelpunkt stehen. Das bedeutet, dass endlich mit der bürgerlichen mehr Trennung als Teilung der Musik in Kunst- und Populärmusik oder Folklore ein Ende gemacht wird. Die Musikwissenschaft steht mit ihren Schwerpunkten, seien sie "historisch", "systematisch", "ethnologisch" oder ganz anderen aus anderen Kulturen stammenden, vor ihrer grössten Herausforderung. Nämlich: Im semiotischen Feld die bereits existierenden Gemeinsamkeiten in syntaktischer, semantischer und pragmatischer Hinsicht zu ermitteln und über Alternativen der Weiterentwicklung zu befinden. Dabei könnten auch marxistische Alternativen erarbeitet werden.

Diese Aufgabe können nicht nur Musikwissenschaftler bewältigen. Es bedarf der Mitwirkung von Wissenschaftlern anderer Disziplinen. Eine notwendige Offenheit muss gegenüber neuen Disziplinen, die notwendigerweise im Globalisierungsprozess der Kultur entstehen werden, gepflegt werden.

2.

Die Tätigkeitsbereiche einer marxistischen Musikwissenschaft (dieser Welt) lassen sich in Globales und Lokales, in einer Gesellschaft, die noch sehr unterschiedlich beschaffen ist, teilen. Es müssen beachtet werden: u.a. Sprachen, Traditionen, Sitten, Werte (auch ästhetische), Zeitsinn, Ökonomie, Einrichtungen, Institutionen, Kasten, Klassen, Herrschaftsformen usw. Sie erfordern gleichzeitig den Aufbau von Gemeinsamkeiten und ein differenziertes lokales Agieren. Lokales und Globales sind nicht immer austauschbar, sie verwandeln sich aber von einem zum andern im Verlauf des Prozesses.

Die Gewohnheit über "Musikwissenschaft" zu sprechen und darunter nur die europäische, bestenfalls die westliche zu verstehen, ist nicht mehr tragbar. Sie dient nicht der Wahrheitsfindung in einem adäquaten Rahmen und sie hilft so nicht, die ästhetische Beziehung der Menschen zur Wirklichkeit mithilfe von Musik zu erkunden. Eine weltumfassende Wissenschaft mit all' ihren Systemen und Schattierungen über Musik sollte entwickelt werden. Das "Provinzielle" und "Lokale" soll seinen Platz in einem zu entwickelnden "System der Systeme" finden. Die Zeit ist gekommen, ein neues "Systema Teleion" aufzubauen. Hier soll die musikalische kulturelle Identität, auch die lokale, ihren geeigneten Platz finden.

Diese, die kulturelle Identität kann als Prozess im Prozess der kulturellen Globalisierung definiert werden. Hier wird das "Lokale" durch Eigenes und Fremdes fortwährend verändert. Die lokale Kreativität ist nicht nur für den eigenen Gebrauch da, sie steht auch anderen Kulturen zur Verfügung. In diesem Zusammenhang ist die kulturelle Identität jeweils am iterativen Gebrauch bestimmter kultureller Elemente und Erzeugnisse, seien diese eigenen oder fremden Ursprungs, festzumachen. Für die Musik ist das eine Aufgabe der semiotischen Analyse. Die Erkennbarkeit kultureller Identitäten kann, je nach Situation des Prozesses und Stellung des Beobachters, leichter oder schwerer zu erkennen sein.

3.

Die Erkenntnistheorie hat in der letzten Zeit insbesondere auf neurologischer Basis große Fortschritte gemacht. Der Stand dieser Entwicklung kann nicht ignoriert werden, weil die veränderte Situation die Wissenschaft als ganze betrifft. Es kann keinen adäquaten Realismus mit überholten Erkenntnissen geben.

Der Realismus in der Kunst hängt immer noch von den Kriterien der Widerspiegelung der Wirklichkeit ab, deswegen bleibt das Problem der "künstlerischen Wahrheit", wie es Farbstejn formuliert hat¹⁴⁶, bestehen.

Nach dem heutigen Stand der Erkenntnistheorie können wir eigentlich nicht direkt über "Objekte" sprechen, sondern nur über die Veränderungen, die diese in unserem Gehirn bewirken. Dasselbe würde dann auch von den "internen Objekten", den Gedanken, Emotionen, Empfindungen usw., gelten, was eine neue Definition von Realität, insbesondere der künstlerischen anzueignenden Realität, notwendig macht.

Die Aufgabe der Musikwissenschaft wäre in diesen Falle, die historischen Veränderungen des alltäglichen und des sozialen Realismus unter Berücksichtigung der Veränderungen der Erkenntnistheorie, der Beobachter und der schaffenden Künstler zu erforschen.

4.

Die kulturelle Globalisierung kommt, mit oder ohne uns. Es ist besser sie wird von uns gemeinsam und organisch mitgestaltet.

4.4 **Peter Schleuning: Linkes Gedankengut im Kampf gegen das Atomkraftwerk Wyhl**

Der seit Beginn des Jahres 1975 geführte Kampf der Bevölkerung am Kaiserstuhl¹⁴⁷ gegen den Bau eines Atomkraftwerks (AKW) bei Wyhl am Rhein war Beispiel und Ausgangspunkt für alle späteren AKW- und Umweltskämpfe in Deutschland und im Ausland. Er war von Anfang an und in steigendem Maße, teils bewußt, teils unbewußt, zugleich antikapitalistisch und antistaatlich. Wesentliche Elemente und Grundüberzeugungen, die schließlich zum Erfolg und damit zum Rückzug des Staates führten, waren:

¹⁴⁶ FARBJSTEJN, Alexander (1977): Realismustheorie und Probleme de Musikästhetik, Verlag Neue Musik Berlin.

¹⁴⁷ In der rheinischen Tiefebene nördlich Freiburg im Breisgau unmittelbar an der französischen Grenze (Elsaß) gelegen. Eines der fruchtbarsten Weinanbauggebiete Deutschlands.

1. Demokratische Planungs-, Diskussions- und Entscheidungsarbeit im Zusammenwirken von Bürgerinitiativen, deren Zahl bis auf 45 stieg. Enge Zusammenarbeit der Landbevölkerung, die das Gros ausmachte, und der städtischen Intelligenz aus dem nahegelegenen Freiburg
2. Prinzip der Gewaltfreiheit
3. Ausschöpfung aller möglichen Rechts- und Klagewege
4. Überregionale und überparteiliche Mit- und Veröffentlichungsarbeit, vor allem auch durch die Bevölkerung des linksrheinischen, französischen Elsaß und der Nordschweiz, wo gleichzeitig AKWs geplant wurden
5. Von Anbeginn regelmäßige und gut organisierte Informations- und Kulturarbeit

Vom letzten Punkt aus referiere ich Informationen und Gedanken zum "linken" Gedankengut und zur Musik.

Materialbasis der folgenden Darstellung:

- 81 Vierwochenprogramme der "Volkshochschule Wyhler Wald" (6 Jahre und 12 Monate, ca. 350 Veranstaltungen), einer beispiellosen Initiative aus der Bevölkerung, sich unabhängig von den Medien zu informieren, zu bilden und zu unterhalten
- 4 vollständige der acht Jahrgänge der Platzbesetzer-Zeitung "Was wir wollen" (etwa 15 Nummern pro Jahrgang, insgesamt ca. 90 Nummern)
- Bücher und Schallplatten, von den Bürgerinitiativen herausgegeben und ca. 50 neu entstandene Lieder enthaltend

Zur allgemeinen Information:

MOSSMANN, Walter und SCHLEUNING, Peter (1978): Wir haben jetzt die Schnauze voll. Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch. Texte und Noten, Reinbek bei Hamburg (Kap. 1 und 2).

Neue Lieder aus Kaiseraugst, Wyhl, Fessenheim. Doppel-LP, hg. von den Badisch-Elsässischen Bürgerinitiativen und dem Trikont-Verlag München (Unsere Stimme 0026/27; LC 4270) mit ausführlichem Beiheft zu den Liedern (Peter Schleuning), 1977.

Zunächst verlief die Zusammenarbeit zwischen der christlich eingestellten Landbevölkerung, überwiegend CDU-Wählern, und den aus der Studentenbewegung kommenden "linken" Intellektuellen erstaunlich problemarm, da beide Gruppen ihre Fähigkeiten einbrachten und sich so ergänzten. Land- und Stadtbevölkerung fanden sich zu einer seltenen Kooperation zusammen, wobei erstere die aus Existenzängsten gefestigte Widerstandsmasse mitbrachte, letztere ihre erworbenen Kenntnisse über Naturwissenschaften, über die Organisation des Widerstandes und über Öffentlichkeitsarbeit. Man konnte sich auf die oben genannten Prinzipien einigen, auch mit dem Ergebnis schriftlicher Darlegung, etwa in der Platzzeitung (II/13).

Jedoch gab es von Anfang an unter den ländlichen Befürwortern, aber auch einigen Gegnern des AKW-Baues die Meinung, die Städter seien insgesamt "Kommuniste", was die Landesregierung mit der üblichen Behauptung verstärkte, der Widerstand sei von "angereisten Chaoten" angestachelt worden, was wiederum in den Zeiten der Baader-Meinhof-Hysterie durchaus auf fruchtbaren Boden fallen konnte. Ländliche PlatzbesetzerInnen: "Für Kommunisten kochen wir nicht" (II/5). Die Städter verwahrten sich immer wieder gegen diese Behauptungen, auch dann, wenn sie teilweise zutrafen.

Gleich in einer der ersten Nummern der Platzzeitung (II/4) steht der verbreitete Spruch: "Ein kluges Wort, und schon ist man Kommunist!" Oder es gab Versicherungen, daß eine Bürgerinitiative (= BI) sich gegen kommunistische Unterwanderung oder gar Mitglieder wendet (II/7). "Links und parteilinks" wurde als Problem diskutiert (IV/13).

Dabei war unvermeidlich, daß die Städter, die sozusagen der Landbevölkerung das Schreiben abnahmen, mithin die Zeitung machten, von Anfang an Artikel über die Zusammenhänge zwischen AKW-Bau, Umweltgefahren und dem gesamten Wirtschaftsgefüge einbrachten, teilweise sogar in regelrechten Schaubildern (III/3 zur "Verflechtung") und in dezidiert antikapitalistischen Analysen (II/9, 10). So heißt es denn auch in einem Leserbrief (III/5): "Schreibt ihr nur für Studenten?"

Die Widersprüche ließen sich aber im täglichen Umgang bei Platzwachen, Demonstration, BI-Treffen, Nachtwachen, Arbeit im Informationsstand auf dem Platz, Teilnahme an der VHS Wyhler Wald usw. ausgleichen, da man sich klar darüber war, daß es in erster Linie um die Verhinderung des Baues ging, nicht um eine dezidiert politische, also auf einer bestimmten politischen Theorie aufbauenden Aktion. Und so ist nach dem Einschlafen des letzten Wyhl-Prozesses in Mannheim Ende der 70er Jahre auch keine bleibende

Organisation aus dem Bündnis hervorgegangen. Sondern die Sensibilisierung für den Umweltgedanken sowie die Stärkung von Regionalismus und Internationalismus haben in der Bevölkerung ein verstärktes Bewußtsein und eine große Aufmerksamkeit allgemein für politische Dinge und für Ökologie erbracht. Denn der Ausgangspunkt für den Widerstand war ja gewesen, daß die Landbevölkerung - informiert durch städtische Physiker, Biologen und Umwelttechniker - um die Existenz fürchtete, da ihre Hauptprodukte, Wein, Tabak und Fisch, besonders empfindlich auf die Strahlen- und Dampfemissionen sowie die mögliche Grundwasserabsenkung reagieren konnten.

Die politischen Widersprüche ließen sich jedoch dann nicht glätten, wenn Linke als Kommunistische Parteien am Kampf teilnehmen wollten oder teilnahmen. Die DKP spielte dabei keine Rolle, da sie sich an die Linie der DDR hielt, die die Platzzeitung in einem Artikel beschrieb mit dem Titel "Atomenergie in der DDR" (IV/6). Resigniert wurde festgestellt, daß es keinerlei Widerstand oder kritisches Bewußtsein in der Bevölkerung gebe. Lediglich ein weit bekannter Fischermeister, DKP-Mitglied, wich von dieser Haltung ab und gehörte zu den Trägern des Widerstandes, allerdings mit gewissen volkstümlichen und altdeutschen Vorstellungen, die auch sonst in sentimentaler Identifizierung mit den großen Zeiten badischer Widerstandshandlungen im Bauernkrieg und in der 48er -Revolution zum Ausdruck kamen. (Der Fischer wollte, daß auf dem besetzten Platz junge Burschen mit vorgestreckten Forken einen Kreis bildeten, hinter sich einen Kreis mit Maiden, die Fahnen schwenken.)

Schwierig wurde es aber mit der neuen westdeutschen KPD, die in Gestalt einer kleinen Gruppe aus den Metropolen anreiste, jede Gewaltlosigkeit ablehnte, ihre Parteizeitung "Rote Fahne" verteilte und darin ihre Infiltration der Bürgerinitiativen behauptete, was sofort zu wütenden Dementis in der Platzzeitung führte, zu der etwas fadenscheinigen Behauptung, auch KPD-Vertreter könnten gewaltlos handeln, und zu dem vom Stil her verräterischen Schlußsatz: "Führen wir gemeinsam den Kampf!" (II/12, auch 7), "Stimmt das, was in der Roten Fahne steht?" wurde als Frage aus der Bevölkerung kolportiert (II/5).

Gefährlicher für die Balance und für die öffentliche Wertschätzung des Kampfes um Wyhl war aber der KBW (Kommunistischer Bund Westdeutschlands) mit seiner Parteizeitung KVZ (Kommunistische Volkszeitung). Diese Partei war kurz zuvor gegründet worden und verzeichnete in Freiburg einen regen Zustrom, war straff kadermäßig organisiert und nahm zu jedem

sich auftuenden Problem öffentlich Stellung. Diese Haltung, Sprachrohr und der wahrer Sammelort der Bedürfnisse der Bevölkerung, besser des "Volkes", zu sein, führte zu erheblichen Auseinandersetzungen, Abgrenzungsbestrebungen bis hin zu Schlägereien, so wenn zu Großdemonstrationen neben den Transparenten der BI's der KBW mit roten Fahnen erschien und die KVZ verteilen wollte, in der dann auch noch stand, unter Leitung eines Genossen hätten sich in mehreren Dörfern "Zellen" gebildet und immer wieder eine symbolträchtige "alte Frau" erwähnt wurde, die sich mit der Partei und ihren Zielen solidarisierte. "So müssen es alle machen!" war stets das schriftliche Fazit. In der Platzzeitung (IV/4) wurde gegen solche Aktivitäten der Partei polemisiert, auch was andere spätere Kämpfe betraf, so in Brokdorf.

Mochte auch mancher Winzer hinter vorgehaltener Hand über die Terror-Gruppe Baader-Meinhof sagen: "Deä mach'es recht!", so konnte man sich doch im allgemeinen nur unter politisch unverfänglichen Parolen zusammenfinden wie "Wo Unrecht Recht wird, wird Widerstand zur Pflicht!" oder "Stadt und Land Hand in Hand" oder "Der Wahlkampf geht, der Wyhlkampf bleibt". Dies alles fand bereits statt im sog. Deutschen Herbst, und die Angst von Beamten vor Repressalien im Falle der Teilnahme an diesem Kampf wurde in der Zeitung thematisiert (V/7, 9), ebenso wie Gründung und erste Wahlerfolge der Grünen beargwöhnt wurden. (V/8, 9) Die frühe Frage "Auf welcher Seite steht die Kirche?" (III/9) wurde später mit der erleichterten Feststellung der Unterstützung zumindest durch die evangelischen Pfarrer der Region beantwortet (V/10).

Der intellektuellen Prägung der Platzzeitung stand die von einer Dorfbewohnerin (Carola Bury) organisierte "VHS Wyhler Wald" zugleich an der Seite, aber auch gegenüber, da die eingeladenen Referenten und Gruppen ausgesprochen vielfältig, von Herkunft und Einstellung gemischt waren. Auf dem Programm standen in bunter wöchentlicher Folge Informationen über Kernkraftwerke und ihre Gefahren, über alternative Energie-Erzeugung und Arbeitsplätze, über Landschaftsschutz, über Landbau und Düngung, über Umweltprobleme und andere, vorgetragen von einheimischen Referenten und Refrentinnen, aber auch solche aus dem übrigen Europa und aus Übersee (USA, Japan). Daneben gab es Interessantes und Unterhaltendes, etwa Diavorträge über Reisen nach Afrika und Südamerika, Gesundheits- und Tierpflege, letzteres von einem Landwirt vorgetragen, ornithologische Referate und schon sehr früh (Mai 1975) ein Vortrag mit Gesang des Freiburger Liedermachers Walter Moßmann über Bauernlieder. Auch gab es sog. Heimat-

abende mit Liedvortrag, Theaterszenen und Gedichtrezitationen und viel zur Geschichte und Identität der Region. Man kann sagen, daß praktisch alle Themen, die mit der Atomkraft in Zusammenhang standen, vom Tabakanbau bis zu Hiroshima, in den langen Jahren der VHS debattiert wurden, wodurch eine beispielhafte Selbstbildungsinitiative der Bevölkerung inszeniert wurde. Wie unparteiisch es dabei von Anfang an zugeht und wie hochkarätig teilweise die Referentenbesetzung war, zeigt ein Ausschnitt aus dem dritten Monatsprogramm (Juni 75), das darüber Zeugnis ablegt, daß der Kampf um Wyhl sofort über die Region hinaus als Sensation, als möglicher Wendepunkt und allgemein als Interessen- und Reflexionsmagnet begriffen wurde und auch Fachleute der Befürworter-Seite und staatliche Autoritäten die Symbolik des Kampfes erkannten. Unter anderen referierten Prof. Zimmermann (Schweiz) über "Atomkraft - Segen oder Fluch?", Dr. Grupe (Kernforschungszentrum Karlsruhe) über "Atomstrom - Energie der Zukunft", Prof. Altner (Heidelberg) über "Kirche und Kernenergie - neue Perspektiven nach Wyhl", der Journalist Thomas Lehner über "Manipulation und Zensur in den Massenmedien der BRD", Dr. Erhard Eppler, Landesvorsitzender der SPD, über "Wyhl und die Demokratie" sowie der Richter Paul Wirz über den "Fall Wyhl aus juristischer Sicht."

Die Vielfalt der Mitstreiter und ihrer Motive zeigt sich auch in der expandierenden Musikkultur der Jahre 1975 bis 1977. Die "Volkshochschule Wyhler Wald" veranstaltete sog. Heimatabende, bei denen dörfliche Chöre und Musikgruppen im Wechsel mit städtischen Ensembles und Sängern zu hören waren. Es entstanden etwa 50 neue Lieder, die auf dem Platz, bei Demonstrationen und in den Dorfgaststätten gesungen wurden. Die Extreme im Gesang waren einerseits volkstümliche Traditionsgesänge wie das "Badnerlied" oder "Die Gedanken sind frei", andererseits "linke" Lieder gegen die Atomwirtschaft. Winzer sangen zum Protest gegen die polizeiliche Räumung des besetzten Platzes - der sehr schnell eine Wiederbesetzung folgte - das "Deutschland-Lied", während zu gleicher Zeit Eisler-Lieder umgedichtet wurden, vor allem von Walter Moßmann ("Der schlimmste Feind" und die "Resolution"). Der Name der begleitenden Blaskapelle aus der Stadt, "Rote Note", wurde allerdings beargwöhnt.

Die Lieder der städtischen Profi-Sänger bestimmten die Anfangsphase der Liedproduktion. Die ländliche Bevölkerung schloß sich aber allmählich an und brachte den Komponisten, Texter und Sänger der drei großen, die Phasen des Kampfes zusammenfassenden Hymnen hervor, die in aller Munde

waren: Roland Burkhart, genannt Buki. Elsässer Sänger bestritten einen Großteil der neuen Lieder, und zwar wie Buki zu neuen, eigenen Melodien, während des Gros der Lieder, auch bei Moßmann, Parodien waren.

Einen Qualitätssprung erfuhr innerhalb dieses "Liederfrühlings" die Bewertung der alemannischen Mundart. Der bisher von den Städtern mißachtete oder belächelte Dialekt wurde unversehens zur "Nationalsprache" des Widerstandes. Sicherlich waren die Sänger aus dem Elsass, wo es eine durchgehende, lebendige Tradition des Volksesanges in Mundart gab, die treibenden Kräfte, mithin Auslöser für viele Kaiserstühler, sich in Mundart hervorzuwagen. Und so wurden die drei Hymnen von Buki auch von den Städtern versuchsweise und begeistert mitgesungen. Die verbreitetsten Mundart-Lieder der letzten Jahrzehnte - "De bleedä Ofä", "Pass uff, daß mer dich nit umdrillt" und "Mir sin eifach wieder do" - formulierten musikalisch Widerstand, Aufruf zur Vorsicht gegenüber Anbiederung durch die Regierung, schließlich die Bereitschaft, im Notfall wieder massenhaft präsent zu sein und den Bauplatz zu besetzen, nachdem er als Pfand eines Vertrages mit der Regierung verlassen worden war. In den Liedern in Mundart zeigte sich die Bevölkerung in neuem Selbstbewußtsein. Schriftdeutsch wurde in den Kulturveranstaltungen und im Liedgesang an den Rand gedrängt.

Diese musikalischen Aktivitäten wurden sofort umfassend in Liederbuch, Schallplatte, Rundfunk, Fernsehen und Film dokumentiert und bildeten ein zentrales Mittel der Information über den Anti-AKW-Kampf, neben Volkshochschule und Platzzeitung ein tragendes Element der überregionalen, grenzüberschreitenden Solidarität im Kampf, da die gesamte Bevölkerung am Oberrhein und am Rheinknie - die sogenannte "Regio" - alemannisch spricht. Auf eine Formel aus jenen Jahren gebracht: "Sell verstähne deä in Stuttgart nit un au deä in Paris nit. Mer k'hehre halt z'samme!"

Was die EU heute Subsidiaritätsprinzip nennt, wurde damals praktiziert, aber auf andere Art, als es den heutigen Zielen genehm ist. Denn es fand ein Volkskampf statt, politisch zugespitzt und demokratisch organisiert, der die Wachstumsideologie der Herrschenden und die ökologische Bedenkenlosigkeit der AKW-Industrie zunichte machte. Die Musik war eine der wichtigsten Waffen in diesem Kampf, eine Musik ohne Markt, jenseits der ZDF-Volksmusik, ein Beweis gegen die verbreitete Meinung, die deutsche Volksmusik sei nicht mehr lebendig, zu keiner produktiven Bewegung mehr fähig.

Zusammenfassend möchte ich an einen Satz von Karl Marx im Vorwort "Zur Kritik der politischen Ökonomie" erinnern: "In der Betrachtung solcher Um-

wälzungen muß man stets unterscheiden zwischen den materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzungen in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen und philosophischen, kurz, ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten.”

4.5 *Coriún Aharonián: Some Relationships between Revolutionary Movements in Latin America and Popular Music Creators*

Since leftist movements in Latin America have not had a clear conscience of the role in the revolutionary processes of music in general and of popular music in particular, the intentional use of popular music as a weapon has not been especially strong around the different Latin American revolutionary movements, related to Marxism or not, during the 20th century. Nevertheless, many composers have been particularly important, because of an individual or collective assumption of their social-historical responsibility.

1.

Identity - in its real sense of culture belonging to certain community of human beings, not in the perverted exploitation of it as a weapon to build up or to destroy state-nations and other artifacts useful for the imperialism - should be a very fundamental point when dealing with musical creation in relationship with revolutionary movements. And anti-colonialism should also be an unavoidable attitude in relationship with an anti-imperialist fight. As a consequence a central subject is the difficult concept of avant-garde, and the complex parallelism between political avant-garde and artistic avant-garde.

For example: In Brazil, José Ramos Tinhorão, an active communist journalist, author of many books (published and sold even in the most difficult moments of the militar dictatorship), insisted during decades (and still insists) that the bossa nova movement was a negative fact in Brazilian music, no matter if the most part of Brazilian popular music after 1960 was deeply influenced by the bossa nova. In Mexico, the PRI, the "Institutional-Revolutionary" party-in-the-power in that country for several decades, preferred in art music the neo-classic and academicist Carlos Chávez to the risky

- because of his high creativity - Silvestre Revueltas, and even a couple of "nationalist" post-card makers (accepting the bourgeois culture of the 19th century as a valid path for the new revolutionary culture to be built up). The role of popular music in the 1910s was lost. In the 1960s, Judith Reyes and other musicians fought for the exploration of a radical song related with the former corridos which accompanied the 1910 Mexican revolution. Their chronicle of the political reality of that time became an almost unique experience (Reyes sang the 1968 massacre in Tlatelolco and denounced other terrible situations). Other singers looked at their turn for solutions to the actual isolation of such musicians from the most part of the population of the country.

Here is where the lack of a theoretical elaboration in the bosom of the left in general and of Marxism in particular becomes more dramatic. Latin American Marxism has been, with few exceptions, colonial, and the Latin American Marxist parties have tried to impose the European patterns, thus ignoring very important approaches to the cultural and artistic questions like those of the Peruvian theoretician José Carlos Mariátegui or the Mexican composer Silvestre Revueltas. (By the way, these contributions have never been seriously considered by the European Marxist theoreticians.) Ernesto Che Guevara wrote in 1965 that the original sin of many Latin American intellectuals and artists is that they are not authentic revolutionaries ¹⁴⁸. We can add that the other original sin has been not to understand the popular culture of each area, accepting as only valid models of a superior artistic level those exported by Europe.

For example: Relevant Marxist intellectuals condemned the tango and many other popular expressions, because they could not accept a sensitivity different from the imported one. The tango could become accepted once it had lost its extra-European individuality, thus re-launched by Paris or Vienna or, later, New York. At present, the leftist government of Montevideo, devotes large amounts of money to make symphonic concerts of "Galas de tango", in a para-fascist attitude that closes the circle.

A curious fact is that the mentioned lack of theoretical elaboration allowed political leaders to imagine that political text means political song, no matter how it sounds, musically and even poetically, or how it works on the

¹⁴⁸ GUEVARA, Ernesto Che (1967): "El socialismo y el hombre en Cuba" (march 1965). In: GUEVARA, Ernesto Che: Obra revolucionaria. Era, Ciudad de México.

psychology of people. That is why the Zhdanovian approaches fear music without texts or explicit titles, and why they mistake the real historic meaning of a song with the apparent and coarse meaning of its words, no matter how the syntax of these words affects their simple dictionary meaning, and how the musical gestures affirm, change or invert that possible meaning. Fascist dictatorships in Latin America have had a very similar point of view: they were truly worried with the single words of the lyrics of every particular song. And popular song was more dangerous for their vision than, for instance, cinema or theater or - last and least - written books. Thousands of anecdotes can make us laugh for hours on the particular situations experimented by popular musicians in, for instance, Brazil or Uruguay.

On the other hand, the emphasis on text as the very content of a song provoked some positive situations. In 1967, the Cuban authorities¹⁴⁹ invited popular musicians to an international Encuentro de la Canción Protesta, a festival and conference on politically non conformist songs, related to different party banners, from anarchism to the Vietnam of Ho Chi Minh, from the USA leftist activism of the "Sing out!"-collective to the resistance in Haiti, or from Moscow communism to guevarism. The meeting itself had no particular consequences for Cuba. But the Encuentro had another role: it served in many places, when the musicians returned home, to affirm their feeling of the absolute necessity of assuming their social responsibilities as artists, and to know that each one of them was part of a deep current. Later, in 1982, a group apparently linked to the Communist party organised in Mexico City a renewal of the initiative (the Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano), repeated later in some other places, but did not reach a meaningful resonance. In 1983, the Nicaraguan government, with the support of a Dutch foundation, organised a festival "for the peace". In 1988, president Alan García in Peru followed the questionable idea of a big festival of "new" Latin American song. The consequences were null.

With an enormous effort, revolutionary Cuba has prepared many pianists to perform the European repertoire of the 19th century, but could not produce a sole good composer of art music in 40 years. And, by the way, all the efforts training European art music instrumentalists have not produced as a result one single good symphonic orchestra. Perhaps because the importance of composers Amadeo Roldán (1900-1939) and Alejandro García-Caturla

¹⁴⁹ Through Casa de las Américas, a kind of Ministry of Foreign Cultural Affairs lead by Haydée Santamaría, a hero of the guerrilla warfare period.

(1906-1940) was never fully assumed. In popular music, a good composer like Juan Formell (1942-) was supported by Fidel Castro, apparently just by intuition, while the functionaries in charge of cultural affairs were supporting two talented but conservative young song creators called Pablo Milanés (1943-) and Silvio Rodríguez (1946-), stylistically more related, as Jorge Lazaroff pointed out, to the French Revolution than to the Cuban one, though their lyrics show unusual poetical qualities. High quantities of university students in Cuba were fans of them. High quantities of university students in other countries too. They had not understood the work done during the decades previous to the revolution by an exceptional generation of Cuban popular composers (born between 1911 and 1926), like Bola de Nieve or Dámaso Pérez Prado or César Portillo de la Luz or Enrique Jorrín. They had not understood that Cuba had since the 1930s a strong creative movement very close to what we could call a cultural revolution.

Nicaragua lost its revolution after a decade. It lost also its opportunity for the search of a new way in popular culture, in spite of some interesting achievements by the Mejía Godoy brothers (Carlos and Luis Enrique). The country remained isolated from the avant-garde movements of other Latin American countries. The reason is perhaps in this case that a swarm of musical creativity had not accompanied their revolution. Here we arrive to a very crucial subject.

The progressive government of Salvador Allende in Chile was the consequence of a particular socio-political process in which the music had its role. The coup d'état broke also this. To situate the phenomenon of the Chilean popular music and to allow the perception of its real musical behaviour, I would like to refer to a couple of great personalities, both related somehow to the Communist Party (and clearly to the political left): Margot Loyola (1918-), an expert performer of the heritage of the different regions, and Violeta Parra (1917-1967), the greatest creator in that country, who used as a point of departure her deep knowledge of that heritage.

Europe has believed during 25 years that the song "El pueblo unido jamás será vencido" was really a popular-massive song in Chile before Pinochet, and this is not exactly true. It became, yes, very popular in the European movement of solidarity with Latin America because, perhaps, its rhythmic patterns, close to that of a march in the German tradition, or the melodic-harmonic spirit, close to those of an Eastern European revolutionary song. Its text, ideologically poor, begins with a well-known slogan owned by the

Communist Parties related to Moscow, creating confusion between "unity" and mere obedience to the Party authorities. Actually, this particularity converges with the authoritarian style of performance, both musical and scenic, of the ensemble Quilapayún, created as an instrument of the Chilean Communist Party. In Chile, Angel and Isabel Parra, Víctor Jara, Payo Grondona, Patricio Manns and others had been looking for solutions after the death of the heavy personality of Violeta Parra, while Quilapayún was recording a ridiculous, reactionary, quasi baroque *cantata* invented by Luis Advis to commemorate a historical massacre of workers in Iquique. Other ensembles, like Inti Illimani, were trying different ways. Later, in the Pinochetian Chile, a young man called Florcita Motuda, not especially cultivated in politics, reached artistically risky and full of humour solutions that became very popular, but he never received the recognition of the Marxist establishment, massively hidden from reality in its exile in the European countries.

2.

The relationship between political avant-garde and the particular Latin American popular culture has been a central problem. The dialogue of the composers with the respective musical identity of their communities presented complex aspects. The militant ones were often members of the petit-bourgeoisie, the weakest class in front of the cultural manipulation of the imperialism. As a consequence, they had as their background a confusion of identities. An interesting example is the Brazilian singer Geraldo Vandré (1935-), some of whose songs were important especially for the students in Brazil during the first period of the military dictatorship during the 1960's. One could deduct that if they were popular among the students, they were actually popular for the whole population. Unfortunately this is not true, because the most part of the population in Brazil has no access to high levels of education, and tens of millions of inhabitants have not even attended the elementary school. The university is in Brazil, as in most part of the Third World, an active agent of alienation in favour of the imperialist order, or the global-neo-imperialist one.

This fact can be better understood if compared with examples of politically engaged composers that were working during that same time of the sixties and that conserved their popularity among the students, increasing it at a

more massive level during the next decades, like Chico Buarque (1944-), perhaps the most important Brazilian composer. Not by chance, Buarque has remained politically meaningful until today. Other musicians were not so strongly engaged with politics, but their attitude was clear enough as to transform them into objects of persecution for the fascist military governments. The sophistication and the deep relationship with popular expressions as well as with the avant-garde movements in people like Caetano Veloso (1942-) or Gilberto Gil (1942-) or João Bosco (1946-) (alone or interacting with good lyricists) produced highly impressive songs.

A simpler example: a very young student in a summer course for contemporary music held in the mountains of Venezuela in 1985 was able to play and to teach his fellow teenagers regional popular music of high complexity, belonging to the family of the joropo. But he was engaged with the Marxist guerrilla movement of the time, and, asked by this movement, had composed an anthem for them according to the criteria taught by its leaders. The anthem was, again, a nice but epigonal Eastern European song with many misconceptions: the wrong use of a melismatic issue where the text in Spanish could not fit into the foreign melodic gesture, or the absurd use of a European military drum in a continent where guerrillas would never use military drums, clear symbols of power. At least not until their victory... ¹⁵⁰. The Venezuelan guerrilla failed, not only because of their musical confusions.

Here we could explain that modalism was felt, during the sixties, as a useful way of fighting against the established order. It is true that modal issues were in different countries within the Western culture, an attempt to fight against the heavy power of tonality, felt as a synonymous of the fifties' establishment. But the treatment of modalism and of syntax could be (as it was in the case of Geraldo Vandré) a way to escape from reality, as well as a curious negation of the many rich cultural currents in the popular traditions in the particular country (Brazil for Vandré). It was **another** modalism.

A compromise was necessary between the feeling of the own traditions (partly soaked with some essential gestures of the European modalism of the Low Middle Ages) and the introduction of inflections coming from the neo-colonial consumption of the European culture (included the recent

¹⁵⁰ This is the case of "Guerrillero", a march composed by Enrique González Mántici in revolutionary Cuba.

"discovering" of its own "ancient music"). In this sense, the stylistic travel of the Uruguayan composer, singer and guitar player Daniel Viglietti can clarify the panorama. His main finding was perhaps the recovering of the non-altered 7th degree (usual in the folkloric music of South America) and, as a consequence, the play between minor and major (common to different Creole/mestizo species). The most popular of his songs in the sixties was, actually, the milonga "A desalambrar", with a melismatic issue not precisely traditional in his cultural milieu. This curious innovation, forcing to its limits the absurdity of such an issue in that particular region, found a large acceptance, beyond the students' movement.

Viglietti had a particular background: his father, a good guitar player, was a specialist in folklore, in a moment when the preaching of the musicologist Lauro Ayestarán was creating that notion of social responsibility among the popular song creators of the late fifties and early sixties, and his mother, an excellent pianist, had introduced him to the European art music, from the Middle Ages to the avant-garde movements of the 20th century. This balance allowed him not to be naïf, walking on the edge of a stylistic research which was practised together with a strong involvement in the political movement, first in the Youth of the Communist Party, and finally in Guevarist revolutionary positions. A similar political route was the background of Los Olimareños, a duet of singers-guitarists, which became by 1970 the most massive-popular phenomenon since the thirties, in spite of the obstacles created by the government and the mass media. Alfredo Zitarrosa, the third very popular singer-composer, made his way from anarchism to communism.

In Uruguay, during the second part of the fascist dictatorship - the terrible military period begun in 1973, when Viglietti and Los Olimareños and Alfredo Zitarrosa and others of that generation were forbidden - a very young generation of song makers accepted the historical role of fighting against the terror, and became since 1977 the strongest political open activity until the democratic issue in 1985. This generation accepted the challenge of the high level of sophistication of their predecessors, understanding at the same time the necessity of the most solid musical and cultural training possible. They became interested and well informed on what was happening in popular music in the continent, as well as in avant-garde art music. As a result, they were not afraid of dealing with "low" culture, and validated expressions not beloved by the Marxist left until then. Their activity brought one of the highest creative moments of these last decades in Latin America, with names like

Jorge Lazaroff, Leo Maslíah, Jaime Roos, Fernando Cabrera, Mauricio Ubal, Rubén Olivera, Luis Trochón, Jorge Bonaldi or Mariana Ingold. One of their targets was to ridicule the vacuous slogans of the defeated institutional triumphalist left. Another, to save the historic memory of horror to fight for which that institutional left was so weak.

The task that should have been done by the very popular Cubans Pablo Milanés and Silvio Rodríguez was undertaken at the end of the 1980s, in spite of a neo-academic deformation received in the USA, by Juan Luis Guerra (1957-), a colleague coming from a neighbour country with no revolution, República Dominicana. His findings came after a long research of possible issues triggered by leftist intellectuals, which included the rescue of the "lowest" sung and danced expressions of his country, the merengue and the bachata, together with equally "low" ways of vocal emission and with some neglected street instruments, everything woven in a really contemporary tissue.

Situations of different meanings can be found everywhere. The musical aspects of Bolivian revolution merit a serious study. Apparently it served to contradictory issues: the affirmation of the Indian roots, as well as the birth of a petit-bourgeoisie ready for a neo-colonial update. In Bolivia, Benjo Cruz was killed being a guerrilla member, but his songs were far away from a proposition about the role of a revolutionary culture. In fact, when Cergio Prudencio and other young art music composers began in La Paz to study and teach at the National University the real music of the Indian Aimara tradition of that area, one of their opponents was the students union. The leftist petit-bourgeoisie sowed the city with drink places where a popular music was cultivated in the spirit of the false Andean ensembles invented in and for Europe, like Les Calchakis or Les Incas. In Peru, Nicomedes Santa Cruz tried to create a movement. In Argentina, the Nuevo Cancionero, a movement founded in the 1960s, tried to establish a renewal of paths, but stagnated in a rhetoric way full of bad poetry and authoritarian populism. In Venezuela, performer Soledad Bravo, composer and performer Ali Primera and others did not arrive to create a strong movement. Roy Brown represented in Puerto Rico one of the issues in front of the USA colonisation, together with some interesting ensembles of the university campus. Ruben Blades, a citizen of Panama, looked for issues in the context of the New Yorker Latin American community. Now, in the nineties, in the beaten Colombia, Carlos Vives

has found, for a while, solutions that succeed to break the barrier of the imperial market.

In this last decade, the Zapatista movement in Chiapas, in the still very Indian south of Mexico, has had the instinct to validate the local tradition of the mestizo marimba music. Nevertheless, until today, their leaders - and their supporters outside Chiapas - seem not to have understood that the music of the establishment is very powerful, and that a dialog-in-war with it is necessary, thus creating counter-models. For this purpose, though, composers should be prepared to be in the position of thinking in a revolutionary way, both in politics and in music.

Music Examples

1. A fragment of a traditional zamba refalosa ("Dicen que no caben"), sung by Margot Loyola. Alerce, cassette, ALC 62, 1980.
2. A fragment of a cueca ("Pastelero a tus pasteles") composed and performed by Violeta Parra. Rca, vinyl, LPVE-4765-1, 1966.
3. The most important song by Vandré was perhaps his defiant "Para n o dizer que n o falei de flores" ("To prevent saying that I have not spoken about flowers") (fragment). Som/Maior, vinyl, 303.2001. New edition. Original: 1968.
4. Buarque's "Constru o" in its first section. Philips, vinyl, 6349 017, 1971.
5. Caetano Veloso sings "Haiti" (fragment) (words by C.V.; music by Gilberto Gil & C.V.). Polygram, CD, 518 178-2, 1993.
6. An example of his ability with his fellows playing traditional music from the region of the Llanos ("Pajarillo/Chipola"), and an excerpt of his anthem (a section of the "Cantata a Fabricio Ojeda"). Tapes, 1985.
7. "A desalambar" by Viglietti (fragment). This song is well known in Germany among other reasons because it was used by Walter Moßmann and Heiner Goebbels in their "Unruhiges Requiem". Le Chant du Monde, vinyl, LDX 7 4362, 1967.
8. Jorge Lazaroff: "Dame un mate" (two fragments) (JL). Ayui, vinyl, A/E 46, 1985
9. Leo Masliah: "Final feliz" (complete) (LM). Ayui, vinyl, A/E 54, 1986.
10. Juan Luis Guerra + 4.40: "Rosalia" (fragment) (JLG). Karen, cassette, K-136, 1991.

4.6 **Günther Jacob: Der Kampf um die "gute Platte". Pop, Politik und soziale Distinktion vor dem Hintergrund der Integration der Lohnabhängigen in den kapitalistischen Gesamtprozeß**

Geschmack: Der Ort der Kritik

In 'anspruchsvolleren' Popzeitschriften werden viele Rockbands und bestimmte populäre Techno-Acts, die ein sehr großes Publikum haben und sehr viele Platten verkaufen, mit keinem Wort erwähnt. Die Unterscheidungen zwischen Traditionellem und Innovativem sowie zwischen 'schlechtem' und 'gutem' Geschmack sind mit dem Sieg der Kulturindustrie über das Bildungsbürgertum keineswegs verschwunden. Sie wurden lediglich in den Pop selbst verlagert. Und dort dienen sie als klassenspezifisches Distinktionsmaterial.

Der Kulturindustriekritiker Theodor W. Adorno machte hinsichtlich des 'Geschmacks' zwei wichtige Einschränkungen: Zum einen war er in der Lage, seinen persönlichen Geschmack als etwas zu definieren, das auf einer innerhalb eines bestimmten sozialen Milieus individuell erworbenen Einstellung beruht, die irgendwann prägend ist und nicht beliebig revidiert werden kann. Zum anderen lehnte er 'erzieherische' Versuche, andere mit dem eigenen Geschmack zu agitieren und sozial unter Druck zu setzen, als terroristische Nötigung ab. Ihm war bereits klar, was Bourdieu später detailliert nachgewiesen hat: Geschmack zu zeigen ist, wenn man die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht antasten will, "Klassenkampf mit anderen Mitteln". Ganz besonders dann, wenn man auch noch verschweigt, wie man diesen Geschmack erwerben konnte und wie er gesellschaftlich legitimiert wird. Denn dadurch wird der Anschein erweckt, Geschmack sei eine Sache der individuellen Begabung.

Wenn die Distinktion mißlingt

Ein Beispiel: Mix-CDs, auf denen namhafte DJs und DJ-Produzenten ihre besten Sets vorführen, erfreuen sich großer Beliebtheit. Anders als bei den von Plattenfirmen kompilierten Hit-Samplern erwartet das Publikum hier Geschmack aus erster Hand, Tips für die eigene Sammlung sowie Aufschluß über die gehobene Mixtechnik. Wer also die angesagtesten Trends kennen möchte, dem kann die Werkausgabe einer Clubnacht den Weg weisen. Inzwischen kommt es jedoch immer häufiger vor, daß Musiktitel, die in "avantgar-

distischen" Popszenen angesagt sind, relativ schnell auch auf Samplern auftauchen - z.B. auf der Mallorca-Hit-Reihe *Ballermann* -, die von dem Publikum gekauft werden, von dem sich die "Popavantgarde" abgrenzen möchte.

Solche 'Mißgeschicke' kommen keineswegs selten vor. Was heute noch exklusives Thema von Special Interest-Magazinen ist, kann morgen schon Allgemeingut sein. Die Zeitspanne, in der Musik und Stile aus der 'Subkultur' das breite Publikum erreichen, ist kurz geworden. Vor diesem Hintergrund gehen die Geschäfte der Ideologen der Pop-Subversion nicht besonders gut. Die Massen sind ihnen hart auf den Fersen, und deren Geschmack, so scheint es, wird immer besser.

Spätesten seit Coolio und die Fugees vor zwei Jahren den Sprung auf Platz Eins der BRD-Charts geschafft haben, herrscht deshalb in den Hauptquartieren der Popdissidenten große Verzweiflung. Ihr Problem besteht darin, daß sie die Zauberformel für die Konstruktion eines subkulturellen Images verloren haben. Man muß nun viele der sogenannten guten Platten mit Millionen Menschen teilen, die diese Musik nach allem, was bisher gesagt wurde, eigentlich nicht gut finden dürften.

Die wirkliche oder gespielte Angst vor einem zu deutlichen Erfolg ist zweifellos ein exklusives Problem 'weißer' Mittelschicht-Szenen. Weil das, was heute noch 'Avantgarde' ist, morgen schon 'gemeiner Geschmack' sein kann, klagen sie inzwischen ganz 'kulturpessimistisch' über ein 'Vereinahnungsproblem'. Doch diese Beschwerde ist nicht der Auftakt zu einer Auseinandersetzung mit dem gängigen Konformismus, der zweifellos auch seinen ästhetischen Ausdruck findet. Man bedauert lediglich den Verlust von Definitionsmacht, der mit der fortschreitenden inneren Segmentierung der Pop-Genres und der Legitimierung von Geschmacksmomenten, die früher dem Vulgären zugeordnet waren, unvermeidlich einhergeht.

Der Niedergang der Hochkultur

Im Prinzip sind die verschiedenen Popstile, nahezu unabhängig von der Höhe des Einkommens, jeder Person zugänglich. Daß Abgrenzungen und Ausschlüsse trotzdem zustande kommen, ist überhaupt nicht so selbstverständlich in einer Gesellschaft, in der auch ein gewiefter Türsteher dem Eintrittsgeld der Clubbesucher nicht ansehen kann, ob es aus Lohneinkommen, Profit oder Mieteinnahmen stammt. Denn das Geld, obwohl Produkt der Klassengesellschaft, läßt den qualitativen sozialen Unterschied im Akt des Konsums nur

noch als quantitativen Unterschied erscheinen. Der Wille zur Differenz ist aber in der bürgerlichen Gesellschaft so mächtig, daß sich in vielen Fällen auch dort Unterscheidungen herstellen lassen, wo sie sich über Waren- und Geldbesitz allein nicht deutlich genug von selbst einstellen. Dabei bildet die Fähigkeit zur materiellen und symbolischen Aneignung der Dinge und Verhältnisse den praktischen Operator. Durch diese Fähigkeit, landläufig "Geschmack" genannt, werden die durch das allgemeine Äquivalent verwischten Klassenunterschiede gewissermaßen wieder rekonstruiert.

Eine soziale Klasse läßt sich niemals allein aus ihrer Lage und Stellung innerhalb einer gesellschaftlichen Struktur, d.h. aus den Beziehungen bestimmen, die sie objektiv zu anderen Klassen unterhält. Eine Reihe ihrer Eigenschaften verdankt sie dem Umstand, daß die Individuen, die diese Klasse bilden, absichtlich oder ohne es zu merken, in symbolische Beziehungen zueinander treten, die die Differenzen von Stellung und Lage in besonderer Weise ausdrücken. Die so entstehenden unterschiedlichen "kulturellen" Gruppen, scheinen dann ganz unabhängig von der Klassengliederung zu existieren. Jeder Produktivitätszuwachs bezeugt jedoch das Gegenteil: Wenn ein Stil durch verbilligte Massenproduktion einer Ware, der ein hoher Symbolwert zukommt, sich sehr verbreitet, verliert diese Ware ihre Eigenschaft als Unterscheidungszeichen, was alle "kulturellen" Gruppen zu neuen Distinktionsanstrengungen zwingt.

Für diese stetige Verwohlfeilerung der Distinktionsmittel ist gesorgt, denn der Kapitalismus kann nicht existieren, ohne die Produktionsverhältnisse und damit auch die kulturellen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. Die Folgen davon bereiten aber auch den Etablierten etliche Probleme, weil sich nun auch ihr bildungsbürgerlicher Kanon in den Tauschwert auflöst. Die edlen Werte müssen einer kapitaladäquaten Kulturproduktion weichen, bei der alles Neue schon veraltet, bevor es kanonisiert werden kann. Diese Bedingungen erfüllen nur Pop & Entertainment.

Geld und Markt bringen sowohl Standardisierung als auch Individualisierung hervor. Daß das Bürgertum in kultureller Hinsicht schon in den 30er Jahren seine hegemoniale Position verloren hat, hat jedoch nicht nur allgemein mit der nivellierenden Wirkung des Geldes zu tun, sondern konkret damit, daß die Lohnabhängigen so viel davon haben - jedenfalls in Gestalt der Gesamtlohnsumme.

Die neue Figur des Konsumenten

In Deutschland und im Grunde überall in Westeuropa entwickelte sich der Kapitalismus anfangs relativ unabhängig von den Konsumweisen der breiten Massen. Die private Endnachfrage der Lohnarbeiter/innen bildete im Kapitalkreislauf keine relevante Größe. Die Rückverwandlung der Waren in Geld und Mittel der erweiterten Reproduktion erfolgte auf anderen Wegen: Die Produktionsmittelindustrie realisierte ihren Mehrwert durch Verkauf innerhalb der eigenen Abteilung, durch Verkauf an den Staat (Eisenbahnen, Militärwaren etc.), durch Export, durch Umsatz mit Landwirtschaft und Handwerk und durch Verkauf an die Konsumgüterindustrie. Letztere spielte hierbei lange Zeit keine große Rolle, aber soweit sie eine spielte, so war es eine andere als heute: Die Konsumgüterindustrie realisierte den Wert und Mehrwert ihrer Produkte durch Austausch gegen Profite, Vermögen, abgeleitete Revenuen neuer Mittelschichten (zum Beispiel Beamte) und auch gegen die Geldeinkommen des alten nichtkapitalistischen Sektors (wie Bauern und Handwerker). Ein Teil der Konsumgüterherstellung war sogar ausgesprochene Luxusproduktion.

Erst die Lösung des Massenkonsums vom traditionellen Sektor, dessen eigene Umwandlung und sodann das Wachstum und die gestiegene Produktivität in der Konsumgüterproduktion, führten zu einer neuen Konsumstruktur und Lebensweise der (sich in dem Prozeß auch ausdehnenden) lohnarbeitenden Bevölkerung. Die Integration der Lohnabhängigen in den kapitalistischen Gesamtprozeß war damit auch hinsichtlich des Kaufaktes vollbracht. Die Figur des Konsumenten wurde nun nicht nur eine Massenfigur, sondern auch vom Standpunkt des Kapitals real wichtig. Ihre Umwerbung, ihre Ansprache als "König Kunde" ist seither nicht mehr bloße Ideologie. Das Käuferverhalten der "kleinen Leute" zu studieren, es mittels Sparprämien, Konsumentenkrediten, vorgezogenen staatlichen Leistungen (zum Beispiel Steuersenkung) oder sonstigen Maßnahmen (Geldstabilität) zu beeinflussen, wurde zur eigenständigen Wissenschaft und Politik. Diese Aufwertung der Figur des Konsumenten bestätigt diese wiederum im Bewußtsein ihrer Bedeutung, was nicht nur Einrichtungen wie die Stiftung Warentest und diverse Verbrauchervereinigungen zeigen, sondern auch das Phänomen radikalierter Verbrauchermassen, die ihre kaufkräftige Massennachfrage als politische Waffe gegen "verschwörerische" Konzerne einsetzen wollen.

Ihre milliardenschwere Massenkaufrkraft, um die die verschiedenen Kapitalfraktionen buhlen, macht es den Lohnabhängigen nun möglich, für ihr Geld etwas zu verlangen. Die Entertainment-Industrie, für die es auf Einschaltquo-

ten, Auflagen und Chartspositionen ankommt, muß sich zwangsläufig an den kulturellen Vorlieben der "größten Klasse der Konsumenten" (Marx) orientieren. Und anders als es dem liberalen Feuilleton lieb wäre, verlangen diese Konsumenten keineswegs nur nach Gameshows, sondern wollen Neil Young im Stadtpark sehen, multimedial im Großen Data-Becker-Lexikon nachschlagen und preisgünstige Klassik-CDs erwerben. Aber dabei müssen sie sich nicht mehr vor der "Hochkultur" rechtfertigen, weil die ihre normative Funktion verloren hat und heute nur noch ein Subgenre des Kulturbetriebes darstellt.

In Verlauf dieser Entwicklung, die nicht auf eine ökonomische reduziert werden kann, weil ihre kulturelle Bewertung zu jedem Zeitpunkt umstritten ist, wurde nicht nur das kulturelle Ansehen der "einfachen Leute" neu bestimmt - als zu akzeptierender Lebensstil - , sondern auch das, was für die Mittel- und Oberschichten als kulturell angemessen gilt. Anders als Soziologen und Kulturredakteure glauben wollen, findet damit aber kein Wandlungsprozeß zu einem Kapitalismus ohne hierarchische Ordnung statt, sondern ein Wandel der Stellung der Klassenindividuen im System der Kapitalverwertung und im System der Kulturalisierung des Sozialen. Mit der Legitimierung von Geschmacksmomenten, die früher dem vulgären zugeordnet waren - nicht zuletzt Pop - , und mit der Auflösung der Autorität der Hochkulturmuster, wird der Kampf um die feinen Unterschiede und soziale Distanzen jetzt auf der Basis der industriellen Kulturproduktion ausgetragen.

Kanonbildung als Distinktionsstrategie

Oper, Schauspiel, Klassik, Neue Musik, Bildende Kunst und das 'gute Buch' existieren weiterhin. Trotzdem greifen angesichts der fortgeschrittenen Auflösung des Hochkulturmusters die Ausgrenzungsmechanismen gegenüber der 'Massenkultur' immer weniger. Der Übergang vom 'Elite versus Masse'-Paradigma (Kunst versus Kitsch/Schund) zum Paradigma der 'Lebensstile' (Gleichwertigkeit aller kulturellen Präferenzen, Entmachtung der kulturellen Volkserzieher, Aufwertung der Rezipienten gegenüber dem 'Werk') ändert jedoch nichts daran, daß die Stellung der Klassenindividuen in den Kontexten von Kapitalverwertung, Kulturalisierung des Sozialen und 'Geschlechteridentitäten' weiterhin über den Kurswert der Personen entscheiden.

Zu den auffälligsten Wirkungen der verallgemeinerten 'Massenkultur' gehört die eigenartige Gleichzeitigkeit der Einebnung und Neukonstitution von

kultureller Differenz: Der alte Gegensatz zwischen 'trivialer' und 'echter' Kultur wird nun innerhalb des Pop- und Entertainment-Marktes reproduziert. Autor, Werk und Edition sind in diesem Sektor inzwischen ebenso etablierte Größen wie Kitsch und Avantgarde. Die durchgesetzten Unterscheidungen zwischen 'gutem' und 'schlechtem' Pop (bzw. Filmen, Videos, Comics) gleichen dem hochkulturellen Kanon aufs Haar. Euro-Pop gilt vielen als 'trivial', Sonic Youth als 'das Gegenteil von leichter Unterhaltung', Mike Ink-Platten als 'Meisterwerke', die dreiteilige *Anthology* der Beatles als 'Klassiker', Velvet Underground als 'Kult', Brian Enos *Generative Music* als 'Avantgarde'. Diese Einteilung wiederholt sich auf der Textebene. Es gibt 'Standardwerke' zur Rockgeschichte (etwa Greil Marcus' *Lipstick Traces*), dickleibige Musikerbiographien (von Jimi Hendrix bis Kurt Cobain), limitierte Werkschauen zum edlen Preis von 600 Mark (z.B. über den Ex-Beatle Stuart Sutcliffe mit einem Faksimile-Reprint seines Skizzenbuches aus seinen Tagen am Liverpool College Of Art), maßgebliche Magazine (etwa Blues & Soul, Vibe, Wire) aus denen Pop-Avantgardisten und Stadtzeitungsschreiber ihren Vorsprung beziehen, sowie 'billige Mainstream-Zeitschriften' wie Pop Rocky oder Musikexpress, die das 'Massenpublikum' bedienen. Nach 50 Jahren Pop sind Archive entstanden, in denen das Material nun profitabel historisiert und kanonisiert wird. Wie im Harenberger Opernführer, der z.B. die West Side Story konsequent als Musical ausgrenzt, wird auch im Pop 'Tradition' konstruiert, indem man einen gesicherten Bestand an 'Meisterwerken' und 'E-Pop' definiert, der dann in der luxuriösen 10-CD-Box als Popkulturerbe angeboten wird. Bei der Abgrenzung nach 'unten' haben sich Konzepte wie "Camp" oder "Subversion" durchgesetzt, die es erlauben, 'Billigpop' ("mein peinlicher Lieblingssong") aus der gebotenen Distanz zu genießen.

Anders als bei der Oper, wo die Übermacht der Klassiker auf den Spielplänen fast jede Neuerung verhindert, ist die Wiederveröffentlichung von 'Popklassikern', deren Marktanteil trotz der großen Gewinnspanne oft nur bei 10 Prozent liegt, allerdings der Produktion neuer Trends untergeordnet. Oldies und Reissues ermöglichen dem Neuen Imageanleihen oder Distanzierungen nach den eigenen Regeln. Distinktionsstrategien, die an die kulturindustrielle Produktion von symbolträchtigen Unterscheidungszeichen anknüpfen müssen, sind demnach viel instabiler und kurzlebiger als jene, die sich an Händel oder Haydn halten konnten. Der Markt ist eine Differenzmaschine, die einerseits die Diversifikation der Genres und Szenen vertieft, andererseits deren Lebensdauer verkürzt.

Die seither gültige Teilung in niedrigwertigen ('Schlager'), mittelwertigen ('Mainstream') und höherwertigen ('Subkultur') Pop, hat sich heute insofern 'normalisiert', als die Musikindustrie daraus standardisierte Formate gemacht hat, die allen Konsumenten prinzipiell zur Verfügung stehen. Obwohl die Distinktionsanstrengungen der Mittelschichten nicht nachgelassen haben, fand hier ein unwiderruflicher sozialer Bedeutungswandel statt: Aus dem Subversionsmodell der 60er Jahre wurde 'Alltagskultur', die den Raum für 'gehobenen Popgeschmack' nicht beseitigt, ihn aber allgemein zugänglich macht und dabei der industriellen Logik konsequenter unterwirft.

4.7 *Nicola Sani: Die Wirkung der Neuen Musiktechnologien in Verbindung mit gesellschaftspolitischem Handeln*

Die elektroakustische Musik entstand (abgesehen von den Pionierwerken und den gelungenen Eingebungen von Komponisten und Wissenschaftlern in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts), nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. Sie entwickelte sich im Europa des Wiederaufbaus und fügte sich in die neue europäische Kultur als Gegensatz zu den bis dahin geltenden Regeln des Musiksystems ein. Mit der elektroakustischen Musik entstand in unserem Kontinent ein neues aus der Oppositionskultur des Nazitums und aus den Werten des Widerstands hervorgehendes Musikbewußtsein, das sich als destrukturierende Bewegung des kulturellen Panoramas behauptete. Die Beziehung zwischen elektroakustischer Musik und Oppositionskultur festigte sich mit den kulturellen und künstlerischen Bewegungen, die damals durch Europa und den amerikanischen Kontinent gingen. Performing art, happenings, Malerei, Klangpoesie, Videokunst und akustische Kunst entwickeln sich auf dem von der elektroakustischen Musik geebneten Weg und in Verbindung mit ihr, als freie Form, die mit der Schematik der früheren Beziehungen zwischen Autor, Markt und Gesellschaft brechen.

Elektroakustische Tonbandmusik und Live-Elektronik stellen eine direkte Beziehung zwischen Autor und Publikum her, wobei der ausführende Künstler wegfällt und neue Ausführende (Tonregisseur, Live-Elektronik-Interpret etc.) vorgesehen sind.

Vom semiotischen Standpunkt aus wurden alle bis dahin bekannten Wiedererkennungskriterien annulliert. Bei der Aufführung werden neue Zuhörer-

und Teilnehmerorte eingerichtet, womit die Bedingungen für ein neues Verhältnis zwischen Publikum und Musikwelt geschaffen werden. Die italienische elektroakustische Musik wuchs auf dem Boden der Widerstandskultur und übernahm in der Zeit der intellektuellen Renaissance in Italien die Rolle eines Gegenspielers. Obwohl die elektroakustische Musik weder früher noch heute eine homogene Linie aufweist und jeder Komponist eine eigene Sprache benützt und eigene - oft auf das Verhältnis zwischen Technologie und Kompositionsgedanken bezogene - Ziele verfolgt, ist ihre Entwicklung doch auf das in den 50er Jahren vorherrschende intellektuelle Bewußtsein zurückzuführen: das Bewußtsein einer stark kriegsgeschädigten Gesellschaft, die in dem Wunsch lebt, ein neues Kapitel zu schreiben und die Zukunft nicht als etwas Vorübergehendes zu betrachten.

Die elektroakustische Musik gehört per se einer Kultur und einem revolutionären Bewußtsein an, insofern sie einen radikalen Wandel von den in der Gesellschaft verankerten Kriterien hin zu einem neuen Verständnis von Wissen und musikalischem Schaffen darstellt. Luigi Nono und seine elektronischen Kompositionen der 60er Jahre (*La Fabbrica Illuminata*; *Contrappunto dialettico alla mente*; *Non consumiamo Marx*) sind typische Beispiele dafür. Diese Revolution wurde nur teilweise verwirklicht, da die elektroakustische Musik erstens keine kulturelle oder homogene Bewegung darstellt und sich zweitens von Anfang an als Teil der Widerstandskultur sah und somit die gleichen Integrationseffekte anderer Oppositionsformen der europäischen Nachkriegskultur durchlief. Wenn auch der Einfluß der elektroakustischen Musik auf die zeitgenössische Musiksprache nicht zu unterschätzen ist, so darf man jedoch auch nicht vergessen, daß sich Ausdrucks- und Kommunikationsarten durchgesetzt haben, welche die elektroakustische Musik in die reaktionärsten Sprachaspekte integrierten und sie somit zu einer Art Klanggebung oder – schlimmer noch - Klangeffekt herabsetzten. Der Prozeß des historischen Revisionismus' und der laufenden Integration verstärken diesen Aspekt noch – sehr zu Lasten seiner innovativen und destrukturierenden Kraft. Dabei wird der Effekt auf eine reine Wiederholung kommerzieller Schemata reduziert.

Ein weiteres Element, das die sozialen Aspekte der elektroakustischen Musik stark kennzeichnet, ist, daß diese von Anfang an sehr innovativ gegenüber dem dominierenden Musikmarkt war. Für die Autoren der elektroakustischen Musik, vor allem für die der ersten Zeit, gab es keine Zwischenstufen zwischen der Konzeption einer Komposition und ihrer Verbreitung. Die Über-

tragung erfolgte direkt vom Komponisten zum Zuhörer, wobei eine Reihe von typischen Strukturen der Musiksystemkompositionen wie Orchester, ausführender Künstler, Solisten und Herausgeber wegfielen.

Die Musikestablishments erkannten diesen radikalen Wandel sofort und versuchten mit aller Anstrengung, dem Problem Herr zu werden, indem sie es sich zu Zwecken der kulturellen Angleichung aneigneten. In den 80er Jahren lebten viele Künstler in dem Glauben, jegliches technologische Objekt, dank der Verbreitung der elektroakustischen Musik und der wissenschaftlichen Forschungsergebnisse im Bereich der Ton- und Bild- Digitaltechnologie, selbst herstellen zu können.

Die Komponisten konnten aufgrund ständig sinkender Kosten über immer bessere Mittel verfügen. Die Erfahrensten unter ihnen bauten neue Maschinen für Computermusik, indem sie selbst die zur Klangsynthese und zur digitalen Tonverarbeitung notwendigen Geräte entwarfen. Vor allem in den USA zeichnete sich ein Trend zur Projektierung und oft auch zum Bau neuer Instrumente von Seiten der Komponisten ab.

Dies geschah auch in anderen Ausdrucksarten, die Bezug zu den modernen Technologien hatten. So zum Beispiel in der Videoart und in der Elektrokunst, wo sich parallel zur Elektronischen und zur Computermusik unterschiedliche Ausdrucksarten entwickelten. Der zu Beginn der 60er Jahre in die USA ausgewanderte tschechische Kinostar und Videokünstler Woody Vasulka sagte einmal: "Ich habe entdeckt, daß es in den USA eine alternative Industriekultur gibt, die - fast wie in der Kunst - auf die Genialität des Einzelnen aufbaut. Den Erfindern/Programmierern gelang es, in diesem System ihre Unabhängigkeit zu wahren. Wenn sie dann anerkannte Künstler werden, benützen sie die elektronischen Werkzeuge, die sie einst selbst gebaut haben.

Diese Tendenz ging Hand in Hand mit dem unabhängigen Radikalismus, der das System anfocht, indem er dessen Instrumente alternativ verwendete, mit dem Ziel, die Massen zur Entfremdung zu führen. Typisch für diese Zeit ist der Einsatz von Motorenteilen und elektromechanischen Elementen von ausrangierten Geräten zum Bau neuer Maschinen, die per se schon einen neuen semantischen Wert darstellten.

Diese elektronischen Experimente erfolgten in einer Phase von Enthusiasmus über die Zweckentfremdung neuer Instrumente und in der Illusion, selbst etwas erzeugen zu können, mit dem man durch alternative und entgegengesetzte Nutzung der gleichen Instrumente den Mechanismen der dominanten

Kultur entfliehen kann. Oft diente die Herstellung einer Maschine oder eines Gerätes zur Produktion einer bestimmten Komposition. Diese Tendenz setzt sich bis in die heutige Zeit fort, wobei man von Hardware auf Software umstieg und die Aufmerksamkeit auf algorithmische Kompositionen lenkte. Es gibt zwei Arten von innovativer Bewegung hin zur Planung /Erfindung von Maschinen/Kompositionen: Die erste ist streng experimenteller Art und typisch für die Künstler und Komponisten der Performance. Die zweite ist struktureller und analytischer und typisch für Komponisten, deren Elektromusik normalerweise mit Magnetbandtechnik erzeugt wurde. Kernelement beider Erfahrungen ist die Beziehung zwischen den Klangformen der Vergangenheit und der Vielzahl neuer Ausdrucksarten im Bereich von Klang und Bild. Der Unterschied lag in vielen Fällen im Verständnis und in der Figur des Komponisten, der entweder als Planer oder als Koordinator des Planungs- und Produktionsteams gesehen wurde.

So wurde das Xenakis-System (Ateliers Upic-Paris), das Truax-System (Simon Fraser University-Vancouver), das Chowning-System (Ccrma-Stanford), das Vercoe-System (Mit Media Labs-Boston) und später auch das Berio-System (Centro Tempo Reale-Florenz) entwickelt. Auch das für den allgemeinen Gebrauch entworfene erste Digitalsystem ohne Zeitverschiebung, fällt in diesen Bereich und entstand in Europa: es war das Ende der 70er Jahre geplante und hergestellte 4X des italienischen Physikers Giuseppe Di Giugno.

Heute weiß man, daß auch dieses System bestimmten ästhetischen oder politischen Vorstellungen gerecht werden sollte: dem Boule-System (IRCAM-Paris). Wer mit diesen Maschinen arbeitete, zeigte, daß er die musikalischen Vorstellungen des Institutsleiters teilte. Zu Beginn der 80er Jahre zeichneten sich in der Industrie weitere bedeutende Schritte für die Musikwelt ab: es kam die erste Familie von digitalen Synthesizern auf den Markt: die von der japanischen Firma Yamaha hergestellte DX-Serie. Mit diesen Synthesizern wurde es möglich, eine Vielzahl neuer Klänge zu erzeugen, indem man auf die von John Chowning eingeführte und perfektionierte Technik der Frequenzmodulation zurückgriff. Eben dieser neuen Technik ist die besondere Effizienz der Synthesizer zu verdanken, die bis dahin ausschließlich in Forschungszentren und für Computermusikkompositionen hochkultivierter Autoren verwendet wurde.

Die Reaktion des Marktes auf das Erscheinen digitaler Musiksysteme war beachtlich. Im Mittelpunkt dieses Wandels stand die Einigung auf einen

Kommunikationsstandard (MIDI). Dieser heute hochentwickelte Standard ermöglicht es, zwischen Computern und Instrumenten zwecks Klangsynthese Daten zu übertragen. So wurde es möglich, Maschinenmodule zu bauen, um die Leistung mehrerer Objekte gleichzeitig nutzen zu können. Vom praktischen Standpunkt aus setzte mit all diesen Instrumenten eine tiefgreifende Wende ein, hin zu einer neuen Tongeneration mit Techniken ohne Zeitverschiebung (real time).

Historisch gesehen entstand Computermusik nicht in Echtzeit ("real time"), während "real time" die traditionelle Auffassung von Musikmachen mit Synthesizern darstellte, die sich besonders in den 70er Jahren verbreitete – nicht zuletzt aufgrund der Nutzung dieser Instrumente im kommerziellen Bereich. Heute hingegen wenden sich viele Komponisten wieder den neuen Technologien in "real time" zu, was auch auf den übermäßig technischen und deterministischen Ansatz der Programmierung zurückzuführen ist.

Nach einer ersten Phase, in der auf Forschung und Experimentieren ein Rückgriff und die Popularisierung dieser Ergebnisse folgte, tritt eine nächste Phase mit umgekehrter Folge ein: die kommerzielle Produktion nimmt ein derart hohes Tempo an, daß sie zur Herstellung einer Reihe von neuen Instrumenten und Technologien führt, was direkte Folgen für die Forschung nach sich zieht. Gleichzeitig jedoch ist der Produktionszyklus und vor allem die Lancierung auf dem Markt derart beständig, daß die Marktsättigung schnell erreicht ist. Somit entsteht eine Reaktion, die im allgemeinen von der fortgeschritteneren Forschung ausgeht, durch die wieder neue Systeme entwickelt werden und somit eine neuer Produktionszyklus ins Leben gerufen wird.

Mit der Beziehung zwischen Musik und neuen Technologien kam es zu einer Mischung verschiedener Ausdrucksformen. Dieses Phänomen ist im Bereich der modernen Musikszene besonders ausgeprägt. Wie der Komponist Denis Smalley schon sagte, darf man in der elektroakustischen Musik nicht die gleiche Art struktureller Hierarchie suchen, wie in der Tonmusik. Es handelt sich um eine Musik, die eng mit dem Produktionsmittel Computer verbunden ist, dessen Funktion für die meisten Zuhörer, vor allem aufgrund der fehlenden oder verspätet einsetzenden, traditionellen Instrumental- und Vokalgesten, geheimnisvoll und unerkennbar erscheint.

So ist es praktisch unmöglich, der elektroakustischen Musik einen Stempel aufzudrücken. Man kann jedoch sagen, daß sich in ihr all die Formen widerspiegeln, die auf Forschung mit den neuen Technologien und somit auf das

Durchqueren verschiedener musikalischer Ausdrucksarten abzielen. Die elektroakustische Musik stellt die sogenannte Aufforderung zum Vielfachen dar, mit der der frühzeitig verstorbene Komponist Armando Gentilucci die Musikformen und die Avantgarde bezeichnete.

Um das Problem der Beziehung zwischen Komponist und Verbreitung zu verstehen, muß man aus der Logik der Isolation der Musik und ihrer antidia-logistischen, antidialektischen, separativen und beziehungsfeindlichen Effekte heraustreten.

Musik als soziales Wissen. Diese Logik des geteilten Wissens ist ein Effekt der immer stärkeren und selektiveren zentralisierten Sozialstruktur der kapitalistischen Gesellschaft, für die Forschung nicht mit Komposition kommunizieren darf, Komposition nicht mit Produktion, Produktion nicht mit Verbreitung und Verbreitung nicht mit Massenkommunikationsmitteln. Ziel ist dabei, nur eine einzige Art von Konsum zu erlauben, die mit der Wiederholung eines gefestigten Erbes einhergeht, das sich autonom auf dem Markt behaupten kann. So kommt es zu einem doppelten Übel: auf der einen Seite wird der zeitgenössischen Musikforschung die Existenzberechtigung unter den Form-sprachen unserer Epoche verweigert; auf der anderen setzen sich die Riten der Vergangenheit fort, die jedoch ihre historische Bedeutung verloren haben und zu reinem Fetisch und Abstraktion werden. Es ist jedoch völlig ausgeschlossen, die Problematik der Beziehung zwischen Komponist und Verbreitung zu ignorieren, da eben diese Verbindung der beiden Phasen der ausschlaggebende Punkt ist, um in der heutigen Zeit als Komponist auf die neuen Technologien zur Musikproduktion zurückzugreifen.

4.8 *Luigi Pestalozza: Puo' la musica sotto il neoliberalismo essere ancora antagonista?*

Posta in questa forma interrogativa la questione dell'antagonismo dell musica nella fase attuale, neoliberalista, del capitalismo, la risposta non può che essere, o anzi deve essere, affermativa. Nessun regime infatti, nello stato delle cose pre-storiche che stiamo comunque vivendo, può annullare, negare, le contraddizioni, il conflitto: può nascondere la loro presenza, anche se ciò è perseguito e avviene tanto maggiormente nel regime neoliberalista che oggi organizza e appunto persegue con determi nazione, a garanzia dell propria

stabilità, l'impoverimento della capacità critica, ovvero di pensare il cambiamento, della società. Appunto mediante il preordinato nascondimento, o la mistificazione, dei rapporti. Salvo che nemmeno un tale regime può impedire che i rapporti esistano e agiscano; anche se si tratta di capire e di dire in quale modo e in quale misura è possibile e riesce a contare oggi l'agire (cioè l'essere) antagonista. Musicalmente per quanto ci riguarda: o per quanto riguarda un campo, un mezzo, la musica, di particolare peso e importanza sul versante della formazione. Come del resto proprio l'ordine neoliberista ben sa, se pensiamo al paesaggio sonoro che è andato formato nel mondo: un paesaggio sonoro a predominante direzione sonora intontitoria, nel senso che a essere privilegiato in sua funzione, è il suono comunque formalmente organizzato in modo da non far pensare, ovvero da fare semplicemente da arredo sonoro della passività personale e sociale, per richiamarmi al discorso di Alain Turaine sulla modernità neoliberista, in cui l'uomo di oggi è neoliberalisticamente coinvolto. Né penso soltanto al paesaggio sonoro musicalmente inteso per come la musica di tutti i generi viene praticata, fatte ascoltare nei luoghi deputati; penso all'ambiente acustico prodotto dall'organizzazione neoliberista della vita, per cui il suono più o meno rumoristico (si badi, p.e., al prevalere del suono forte su quello piano) è sempre prioritario rispetto all'effetto sociale che produce. Per così dire un'oggettività sonora che viene prima dell'uomo, del suo autonomo, soggettivo rapporto col suono, davvero come i programmi conservatori delle istituzioni musicali, regredienti verso un passato che esclude l'idea di futuro sia in ambito colto che extracolto, vengono disposti prima dell'eventuale e del resto sempre più diffuso bisogno di conoscenza, di cambiamento, dell'ascoltatore: infine non preso in considerazione - infine annullato, negato - a fronte della priorità riconosciuta alle sue passive abitudini di ascolto. D'altra parte non è certo da oggi che le cose musicali stanno così, in quanto parte della comunicazione in generale, perché in regime borghese questo è stato sempre il modo di concepirle e praticarle, anche se con particolare decisione in questa culminante fase neoliberista in cui del resto si ha negazione dello stesso liberismo o delle libertà sia pure formali riconosciute al tempo della società liberale, se oggi si tratta, salvo rischiare la rottura del dominio appunto neoliberista della classe, di omologare ogni cosa, musica compresa. Di omologare insomma tutti i rapporti. Per cui quelle stesse libertà vengono asfissiate nello e dallo stesso modo di fare comunicazione, appunto precisamente indirizzata, delle stesse istituzioni musicali. Ma appunto già nel 1935 Paul Nizan vedeva bene i processi in atto nella fase capitalista - infine

borghese, conviene dire – che fra flussi e riflussi politici e storici - ma già allora l'Occidente almeno europeo prediligeva il pensiero unico all'ora fascista-, giunge fino a noi; e scriveva che "La borghesia non può limitarsi a prodigare le sue menzogne: bisogna ancora che esse abbiano credito (...). Deve quindi svilire la cultura e la coscienza delle persone che domina. Ha due mezzi per farlo: il primo consiste nel moltiplicare le sue imprese di propaganda e di svilimento. Il cinema, la radio, il quotidiano, il romanzo popolare, il settimanale illustrato o letterario, il romanzo giallo (...). Ci sono però dei lettori che sanno fare critica (...). Bisogna quindi fare intervenire il secondo mezzo: la diminuzione della resistenza critica e del sapere". E si pensi soltanto, benché io abbia di fronte il mio paese tuttavia esemplare per neoliberalismo, a che cosa in questo senso vuole dire il progressivo passaggio dei mezzi di comunicazione anche musicali, e intendo la stessa organizzazione delle attività di musica, dal pubblico al privato. Anzi al privato direttamente interessato a quella diminuzione.

Qui non si tratta più soltanto dell'uso dei mezzi del sapere, della formazione, ma del loro controllo, della loro forma, dell'organizzazione della società interessata a impoverire il sapere e la resistenza critica. Infine si tratta dello stato e cioè di quale stato per quale controllo. Il che però riguarda anche la musica, ma con particolare determinazione in un'Italia dove dilaga la privatizzazione dello stato e della società, e dove dunque si è avuto anche il conseguente, massiccio ingresso dei capitali sovranazionali nella stessa vita musicale, per cui dunque la stessa musica antagonista al sistema entra in relazione con una tale situazione. Le maggiori case editrici musicali, come quelle fonografiche, sono oggi in mani straniere – la Ricordi della BMG, la Fonit Cetra della Sony, ecc.-, e ciò proprio perché e in quanto la questione riguarda lo stato nel e del neoliberalismo; se del resto non certo a caso il ministro oggi segretario dei DS, che ha pensato la legge per la musica da poco approvata in Parlamento, e cioè una legge dove il privato fa aggio sul pubblico con particolare attenzione per i meccanismi mercantili della musica extracolta e per quelli del così detto sperimentalismo musicale statunitense, ha di recente appunto indicato, con soddisfazione, in questo, cioè nel minimalismo o postmodernismo ostentatamente regressivo di provenienza americana, la musica dell'oggi, o più esattamente la musica omologa allo stato di cose presente. Salvo trattarsi appunto della musica che all'ascolto non solleva problema musicale alcuno, ma per non sollevarne fuori dalla musica, o dunque della musica del nascondimento e dell'oblio alle cui spalle significativamente ci sono gli Stati Uniti di quel "mercato libero" o

neoliberismo che secondo il socioeconomista inlese John Gray "ha concorso al verificarsi di un crollo sociale su scala mondiale mai visto prima negli altri paesi sviluppati". Ossia nessun meccanicistica sociologismo, ma l'individuazione della funzione culturale di una musica che linguisticamente tenuta dentro il più comune senso comune musicale, esplicitamente espelle dunque da sé, e non a caso, l'idea e la storia del cambiamento musicale attraverso il secolo fino a oggi: ovvero invita e induce a non pensare a nessun cambiamento passato e presente, ad accettare il presente rimuovendo il passato, davvero nel senso per cui Jurij Lotman e Boris Uspenskij ebbero a ricordare che "una delle forme più acute della lotta sociale nella sfera della cultura, è la richiesta di dimenticanza obbligatoria di determinati aspetti dell'esperienza storica. Le epoche di regresso storico (e la fase in atto da noi è tale), imponendo alla collettività l'oblio dei testi che non si piegano a un simile tipo di organizzazione" E possiamo allora dire che una tale musica che organicamente al contesto socioculturale da cui proviene e che rappresenta si porta dentro un tale tipo di intimidazione, è dunque davvero omologa a quello stato di cose presente per cui Marx disse che il comunismo è il movimento che opera per cambiarlo: talché riesce chiaro, significativo, il nesso fra le teorizzazione e relativa organizzazione ministeriale della musica, e la barriera, fatta di precisa musica, elevata contro l'antagonismo musicale.

La musica entra dunque subito neoliberalisticamente in questione; ma nel senso che parlare di quella antagonista vuole dire parlarne nella situazione in cui domina la musica che suona per negarla, o che appunto rappresenta lo stato di cose presente proprio per come ne è la mistificazione o cioè per come la sublima nel proprio modo di neutralizzare musicalmente le contraddizioni. Del resto non certo casualmente il libro di recente edito da Einaudi, dunque pubblicato ai massimi livelli dell'editoria italiana, fatto di undici interviste ad altrettanti compositori del più regressivo postmodernismo musicale o minimalismo – Adams, Anderson, Andrissen, Bryars, Glass, Lang, Kancheli, Kernis, MacMillan, Nyman, Reich-, porta per titolo Musica coelestis, mentre in sottotitolo parla di "colonna sonora del nostro tempo": ma appunto il tempo in cui non a caso il titolo "celestiale" proietta gli undici musicisti e la loro musica fuori dalla terra, dai suoi fatti reali, infine proprio dai suoi antagonismi, per cui del resto in quel ciclo di interviste, a parte la reticenza di Kancheli, non c'è nemmeno l'ombra della contraddizione storica, se infatti contraddittorie non vengono nemmeno considerate le avanguardie storiche e le postavanguardie del cambiamento musicale nella seconda metà del secolo, contro cui peraltro ci si scaglia, perché nei loro confronti vale soltanto la

negazione, l'espulsione acritica dalla storia non solo musicale, insomma il più ideologico revisionismo storico: se in realtà l'ideologia sta fondamentalmente nel rifinto della ricerca come categoria della storia musicale e quindi non solo musicale, per cui la "musica coelestis" sta appunto in cielo, fuori dalla terra, dove appunto tutto è sublimato e niente di diverso c'è da ricercare, o dove insomma per primi i fatti musicali che nel secolo hanno cambiato la musica, vengono proprio storicamente vanificati per lasciare posto al fattore musicale immobile nella storia non solo musicale riconcepita come storia funzionale alla società oggi dominante, neoliberista, e cioè all'ordine tonale.

La tonalità, dunque, come simbolo infine davvero musicalmente "celeste", di tutto ciò che fonda la propria ragione, ovvero il proprio assoluto considerato che siamo in pieno neoliberalismo, nella storia integralmente revisionata. Per cui senza fare delle musiche degli undici musicisti di Musica coelestis un unico fascio musicale, ciò che in esse v'è di comune è sì l'ostilità per la musica di cambiamento e di ricerca del Novecento, o del secolo in cui l'antagonismo fino alla rivoluzione è stato al suo centro, ma in quanto implicita nell'operazione musicale principale, che è il sostituirsi a essa, alla storia in generale che complessivamente rappresenta, mediante la normalizzazione, davvero ideologica, musicalmente operata dal reimpiego della tonalità come base del suo continuo ritornare ma non certo come materiale del molteplice. Al contrario, è proprio il molteplice o la molteplicità dei materiali degerarchizzati, a essere smentito, negato proprio in quanto ritenuto l'effetto estremo della ricerca e del cambiamento musicali attraverso il secolo, se infatti comunque divaghi la musica per materiali magari difformi, è l'ordine tonale a fare da trama armonica, nel senso di affermare così, in maniera simbolica volutamente elementare, la fine della storia e l'avvento del pensiero unico naturalmente non solo in senso musicale. In altre parole, il carattere "celestiale" di una tale musica sta nel suonare secondo ciò che il senso comune dominante intende proprio, rispetto a ciò che è terreno, per "celeste": cioè un mondo di valori religiosamente sentiti come modello per le cose della terra, che su di esse si impone, per cui infatti il retroterra della musica che fra l'altro allude all'atmosfera sonora della New Age proprio per come il suo suono è di consolazione appunto "celestiale", riguarda ciò a cui questa consolazione si omologa, posto che il suo escludere estaticamente ogni altra musica calata nelle contraddizioni, nei processi di cambiamento, porta a quella cultura darwinista del mercato religiosamente fatta passare come ineludibile per ragioni precisamente "celesti", che a sua volta ci riconduce in pieno neoliberalismo: per come il neoliberalismo persegue

ideologicamente, e potremmo dire misticamente per come ogni razionalità è evitata, la concentrazione in un pensiero unico e in una sola storia a una direzione, di tutti i rapporti; ovvero per come postmodernamente persegue quell' "indebolimento della storicità" e della mente criticamente pensante degli uomini, di cui abbiamo letto nel saggio sul postmodernismo di Frederic Jameson.

Allora, però, avere preso il libro Musica coelestis a pretesto per ragionare sulla musica del e nel neoliberalismo dilagante non solo in Italia, è dovuto anche al significativo sostegno venutogli dalla stampa dei grandi gruppi di potere economico, dalla critica musicale in generale. E bisognerà fermarsi proprio sulla critica musicale, almeno italiana, di oggi. A partire però da un aspetto ritenuto centrale dai musicisti del minimalismo e dai suoi sostenitori, e cioè il suo "sperimentalistico" muoversi linguisticamente fuori dalle varie tendenze della rifondazione musicale ne Novecento, riuscendo a conquistarsi un vasto ascolto, un largo consenso. Quelle però, e qui ci riconquingiamo alle forme di comunicazione in generale come già mezzo secolo fa ce le rappresentava Paul Nizan, che già negli anni Venti Ives demisticava scrivendo che "Quando un'opera nuova o inconsueta viene accettata come bella fin dal primo ascolto, la sua qualità è di quelle che tendono ad assopire la mente". E siamo ormai al discorso più diretto sull'antagonismo musicale, sulla possibilità o meno di esercitarlo nella situazione in cui dunque lo stesso concetto di sperimentazione viene mistificatoriamente riferito alla musica che regredisce al passato, che elimina dalla mente comune la categoria del futuro, o che in sostanza trova consenso in quella cultura dell'omogazione all'idea fatta passare nel mondo dopo la rottura epocale dell'89, secondo la quale col capitalismo si sarebbe conclusa la parabola del mondo: per cui tutto ciò che non fa pensare diventa tramite di adattamento mentale a un tale stato conclusivo delle cose mondane infine finite nel e col neoliberalismo. Salvo che la musica che assopisce la mente serve nello specifico sociale a determinare l'abitudine emotiva e di pensiero, per esempio, ai rapporti di lavoro flessibili, precari, o alla privatizzazione della società e dello stato senza limiti di pubblico interesse, ossia finalizzata all'utile di pochi e all'esposizione dei molti all'oggi e al domani non garantiti, e tutto ciò come cultura dominante, della classe dominante, che attraverso i mezzi della propaganda, della stessa musica assunta a parte organica di quella cultura, si fa cultura delle stesse classi subalterne. La questione, in realtà, è di forma.

Si badi infatti, non si tratta più nemmeno, quanto appunto alla musica, della musica che si fa esplicito mezzo di trasmissione di un progetto infine politico; bensì piuttosto della signifacativa coincidenza formale per cui lo stato del neoliberalismo in cammino nella stessa Italia, ha la forma del presidenzialismo a sistema politico bipolare o totalizzante nel senso di non prevedere né consentire l'opposizione sociale e culturale, l'antagonismo, l'alternativa storica, mentre la musica postmoderna ha interfaccialmente la forma che a sua volta non ammette in via teorica e nella pratica comunicativa, altra musica all'infuori di sé: altra storia musicale all'infuori della propria. Insomma musica e stato si ritrovano formalmente insieme nel processo di globalizzazione della società, per cui non casualmente dilaga oggi in Italia la musica di questa globalizzazione, e cioè la musica della sublimazione celestiale della storia musicale, mentre intanto da Palermo a Milano, Verona, Torino, le istituzioni musicali privatizzate o ancora pubbliche ma ormai finalizzate al privato, danno crescente spazio a quella musica neoliberalisticamente funzionale, ovvero sono dirette per chiamata privata o statale, da musicisti di quell'indirizzo musicale, della negazione della musica antagonista. Ma questo a cominciare dalla svolta di fondo, fra gli anni Settanta e Ottanta, quando il capitale finanziario mondiale inizia l'offensiva per la privatizzazione di ogni rapporto in vista di una società e di uno stato integralmente dipendenti. O quando in Italia il presidente della FIAT Agnelli dice dunque apertamente "L'Italia è matura per essere interamente privatizzata". Salvo che la svolta è appunto quella che progressivamente affossa lo stato sociale quale negli anni Sessanta era andato costruendosi, ovvero mette in crisi, per quanto ci riguarda, l'egemonia dell'antagonismo musicale, della musica antagonista, quale intanto si era andato imponendo: quale non può esaurirsi in nessuno dei diversi aspetti in cui si esercitata.

Non, per esempio, in quello per cui quando nel 1975-76 le sinistre vincono le elezioni amministrative e vanno al governo delle regioni e città di maggiore importanza, si tratta in realtà di un processo complessivo di cambiamento dei rapporti, che in campo musicale vuole dire la chiamata di Sciarrino, Testi, Rattalino, Bussotti, Lanza Tomasi e altri compositori od operatori comunisti o dell'opposizione democratica, alla direzione dei più importanti teatri lirico-sinfonici o delle orchestre radiofoniche, dove portando la musica nuova insieme a una riconcezione di quella storica, mentre intanto grandi iniziative come "Musica nel nostro tempo" o "Musica/Realtà" o "Musicanovacento" anch'esse aperte alla musica moderna e a un nuovo pubblico, sorgono a Mi-

lano, Reggio Emilia, Roma, anche a esempio di iniziative minori che contemporaneamente proliferano nel paese. In realtà si tratta di attività dovute agli enti locali passati alla sinistra e che dunque anche così si connotano antagonisticamente rispetto al governo centrale, senza che peraltro l'antagonismo musicale si esaurisse, come dicevo, in queste innovative forme di governo della vita musicale. Come d'altra parte non si esaurisce nemmeno nel fatto che fra il 1945 e il 1979 dilagano i pezzi d'ogni genere - da camera, sinfonici, sinfonico-corali, opere - composti da compositori della nuova musica e tutti di sinistra, su temi della resistenza antifascista o dell'antifascismo in generale, per cui non solo il cambiamento del linguaggio musicale emancipato dagli stessi equivoci modernisti della musica non solo italiana fra le due guerre, si coniugava con l'esplicito impegno politico, ma questo faceva altrettanto esplicito riferimento a quell'antifascismo che aveva operato una rottura profonda, decisiva, nella storia del mondo e nazionale, aprendo per la prima volta alle classi finora escluse, subalterne, la possibilità di governare il proprio paese e la storia (47 furono i lavori di Maderna, Nono, Bussotti, Petrassi, Fellegara, Paccagnini, Manzoni, Castiglioni, Guaccero, Guarnieri, Macchi, Liberovici, G. Marini, altri). Certo, questo antagonismo che suonava in maniera politicamente, storicamente precisa, fu rilevante proprio in termini di egemonia musicale e ideale, oltre che per il fatto che intanto veniva conseguentemente posta la questione del nuovo pubblico popolare da portare a contatto di tutta la musica, contemporanea compresa; e proprio nel senso per cui l'antagonismo complessivamente inteso è comunque più dei momenti di pur grande significato in cui si incarna, che pure merita continuare a ricordare. E penso per esempio alla questione posta con grande forza, del riequilibrio delle attività musicali fra Nord, Centro, Sud, Isole, per cui le stesse Giornate internazionali di Musica Contemporanea di Palermo sono sorte negli anni Sessanta in questa logica di riequilibrio democratico; ma penso forse soprattutto al superamento della divisione fra i generi, per cui nuova canzone e nuova musica e canto popolare urbano e contadino di cui si riprende con criteri antropologicoculturali in senso gramsciano la ricerca, si incontrano in uno scambio di conoscenze ed esperienze sonore che compartecipano alla formazione, fino all'elettroacustica, di un nuovo suono emancipato dai vecchi sensi, dal vecchio modo di suonare. Salvo che appunto nessuno di questi e altri cambiamenti di fondo (la creazione delle orchestre regionali, la socializzazione diffusa delle attività musicali più culturalmente significative, l'apertura di una rete formativa) rappresentativamente ciò che realmente è

stato l'antagonismo musicale, la sua egemonia, negli anni in cui, Sessanta e Settanta, l'interrelarsi di tutti quei suoi particolari aspetti, portò avanti in maniera socialmente e culturalmente significativa il superamento delle divisioni musicali, ovvero culturali e sociali, dell'organizzazione borghese della musica; talché a essere messi in discussione, in crisi, sono i rapporti di lavoro e di produzione, ma anche di consumo e di pensiero, che anche la musica basava sulla divisione sociale delle attività, del lavoro, nella società capitalista: se del resto fra le forme della vita musicale borghesemente divisa, più tenacemente combattute e superate, ci sono i festival come luoghi separati per la musica presente, e anche passata ritenuta estranea finora riservata a pubblici speciali e separati, entra nella circolazione musicale ora abitata (far l'altro) da un pubblico socialmente-culturalmente rifondato. Memorabili, in questo senso, i concerti o gli spettacoli di musica fuori dai luoghi deputati, nelle Case del popolo o negli spazi dei quartieri popolari delle città grandi e piccole, per cui si forma anche un antagonistico modo di ascolto di Beethoven o di Stravinskij o di Debussy e Webern o di Nono, fondamentalmente conoscitivo e cioè capace di "gustare" ogni fenomeno (fatto) musicale.

Una tale situazione di antagonismo musicale egemone, fra l'altro interna a un generale cambiamento dei rapporti culturali, non poteva essere a lungo subita dalle forze della conservazione non solo musicale, la cui controffensiva destinata a culminare dopo l'89 nell'attuale stato neoliberalista delle cose, ha inizio ai primi anni Ottanta con un passaggio importante nel 1985. Si tratta del progetto di legge governativo sulle attività musicali, mai divenuto legge ma ispiratore di una serie di provvedimenti fino a quelli della metà degli anni Novanta di privatizzazione delle istituzioni musicali pubbliche, e di privatizzazione generalizzata delle attività di musica, che spostano in maniera decisiva i rapporti fra musica e società. Per capirci finora privato, accanto alle istituzioni pubbliche, era il sodalizio di cittadini privati che organizzano con la sovvenzione statale concerti o altro dentro il piano pubblico di sviluppo della musica; ora invece il privato è lo sponsor che si sostituisce anche solo in parte allo stato, ma secondo una logica per cui "occorre - come fu detto - che la sponsorizzazione sia un business per le aziende". Ossia è il settore privato dell'economia che interviene appunto al posto del finanziamento pubblico con del resto legittime pretese di influenza sugli indirizzi prima ancora organizzativi che tematici delle attività musicali, per cui infatti in breve tempo, esattamente nella logica di privatizzazione delle cose della musica venuta rapidamente avanti, si chiudono diverse orchestre

regionali; tre delle quattro orchestre sinfoniche della RAI vengono soppresse; il pubblico viene di nuovo diviso mentre si ricreano gli squilibri fra Nord e Sud del paese se mediamente il pubblico del Sud per le manifestazioni di musica ridiventa la metà o meno ancora di quello del Nord; o se a seguito della trasformazione dei teatri d'opera pubblici in fondazioni private, quelli delle regioni centromeridionali rischiano la chiusura più di quanto rischino, Scala esclusa, quelli delle regioni settentrionali. In realtà il modello che viene praticato dal sistema privatistico sostituito nell'egemonia, è quello degli Stati Uniti, per cui a riproporsi è anche la divisione fra i generi e il rigetto della musica colta contemporanea o anche antica nei luoghi riservati ai soli specialisti, i festival, dove peraltro come in quello di Venezia perfettamente omologato, prevale magari la politica del revisionismo musicale, storico. In breve siamo in pieno neoliberalismo esteso alla musica sulla quale grava dunque il progetto della società scandita per specializzazioni e professionalità, col rapporto fra società e musica affidato al neoliberalistico andamento del mercato qui inteso come affidamento di un settore, appunto musicale, della cultura, al libero arbitrio del privato. Finanziatore principale, del resto, delle attività culturali e di sapere in generale: per cui in una tale prassi ideologizzata delle cose musicali, Giacomo Manzoni dirà della condizione del compositore che "Il mondo del lavoro per il compositore è la giungla della competizione spietata, dell'arrembaggio, del 'darsi da fare' senza ritengo per potere affermare la propria musica. Si potrebbe affermare a questo punto che il giovane (o meno giovane) compositore è letteralmente costretto, se la sua spina dorsale non è sufficientemente diritta, dalla struttura stessa dell'attività e del 'mercato' musicale nel nostro paese, a compromessi". Come dire che è il modo di pensare la musica a essere, infine, investito.

Una situazione chiusa? No, un'involuzione certamente preoccupante che pone in termini specifici, diversi da quando era egemone (ma allora, per intenderci, non c'era ombra di privatizzazione, di neoliberalismo), l'antagonismo musicale. Anzi più che mai necessario e certamente praticabile. La questione è in realtà di idee, o infine di teoria della musica, e di ricerca; come anche, si capisce, di forma dell'organizzazione antagonista. Quale musica, per cominciare, per l'antagonismo? Non ci sono regole ma comportamenti musicali, per esempio in merito alla questione nodale del molteplice o quindi della ricerca che gli si connette. Ossia il punto è, per dirla richiamandomi ad Armando Gentilucci primo e massimo teorico del molteplice, come lo si governa compositivamente "oltre l'avanguardia", ovvero oltre la teoria e la pratica del negativo portate avanti, rispetto al processo musicale dodecafonica

compresa, dall'itinerario postseriale nelle diverse forme in cui si è manifestato. Ma proprio Gentilucci precisava che "Nella varietà di atteggiamenti, tecniche, stili, modi di pensare la musica cui oggi si è arrivati, il filo che unisce i più svariati fatti è l'assenza di schemi dati": nel momento in cui la situazione compositiva venutasi a determinare è quella del "libero approccio con qualsivoglia materiale acustico". Ossia "Il musicista è oggi di fronte a una quantità di mezzi che egli utilizza di volta in volta senza censure preventive (per cui) la musica di oggi si permette il lusso di negare i principi esclusivistici della 'negazione': perfino elementi tonali possono essere rivisitati nel momento stesso in cui cessano di determinare o rapportarsi alle leggi di un sistema e si ridimensionano a puri e semplici materiali".

Salvo subito avvertire: "Il pericolo della regressione, partendo da siffatte basi, esiste di certo, e non si vigilerà mai abbastanza per scongiurarlo". Appunto. Senza che però sia sufficiente verificare che l'opposto del molteplice gentilucciano sta nell'uso che lo stesso minimalismo ne fa, ma per regredire nella tonalità come ritrovata sicurezza antistorica. Si tratta semmai di andare più avanti. Il rischio infatti che Gentilucci annuncia ma non precisa, riguarda la ricerca; e cioè la pratica della molteplicità per ricercare al di là dello stesso molteplice, infine per stabilire la continuità con la musica del cambiamento, con la categoria del cambiamento, nel momento in cui si rompe con la riconduzione anche avanguardistica o neoavanguardistica della musica in schemi linguistici rigidi. Ossia qui si costituisce l'antagonismo se la società neolibera per la natura stessa del capitale che la informa, esclude da sé la ricerca o la subordina ai propri settoriali bisogni. Invece qui, nel molteplice praticato per ricercare, la ricerca non ha limiti, si riconosce perfino nella dialettica materialistica che non si limita alla contraddizione esistente ma svela il processo infine infinito delle contraddizioni nella storia ancora preistorica, per cui un tale molteplice musicale ricerca dunque le ulteriori categorie della prassi e della teoria non solo musicali. Un pezzo per esempio come Quare tristis per soli, cori, gruppi strumentali ed elettronica di Adriano Guarnieri (1995), proprio per come impiega molteplici materiali acusticamente trattati, cambia l'idea corrente di tempo e di spazio, né però per come rompe con il metro corrente della musica o con la forma consueta, bidimensionale, dell'ascolto. Qui è la consequenzialità nel tempo e nello spazio delle cose infine non solo musicali per come appunto simbolicamente suonano, a essere sconvolte, ma comunicando lo sconvolgimento spaziale e temporale in atto nella vita dominante. Cioè smascherando. Cioè la ricerca di un diverso tempo e di un diverso spazio musicalmente esistenti, fatti

ascoltare, pensare, si muove contro lo stato delle cose proprio temporalmente e spazialmente presente, smascherandolo, ma proprio a cominciare dai materiali molteplici che suonano dunque, affascinandoci anche per questo, non fuori ma dentro la storia che ci riguarda: rompendone la mistificazione mitologica, restituendola alla teoria e alla prassi del cambiamento per cui la musica che le cambia sotto i piedi spazio e tempo, ci porta nel tempo e nello spazio antimitologici in cui è possibile cambiare. Ma questo è davvero antagonismo come del resto è quello, per andare a un altro musicista della destrutturazione temporale e spaziale, ma muovendoci in avanti, di Hugues Dufourt, nella cui musica è l'idea e la prassi di sintassi comune alla stessa musica contemporanea dallo strutturalismo in avanti almeno fino agli Spettrali di cui è stato parte, a saltare. Qui lo stesso materiale sonoro pur diforme e poliforme rispetto a ogni suo uso presente, diventa il mezzo di un linguaggio senza previsione sintattica, che mima l'anarchia dei rapporti sintattici e linguistici nella società del capitalismo neoliberista, per rovesciare subito questa evidente rappresentazione del nonsense dominante, nell'opposta libertaria sintassi che da corpo e senso al linguaggio musicale antagonisticamente aperto sul cambiamento come categoria della rivoluzione. D'altra parte, ritornando in Italia, al Giacomo Manzoni di dieci anni fa dell'opera *Doktor Faustus*, la destrutturazione musicale anche qui temporale e spaziale, della vicenda, e la fantastica emozione intellettuale e passionale che ciò procura, conclude quanto mai antagonisticamente alla ricerca come bisogno imprescindibile dell'uomo realmente umano: per così dire naturale e storico nel senso dello stare oltre la preistoria. Ossia di nuovo è la musica prima di tutto che si confronta con l'antagonismo, ma dimostrando, mentre lo realizza, lo suona, che nessun ordine totalizzante delle cose anche musicali elimina la contraddizione, neutralizza il conflitto, se non viene meno nel musicista cosciente, che sa sottrarsi all'omologazione, la coscienza critica dello stato delle cose anche musicali presente.

Sono ricorso a tre compositori ai quali potrei aggiungere numerosi altri altrettanto musicalmente antagonisti, per esempio lo spagnolo Manuel Lopez Lopez o lo svizzero Hanspeter Kyburz, aspettandomi però che non si pensi che è solo un problema di singole personalità o che l'antagonismo musicale si risolve nell'alternativa spazio-temporale. Aprono soltanto la strada a un discorso più complesso, perfino più rischioso. Si tratta infatti, fondamentalmente nel senso di assorbire in sé quella stessa alternativa, di impiego dei materiali multipli, tonali compresi, che pur senza regredire in maniera plateale nella tonalità come fa il minimalismo o postmodernismo

regressivo omologato al neoliberismo, si espone ugualmente al rischio dell'omologazione. Penso alla gestione postmoderna *non* regressiva, semplicemente estranea alla categoria del futuro, dello sviluppo, infine e soprattutto della ricerca, del molteplice. Non regressione alla tonalità: anzi i suoi materiali concepiti e praticati come gli altri, ma in una dimensione sonora adornativa, da paesaggio sonoro del nostro tempo musicale andante "oltre l'avanguardia", per cui se non c'è l'omologazione non c'è però nemmeno l'antagonismo, bensì un'idea e una prassi della musica presente, dei suoi rapporti storici, sociali, culturali in atto, che una volta avremmo culturalmente detto piccolo-borghesi. Cioè passivo stare nel processo musicale senza orientarlo né in un senso né nell'altro. Senza avanzare. In realtà una posizione che dilaga per esempio nella significativa convivenza di questa musica per così dire neutrale benché calata in una corretta pratica del molteplice, nei programmi degli ensemble cameristici aperti alla musica di oggi e dell'avanguardia storica, con i minimalisti o postmoderni regressivi da essi ensemble altrettanto frequentati, per cui a farsi nell'insieme ascoltare è sostanzialmente la rinuncia, radicale o semplicemente agnostica, alla ricerca, a qualsiasi progetto di cambiamento.

Stabilizzazione insomma, estesa a una zona non certo secondaria della musica di oggi, che pure, insisto, non regredisce dal molteplice alla tonalità come principio antistorico, neoliberista, e che anzi respinge questa regressione; e che però non indica la ricerca come sostanza critica della storia musicale del secolo ancora antagonisticamente attivo, perché anzi propone –ecco il piccolo borghese che si fa culturalmente avanti- la semplice gestione dell'esistente musicale andante "oltre l'avanguardia" come modo di convivenza con lo stato delle cose presente in generale, che non si pensa né si vuole cambiare. Per cui se dovessi fare di nuovo riferimento a una musica fra le molte che suonano oggi così in Europa, lo farei, proprio perché maggiore fra le tante, a quella dell'ultimo Berio, di Cronaca del luogo per esempio, dove tutto suona meravigliosamente multiforme o anzi molteplice senza rimpianti, e niente però suona (musicalmente avanza) in direzione di un altro mondo non solo musicale. Ossia l'ambiguità, ma proprio quella musicalmente ottusamente univoco, anche se ben significativamente a patto che la musica pur non regressivamente allineata tuttavia non lo minacci col pensiero e la pratica musicali del cambiamento; per cui il pensiero va allora a un altro, opposto caso operistico recente, e italiano anch'esso ma nato in Germania, all' Unreported inbound Palermo di Alessandro Melchorre (1998), dove la destabilizzazione acustica dell'azione teatrale-musicale sparsa in diverse

situazioni con una musica che decostruisce, sempre attraverso il molteplice, ogni filo logico dei fatti esposti, accusa la macchina statale e sociale rappresentata, opponendole una ri-costruzione prima di tutto musicale della mente pensante e agente, per cui chi partecipa audiovisivamente a un tale teatro musicale si trova a pensare in maniera opposta, infine antagonista, al regime.

Non apriamo però la questione di questa nuova forma di impegno che fra l'altro ci porterebbe a ragionare sull'influenza del Nono anni Sessanta sulle nuove generazioni di compositori italiani.

Passiamo piuttosto a una considerazione connessa a quanto vado dicendo, rispetto alle stesse zone di acquiescenza musicale all'ordine neoliberista delle cose nonostante un rapporto sostanzialmente corretto con il molteplice; e mi riferisco a ciò che anche dietro questa posizione sta, ossia l'indebolimento non certo casuale ma quindi sostanzialmente organizzato, della critica e degli studi musicali con particolare riguardo alla teoria della musica, se nei confronti stessi della musica del nostro tempo tendono a prevalere l'analisi e la riflessione accademiche, piuttosto che l'impegno per un tipo o l'altro o l'altro ancora di sviluppo musicale. Non a caso, del resto, il solo discorso teorico organico, è oggi quello del revisionismo storico, musicale, laddove l'opposizione, l'antagonismo, non ha che singoli riferimenti. Anzi proprio la critica musicale è in stato di particolare, significativa omologazione, fino a porre il problema (a sé) della sua scomparsa. Il che ci rimanda comunque all'antagonismo come organizzazione, come attività nel suo senso organizzate.

Più che mai, qui, l'intervento antagonista dipende dalla sua capacità di entrare nelle contraddizioni; se per esempio un teatro come la Scala che nelle sue stagioni principali condivide la normalizzazione musicale, entra però in rapporto attivo con le iniziative che fra l'altro rispondono anche al bisogno conoscitivo di una borghesia democratica e cioè non neoliberista, con quel che significa di apertura agli stessi strati popolari, ancora presente e attiva non solo a Milano. In altre parole la Scala reagisce culturalmente alla contraddizione sociale-culturale, e l'antagonismo musicale entra in essa portando ciò che appunto musicalmente, organizzativamente, è antagonista. Per esempio nel 1996 "Musica Presente/ Musica in Europa" ha organizzato con la Scala due mesi di concerti sinfonici, da camera, elettroacustici, di cinque orchestre o gruppi strumentali di Spagna, Francia, Svizzera, Italia, con 54 novità di cui 42 assolute, di compositori di 7 paesi europei, mentre

però già nel 1995 c'era stato un concerto cameristico sempre organizzato alla e con la Scala da "Musica/Realtà", per i cinquant'anni della Liberazione con 27 pezzi nuovi composti dai maggiori compositori italiani (24) e da significativi in senso antifascista compositori stranieri (3, spagnolo, tedesco, cubano): più il Ciclo biennale in corso (1 concerto al mese fra dicembre e maggio dal 1998 al 2000) "Metafonie. Cinquant'anni di musica elettroacustica" (anch'esso promosso e in collaborazione con "Musica/Realtà"). In altre parole, e considerato che in tutte e tre le iniziative c'è musicalmente al centro un'idea della musica come ricerca, e della storia musicale come cambiamento, un caso prolungato e ormai organico in una situazione di privatizzazione della vita musicale perfino neoliberisticamente esemplare, di antagonismo musicalmente attivo, se proprio musicalmente i temi e i progetti dei tre episodi, di per sé di opposizione, sono stati e sono rappresentati da musiche con al centro quanto appena detto, ma quindi con al centro la ricerca come parte della molteplicità degli indirizzi anch'essa antagonisticamente presente: per cui insomma a Milano suona non secondariamente, in questi anni di neoliberismo musicale, la contraddizione della musica nella cui forma organizzativa oltre che nel suo suono, nella sua forma musicale, è implicato l'opposto della società neoliberista, dello stato funzionale alla cultura regressiva, e di esclusione, del neoliberismo.

Naturalmente questa dinamica non certamente sistematica, ma presente, dipende fondamentalmente dalla capacità della coscienza antagonistica di organizzarsi e intervenire. Per cui un tale entrare nella contraddizione cui il nuovo sistema musicale privatizzato non riesce sempre a sottrarsi, è in realtà in azione in tutto il paese, che vede infatti moltiplicarsi così, grazie agli enti locali o istituzioni disposti a non omologarsi, le attività, per lo più cameristiche, di carattere antagonista; così che in maniera certamente casuale ma significativamente diffusa fra Nord e Sud, quasi a memoria dell'antagonismo egemone di un tempo, tutt'altro che soffocato, si forma una trama di fatti musicali in controtendenza, che si portano con sé fenomeni non secondari altrettanto antagonisticamente interessanti.

Penso in particolare a due di questi fenomeni: primo, cresce e si allarga l'area degli esecutori strumentali e vocali di musica contemporanea di grande preparazione e competenza non solo tecnica ma altresì mentale, nel senso di capire, oltre che conoscerne le tecniche, la musica del secolo fino alla più recente, che si riuniscono in gruppi e si rendono disponibili per compensi fuori-mercato, appunto pur di fare, a suonare la musica che li appassiona, che

è tendenzialmente esclusa dal dominio musicale, che culturalmente appartiene alla zona dell'"intelligenza" infine anche musicalmente antiliberista; secondo, i compositori nella grande maggioranza e comunque quelli di orientamento musicalmente antagonista, siano anche i maggiori, si dispongono a comporre altrettanto fuori dalle regole mercantili, anzi gratuitamente, per cui per esempio ancora a Milano "Novecentomusica" presenterà nel 1999-2000 ben 23 novità realizzate a tali condizioni e altrimenti ineseguibili. Come dire, in entrambi i casi, che a fronte della privatizzazione che riduce e seleziona, economico, del tutto estraneo alla cultura e alla pratica del mercato, ovvero fa, proprio anche così, del reale antagonismo musicale: anche per come infine crea i presupposti esecutivi di una vita musicale reale in controtendenza, di una "controinformazione" musicale di rottura dell'ordine musicale dominante, del suo operare (ricordiamoci sempre di Paul Nizan) per "la diminuzione della resistenza critica e del sapere".

Opera insomma, qui, una coscienza antagonista attiva, capace di organizzarsi, di entrare appunto nelle contraddizioni del sistema (non solo) musicale; e di nuovo non reclusa nei propri ambiti specialistici ma in contatto con strati sociali che nel paese rappresentano l'antagonismo culturale, sociale, politico. Ripeto infatti: tutto ciò va visto anche nel contesto sociale di un rapporto culturale e infine anche politico perdurante, fra quella borghesia democratica e quegli strati popolari che storicamente parlando si erano incontrati e uniti nell'antifascismo, nel pensare un' "antistoria" italiana, nel lottare a fianco per essa. Con la musica mai rimasta estranea a questa "antistoria". Si pensi a Dallapiccola, a Gui, a Togni. Salvo, ritornando a noi, il silenzio della critica. Della stampa. Della pubblicistica specializzata. Degli studiosi di musica anche di oggi. Non una riga a Milano –ma ovunque è così– è stata scritta sulle 27 novità per i cinquant'anni della Liberazione o sulle 54 di "Musica Presente/Musica in Europa" o sui concerti elettroacustici (fra l'altro di grande significato anche storico), e benché tutto avvenisse e avvenga alla Scala o per sua disponibilità: il che però scopre il progetto neoliberista di silenzio non solo in campo musicale su tutto ciò che non tanto o soltanto si oppone all'organizzazione dominante, bensì soprattutto fa pensare –ecco il vero antagonismo da neutralizzare–, in contraddizione con essa, che la storia può cambiare.

Ecco il retroterra critico e di teoria musicale antagonista mancante; a parte qualche occasione di incontro e di dibattito su come opporsi

all'omologazione della musica, dei musicisti, dell'organizzazione musicale, del pensiero musicale, per cui si scopre ad esempio che ha un senso storico-musicale relativo all'intero secolo, per come si avverte alle sue spalle il tema della socializzazione in esso esplosa, che il sindacato in più di una città si renda disponibile per esperienze musicali alternative a quelle dell'omologazione, di riproposta dell'incontro fra i generi, di ricerca in campo elettroacustico o comunque in campo comunicativo, di ricerca in campo elettroacustico o comunque in campo comunicativo, di ricognizione in cento anni di musica moderna. Salvo che appunto dentro questa disponibilità c'è il rapporto sociale rappresentato dal sindacato, di per sé antagonista anche per come quelle pratiche musicali avanzate diventano parte della vita culturale sindacale, ovvero si aprono al di là di essa stessa ma secondo una logica socioculturale che discende certamente anche dall'antagonismo egemonico degli anni Sessanta e Settanta; sebbene ora operando in una situazione in cui tutto assume proprio antagonisticamente un significato diverso. Si badi, perfino più drammaticamente avanzato, se l'opposizione è al contesto che musicalmente reimpone la tonalità come divisa musicale del regime neoliberista senza alternativa. Insomma perfino paradossalmente l'antagonismo musicale per come si esercita e comunque procede, lega la musica della ricerca e del molteplice come cambiamento continuo, se così posso dire, alla cultura e alla condizione degli esclusi dal neoliberalismo, ovvero continua in maniera tutta propria, e dunque sullo sfondo dello scontro infine di classe come oggi si profila nel mondo, la storia antagonista della musica vera, cioè non mistificata, cioè del cambiamento, per concludere con questa fondamentale categoria del secolo: la musica, infine, che ha sempre ragionato sul futuro perché sul presente, prima ancora che sul passato, ha sempre ragionato per cambiarlo.

Abstract - Übersetzung¹⁵¹

Kann Musik unter dem Neoliberalismus noch antagonistisch sein?

Die Antwort kann nicht anders als bejahend sein, denn in der gegenwärtigen Lage auch der musikalische Dinge, gerade als ob die neoliberale Welt in der Vorgeschichte fortexistiert, können die Widersprüche, welche es auch seien, nicht annulliert werden. Es ist aber erforderlich zu klären, welche musikali-

¹⁵¹ Der empathischen Nachempfingung des nicht ganz einfachen Textes durch Axel Weidenfeld sei an dieser Stelle mit herzlichem Dank gedacht!

schen Verhältnisse der Neoliberalismus anstrebt und organisiert. Besonders im Hinblick auf Italien (als exemplarisches Beispiel) läßt der neoliberale Prozeß der Privatisierung auch der musikalischen Verhältnisse die Organisation der Musik, der musikalischen Arbeit und des Konsums, regredieren auf einen Stand vor jenen Veränderungen, die besonders nach dem Krieg, aber eigentlich das ganze Jahrhundert hindurch, dazu geführt haben, die Musik als ein Gut des öffentlichen Interesses zu denken und zu praktizieren, das daher vom öffentlichen Bereich der Ökonomie und der Gesellschaft gefördert und unterhalten wird. Doch in einer Gegenbewegung zur Öffnung der Verhältnisse, die das Jahr 1917, aber auch der nordamerikanische Wohlfahrtsstaat und der sozialdemokratische Sozialstaat in diesem Jahrhundert in den Mittelpunkt der Geschichte gestellt haben, erzwingt der Prozeß der Privatisierung der Gesellschaft und des Staates, weil er wie ideologisch auch immer jene historische Phase negiert und auslöscht, heute in neoliberalistischer Weise, daß die Musik selbst auch musikalisch nach vorherrschenden Regeln und Formen des musikalischen Lebens ausgeübt wird, die - in Gleichklang mit der verbreiteten regressiven Kultur in jedem formativen und kommunikativen Moment des sozialen Lebens - die Verbreitung jener Musik aller Zeiten bis zur modernen und zeitgenössischen favorisieren und substanziell durchsetzen, die nicht der Idee der Veränderung verpflichtet ist. Das heißt, favorisiert wird ein träges und habitualisiertes musikalisches Hören, angefangen damit, daß die Musik der Vergangenheit gerade nach den verbreitetsten Hörgewohnheiten dargeboten wird, während aus dem zwanzigsten Jahrhundert vor allem jene des falschen Modernismus aufgeführt wird (in Italien z.B. Casella) – im Gegensatz zu den großen Strömungen der musikalischen Veränderungen, die bis zu den Brüchen und Innovationen nicht nur der Linguistik der 50er und 60er Jahre, oder vielmehr bis zum "molteplice" ("Vielfalt"), das sich der Musik und den Materialien von jeder Art und aus allen Kulturen öffnet, den Stand der historisch konstituierten musikalischen Dinge in Europa, im Westen, verändert haben. Abgesehen davon, daß es genau diese Praxis ist, das heißt die Idee und die Geschichte der nicht nur musikalischen Veränderung, die der Neoliberalismus auch musikalisch aus dem individuellen und kollektiven Bewußtsein austreiben muß/will, auch musikalisch schreitet die Regression in insgesamt signifikanter Weise zurück zum Anfang eines Jahrhunderts der nicht nur musikalischen Veränderungen, wenn tatsächlich das musikalische Faktum, das am besten das neoliberale Projekt der kulturellen Globalisierung repräsentiert, das organisierte Überschwemmen jeder Art von Kommunikation mit jener heutigen regressiven postminimalistischen und postmo-

deren Musik ist, die das "pensiero unico" (Einheitsdenken) und das "Ende der Geschichte" auch musikalisch praktiziert und affirmiert, sich der Tonalität als tonaler Ordnung wieder annimmt, um so am Ende des Jahrhunderts ihre am Anfang des Jahrhunderts (in nicht zufälliger Übereinstimmung mit den historischen Erschütterungen unserer Zeit) bis zu unseren Tagen vollzogene Dekonstruktion zu negieren. Aber diese Regression zur Vergangenheit, die in Wirklichkeit dem falschen musikalischen sensus communis innewohnt, hat zum Ziel und bezweckt die mentale Abstumpfung, die Unfähigkeit, jenseits des Gewohnten zu denken, jenseits des existierenden (in diesem Fall musikalischen) Wissens, um das Bedürfnis nach Erfahrung auch auf musikalischem Gebiet, die geistige Fähigkeit und natürlich auch die Musik selbst zu entmutigen und zu verarmen. So ist im Italien der 80er und 90er Jahre in zunehmend neoliberalistischer Weise jener soziale und musikalische Stand der Dinge demontiert worden, den in den 60er und 70er Jahren die avancierte Musik in Verbindung mit der ideellen und sozialen Linken aufgebaut hatte; das heißt, die kritische musikalische Arbeit wurde entmutigt, nämlich die Öffnung für ein alternatives und antagonistisches Anderes in der Musik. Mit anderen Worten, auf jeder Ebene der Aktivität und der Beziehungen, und das seit Jahren, schwächt die Isolation der "intelligenten" Musik zugunsten der vorherrschenden musikalischen Praxis, in nicht zufälliger Verbindung mit dem Transfer der Produktionsmittel an die Finanzkräfte des Neoliberalismus, mit der kritischen musikalischen Arbeit das kritische musikalische Hören, um das kritische nicht nur musikalische, sondern allgemeine Bewußtsein verkümmern zu lassen. Obwohl dies die Situation ist, hat sich in ihr und in Widerspruch zu ihr eine Praxis und eine eigene Theorie des musikalischen Antagonismus im Neoliberalismus entwickelt, die vor allem antagonistisch ist zur gleichmachenden Kultur des Marktes. So gibt es heute zum Beispiel das Gebiet der Interpreten der neuen Generationen, die mit großer intellektueller Bewußtheit sich an Aufführungstechniken der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bis zur Gegenwart annähern, um sie an Orten zu spielen, die nicht dem Markt unterworfen sind, das heißt, um sich zusammenzufinden zu Konzerten und Aufführungen von wirklicher zeitgenössischer oder moderner Musik, und sie vermehren von Palermo bis Mailand in echter Opposition eine antagonistische musikalische Tätigkeit, die auch in ökonomischer Hinsicht der herrschenden neoliberalen Kultur fremd ist. Auf der anderen Seite stehen Komponisten, die sich nicht dem offiziellen musikalischen Modell anpassen und deshalb immer weniger präsent sind, im Kreislauf der herrschenden Musik; sie produzieren und werden aufgeführt außerhalb der Gesetze der

vom Markt beherrschten Kultur: Dies sind Manzoni, Clementi, Guarnieri, Melchiorre, Maggi, Damiani, Ronchetti, Manca, Prati, Landuzzi, Galante, Fedele, Cardi, Cappelli, Mosca, Alandia, Sani, Oppo, Casti, Doro usw. In Wahrheit bewahren sie so, übereinstimmend in einer antagonistischen musikalischen Tätigkeit, als Erste die praktizierte Idee des Restes in ihrer eigenen Musik und projizieren sie widersprechend in die Zukunft, die Idee der natürlich nicht nur musikalischen Veränderung, wenn für den Rest, der von diesen Komponisten so signifikant praktiziert wird, die gleiche Bedingung gilt wie für das "molteplice", das sich nicht beruhigt in einem Faktum purer Dekoration, in einer Musik ohne formale Dynamik jenseits des musikalischen Objekts. Deshalb dringt der antagonistische Widerspruch in die großen musikalischen Institutionen ein als ein Widerspruch, der an erster Stelle organisatorisch ist, wenn selbst an der Scala in Mailand seit dem Dezember 1998 bis zum April 2000 ein Zyklus "Metafonie. Fünfzig Jahre elektroakustische Musik", organisiert und erdacht gerade unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Antagonismus, Monat für Monat die wichtigsten Arbeiten und Komponisten der Geschichte (von 1948 bis heute) präsentiert, insgesamt 74 Stücke, darunter 12 Uraufführungen. Abgesehen davon, daß dies nicht ein Einzelfall ist, weder in Mailand noch in Italien, wird durch das systematische Schweigen der Presse und der Medien über alles das, was musikalisch "intelligent" ist, in dem Sinn, daß es musikalisch das Bewußtsein bewegt, das Bedürfnis nach Erfahrung, die Intelligenz eben, signalisiert, wie repräsentativ es für die Konfliktsituation, in der der musikalische Antagonismus sich exemplarisch in Italien bewegt, ist. So präsentiert auch in Mailand ein Konzertzyklus "Musik des 20. Jahrhunderts" in der Saison 1999-2000 23 Uraufführungen, darunter 22 italienische (darunter Cardi, Fedele, Melchiorre, Maggi, Ronchetti, Cappelli, Soccio, Mosca, Landuzzi, Oppo, Ferrari), ohne daß eine einzige Zeitung bis jetzt davon Notiz genommen hätte. Zusammengefaßt: Der Antagonismus ist präsent, er stellt antagonistisch die Frage nach der Zukunft, die vom Neoliberalismus völlig negiert wird, aber gerade im neoliberalen Kontext der Negierung der Musik als eines Momentes der kritischen Erfahrung der Wirklichkeit, der dadurch, wie er sich der Idee der Veränderung des gegenwärtigen Standes der nicht nur musikalischen Dinge entgegenstellt, die Regression der 30er und 40er Jahre in der europäischen Musik wiederaufleben läßt. Wo er, es versteht sich, auch herkommt.



Komponisten-Forum:

Aharonián (Uruguay), Spahlinger (Deutschland), Ricciardi (Brasilien), Lück (Moderator), Becerra-Schmidt (Chile), Sani (Italien)

5. Musik und Vermittlung

5.1 *Wolfgang Martin Stroh: Die Schwierigkeiten des Marxismus mit der Vermittlung*

Vermittlung spielt in zweierlei Hinsicht eine Rolle: erstens als Vermittlung des Marxismus selbst und zweitens als marxistische Analyse von Vermittlungsprozessen.

Die Vermittlung des Marxismus

Unter Vermittlung versteht man gemeinhin den Prozeß, wie eine Botschaft vom Sender zum Empfänger gelangt, wie kommunikative Interaktion zwischen Menschen stattfindet und funktioniert. Im Vermittlungsbegriff schwingt dabei stets mit, daß unter den beteiligten Menschen die einen etwas zu vermitteln haben und den anderen etwas vermittelt wird. Der Vermitt-

lungsbegriff setzt also im Rahmen der Diskussion um herrschaftsfreien Diskurs (beispielsweise nach der Kritischen Frankfurter Schule) deutliche Akzente. Ich nenne dieserart Diskurs "unsymmetrisch".

Daraus er gibt sich bereits die erste Schwierigkeit des Marxismus. Marxistische Theoretiker können zwar genau sagen, warum die Proletarier aller Länder nicht selbst alleine Marxistische Theorien entwickeln können, sondern solche Theorien von Spezialisten entwickelt werden müssen. Aber dies ändert nichts an der Problematik der Stellvertreter und Vordenker. Diese Schwierigkeit wurde in den letzten 100 Jahren auf zweierlei Weise angegangen:

Einmal wurde auf die Kraft der Wahrheit vertraut. Wenn eine theoretische Aussage wahr ist, dann wird sie sich - so die Hoffnung - zwangsweise durchsetzen, sofern den Menschen nur die Freiheit des Denkens gelassen wird. Vermittlung im Sinne von Propaganda, Pädagogik oder Predigt ist also gar nicht nötig. Es sind nur äußere Bedingungen zu schaffen, unter denen freigeachtet werden kann - den Rest tut die Botschaft selbst...

Zum zweiten wurde der unsymmetrische Diskurs als gesamtgesellschaftlicher gesehen. Bei demokratischer Organisation einer Gesellschaft kann es Arbeitsteilung geben, die keinem schadet. Und dann kann es unsymmetrische Diskurse in allen nur denkbaren Richtungen geben. In der Summe heben sich die Unsymmetrien auf.

Liest man marxistische Artikel über Musik und Musikästhetik, so gewinnt man den Eindruck, daß viele marxistische Musikforscher stolz darauf waren, daß marxistische Musikästhetik sich "wissenschaftlich" begründen ließ und nicht ein Ausdruck von Phantasien oder Schögeisterei war. In diesem Stolz, der beispielsweise das DDR-Handbuch der Musikästhetik von 1979 durchzieht¹⁵², schwingt die Überzeugung mit, daß eine wissenschaftlich begründete, sprich eine richtige Theorie, sich kraft ihrer immanenten Überzeugungskraft durchsetzt.

Man muß nicht einmal praktizierender Pädagoge sein, um zu wissen, daß dem nicht so ist. Der Hinweis des deutschen Bundesministers für Gesundheit unter jeder Zigarettenreklame auf die Schädlichkeit von Rauchen ist richtig

¹⁵² "Somit ist die Krise der bürgerlichen Musikästhetik aufs engste verbunden mit dem Fehlen einer wissenschaftlich begründeten ... Konzeption. Die marxistische Musikästhetik kann sich auf eine solche wissenschaftlich fundierte... Konzeption stützen" (S. 16).

und wahr, zugleich aber für Raucher nicht handlungsrelevant. Menschen können wissen, daß etwas wahr und richtig ist und gleichzeitig nicht dieser Wahrheit gemäß handeln. Dies scheint mir die zweite Schwierigkeit des Marxismus mit der Vermittlung zu sein. Wobei es sich hier um ein allgemeines Phänomen handelt, das für Marxisten deshalb von Bedeutung ist, weil der Marxismus sich weitgehend der Illusion hingab, Wahres und Richtiges würde sich letztendlich "von selbst" vermitteln.

Sehen wir uns nochmals den Hinweis auf der Raucherreklame an: Die Raucher handeln entgegen der Aufklärung, nicht weil sie dumm, sondern weil sie entweder süchtig sind oder sonst irgendwelche Probleme haben. Das ist wie mit dem Fetischcharakter, den Marx im "Kapital" beschreibt¹⁵³: er ist nicht einfach subjektive Dummheit, die sich durch Aufklärung beseitigen ließe, sondern er ist gesellschaftlich bedingte "objektive" Einbildung, die erst schwindet, wenn sich die gesellschaftlichen Bedingungen ändern, die solche Einbildungen hervorbringen und reproduzieren.

Die dritte Schwierigkeit des Marxismus mit der Vermittlung sehe ich dann also darin, daß "Vermittler" immer dann, wenn sie merken, daß Dummheit "objektiv" (sprich gesellschaftlich bedingt) ist, quasi gelähmt sind. Wenn also, um ein anderes Beispiel zu nehmen, die paar Millionen BILD-Zeitungsleser in Westdeutschland "objektiv" dumm sind und gegen ihre eigenen Interessen denken, fühlen und handeln, was nützt dann die Herstellung einer politischen Massen-Kantate? Das eigentliche Problem ist hierbei nicht, daß eine politische Kantate nicht in der "Tagesschau" gesendet wird, sondern daß, wenn sie gesendet würde, sie Ratlosigkeit, Entsetzen oder Aggression hervorrufen würde.

Die Vermittlung des Marxismus befindet sich in einem Dilemma: Marxisten können genau angeben, was an der Gesellschaft geändert werden müßte, damit die objektive Dummheit schwindet, sie können aber, solange die objektive Dummheit nicht geschwunden ist, diese Erkenntnis nicht vermitteln und damit auch nichts ändern.

Ich möchte als Beispiel einen der bekanntesten westdeutschen Oberlehrer in einem Hörbeispiel zu Gehör bringen: Wolf Biermann. Kurz nach seiner Ausbürgerung gab er in Bielefeld ein Konzert und spielte dort sein Che Guevara-Lied, das einige Tage zuvor bei einem Münchner Konzert den Zorn einer Frauengruppe erregt hatte. In Bielefeld nimmt er diese Art von Kritik auf und

¹⁵³ MEW 23, ab S. 85, insbesondere S. 94.

rückt sie pädagogisch zu Recht. Es ist in den hier collageartig zusammengeschnittenen Kommentierungen deutlich erkennbar, daß Biermanns Liedertext die "historische Wahrheit" darstellt, die Frauenkritik "sympathisch", aber "objektiv" falsch und daher, was Che Guevara betrifft nicht zu berücksichtigen, sondern in einem anderen Lied über Clara Zetkin aufzugreifen sei:

Wolf Biermann: "Che Guevara" (Eigenaufnahme vom 19.4.1978)

(Refrain wird abgebrochen:) Der Che Guevara, natürlich hat er auch Furcht gehabt, eben weil er kein Dummkopf war, ... aber ... erstens mal hab' ich ja gar nicht behauptet, daß er keine hatte, sondern keine Furcht sah, das heißt, er hat sie nicht gezeigt, und das, finde ich, ist die historische Wahrheit.

Sie [die Münchner Frauen] singen dann "wir steh'n auf Rosa und Clara, auch wenn man bei den' nicht immer durchsah", ... hahahha..., "und Liebe, Haß und auch Furcht sah"... (Publikum lacht), gut, ne?...

Also lassen wir es, nicht wahr, aber trotzdem finde ich die Kritik der Frauen an... die finde ich sympathisch und richtig, hat 'ne richtige Haltung, ne? Bloß für diesen Mann Che Guevara ... wir müßten dann ein Lied über Clara Zetkin vielleicht mal schreiben, nicht wahr... (Gitarrenspiel) Also, wo waren wir stehen geblieben? Ähh... oh ja... (Gesang geht weiter).

Analyse von Vermittlungsprozessen

Die marxistische Analyse gesellschaftlicher Vermittlungsprozesse und charakteristischer Vermittlungsschwierigkeiten scheint eine notwendige Bedingungen dafür zu sein, daß man die drei bislang erläuterten Schwierigkeiten löst.

Es gibt und gab hierfür viele Global-Analysen bzw. Modelle. Die meisten gehen insgeheim von Verschwörungs- oder Manipulationstheorien aus. Immer wieder muß für die Tatsache, daß eine marxistische Prognose nicht eintritt oder daß Wahrheiten von falschem Bewußtsein abgewehrt werden, "der Kapitalismus", "die Kulturindustrie", müssen "die Massenmedien" oder irgendwelche "Zensurbehörden" gerade stehen. Eislers Reden und Vorträge aus den 30er Jahren sind hiervon ebenso wenig frei wie Adorno-Horkheimers Kapitel "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug", das unter "Dialektik

der Aufklärung“ 1947 publiziert wurde, oder zahlreiche Erklärungen der BRD-Verhältnisse durch DDR-Autoren¹⁵⁴ bis hin zu verbreiteten Taschenbüchern zu “Pressefreiheit und Profit”¹⁵⁵. Innerhalb der westdeutschen linken Musikhochschulstudierenden bildete sich diese Diskussion so ab, daß die eine Fraktion Anfang der 70er propagierte, große bürgerliche Musik Proletariern nahe zu bringen (wie es Anton Webern einstens als Dirigent erfolgreich versucht hatte), d.h. Beethovens Cello-Sonaten in Fabrikhallen zu spielen, während die andere Fraktion für den Einsatz neuer, anderer und “proletarischer” Musik in Kampfsituationen, also bei Demos, Platzbesetzungen oder in der Agitationsarbeit war.

Es ist klar, daß hier nicht nur zwei Vermittlungs-Strategien, sondern auch zwei unterschiedliche Analysen gesellschaftlicher Vermittlungsprozesse aufeinander stießen. Für die einen war als Ergebnis der Analyse die Veränderung von Herrschaftsstrukturen der Vermittlungsinstanzen, für die anderen die Veränderung der zu vermittelnden Inhalte vordringlich.

Ich bin im Laufe der 70er Jahre, nachdem ich zahllose derartiger Theoriedebatten miterlebt und auch geführt hatte, immer mehr zur Überzeugung gelangt, daß weniger die Wahrheit oder Richtigkeit der marxistischen Analyse, sondern vielmehr die “Psychologie” der Menschen ausschlaggebend dafür war, wann wer sich wem anschloß und wie handelt. Und es stellte sich schnell heraus, daß der Marxismus relativ wenig über die Psychologie, die inneren Triebstrukturen, die Motive und Bedürfnisse von Menschen zu sagen hatte. In der westdeutschen Studentenbewegung vermischte sich daher auch die politische Emanzipation entlang Marxens “Kritik der Politischen Ökonomie” mit der persönlichen Emanzipation im Hinblick auf Familie, Sexualität, Zusammenleben, Kultur, die sich nicht an Marx orientierte.

Die zitierte Auseinandersetzung, die sich im oben erwähnten Biermann-Beispiel widerspiegelt, ist scheinbar die um die theoretische Frage vom Haupt- und Nebenwiderspruch (Lohnarbeit-Kapital oder Mann-Frau). Ich vermute aber, daß es viel eher eine Frage von Betroffenheit und Psyche war. Nicht von ungefähr sagt Biermann in seiner Abwehr, er finde die Kritik (theoretisch) “richtig” und (psychologisch) “sympathisch”.

¹⁵⁴ Angefangen mit Armin MEHNERTS “Bedürfnisse - Manipulierung - individuelle Konsumtion in der BRD”, Berlin 1973.

¹⁵⁵ Exemplarisch “Wie links können Journalisten sein?” vom BERLINER AUTORENKOLLEKTIV PRESSE, Reinbek 1972.

Als Lehrer und Entwickler an den Bielefelder Schulprojekten ich habe zwischen 1973 und 1978 intensiv und stets in Verbindung mit praktizierten Lehr- und Lernprozessen über marxistische Vermittlungsprobleme diskutiert. Meine "Psychologie musikalischer Tätigkeit"¹⁵⁶ ist letztendlich ein Fazit aus jenen Diskussionen, die um folgende Kritikpunkte kreisten:

- die offizielle marxistische Pädagogik erschien mit Begriffen wie "Handlungsregulation" weitgehend als Vermittlungstechnokratie,
- d.h. die zu vermittelnden Inhalte standen im Sinne von objektiven Wahrheiten fest und die Frage der Pädagogik war nur, wie man sie geeignet rüberbringen kann,
- die Motivationen und damit auch die Bedürfnislage der SchülerInnen spielten [wie im Biermann- Beispiel die Frauenkritik] lediglich als Störvariable eine Rolle, d.h. die Vermittler hatten die Aufgabe, die SchülerInnen für einen vorgegebenen Inhalt "zu motivieren" und nicht genuine Schülermotivationen weiter zu entwickeln,
- die konkrete Schülerpersönlichkeit spielte nur als Übergangsphänomen zu einer idealen (sozialistischen) Persönlichkeit eine Rolle.

Marxistische Schlüsselbegriffe der Vermittlung wie "Lebenstätigkeit" oder "Aneignung" erschienen mir als sehr verdinglicht. Es waren Kategorien mit einem philosophischen Tausch- aber keinem pädagogischen Gebrauchswert.

Pädagogik - Therapie - Massenmedien

Die pädagogischen Theorien, die in den 70er Jahren an Einrichtungen wie den Bielefelder Schulprojekten entwickelt wurden, findet man heute unter der Bezeichnung "Handlungsorientierung" im pädagogischen Schrifttum. Man versteht darunter allerdings inzwischen eher die schülerfreundliche Didaktik, die vom "praktischen" Umgang mit Musik ausgeht. Der Weg von den damaligen Diskussionen zur heutigen Handlungsorientierung führte interessanterweise zunächst über Inhalte. Als erstes wurde nämlich die Musik der SchülerInnen im Unterricht eingeführt, und erst später wurden Konzepte entwickelt, wie man mit dieser Musik, der Popmusik, handelnd im Unterricht umgehen kann. Erst vor wenigen Wochen durfte ich in einer der drei musik-

¹⁵⁶ STROH, Wolfgang Martin (1984): Leben Ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht.

pädagogischen Zeitschriften Deutschlands ("Musik & Bildung") an die Herkunft der heute populären Handlungsorientierung bei Leontjew, Rubinstein und Marx erinnern¹⁵⁷. - Von diesen Entwicklungen wird in der AG 3 die Rede sein. Und das inhaltliche Spektrum wird sich dann auch wieder ausweiten.

Eine andere interessante Entwicklung spielte sich im Bereich der Musiktherapie ab, die anfangs in Westdeutschland als DDR-Erfindung gehandelt wurde. Leider kann Christoph Schwabe, um dessen Aktivitäten es sich hier handelt, heute nicht hier sein. Er hat kürzlich in Oldenburg einen Vortrag zum Ost-West-Verhältnis seiner Musiktherapeutischen Schule gehalten. Der Westen hat "Musiktherapie" von einer Konsequenz und Systematik, wie sie von Schwabe betrieben wurde, lange Zeit unter den antikommunistischen Vorwurf von Psychiatrie als Kombination von Gehirnwäsche und Konzentrationslager subsumiert. Erst in den 80er Jahren konnte Schwabe - hochgeehrt - in Westdeutschland Vorträge halten.

Eine dritte und die mit Sicherheit wichtigste Vermittlungsinstanz sind die Massenmedien. Die menschliche Tätigkeit spielt hierbei an zwei Stellen eine Rolle: einmal auf Seiten der Mediennutzer und zum andern auf Seiten der Medienmacher. Zu den Nutzern gibt es, wie ich bereits erwähnte, nur sehr globale marxistische Positionen. Zu den Machern gibt es, wie schon erwähnt, eine marxistische Diskussionstradition. Inwieweit die Produktionsbedingungen die journalistische Tätigkeit und diese wieder die Inhalte bestimmen, ist vor allem auf gewerkschaftlicher Ebene breit diskutiert worden. Die Frage der staatlichen, rechtlich-öffentlichen und privatwirtschaftlichen Medien spielte dabei eine große Rolle. Leider hat Werner Fuhr, der seit Mitte der 70er am WDR als Redakteur das entscheidend mitgeprägt hat, was heute als musikalische Weltoffenheit, als Weltmusik oder Multikulti einen Radio-Boom erlebt, nicht zur Tagung kommen können. Die Gründe sind zitierenswert, weil sie ein Licht auf die Situation der 90er Jahre werfen, die in der AG 3 auch thematisiert werden soll:

Marxistisch ist heute in meiner konkreten Arbeit folgendes:

¹⁵⁷ STROH, Wolfgang Martin (1999): "Ich verstehe das, was ich will!" Handlungstheorien angesichts des musikpädagogischen Paradigmenwechsels, In: Musik und Bildung 3/99, S. 8-15.

das Festhalten am öffentlich-rechtlichen Blick, d.h. am gesellschaftlichen Eingebundensein der eigenen Tätigkeit im Gegensatz zur "Quotenfixierung",

das Festhalten am historischen Blick auf die unterschiedlichen musikalischen Traditionsstränge im Gegensatz zum "Event-Marketing",

ein auf nachhaltige Nutzung bedachter Umgang mit musikalischen Ressourcen.

Wie Du siehst, finden sich auf dem Schlachtfeld der Postmoderne die edelsten bürgerlichen Ideale vor ihrer Selbst-Desillusionierung materialistisch in Schutz genommen.

Und konkret zur Tagungsteilnahme schreibt er:

Ich kann's mir nicht antun (zu kommen). Seit gut einem Jahr, seitdem wir die Welle 3 haben, bin ich dermaßen in ihrer Mühle, daß ich mir seitdem keinerlei Seitensprünge erlaubt habe...

Um Ihnen das, was Werner Fuhr hier schreibt, in seiner Dialektik zu Gehör zu bringen, zitiere ich 2 Minuten aus der Sendung "Ambiente" des WDR vom 23. Oktober 1999. Eine Sendung, die ich mit einem lachenden und einem weinenden Auge gehört habe. Es handelt sich um dasselbe Lied, das ich anlässlich der Biermann-Pädagogik erwähnt habe.

SFB/WDR: "Funkhaus Europa", Sendung "Ambiente" am 23.10.1999, 10:20 Uhr: King Mafrundi "Hasta siempre!"

An der Landessprache ist noch zu erahnen, daß diese Band hier gerade mit ihrer Reggae-Musik aus Spanien, und zwar aus dem Nordstrand [kommt]. Angeblich, so erzählt man sich, sollen die stammen die Musiker von King Mafrundi, wie sie sich nennen. In der baskischen Provinz in Spanien soll es ja eine ganze Menge solcher Reggae-Freaks geben. Das klingt vielleicht erst einmal ein bißchen seltsam, aber schließlich gibt es ja hierzulande ebenfalls viele Freunde des Reggae. [Es folgt ein Hinweis auf deutsche Reggae-Musiker.] Da gilt es eigentlich nur noch den Titel des Stückes zu verraten, das Sie gerade gehört haben, es hieß "Hasta siempre". Und diesem Gruß schließ' ich mich jetzt einfach mal an. [Die Moderatorin übergibt das Mikrofon an einen Kollegen.]

Ich habe versucht, telefonisch herauszubekommen, inwieweit die Ignoranz der Ansagerin echt oder gespielt war. Am Telefon gab man sich ebenso naiv wie es in der Ansage auch klingt und war überrascht, daß der Titel "Hasta siempre" ein bekanntes Lied sein soll. Was bei dieser postmodernen "Ambiente"-Präsentation eines sehr engagiert und interessant vorgetragenen Stücks revolutionärer Musik vollkommen verloren geht, ist

- daß "Hasta siempre" der Titel eines Che Guevara-Liedes und nicht so was ähnliches wie "hasta luego" ist,
- daß es im Baskenland nicht nur naive Reggae-Freaks, sondern eine (radikale) politische Bewegung gibt, der die gespielte Gruppe musikalisch zuarbeitet,
- daß die Aneignung einer revolutionären Hymne und eines politischen Gestus durch eine mit Spaniern und Afrikanern ethnisch gemischten Gruppe zu einem neuen "hybriden Stil" führt, der keineswegs ausschließlich "Reggae" ist und
- daß überhaupt die "Botschaft" des Stückes in der Differenz zum Standard-Reggae liegt, über dessen geografische Verortung sich die Moderatorin Gedanken macht.

Indessen: "objektiv", um nochmals ein Liebslingswort von Marxisten zu verwenden, wurde hier in einem bunten Mischprogramm ein revolutionäres Lied gespielt, und zwar angeeignet von einer eigenständigen politische Musikgruppe - ohne jede Nostalgie, ohne Castro-Fidel-Patina oder Biermann-Attitüde.

Ob sich auf diese Weise die Revolution doch noch durchsetzt, oder aber endgültig im postmodernen Moderatorentum untergeht? Wir werden die Antwort vielleicht in unserer Arbeitsgruppe finden.

5.2 *Hans Jünger: Herrn N's Bemühungen um Fortschritt - Eine biographische Fallstudie*

Sozialer Aufstieg durch Bildung!

N. wird 1950 als ältester von drei Söhnen in eine kleinbürgerliche Flüchtlingsfamilie hinein geboren. Er selbst charakterisiert sein Elternhaus als konservativ bis deutschnational. Als prägend erinnert er zwei stereotype Äußerungen seiner Eltern: "Dafür haben wir kein Geld" (die Mutter) und "Ihr sollt es einmal besser haben" (der Vater). Den einzigen Ausweg aus den ärmlichen Lebensverhältnissen sieht N. in einer höheren Bildung.

Heute ist N. Oberstudienrat mit Familie, Eigenheim und Auto und hat damit einen ökonomischen und sozialen Status erreicht, von dem er damals nicht einmal träumte.

Neue Musik in die Schule!

1970 - nach Abitur und bereitwillig abgeleistetem Wehrdienst - beginnt N. an der staatlich anerkannten Musikhochschule Heidelberg das Schulmusikstudium. Von der in Heidelberg sehr aktiven Studentenbewegung nimmt N. kaum Notiz. Als Mitglied des Musikhochschul-AStA (Allgemeiner Studenten-Ausschuss) ist er hauptsächlich mit der Organisation von Ausflügen bzw. Faschingsbällen zu Semesterende beschäftigt. Er bekommt aber auch eine Freikarte zu den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und lernt dort die Musik von Stockhausen, Ligeti und Kagel kennen und zum Teil auch schätzen. Unter dem Eindruck dieser Erfahrungen hält er es nun für eine zentrale Aufgabe des Musikunterrichts, Schüler an die Avantgarde-Musik heranzuführen.

Heute betrachtet N. die Schwierigkeiten mit der Neuen Musik als marginales Problem, da viele SchülerInnen zu Beethoven oder Eisler auch nicht mehr Zugang haben als zu Cage. Immerhin findet Neue Musik in N's Musikunterricht regelmäßig Berücksichtigung als interessanter Bestandteil der europäischen Musikkultur, und in seinen Leistungskursen lässt N. gelegentlich kleine Zwölftonkompositionen anfertigen.

Pädagogik ins Studium!

Nach vier Semestern wechselt N. an die Musikhochschule in Freiburg. Wieder in den AStA gewählt, kommt er nun erstmals mit politischen Bewegungen in Berührung. Zunächst sind es die Auseinandersetzungen um das Hochschulrahmengesetz und die neue Verfassung der Musikhochschule. Hierbei wird von studentischer Seite vor allem die Anerkennung der Tatsache gefor-

dert, dass es sich beim Schulmusikstudium nicht um die Vorbereitung auf eine künstlerische Karriere, sondern um die Ausbildung zukünftiger Lehrer handelt. Die Anforderungen in den künstlerischen Fächern (Instrumente, Gesang, Tonsatz, Dirigieren ...) seien deshalb zu reduzieren, stattdessen müssten musikdidaktische Veranstaltungen angeboten werden. Konsequenterweise bemüht sich N. um einen Lehrauftrag an einer Freiburger Realschule, wo er seine ersten Erfahrungen mit seinem zukünftigen Berufsfeld macht. Außerdem entschließt er sich nach seinem Staatsexamen 1975 zu einem Zweitstudium in Psychologie, von dem er sich die Kompetenzen im Umgang mit Menschen erhofft, die ihm an der Musikhochschule nicht vermittelt wurden.

Heute kann N. dem von älteren Kollegen häufig gehörten Satz "Zuallererst sind wir doch Musiker!" weniger denn je zustimmen. So wichtig ihm persönlich die Musik und das Musizieren sind, so entschieden sieht er sich als Pädagogen. Das äußert sich zum Beispiel darin, dass er pädagogische Effekte über musikalische Qualität stellt (wenn er etwa bei Schulaufführungen "Brummer" mitsingen lässt).

Ideologiekritik!

N. schließt sich Anfang der 70er Jahre dem "MuPo" ("Musikpolitisches Kolloquium") an. Dabei handelt es sich um einen hauptsächlich aus Schulmusikstudenten bestehenden losen Diskussionszirkel, der aus einer Lehrveranstaltung des Musikpädagogen Lars Ulrich Abraham (Autor von "Musik als Schulfach" 1966) hervorgegangen ist. Ursprünglich ausgehend von dessen ideologiekritischen Untersuchungen an Schulliederbüchern und der Auseinandersetzung mit Adornos Kritik der Jugendmusikbewegung arbeitet man sich nach und nach zu marxistischen Lektüren vor (zum Beispiel Altva-ter/Huisken: "Materialien zur politischen Ökonomie des Ausbildungssektors"), versucht, sich in der verwirrenden Vielfalt linker Strömungen zu orientieren und erklärt sich schließlich zur "Basisgruppe". N's Sympathien gelten der undogmatischen Linken, z. B. der Freiburger "Sponti-Szene", die mit ironisierenden "Spaßaktionen" den theoretischen Alleinvertretungsanspruch der seit 1973 straff organisierten K-Gruppen angreift.

Heute liest N., der schon damals über 100 Seiten "Kapital" nicht hinausgekommen ist, keine politökonomischen Schriften mehr. Begriffe wie Gebrauchswert und Tauschwert spielen aber immer noch eine Rolle, wenn er die

Musikindustrie zum Unterrichtsthema macht. Dabei findet er es wichtig, dass seine SchülerInnen Musik nicht nur als Gegenstand, Werk und Ware, sondern auch als sozialen Prozess sehen können. Auch den ideologiekritischen Blick auf Schulbücher hat N. sich bewahrt: er verwendet keine, er macht sich seine Unterrichtsmaterialien selbst.

Materialistische Musikwissenschaft!

Auch am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg machen Studenten den Versuch, marxistische Positionen in den von Hans Heinrich Eggebrecht dominierten Studienbetrieb einzubringen. Unterstützung finden sie bei Wolfgang Martin Stroh, der als Hochschulassistent Seminare über proletarische Kunst des 19. Jahrhunderts u. ä. veranstaltet. N. arbeitet in einer "Seminargruppe Musikwissenschaft" mit, als deren Ziel er heute die "Entmythologisierung von Kunstmusik und Geisteswissenschaft" erinnert. Typisch für diese Zeit sind Dissertationen über die Arbeitermusikbewegung um 1930 (Werner Fuhr 1977) oder die Soziologie der badischen Blasmusikkapellen (Peter Ruhr 1982). N. schreibt seine Staatsexamensarbeit über Werbemusik.

Heute hört N. immer noch gerne Musik von Gustav Mahler und liest mit Interesse die Bücher von Martin Geck und Peter Schleuning. Dem Prinzip, Musikgeschichte in ihrer Wechselwirkung mit gesellschaftlichen Entwicklungen zu betrachten und immer nach den Menschen und ihren materiellen Bedingungen zu fragen, folgt N. auch in seinem Musikunterricht, wenn er z. B. die Spaltung des Musiklebens in E- und U-Musik mit seinen SchülerInnen zurückverfolgt bis zu den klassenspezifischen Genres der Feudalgesellschaft.

Bündnisse mit der Arbeiterklasse!

1974 wehren sich die Kaiserstühler Winzer gegen das Atomkraftwerk in Wyhl am Rhein. Ihr Kampf wird von der linken Studentenschaft begeistert aufgegriffen. Wenn schon nicht im Dienste des Proletariats, so doch wenigstens 'an Seit' an Seit' mit der Landbevölkerung kann man hier den Kampf gegen das Kapital führen. Auch N. verbringt eine Nacht am Lagerfeuer auf dem Bauplatz. Großen Eindruck machen auf ihn die "Flugblattlieder" des Liedermachers Walter Mossmann ("KKW-Nein-Rag") und die Musik der linken Blaskapelle "Rote Note", in der auch Peter Schleuning und Klaus Theweleit

(Autor der "Männerphantasien" 1977) mitspielen¹⁵⁸. N. lernt hier eine Möglichkeit der politischen Betätigung kennen, die musikalische Kompetenzen erfordert, und die ihm deshalb erheblich besser gefällt als die Arbeit in Diskussionszirkeln. 1980 schließt er sich deshalb dem Hamburger Alternativblasorchester "Tuten & Blasen" an, das sich mit Musik von Eisler, Weill und Breuer an linken Demonstrationen, Kundgebungen und Straßenfesten beteiligt.

Heute betätigt sich N. nicht mehr explizit politisch. Auch bei "Tuten & Blasen" wirkt er nicht mehr mit, seit sich das Orchester zugunsten publikumswirksamerer Musikgenres von den Bemühungen um politische Musik verabschiedet hat. Er versteht jedoch seine pädagogische Tätigkeit als hochpolitisch. Er arbeitet an einer Hamburger Gesamtschule, weil er hier mit SchülerInnen aus allen gesellschaftlichen Schichten und Klassen zu tun hat, und bemüht sich, gerade auch unterprivilegierte Kinder ("sozial Schwache", Ausländer/Immigranten, Mädchen) zu fördern. So hat er zum Beispiel an seiner Schule ein differenziertes System der Instrumentalausbildung (Instrumentalunterricht, mehrere Big Bands usw.) aufgebaut, das jeweils von ca. 60 SchülerInnen - und zwar unabhängig von der Finanzkraft der Eltern - genutzt wird.

Praxisorientierung!

Auf der Frühjahrstagung 1974 des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt misslingt der Versuch, linke Vertreter in den von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan dominierten Vorstand zu wählen. Daraufhin findet eine Sezession statt. Der von der unterlegenen Fraktion gegründete "Arbeitskreis demokratischer Musiker" (ADM) veranstaltet in Frankfurt und an anderen Orten seine eigenen Pfingsttagungen, die linken Komponisten, Musikwissenschaftlern und Musiklehrern Austausch und Diskussion ermöglichen sollen. N. ist von Anfang an dabei und sehr erfreut über zwei Trends, die im Laufe der Zeit deutlich werden: 1. weg von Fragen der linken Musik - hin zu Fragen des linken Musikunterrichts, 2. weg vom Theoretisieren - hin zum praktischen Ausprobieren. Noch heute erinnert sich N. daran, wie Nils Frederic Hoffmann mit einem Klassensatz offen gestimmter Gitarren das

¹⁵⁸ Anmerkung Stroh: An der Fachtagung nahmen 5 ehemalige Mitspieler der "Roten Note" teil. Die Kapelle spielte seit dem 1. Mai 1973 und war die erste westdeutsche Nachkriegs-"Linke Blaskapelle".

Blues-Schema spielen ließ. Erst 1983 hat der ADM - letzter Sekretär: Martin Geck - seine Arbeit eingestellt, weil kaum noch Interesse an einer bundesweiten Zusammenarbeit linker Musikpädagogen vorhanden und die Inhalte der ADM-Publikationen in die Schulbücher des Klett-Verlages eingegangen waren¹⁵⁹.

Heute nennt N. seinen Musikunterricht "handlungsorientiert". Damit meint er, dass er seinen SchülerInnen möglichst vielfältige Gelegenheiten zum praktischen Umgang mit Musik zu bieten versucht. Im Zentrum steht das "Klassenmusizieren", bei dem die Kinder je nach Vorbildung mit einem Musikinstrument versehen werden (von Xylophon und Blockflöte bis Keyboard und Saxophon) und dann zusammen eigens dafür hergestellte Arrangements (überwiegend aus dem Bereich der Popmusik) spielen.

Schülerorientierung!

1975 schließt sich N. einer Gruppe von Musiklehrern an, die - angeleitet von Peter Schleuning - versuchen, im Musikunterricht die Kinder ihre Lieder selber machen zu lassen. So sollen sie eine Möglichkeit kennenlernen, sich selbst zu artikulieren - wichtiger Bestandteil des Emanzipationsprozesses. N. - selbst noch nicht in der Schule tätig - nimmt in einem Freiburger Kinderheim die Spontangesänge von Grundschulkindern auf Tonband auf (Rowohlt-Taschenbuch: "Kinderlieder selber machen/Kinder machen selber Lieder", hg. von Peter Schleuning, 1978). Er ist der Meinung, dass es grundlegend wichtig ist, Schüler mit ihren (subjektiven) Interessen ernst zu nehmen.

Heute bemüht sich N. im Rahmen seiner (durch Zwei-Stunden-Unterricht) beschränkten Möglichkeiten um "Schülerorientierung". So bezeichnet er den Versuch, seinen SchülerInnen ein Höchstmaß an Freiraum für eigene Entscheidungen und selbständige Arbeit zu geben. Am ehesten kann er das in Projektwochen und Projekttagen verwirklichen, aber auch im "Neigungsbereich" (außerunterrichtliche Arbeitsgemeinschaften), wo er zum Beispiel alle paar Jahre mit SchülerInnen ein abendfüllendes Musical erarbeitet. Aber auch im "Pflichtunterricht" arrangiert er Situationen, in denen SchülerInnen relativ selbständig agieren können, zum Beispiel indem er sie Lieder machen lässt.

¹⁵⁹ Siehe Beitrag 5.3 von Martin Geck!

Wünschenswertes wünschen - Machbares machen!

Seit 20 Jahren ist N. Musiklehrer im Hamburger Schuldienst. Nach der Bedeutung marxistischer Theorie für seine Berufstätigkeit befragt, betont er zunächst deren Folgenlosigkeit für seine alltägliche Arbeit, weil sie die Frage nicht beantwortet, wie jemand aufgeklärt werden könne, der nicht aufgeklärt werden will. Eine Hilfe seien ihm eher psychologische Theorien - und vor allem der Austausch mit KollegInnen, wie er ihn erstmals auf den ADM-Tagungen der 70er Jahre kennen gelernt habe und wie er ihn jetzt mit den MusiklehrerInnen seiner und anderer Schulen pflege. Nach längerem Überlegen muss er aber feststellen, dass marxistische Theorie sehr wohl an zwei wichtigen Stellen seine Arbeit beeinflusst haben, und zwar bei der Analyse des Gegenstands seines Unterrichts (Musik als Prozess - "das Sein bestimmt das Bewusstsein") und - noch wichtiger - auf der Ebene der der Ziele (Emanzipation - "jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen").

5.3 *Martin Geck*: Liebe Freundinnen und Freunde, ich will einiges erzählen ...

... und nicht dozieren. Zur Zeit der Studentenbewegung war ich schon einige Jahre im Beruf, und deshalb hatten meine Handlungen weiterreichende Folgen als diejenigen von Studenten, die neue Freiräume nutzen konnten. Als ich 1970 meinem damaligen Mentor mitteilte, ich wolle versuchen, meine Habilitationsschrift über das deutsche Oratorium im 19. Jahrhundert auf materialistische Basis zu stellen, kriegte der, so sehr er mich bis dahin geschätzt hatte, große Angst vor einem aufrührerischen linken Privatdozenten in seinem Berliner Institut und signalisierte mir, er würde meine Habilitation ablehnen. Dabei war ich kein Marxist, das war ich nie, sondern ein linksliberaler mit einem sozialen Gewissen, der wissen wollte, was er vom Marxismus lernen könne, aber wenig von Marx und Lenin gelesen hatte, dafür um so mehr Adorno und Bloch.

Wütend und enttäuscht über meinen - gar nicht so viel älteren - Gönner Dahlhaus schmiß ich damals, 1970, auch den Job in der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Obwohl ich als Mitarbeiter des schon damals recht bekann-

ten Dahlhaus vielleicht als musikwissenschaftliche Hoffnung galt, war ich nicht unglücklich darüber, mein Brot nicht länger als verkopfter und esoterischer Musikwissenschaftler verdienen zu müssen, sondern in einem Schulbuchverlag anfangen zu können - bei Klett. Dort wollte ich etwas gesellschaftlich Nützliches tun, und ich glaube, das habe ich auch getan.

Ich gab einem Schulbuch das Gepräge, das vielleicht das erste haupt- und gesamtschulorientierte Unterrichtswerk neuen Stils in der Schulbuchgeschichte ist: "Banjo". Derzeit wird es nach diversen Auflagen und Ausgaben endgültig vom Markt genommen, damals war es ein Renner: für viele Haupt- und Gesamtschulen das erste Musik- und nicht nur Liederbuch, das sie überhaupt anschafften.

Ich bin stolz auf dieses Unternehmen: ein schülerfreundliches Musikbuch - mit kurzen Texten, vielen Bildern, allerlei Handlungsanweisungen, gelegentlich witzigen Texten, vorurteilsfreier Behandlung von Pop, Folk und Liedermachermusik, einer ganzen Reihe progressiver Lieder. Die Schülerinnen und Schüler baten von sich aus, das Buch zum Stöbern mit nach Hause nehmen zu dürfen, wo gibt es das? - Die nachfolgenden Unterrichtswerke anderer Verlage haben da angeknüpft. Ich selbst, der an „Banjo“ zeitweilig gut verdiente, später auch an dem Grundschulwerk „Singt und spielt“, zog mich vom Schulbuchmachen mehr und mehr zurück, als es in neuen Auflagen immer schwieriger wurde, wegen der Genehmigung wenigstens ein paar progressive Lieder, Texte und Einschätzungen unterzubringen. Selbst in Nordrhein-Westfalen nahmen die Gutachter zeitweilig an den „Moorsoldaten“ Anstoß.

Freier waren wir - ein Kreis von Lehrerinnen, Lehrern und Hochschullehrern - in einem "Arbeitskreis demokratischer Musiklehrer", wo wir eine Reihe damals intern beliebter Unterrichtseinheiten erarbeiteten und quasi im Selbstverlag veröffentlichten: Shanties, Blues, Cowboylieder, Rock'n'Roll, Bänkellieder, Musik in Chile, Reggae, Krieg und Frieden.

1976 wurde ich Professor für Musik und ihre Didaktik an der Uni Dortmund, wo Grund-, Haupt-, Real- und Gesamtschullehrerinnen und -lehrer ausgebildet wurden. Obwohl ich selbst darin kein Fachmann war, organisierte ich Veranstaltungen über Pop- und Folkmusik, machte viele Seminare über Musiksoziologie und -psychologie und versuchte mein Metier, die Kunstmusik, den selten aus bildungsbürgerlichen Verhältnissen stammenden Studierenden wenig einschüchternd und möglichst berufsnah vorzustellen.

In den 80er Jahren kam auch die Ausbildung der Gymnasiallehrer nach Dortmund; das Kollegium spezialisierte sich, und ich konnte mich zunehmend wieder der Musikwissenschaft zuwenden. Das brachte es auch mit sich, daß ich nach fast neunzehn Jahren Pause wieder musikwissenschaftlich forschte und veröffentlichte: zunächst mit Peter Schleuning über die Eroica, deren Rezeptionsgeschichte ich untersuchte. Dann arbeitete ich einige Jahre an dem Buch „Von Beethoven bis Mahler“. Zuvor schon und inzwischen verstärkt ging und geht es um: Bach und noch mal Bach. Dazwischen viele kleine Reflexionen zu der Frage, wie man über Musik, diese wortlose Kunst, überhaupt sprechen kann - ob und wie uns dieses Sprechen weiterbringt, sofern es mehr ist als ein Sprachspiel unter Experten und Kritikern.

Das war ein kleines Stück meiner Biographie, ohne deren Kenntnis man nicht gut verstehen würde, vor welchem Hintergrund ich nunmehr einige Betrachtungen darüber anstelle, was mir die Konfrontation mit marxistischem Denken gebracht hat.

Für mich war die Studentenbewegung der Anlaß, gegen die Lügen und Verdrängungen der Adenauer-Gesellschaft anzugehen und für mehr soziale Gerechtigkeit einzutreten. In meiner Musikwissenschaft war ich von linkem Denken zunächst nur atmosphärisch beeinflußt. Nachdem ich während des Studiums in den 50er und Anfang der 60er Jahre von meinen akademischen Lehrern mit mehr oder weniger formalen oder geistesgeschichtlich geprägten Analysen vor allem der klassisch-deutschen Musik gefüttert worden war, begeisterte mich nunmehr die expressionistische Sprache von Ernst Bloch. Und in für mich in der Rückschau erstaunlichem Maße identifizierte ich mich mit Adorno, der ja im Detail aufregend über Musik geschrieben hat, insgesamt aber als Philosophie der Musik ausgegeben hat, was man heute streckenweise höchstens als ein spätromantisches, bürgerlich individualistisches Privatsystem wertschätzen kann. An Adornos Leidenschaft und Intelligenz, für dieses sein System einzutreten, kann ich mich allerdings nach wie vor begeistern.

Ich las gern und dankbar Kneplers Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, weil da endlich die sozialen Grundlagen der Musik thematisiert wurden, um die sich kaum einer meiner akademischen Lehrer gekümmert hatte, und ich freute mich auch an der 1977 in der DDR erscheinenden „Geschichte der Urgesellschaft und der frühen Klassengesellschaften“ mit ihrem Versuch, an Musikgeschichte materialistisch heranzugehen. Natürlich fesselten mich die

von Wolfgang Steinitz herausgegebenen „Deutschen Volkslieder demokratischen Charakters“, die Tätigkeitstheorie des Psychologen Leontjew und manches mehr.

Doch wenn ich den Materialismus auf mein eigenes und eigentliches Tätigkeitsfeld, die Geschichte der neueren Kunstmusik anwenden sollte, so fiel mir nichts Gescheites ein. Als ich 1984 um einen diesbezüglichen Beitrag für eine österreichische sozialwissenschaftliche Zeitschrift gebeten wurde, mußte ich lange überlegen, bis ich auf das Thema kam: „Das Neue in der Musik um 1600 als Spiegel gesellschaftlichen Wandels“. Das ist überhaupt der einzige Beitrag in meinem Leben geblieben, in dem ich versucht habe, mit aller Vorsicht regelrecht materialistisch zu argumentieren: Die frühkapitalistischen Stadtstaaten Venedig und Florenz bieten die besten Voraussetzungen für die neuen Musikformen von Konzert und Oper.

In meinem Aufsatz klingt es nicht so platt, wie ich es hier zusammenfasse, und ich kann den Text von damals noch heute ganz gut verantworten. Jedoch war es kein Zufall, daß es dort um allgemeinere musikgeschichtliche Fragen ging, nämlich um die Entstehung von Gattungen. Denn wenn man Musikgeschichte als Gattungsgeschichte sieht, so ist die Bedeutung der soziologischen Komponente unstrittig. In diesem Punkt hat die marxistische Gesellschaftswissenschaft wesentlich dazu beigetragen, daß Gattungen nicht nur immanent kompositionsgeschichtlich, sondern sogleich in ihrem sozialen Kontext gedeutet wurden. Vergleichbares hätte zwar auch aufgeklärte bürgerliche Musikwissenschaft leisten können, doch sie hat es wenig getan.

Interessanter, jedoch schwieriger wird die Angelegenheit, wenn es um die speziell marxistische Theorie geht, Geschichte sei die Geschichte von Klassengesellschaften und Klassenkämpfen. Nach dieser Theorie sind die Historiker aufgerufen, die fortschrittlichen Tendenzen in der Geschichte herauszuarbeiten und damit historische Legitimation und Munition für die gesellschaftlichen Kämpfe der Gegenwart und Zukunft zu liefern.

Speziell Musikhistoriker waren da um ihre Aufgabe nicht zu beneiden. Während in der allgemeinen Geschichte wenigstens Planspiele denkbar waren, innerhalb derer man zwischen fortschrittlichen und reaktionären Kräften unterschied, galt das musikalische Erbe vorab als insgesamt schätzenswert. Es gab also kaum irgendwo in der Geschichte reaktionäre Tendenzen festzustellen. Vielmehr war letztendlich alles und jedes fortschrittlich, nur jedes auf andere Weise. Zwar war Händel in seinen Oratorien fortschrittlicher als Bach in seinen Kantaten, doch war Bach in seinen Kantaten wieder fortschrittlicher

als Händel in seinen Opern; und in Händels Opern war wiederum die Musik fortschrittlicher als der Text. Doch unter den Texten war der zu Agrippina immerhin fortschrittlicher als der zu Xerxes, oder auch umgekehrt: Jedenfalls gab es immer etwas Fortschrittliches festzustellen. Zumindest war es fortschrittlich, daß sich fortschrittliche Forscher mit der Sache befaßten. (Man könnte da fast an die Atomausstiegs-Politik der augenblicklichen Bundesregierung denken.)

Manche entsprechende DDR-Abhandlungen waren und sind nicht zum Aushalten: ein beständiger Eiertanz um dieses Problem der Fortschrittlichkeit und kaum Gelegenheit, sich einmal ehrlich und emotional zu äußern, also für ein Werk zu schwärmen oder über ein anderes so richtig herzuziehen, was ja beides zum Engagement in der Kunst gehört. Doch hat die DDR auch einen Forscher wie Peter Gülke hervorgebracht, dessen dialektisches Herangehen an die Musik Beethovens höchst spannend zu lesen war und dessen Gedanken nach seinem Fortgang in die Bundesrepublik an Trennschärfe möglicherweise verloren haben.

Überhaupt habe ich von der Fortschritts-Debatte gelernt. Die binäre Opposition fortschrittlich-reaktionär klingt zwar sehr simpel. Doch einfache binäre Oppositionen bis hin zu Schön-Nichtschön können beim Diskurs über Kunst durchaus von Nutzen sein. Ist die Kunst der Fuge fortschrittlich oder reaktionär? Ist Beethoven fortschrittlich, wo er sich kühn über die Sonatenform hinwegsetzt und reaktionär, wo er sich dem Diktat der Reprise beugt? Warum war Brahms fortschrittlich für Schönberg, konservativ für Wagner? Wagners „Ring“: konservativ, progressiv, utopistisch, pessimistisch? Solche Fragen gehen über musikphilosophisches Stammtischgerede hinaus, reichen bis in die Substanz der Werke und unserer Wahrnehmung von ihnen.

Dafür hat mir der Marxismus den Blick geschärft. Dasselbe gilt für das Problem des Formalismus. Zwar wurde in den sozialistischen Ländern die Formalismus-Keule undifferenziert gegen ungeliebte musikalische Erscheinungen der Gegenwart geschwungen; zwar gab es andererseits die Tendenz, die Musikgeschichte bis hin zur Musikästhetik Hanslicks vom Formalismus-Vorwurf freizusprechen und damit für die eigene fortschrittliche Geschichte zu retten. Daß aber die Frage von Form und Inhalt heute auf einem erträglichen philosophischen und musikästhetischen Niveau diskutiert wird, ist keineswegs allein, im konkreten aber auch der marxistisch inspirierten Musikwissenschaft zu verdanken.

Es mußte dem „westlichen“ musikwissenschaftlichen Denken, das nach dem Zweiten Weltkrieg zum Formalismus neigte, das sogenannte parteiliche Denken - Parteinahme für das fortschrittliche Moment in der Kunst - gegenübergestellt werden, um im Denken über Musik überhaupt weiterzukommen.

Für mich hat der Marxismus kaum je eine relevante musikhistorische Frage beantwortet; doch ohne allen Zweifel hat er in die Musikwissenschaft eine denkerische Komponente gebracht, die bis dahin gefehlt hatte. Er hat in der Zunft - zumindest was deren regere Vertreter angeht - ein verbreitetes esoterisches Denken aufgebrochen. Auch manche schlaun Gedanken der Postmoderne zur Musik, etwa von Roland Barthes, sind ohne den Marxismus nicht denkbar.

Wenn es um das einzelne Kunstwerk geht, läßt der Marxismus mich allerdings im Stich. Für mich sind Kunstwerke Spiegel, in denen ich mich erblicke. Ich sehe dort meine Wünsche, Hoffnungen, Utopien, Sehnsüchte, meine einfachen und meine schwierigen Gedanken, meine Lust zu regredieren und meine Lust zu konstruieren, weiterzukommen. Der Spiegel zeigt mir, was ich sonst an mir nicht wahrnehmen würde, wovon ich sonst nichts wüßte. Und das ist das Glück im Kunsterleben: etwas, das man in sich hat, das aber im Alltag nicht leben oder sich nicht entfalten kann, zum Leben und Erblühen zu bringen. Die großen Komponisten und ihre Werke sind mir Muster, was man mit der Welt anfangen kann.

Umgang mit Kunst ist für mich die Möglichkeit, bewußter zu leben, intensiver zu erleben, zu verhindern, daß meine Sinne und mein Gehirn verkümmern. In Musik wächst der Mensch - auf in der Regel ungefährliche Weise - über sich hinaus, ist in positivem Sinne Übermensch.

Das ist es auch, was ich den Schülerinnen und Schülern in meinen Schulbüchern und derzeit den Studierenden an der Uni deutlich zu machen versuche. Und gerade dabei kann mir orthodox marxistisches Denken nicht helfen, weil es ja davon ausgeht, daß alles von einer materiellen Basis aus erklärbar sein müsse - wie differenziert, vorläufig und vorsichtig solche Erklärungen im günstigsten Fall auch ausfallen mögen.

Vielleicht funktioniert das ja - ich weiß es nicht - rein theoretisch nach dem Grundsatz: „Kein Phänomen ohne Ursache“. Doch mich interessiert ja an den Werken nicht oder nicht nur, woher sie kommen, sondern vielmehr: was sie auslösen, was sie sagen und bedeuten, wobei sie helfen. Wo Adorno oder Bloch spannend über Musik reden, sind sie keine Marxisten, sondern Privat-

leute, die allerdings via Marxismus schärfer denken gelernt haben. Ich glaube, über Musik - jedenfalls über die von mir vertretene Kunstmusik - können wir nur als Privatleute sprechen. Das schließt Fachwissen nicht aus und die Erkenntnis ein, daß solches private Sprechen auf ganz unterschiedlichem Niveau stattfinden kann - bis hin zum höchsten.

In der Rückschau sehe ich mich gegenüber marxistischem Denken als Privilegierten: Ich habe von ihm gelernt, nie unter ihm gelitten, nie mich ihm unterworfen. Illusionen hat es in mir geweckt, die ich heute verloren habe. Doch dazu sage ich mit dem Titel des autobiographischen Buches von Gerhard Zwerentz: „Vergiß die Träume deiner Jugend nicht“.

Und eins zum Schluß, nicht zu meinem Thema gehörig: Meiner Annäherung an die Studenten- und andere fortschrittliche Bewegungen verdanke ich den Umgang mit vielen schönen Liedern aller Couleur, die wir in allen möglichen Zusammenhängen gesungen, gespielt und selbst gemacht haben. Das möchte ich nicht missen!

5.4 *Inge Karger: Naive Musiktherapie im Polit-Konzert? Das Publikum der 80er Jahre in der alten BRD*

Politische Lieder von der konkreten politischen Aktion (auf der Straße) in den Konzertsaal zu transferieren, war in den 70er und 80er Jahren zu einer gängigen Praxis politischer Bewegungen in der BRD geworden. Oft bewegten mich als Besucherin dieser Konzerte folgende Fragen, die später Ausgangspunkt meiner Forschung waren:

Warum hört sich ein Publikum im Konzertsaal politische Lieder an, die doch eigentlich ihre Funktion in der politischen Aktion, zum Beispiel bei Demonstrationen oder anderen politischen Veranstaltungen (wie Kundgebungen zum 1. Mai) haben? Und warum spielen Musiker politische Lieder in einem Konzertsaal und entheben sie so ihrer eigentlichen Funktion, Teil einer politischen Aktion zu sein? Hat ein solches Konzert überhaupt noch eine politisierende Wirkung oder entpolitisiert es eher, indem es die Zuhörenden dazu verleitet, politische Lieder, politische Musik oder das Polit-Konzert mit seinem gesamten Ambiente selbsttherapeutisch als naive Musiktherapie zur Behebung psychischer Imbalancen, zum Beispiel Leiden an der gesellschaftlichen Realität, zu gebrauchen?

Die Fragen weiterführend, gelangte ich zur Ausgangsthese, daß politische Lieder beziehungsweise politisch intendierte Musik, wenn sie von der Straße in den Konzertsaal transferiert werden, eine Funktionsverschiebung erfahren: In der politischen Aktion hat Musik eigene Funktionen, im Konzert sind diese nicht so klar. Bereits bei den teilnehmenden Beobachtungen hatte sich mir oft die Befürchtung aufgedrängt, daß politische Konzerte möglicherweise durch ihre Atmosphäre entpolitisiert wirken anstatt Politisierungsprozesse zu fördern.

Zur Untersuchung dieses Problems entwarf ich ein Forschungsprojekt mit der zentralen Frage:

Dient naive Musiktherapie im politischen Konzert der Entpolitisierung?

In einem ersten Schritt der theoretischen Vertiefung des Themas reflektierte ich unter sozialpsychologischen Aspekten verschiedene Funktionen der ritualisierten, durch gesellschaftliche Regeln geordneten Kulturform "Konzert", hier verstanden als nicht alltägliches gesellschaftliches und individuelles Ereignis zur Realisierung von Musik vor einem (zahlenden) Publikum. Es kristallisierten sich unter den Funktionen, die ein Konzert haben kann, im Hinblick auf die Fragestellung meiner Untersuchung vier funktionale Hauptbedeutungen heraus: Das Konzert als gesellschaftliches Ritual, als öffentliche Musikdarbietung, als individuelles Erlebnis und als sozialer Raum einer politischen Bewegung.

Ein weiterer Schritt führte zu den individuellen gedanklichen Prozessen, die in einem Konzert stattfinden können. Es wurde die These vertreten, daß Publikumsmitglieder im Konzert als Ersatz für durch Musik angeregte, aber unterdrückte körperliche Bewegungslust verstärkt Gedanken aktivieren. Es ist gängige Konvention, sich in Konzertveranstaltungen ruhig und motorisch passiv zu verhalten, und diese motorische Ruhigstellung im Konzertsaal kann auch bei Musik mit politischen Inhalten oder politischen Liedern wirksam werden und während der Aufführung eine relativ ungehinderte gedankliche Konzentration fördern. Da die Aufmerksamkeit nicht durch konkrete Anforderungen der Situation - wie beispielsweise auf einer politischen Demonstration - gefangen ist, können die Publikumsmitglieder sich im Konzert in gedanklichen Prozessen ausagieren, verstärkt Gedanken oder Vorstellungen produzieren und die Energien der verhinderten motorischen Aktivitäten in "innere Bewegung" kanalisieren. Dabei kann sich das Individuum der Musik hingeben und die Gedanken ungerichtet treiben lassen, kann aber auch in

tagträumerischer Stimmung die Gedanken auf konkrete Vorstellungen richten und Phantasietätigkeit aktivieren.

Bei meinen Überlegungen ging ich von zwei gegensätzlichen Richtungen der gedanklichen Möglichkeiten bei Erlebnisprozessen im Konzert aus und stellte den progressiv-zukunftsgerichteten die regressiv-vergangenheitsbezogenen Gedanken gegenüber. Für die Wirkung eines Konzerts (und gerade, wenn Politisierung intendiert ist, wie bei einem Polit-Konzert unterstellt) spielt es eine nicht unerhebliche Rolle, welcher Art und Richtung die dort entstehenden Gedanken und Phantasien sind. Im Hinblick auf Politisierungsprozesse wurde es als relevant angesehen, ob Gedankenprozesse aktiv-vorwärts gerichtet sind (zum Beispiel gedankliches "Probehandeln") oder eher passiv-regressiv ablaufen (zum Beispiel selbstbezogenes "Baden" in Erinnerungen, also unproduktive Wiederholung von real bereits Dagewesenem).

Imaginative Vorstellungen einer besseren Realität enthalten immer ein utopisches Element, und eine produktive politische Phantasie kann ihren Ausdruck im "Träumen nach vorwärts" finden¹⁶⁰.

Will ein politisches Konzert seine (meist) intendierte Funktion einer Politisierung erfüllen und Vorstellungen einer anders gestalteten (oder noch zu verändernden) Wirklichkeit erzeugen, muß es so gestaltet sein, daß es einer Aktivierung in Richtung auf politisch-progressive Prozesse Vorschub leistet. Wird im Konzert produktive politische Phantasie angeregt, können die Publikumsmitglieder über Erlebnisprozesse und gedankliche Reflexion ein kritisches Bewußtsein entwickeln und beginnen, ihre Abhängigkeiten in der gesellschaftlichen Realität zu hinterfragen und Aktivitäten zur Veränderung einer unbefriedigenden Situation zu entwickeln. Und bei diesem Prozeß spielt gedankliches Probehandeln eine wichtige Rolle!

Erlebnisprozesse im Konzert können als Produkt von Musikwahrnehmung und Phantasie betrachtet werden. Erleben ist immer ein bewußter Vorgang und unterscheidet sich dadurch vom Traum in der Nacht mit seinen unbewußten Inhalten. Als Grenzfall für zwar träumerisches aber (noch) bewußtes Erleben gilt der Tagtraum, bei dessen Produktion (nach BLOCH) der Musik als Medium eine große Bedeutung zukommt, indem sie über eine tagträume-

¹⁶⁰ BLOCH, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. (Neuaufgabe 1985).

rische Stimmung individuelle Phantasieproduktion in Gang setzen oder verstärken kann.

Und diese Funktion eines Mediums kann Musik auch - oder erst recht - im Live-Erlebnis eines Polit-Konzerts einnehmen! Kommt dann noch eine selbsttherapeutische Intention seitens des Individuums hinzu, kann sich diese mediale Funktion der Musik ausweiten oder umwandeln. Musik kann dann sogar im politischen Konzert auch therapeutische Wirksamkeit erhalten: Geht ein Individuum in ein politisches Konzert, um seinen gesellschaftlichen Frust abzuladen oder seine Leiden an der gesellschaftlichen Realität zu kurieren oder seine Befindlichkeit zu verbessern, kann der Konzertbesuch die Funktion einer musiktherapeutischen Handlung erhalten, das Polit-Konzert dient dann einer naiven Selbsttherapie mit oder durch Musik.

Aus diesen und ähnlichen Überlegungen heraus entwickelte ich das hypothetische Konstrukt einer naiven Musiktherapie und definierte sie als

laienhafte Anwendung von Musik zur intendierten Selbstbehandlung mit dem Ziel der Heilung oder Selbstheilung individueller Leiden, der Behebung oder Milderung körperlicher wie seelischer Imbalancen oder der Linderung oder Beseitigung aktueller Befindlichkeitsstörungen.

Unter dem Gesichtspunkt der Operationalisierung beschrieb ich fünf hypothetische Arten einer naiven Musiktherapie im Polit-Konzert. Demnach kann ein Konzertbesuch u.a. selbstbezogene Tröstung, politisch ermutigende Konfliktverarbeitung, bestärkende politische Pflichtausführung, politisierungsfördernder Selbstbezug oder politisch maskierte Selbsttherapie sein.

In einer Begleit-Untersuchung in acht politischen Konzerten erforschte ich einige Bereiche des Konzerterlebens von Rezipienten politischer Musik. Mit den Mitteln der Feldforschung untersuchte ich dabei bewußt aus der Sicht des rezipierenden Publikums.

Zur Datenerhebung wurden Konzerte der Polit-Rock-Gruppe SCHMETTERLINGE (Wien) ausgewählt. Diese Polit-Musiker, die in den 70er und 80er Jahren in der (alten) BRD und im übrigen deutschsprachigen Westen mit Konzerten stark präsent und unter den politisch Linken gut bekannt waren, dürften im thematischen Zusammenhang der Tagung interessant sein, weil sie die Bereiche Musikvermittlung-Musikpraxis-Musikproduktion gleichermaßen tangieren:

Die Musiker nahmen in ihren Konzerten eine Vermittlerrolle für politische Inhalte und Botschaften ein. Des Weiteren waren sie zu ihrer Zeit aktiv mit ihren musikalischen Mitteln an aktuellen politischen Kämpfen beteiligt. Dabei produzierte die Gruppe ihre Lieder und konzertanten Werke in kollektiver Arbeit selbst. Ihr erstes größeres Gemeinschaftswerk war die 1976 uraufgeführte "Proletenpassion", die 1987 erneut in der (alten) BRD aufgeführt wurde. Im Rahmen dieser Konzertreise fanden meine Interview- und Befragungsaktionen statt.

Das Forschungsfeld meiner Untersuchung war das "politische Konzert", und die Aufführung der Proletenpassion stellte eine "konkrete Situation" dar, die als spezifischer Reiz betrachtet werden kann, auf den die Publikumsmitglieder mit "individuellem Erleben" in Form von Gedankenprozessen und Emotionen reagieren konnten, und genau dieser individuelle Prozeß des "Konzertenerlebens" der Rezipienten politischer Musik wurde zum Forschungsgegenstand.

Bei der Untersuchung arbeitete ich mit qualitativen Forschungsmethoden und einem Forschungsdesign, das sich in Befragungen und Interviews aufgliederte:

Das Publikum wurde vor der Veranstaltung unter anderem nach Beweggründen für den Besuch des Konzerts und nach den Erwartungen befragt, eine Befragung beim Verlassen des Konzertsaals sammelte gefühlsbezogene Statements zu den Empfindungen unmittelbar nach dem Konzert. An den Tagen nach den acht in die Untersuchung einbezogenen Aufführungen der Proletenpassion in verschiedenen Städten der (alten) BRD führte ich mit Besuchern und Besucherinnen der Konzerte fokussierte Intensiv-Interviews zum Konzerterleben durch.

Unmittelbar nach den Konzerten befragte ich alle Musiker der Polit-Rock-Gruppe einzeln zur Kommunikation während der Aufführung und interviewte sie (leitfadenorientiert) noch zu einem späteren Zeitpunkt zum Produktionsprozeß des Werks.

Es ergab sich eine unerwartet große Menge an Datenmaterial, das in einem zeitaufwendigen Arbeitsprozeß in die einzelnen Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungsteile überführt wurde. An dieser Stelle soll ein Blick auf die Ergebnisse der fokussierten Interviews mit Publikumsmitgliedern, die einen großen Teil der Untersuchung ausmachen, genügen.

Die Interviews mit den Publikumsmitgliedern zum Konzerterleben hatten als zentralen Punkt die Frage nach Indizien für mögliche entpolitisierende Wirkungen naiver Musiktherapie. Die Auswertung erfolgte auf drei Schienen: Selbstbeschreibung - Kategorien - Typen:

Die 1. Auswertungsschiene befaßte sich mit den biographischen Selbstdarstellungen der interviewten Publikumsmitglieder und führte zu einigen interessanten Ergebnissen:

Die "Proletenpassion" spricht ein links-intellektuell geprägtes Publikum an, das der gleichen Bildungsschicht wie die Musiker angehört. Knapp zwei Drittel der Interviewten entstammen akademischen Kreisen. Dieses Ergebnis deckt sich mit der Zielgruppenvorstellung der Musiker bei der Produktion, wie den Musiker-Interviews und -Kurzbefragungen als Information entnommen werden konnte.

Zwei Drittel der interviewten Publikumsmitglieder musizieren aktiv. In nur acht Interviews gaben die Betreffenden an, Musik als Hintergrund zu anderen Tätigkeiten zu hören. Der überwiegende Teil der Interviewten hört stimmungabhängig Musik oder konsumiert zielgerichtet. Letzteres Ergebnis könnte dafür sprechen, daß diese Publikumsmitglieder zumindest in ihrem privaten Bereich naive Musiktherapie praktizieren.

Die 2. Auswertungsschiene systematisierte die Angaben der interviewten Publikumsmitglieder in zwölf Kategorien des individuellen Umgangs mit Musik im Polit-Konzert, die folgende Inhalte haben: Musikgebrauch allgemein, Publikumsbezug, Solidarität, Bezug Gedanken/Gefühle, Textverständlichkeit, Funktion der Musik, Träumen/Entspannen, Bildliche Vorstellungen, Realitätsassoziationen, Reflexionen (Zielrichtung), Kritikpunkte, Funktion des Konzerts.

Als eines der Ergebnisse fanden sich Hinweise auf eine große Bedeutung von Text in politischen Konzerten. Die Interviewten gaben oft an, die Texte hätten sie abgehalten, sich von der Musik zum Entspannen oder Träumen verführen zu lassen, sie seien wichtig, und in einem politischen Konzert wie der "Proletenpassion" sei es nicht möglich, sich "bloß" träumerisch der Musik zu überlassen.

Die 3. Auswertungsschiene führte zu acht Typen politischer Involviertheit, die aus den Interview-Daten herausgearbeitet werden konnten:

1. Organisierte Polit-Profis,

2. Friedensbewegte Alternative,
3. Politisierte Selbständige,
4. Achtundsechziger Lehrer,
5. Politikorientiert Aufgewachsene,
6. Kritische Bildungsbestrebte,
7. Konservative Neugierige,
8. Konsumierende Kulturfreaks.

In ihrem Hauptmerkmal weisen diese Typen alle ein irgendwie geartetes, aber sehr verschieden gelagertes politisches Engagement oder eine unterschiedlich ausgerichtete gesellschaftskritische Einstellung auf. Die Anordnung 1 bis 8 kennzeichnet aber keine Rangfolge und beschreibt keine verhältnismäßige Abstufung, sie kann also nicht als Meßlatte für politische Involviertheit dienen. Die Typen unterscheiden sich eher modal, und die Einordnung in Typ-Gruppen erfolgte mehr nach Art und Weise des politischen Engagements als nach Intensität. Sie stellen politisch-gesellschaftsbezogene "Profile" dar, die unter den interviewten Besucherinnen und Besuchern der Polit-Konzerte mit dem Werk "Proletenpassion" gefunden wurden.

Die Untersuchung war nicht auf die Frage nach einem politischen Engagement hin angelegt und trotz der vagen Bestimmungsmöglichkeit der politischen Orientierung erstaunt das Phänomen, daß sich die anfänglich intuitiv wahrgenommenen Typen unter anderem auch anhand der politischen Involviertheit der Interviewten herauskristallisierten. Die politische Ausrichtung schlug also bereits vor der eigentlichen Typenbildung in den unter den Interviewten entdeckten "Profilen" durch, obwohl sie nicht Teil der konkreten Forschungsfragestellung oder Zielpunkt des Interesses war.

Dies überrascht bei genauerem Nachdenken allerdings nicht, denn ein Interview über Erlebnisse im Polit-Konzert ist wohl kaum möglich, ohne daß die politische Orientierung der Interviewten zutage tritt, auch wenn sie nicht erklärter Fokus des Gesprächs ist: Politisch aktive Konzertbesucher oder -besucherinnen erleben den Inhalt des aufgeführten politischen Werkes wahrscheinlich anders als weniger engagierte Publikumsmitglieder, und die politische Einstellung oder Orientierung wird in einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem politischen Konzert vermutlich deutlicher und differenzierter

sichtbar werden als in anderen Situationen wie Demonstrationen oder politischen Kundgebungen.

So brachten diese Interviews zusätzlich einen Überblick über die politische Involviertheit von 66 zufällig ausgewählten und ins Interview einbezogenen Mitgliedern des Konzertpublikums der Polit-Rock-Gruppe SCHMETTERLINGE und trägt damit zu einer Beschreibung der "politisch-musikalischen Szene" der 80er Jahre bei.

In einem weiteren Arbeitsgang wurden - nach der Beurteilung, ob in den Konzerten naive Musiktherapie zur Anwendung kam - die acht Typen politischer Involviertheit jeweils einer der fünf operationalisierten Arten naiver Musiktherapie zugeordnet.

In der Gruppe der 66 interviewten Publikumsmitglieder fanden sich in 43 Fällen Hinweise auf eine der ersten vier Arten naiver Musiktherapie, die fünfte Art (Konzertbesuch als politisch maskierte Selbsttherapie) kommt nicht vor.

In 23 Fällen war keine naive Musiktherapie im Konzert zu belegen. Das bedeutet aber nicht, daß die Musik oder das Konzert ohne Wirkung geblieben sind, die Interviews zeigen, daß das Konzert auch in diesen Fällen emotional und kognitiv anregte. Unter anderem wurde berichtet über Stimmungsbeeinflussung, Anregung zum Nachdenken und Handlungswünsche oder Phantasien, die sich auf Änderungen der Realität bezogen. Sogar relativ wenig politisch involvierte Publikumsmitglieder reflektierten ihr politisches Verhalten, es entstand hier bisweilen der Wunsch nach politischer Betätigung. Auch emotionale Wirkungen des Konzerts, wie ein "Aufwühlen" durch bestimmte Lieder oder Musik, wurden thematisiert.

Obwohl die Ergebnisse meiner Untersuchung die Annahme nahelegen, daß die Tendenz zur naiven Musiktherapie an die politische Involviertheit gekoppelt ist und politisch mehr involvierte Konzertbesucher und -besucherinnen eher zur naiven Musiktherapie im Polit-Konzert neigen, konnte die anfängliche Befürchtung, naive Musiktherapie könne im politischen Konzert dessen Intention ad absurdum führen und entpolitisiert wirken, durch die Ergebnisse meiner Untersuchung nicht bestätigt werden. Der Selbstbezug in den untersuchten Konzerten ebnete andere Wege und erzeugte produktivere Formen der naiven Musiktherapie als die einer rein regressiven Selbstversenkung, und er wurde auch in den Fällen progressiv gewendet, in denen der Konzertbesuch erfolgte, um sich dort in Nostalgie zu ergehen und passiv-

regressive Erinnerungen an vergangene Zeiten politischer Betätigung wiederzuerwecken.

Ergebnisse in Thesenform

- 1.** Das Polit-Konzert als "sozialer Raum einer politischen Bewegung" bietet ein Refugium zur Rezeption politischer Musik und Kundtun politischer Einstellungen, es ermöglicht ungestörtes, geschütztes Ausagieren politischer Überzeugungen der unterschiedlichen politischen Richtungen.
- 2.** Politisches Handeln setzt nicht allein die Bildung von Kognitionen voraus, es basiert zu einem großen Anteil auch auf Emotionen. Daher haben politische Konzerte durch die emotionale Komponente der Musik eine wichtige Funktion in der politischen Bildung.
- 3.** Der Funktionstransfer politischer Musik von der Aktion (auf der Straße) in den Konzertsaal heftet politischer Musik oder Liedern eine Funktion an, die für Bildungsprozesse relevant werden kann: die Funktion eines Lehrmittels oder Lehrstücks (Beispiel: Die "Proletenpassion" der Gruppe SCHMETTERLINGE wird als geschichtliches Lehrstück erlebt).
- 4.** Der Funktionstransfer kann die Vermittlungsfunktion politischer Konzerte in eine Therapiefunktion überführen, die die Politisierungsprozesse beeinflusst. Eine hieraus entstehende "Naive Musiktherapie" kann einer Entpolitisierung entgegenwirken und individuelle politische Prozesse initiieren, indem sich die emotionale Komponente der Musik mit dem Inhalt der Lieder verbindet.
- 5.** Wenn ein Stück wie die "Proletenpassion" nicht in einer konkreten politischen Aktion aufgeführt wird, scheint es eher als Kunstwerk und weniger als politisch mobilisierendes Agitationsmittel zu wirken. Es kann aber auf dem Weg über "Naive Musiktherapie" zur erinnernden Aneignung der eigenen politischen Biographie führen und den Weg zu weiterem politischen Engagement ebnen oder auch ohne den erinnernden Bezug Politisierung fördern.

5.5 ***Kathinka Rebling und Gert Greiner: Musikgeschichtsschreibung und nationale Minderheiten in Deutschland - Am Beispiel der sorbischen Musikgeschichte***

Die spezifische Wechselbeziehung zwischen der deutschen Musikgeschichtsschreibung und einer nationalen Minderheit slawischer Zunge in Deutschland ist an historischen Fakten sehr prägnant darstellbar. Paradigmenwechsel in der Musikwissenschaft des 20. Jahrhundert spiegeln sich in einem solchen 'Mikrokosmos' wider.

Die Sorben sind ein autochtones Volk, dessen seit Jahrhunderten angestammtes Territorium sich in der Ober- und Niederlausitz befindet, wurde bis weit nach dem zweiten Weltkrieg wie die eines außereuropäisch. Die Musikgeschichte dieses Volkes wurde bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges wie die eines "außereuropäischen" (slawischen) Volkes betrachtet. Als die Musikethnologie in der Zeit nach Hornbostel sich längst als gleichberechtigte Disziplin emanzipiert hatte, stand die Musikgeschichtsschreibung über die Sorben noch immer in der eurozentristischen und ethnologiefreudlichen Tradition eines Hugo Riemann.

Der sorbische Musikwissenschaftler und Komponist Jan Raupp bemerkt in seinem Buch "Sorbische Musik"¹⁶¹ daß das "...sorbische Musikleben in dieser Zeit [d.h. im kaiserlichen Deutschen Reich] zunehmend mit mißlichen Bedingungen konfrontiert war und sich kein offizielles wissenschaftliches Interesse der Musikgeschichte jener slawischen Minderheit annahm...

Auch in der Weimarer Republik, die zeitweilig eine scheinbar tolerantere Haltung gegenüber den Sorben zur Schau trug, blieb es neben einigen Aufsätzen zur sorbischen Volksmusik dabei, daß das "Neue Musiklexikon" Alfred Einsteins von 1926 Musiker wie Korla Awgust Kocor, Jurij Pilk und Bjarnat Krawc vermerkte. Es mangelte weiterhin an entsprechenden Vorbedingungen für musikwissenschaftliche Arbeiten ..." (S. 8).

Die Verleugnung der sorbischen Musikkultur in der deutschen Geschichtsschreibung gipfelte in den Jahren des Nationalsozialismus. Raupp schreibt : "... Es entsprach dann völlig den kulturpolitischen Prinzipien des Faschismus, wenn in G. Pietschs 'Sachsen als Musikland' (1938) das sorbische Element nicht mehr der Erwähnung würdig ist, da Sachsen einzig als 'Kampfgebiet'

¹⁶¹ RAUPP, Jan (1966): *Sorbische Musik*, Bautzen 1966, 2. Auflager 1978.

sowie ‚Bollwerk und Ausfallstor... deutscher Kultur im Osten‘ betrachtet wird“ (S. 8-9).

Einen entscheidenden Wechsel in der musikwissenschaftlichen Haltung gegenüber der sorbischen Nationalkultur sieht Raupp in der DDR, welche “die Wahrung der Rechte der sorbischen Bevölkerung auf der Grundlage der marxistischen Nationalitätenpolitik gewährleistet. Kultur und Wissenschaft werden ... eine umfassende staatliche Förderung zuteil. In dem Maße, wie die verdrängten Traditionen des sorbischen Musikschaffens wieder ins Licht des gegenwärtigen Musiklebens gelangten und eine neue Phase der sorbischen Musikgeschichte mit Werken und Namen der zeitgenössischen Musikergeneration einsetzte, entwickelte sich im Bereich der Musikforschung zunächst die Musikethnographie, der sich nunmehr aber auch mit besonderem Nachdruck fundamentale Erhebungen zur allgemeinen Musikgeschichte anschließen” (S. 9).

1951 wurde das “Institut für sorbische Volksforschung” in Bautzen gegründet und der Akademie der Wissenschaften der DDR angegliedert. Eine bedeutendere akademische Institutionalisierung und damit auch der sorbischen musikwissenschaftlichen Forschung hat es später niemals wieder gegeben. 1953 erschien in der wissenschaftlichen Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin die erste wissenschaftliche Abhandlung zur sorbischen Folklore-Forschung nach dem zweiten Weltkrieg. 1971 erhielt die sorbische Musikforschung ihre eigene reguläre Publikationsmöglichkeit in der Jahreszeitschrift “Letopis” (Reihe C) des sorbischen Instituts.

Die Theorie der marxistischen Kulturpolitik in Verbindung mit der Nationalitätenpolitik – so auch jene der DDR – fußte im wesentlichen auf den Postulaten der Lenin’schen Zwei-Kulturen-Theorie. Deren kulturpolitische Anwendbarkeit nach der Revolution von 1917 und insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg setzte jedoch ein eigenes nationales Proletariat voraus. Lenin schreibt zu den Aufgaben des klassenbewußten Proletariats innerhalb einer nationalistischen und internationalistischen Tendenz der kapitalistischen Entwicklung: “Unsere Sache ist es, gegen die herrschende, erzkoloniale und bürgerliche nationale Kultur der Großrussen zu kämpfen und ausschließlich in internationalem Geist und in engstem Bündnis mit den Arbeitern der anderen Länder jene Keime zu entwickeln, die auch in unserer Geschichte der demokratischen Arbeiterbewegung vorhanden sind” und erläutert interessanterweise am Beispiel der jüdischen Nation: “Das gleiche gilt von der am meisten unterdrückten und gehetzten Nation: der jüdischen.

Jüdische nationale Kultur – das ist die Losung der Rabbiner und Bourgeois, die Losung unserer Feinde. Aber es gibt in der jüdischen Kultur und in der ganzen Geschichte des Judentums auch andere Elemente. Von den 10 1/2 Millionen Juden, die es in der ganzen Welt gibt, lebt etwas mehr als die Hälfte in Galizien und Rußland, in rückständigen, halbbarbarischen Ländern, wo die Juden mit Gewalt in der Lage einer Kaste gehalten werden. Die andere Hälfte lebt in der zivilisierten Welt, und dort gibt es keine kastenmäßige Absonderung der Juden. Dort haben sich die großen universalfortschrittlichen Züge in der jüdischen Kultur deutlich gezeigt: ihr Internationalismus, ihre Aufgeschlossenheit für die fortschrittlichen Bewegungen des Zeitalters (der Prozentsatz der Juden in den demokratischen und proletarischen Bewegungen ist überall höher als der Prozentsatz der Juden in der Bevölkerung überhaupt)¹⁶². Allerdings waren weder Marx, noch Bernstein oder gar Herzl - der auch eine demokratische nationale Bewegung in Gang setzte - Proletarier nach der Marx'schen Definition.

Die hochkomplexen theoretischen Richtlinien für ein "siegreiches Proletariat" bezüglich kulturpolitischer Arbeit insbesondere bei Errichtung und Entwicklung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung – eine Situation, die nach 1945 in der sowjetischen Besatzungszone und späteren DDR gegeben war – konnten bei der sorbischen Nationalitätenfrage eben nicht angewendet werden. Es gab kein ausgeprägtes nationales sorbisches Proletariat. Die Sorben waren vorwiegend Bauern, in der Niederlausitz, die jahrhundertlang unter preußischer Herrschaft gestanden hatte, protestantisch geprägt; in der Oberlausitz, die zu Sachsen gehörte, überwiegend. Die Arbeiterklasse der Region rekrutierte sich vorwiegend aus zugezogener deutscher Bevölkerung, die in der Braunkohle und der Textilbranche arbeitete.

Besonders in der Lausitz waren pietistische und aufklärerische Traditionen prägend für die nationale Kultur – sorbische Adels- und Bürgersöhne studierten an den Universitäten in Leipzig und Halle – im 18./19. Jahrhundert Zentren der Aufklärung - zumeist Theologie, um dann als Pfarrer, Kantoren und Lehrer in ihre Heimat zurückzukehren. 1736 wurde in Klix bei Bautzen ein erstes pietistisches Seminar errichtet. Man legte dort besonderen Wert auf die Förderung der Muttersprache – vermied Latein und predigte Sorbisch. Einer der sorbischen Pietisten, die sich besonders um Übersetzungen ins Sorbische verdient gemacht hatten, Phillipp Jakob Spener, war Taufpate des Nikolaus

¹⁶² Zitiert nach: MARX, ENGELS, LENIN: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Reclam, Leipzig 1987, S. 230.

Ludwig Graf von Zinzendorf, dem Begründer der Herrnhuter Brüdergemeine. Herrnhut wurde zum Wallfahrtsort, weil dort eigens für sorbische Leibeigene Gebetsstunden abgehalten wurden. Die Herrnhuter haben auch in DDR-Zeiten an ihren Traditionen festgehalten.

Somit wirkten die insbesondere in den 50er Jahren in der DDR restriktiv gehandhabten Arbeiterförder-Quotenregelungen für die sorbische Bevölkerung eher kontraproduktiv. Wie viele Primärquellen der aus bäuerlichen, kirchlichen bis bildungsbürgerlichen Schichten geprägten Nationalkultur der Sorben durch Nichtbeachtung bzw. Nichtförderung verschüttet sind, ist bisher nicht abzuschätzen. Ein Beispiel mag dafür stehen:

In der Zeitschrift "Musik und Gesellschaft" 1952 (Heft 1, S. 26) wird unter der Überschrift "Besuch beim sorbischen Geiger Jurij Mencl – Bauern bauten Instrumente" berichtet, daß Jurij Mencl, der ein Uhrmachergeschäft führte und somit nicht zum Proletariat gehörte, nach jahrelangen privaten Bemühungen die Spielweise eines sorbischen Holzblasinstrumentes, der Tarakawa, rekonstruierte, nachdem das Geheimnis der Spielweise dieses Instrumentes vom letzten Spieler 1840 mit ins Grab genommen worden war. Darüber hinaus wären die letzten von Bauern gebauten sorbischen Volksinstrumente und ihr Gebrauch ohne das singuläre Engagement Mencls vergessen und verschollen, und das in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts! Bezeichnenderweise endet der Artikel mit dem Satz: "Der Künstler ist leidend und wirtschaftlich nicht gut gestellt. Warum würdigen die zuständigen Stellen nicht seine Verdienste um die sorbische Volksmusik?"

Noch in den 60er Jahren geisterten mit den Prinzipien des sogenannten "Bitterfelder Weges" - wonach Berufs- und Laienkunst sich gegenseitig befruchten und annähern sollten nach dem Prinzip: Künstler gehe zum Werktätigen und Werktätiger gehe zum Künstler - Trivialvorstellungen von der Verschmelzung von artifizieller und Volksmusik durch die Musikwissenschaft. Daher konzentrierte sich die deutsche Musikforschung mehr oder weniger ausschließlich auf Volkslieder und -tänze der Sorben. Erst Raupps bereits erwähnte musikwissenschaftliche Studie "Sorbische Musik" von 1966 markierte den Beginn der wissenschaftlichen Forschung, auch der artifiziellen Musik. Mit der regulären Publikationsmöglichkeit seit 1971 in der Zeitschrift "Letopis" und später der sorbischen Kulturzeitschrift "Rozhlad" erhielten sorbische Musikforscher wie Raupp, Kobela, Metschk u.a. ein Forum für ihre Forschungsergebnisse (Raupp: a. a. O. S. 122 ff.).

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erwähnen, daß der sorbisch-stämmige Komponist, Kapellmeister und Musikwissenschaftler Dieter Nowka sehr präzise zwischen Folklore und Folklorismus unterschied und auch seine Studenten für diese Differenzierung sensibilisierte. Folklorismus beinhaltete nach seiner Definition eine pejorative, "kunstgewerbliche" Komponente. Diese Haltung war mit Sicherheit eine Reaktion auf die eindimensionale Kunst- und Kulturpolitik der DDR. Sorbisch-stämmige Komponisten wie Kocor im 19. Jahrhundert waren sich ihrer nationalen Traditionen sehr wohl bewußt und verarbeiteten sie in ihren Werken, wie in Kocors Oper "Jakob und Käthe" (1871) beispielsweise deutlich belegt (diese Oper gilt als Sorbische Nationaloper). Sie verstanden sich andererseits als maßgebliche Mitgestalter des musikkulturellen Lebens der jeweiligen deutschen Länder wie Sachsen bzw. Preußen. Die Entstehungszeit der sorbischen Nationaloper fällt nicht zufällig in die gleiche Periode wie die Entstehung von Glinkas "Iwan Sussanin" (1836), Moniuszkos "Halka" (1847) oder Smetanas "Verkaufte Braut" (1866). Musikalisch orientiert sie sich jedoch deutlich an Webers "Freischütz": der "Jägerchor" ist fast notengetreu zitiert.

Im Ergebnis der Geschehnisse von 1989/90 wurde mit der Akademie der Wissenschaften der DDR auch das Sorbische Institut abgewickelt. Es konnte sich im Status eines eingetragenen Vereins am Leben halten, ging aber damit seiner akademischen Rechte verlustig. An der Leipziger Universität gibt es zwar einen verdienstvollen Studiengang Sorabistik, d.h. Sprach-, Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft, aber keine sorbische Musikwissenschaft. Bezüglich einer sorbischen musikgeschichtlichen Akzeptanz befanden wir uns somit wieder auf dem Niveau der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Erst am 25. November 1999 wurde mit der Einrichtung eines Lehr- und Forschungszentrums für sorbische Musikgeschichte an der Fachhochschule Lausitz die sorbische Musikforschung nach nahezu zehnjähriger Pause wieder akademisch institutionalisiert.

5.6 **Rüdiger Pfeiffer: Das “engagierte” Kunstwerk – Zum gesellschaftlichen Auftragswesen in der Deutschen Demokratischen Republik in den 80er Jahren**

Auftragskompositionen sind ein essentieller Bestandteil des Musiklebens. Zumeist geben gesellschaftliche Höhepunkte den Anlass, eigenständige Musikwerke mit zumindest ideellem Bezug zum kulturellen Kontext zu schaffen. Gelegentlich ist es einigen dieser im Auftrag zu konkreten Ereignissen entstandenen Werken vergönnt, über die singuläre Uraufführung hinaus das liberalisierte kommerzialisierte Konzertrepertoire zu erweitern. Doch sobald hinter einem Kunstwerk nicht nur das sowohl aufmerksame Interesse, aber auch das Vorbehalt zeitigende Kürzel “UA”, sondern auch noch “Auftragswerk” steht, wird es nur zu oft mit dem Stigma der bestellten Apotheose, dem Nimbus der gegen Bezahlung engagierten Kunst zur Selbstdarstellung des Auftraggebers versehen. Ein Auftragswerk könne nun einmal nicht im frei sich entfaltenden Spiel der Kreativität geschaffen werden, sondern nur im Hinblick und unter Rücksichtnahme auf den “seine” Kunst finanzierenden Besteller.

Unbestreitbar schafft ein Auftrag in der Regel eine relativ enge Verbindung zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer. Das Verhältnis bedarf einer Vertrauensbasis, die einerseits die in das Kunstprodukt und seine Wirkung gesetzten Erwartungen erfüllt zu wissen wünscht und andererseits in der ästhetischen und inspirierten Meisterschaft des engagiert arbeitenden Künstlers gründet.

Völlige künstlerische Unabhängigkeit (so es sie denn gibt), entzieht sich aber auch leicht dem kommunikativen Diskurs, wenn sie lediglich ausschließlich einem eigen-individuell ästhetischen Autonomie-Anspruch ihres Schöpfers folgt. Kunst, die sich innerhalb des gesellschaftlichen Bezugssystems als Wesensbestandteil eines konkret historischen Bedingungsgefüges versteht, kann bewusst über ihre ästhetische Reflexion zu einer sozial integrierenden und erkenntnisgewährenden Wirkung sowie zu einer individuellen und gesellschaftlichen Seinsbefindlichkeit beitragen. So kommt dem Kunstwerk in der marxistisch orientierten Gesellschaftskonzeption eine bedeutende soziale

und individuelle Erkenntnis- und Befindlichkeitsfunktion durch die Spezifik seiner ästhetisch-sinnlichen Produktion, Reproduktion und Rezeption zu.

In diesem Sinne verstand sich ein Großteil der Musikschaaffenden in der Deutschen Demokratischen Republik als kritischer Widerspiegler allgemein menschlichen und gesellschaftlichen Befindens, wofür insbesondere die Neue Musik ein Kommunikationsmittel und semantisierbares Zeichensystem zur Verfügung stellte. Musikalische Codierungen wurden entwickelt, die mittels musikalischer Innovationen und kompositorischer Avantgarde-Verfahren so etwas wie einen identitätsstiftenden Konsens unter den Adressaten und sogar über den Kreis der Musik-Intellektuellen hinaus ermöglichten. Dialektik und Polysemantik des musikalischen Materials ließen eigenständige interessierte Hörerkreise mit vorurteilsfreien Rezeptionshaltungen entstehen, so dass eine interaktive Kommunikation und dynamische Diskussion der auditiv erfahrenen Externalisierungen mentaler Strukturen und Prozesse zwischen schaffendem Künstler, vermittelndem Interpreten, begleitendem Musikwissenschaftler und aktiv reagierendem Adressaten/Rezipienten entstehen konnte. Somit wurde Hörerfahrung zur individuellen psychischen und zugleich gemeinschaftlichen sozialen Erfahrung. Weltbilder reflektieren sich facettenreich gebrochen in Noten- und Klangbildern, und insbesondere die Neue Musik wurde begriffen als Herausforderung und Erfahrung des Prozessprinzips und der Widersprüchlichkeit, der Abwendung vom statischen Harmonie-Denken und ausschließlichen Vollkommenheitsprinzips hin zur dialektischen Kontrast-Erfahrung im ästhetischen Wechselspiel. Damit war auch das Potenzial geboren, das zu gesellschaftskritischer Auseinandersetzung und letztlich zu den umwälzenden Ereignissen im Herbst des Jahres 1989 führte.

Dass sich Künstler der Deutschen Demokratischen Republik in die realen gesellschaftlichen Verhältnisse eingebracht haben, dass sie mit ihren Kunstwerken und verbalen wie kunstästhetischen Äußerungen die kritische Diskussion angeregt, begleitet und geführt sowie inhaltlich mit gestaltet haben, gehörte in der Kunstauffassung der vermittelten sozialistischen Gesellschaftskonzeption zum gleichermaßen künstlerischen wie gesellschaftlichen Selbstverständnis, auch wenn sie politisch-ideologischen Gralshütern nicht konform verlief und machtpolitische Einflussnahmen, die einer differenzier-ten Analyse bedürfen und auch wenn sie nicht in jedem Fall ausgeübt wurden, so doch stets gewärtigt werden mussten.

So sollen nachfolgend unter Berücksichtigung der historisch-konkreten Schaffensbedingungen und Distributionsverhältnisse einige Aspekte der besonderen Vergesellschaftungssituation der Musik und des gesellschaftlichen Auftragswesens in den Bezirken Halle und Magdeburg in den 1980er Jahren dargestellt werden, um historisches Material für die kritische Analyse eines in Frage stehenden Paradigmenwechsels musikwissenschaftlicher Methodologie gewinnen zu können.

Nach den ästhetischen Formalismusdebatten und den politischen Kontroversen der 50er Jahre unter dem Einfluss der sowjetischen Besatzung griff die marxistisch-leninistische Ideologie intensiv auf die Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik über. Während der Begriff des sozialistischen Realismus für das zeitgenössische Kunstschaffen zur alleinigen Doktrin erhoben wurde, wandte sich die sozialistische Erbpflege dem humanistischen Erbe deutscher Musik zu. Doch weder Beethoven noch Haydn, Mozart, Schubert und Brahms ließen einen direkt lokalisierbaren Bezug zur Deutschen Demokratischen Republik zu, wohl aber die Komponisten Johann Sebastian Bach in Leipzig, Georg Friedrich Händel in Halle und Georg Philipp Telemann in Magdeburg, die – einerseits zu Recht, andererseits in der Verabsolutierung vereinseitigt – in das Zentrum sozialistischer Kulturpolitik gestellt wurden. Insbesondere nach dem Beethoven-Jahr 1970 richtete sich die staatliche Förderung der Deutschen Demokratischen Republik auf die großen, international beachteten Jubiläen 1981 und 1985 anlässlich der 300. Wiederkehr der Geburtstage der drei weltbekannten Repräsentanten deutscher Barockmusik, wogegen das Jubiläum für Heinrich Schütz schon weniger opulent ausfiel und man sich auf Grund der kirchenmusikalischen Dominanz seiner überlieferten Werke erheblich schwerer tat. Doch im Zuge der Ausrufung nationaler Gedenkjahre der Deutschen Demokratischen Republik zur internationalen Reputation, ermöglichten die Vorbereitungen und das Luther-Jahr 1983 auch eine stärkere offiziell geduldete Annäherung an die geistlichen Werke der Vergangenheit, da sie dem musikalischen Erbe zuzurechnen waren.

Bereits 1976 war mit Unterstützung des Bezirksverbandes Halle-Magdeburg des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler von den Komponisten und Dirigenten Thomas Müller und Hans J. Wenzel in Halle das Ensemble Konfrontation gegründet worden, um ganz dezidiert Neue Werke in einer eigenständigen Veranstaltungsreihe vorstellen zu können, und 1987 trat im benachbarten Magdeburg zum ersten Mal die Gruppe Neue Musik Mag-

deburg unter der künstlerischen Leitung von Gorm Geißler und Klaus-Dieter Kopf und meiner musikwissenschaftlichen Assistenz auf das Konzertpodium. An traditionellen Konzertstätten, wie dem Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, der Ulrichskirche Halle oder dem Kloster Michaelstein, aber auch an ungewöhnlichen Aufführungsorten wurden Veranstaltungen durchgeführt, die oftmals in Diskussionen mit anwesenden Komponisten und Musikwissenschaftlern sowie Interpreten über die gehörten Werke und die zeitgenössische Musik allgemein mündeten. „Zeitgenössische Musik im Gespräch“ hieß beispielsweise eine in Magdeburg gut besuchte Reihe, die der Komponist Klaus-Dieter Kopf initiiert und mehrere Jahre geleitet hat und die ich mit Sigrid Hansen bis 1996 weitergeführt habe, während die vom Komponisten Alfred Thomas Müller geleitete Veranstaltungsreihe in Halle „Konfrontation“ thematisierte.

Dies waren die kulturpolitischen Freiräume, die unter den Schwierigkeiten der gegebenen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen maßgeblich von den Protagonisten selbst mit geschaffen worden waren, um der Neuen Musik und ihren Schöpfern eine Plattform zu geben, neue Werke des eigenen Schaffens, aber auch anderer Komponisten des In- und Auslands vorzustellen und bekannt zu machen. Bei den Gesprächsrunden konnte das Publikum den Schaffensprozess mitverfolgen und einen Einblick in die Kompositionswerkstatt gewinnen. Vielen Hörern war gerade dieser unmittelbare persönliche Kontakt zu den Komponisten und Interpreten besonders wichtig¹⁶³.

Zu den immer wieder deklarierten wichtigen Anliegen marxistisch orientierter Gesellschaftskonzeption und davon abgeleiteter Kulturpolitik gehörte in der Deutschen Demokratischen Republik das idealisierte Prinzip der Volksverbundenheit der Künste im Sinne eines produktiven Dialogs zwischen Werktätigen und Künstlern, zwischen unmittelbar materieller Produktion und künstlerisch-ästhetischer Reflexion, wobei die gesellschaftlich hochgradige Spezialisierung und Arbeitsteiligkeit wenn nicht überwunden, so doch überbrückt und zugleich im Sinne der Marxschen Gesellschaftstheorie zur Produktivkraft sinnlich-ästhetischer Erfahrungsbereicherung werden sollte.

¹⁶³ Vgl. HOBERG Uwe und PFEIFFER Rüdiger (Hg.), *Streiflichter Magdeburger Musikleben*. Mit Texten von Carla Goetz und Porträtfotos von Reiner Kunze, hrsg. von Uwe Hoberg und Rüdiger Pfeiffer im Auftrag des Regierungspräsidiums Magdeburg, Magdeburg 1990.

Mit dem "entwickelten System des gesellschaftlichen Auftragswesens" wurde sowohl bei Künstlern als auch bei Werkträgern ein spezielles Bewusstsein und Gespür für die Spezifik der Tätigkeit des anderen an seinem jeweiligen gesellschaftlichen Ort gefördert. Kompositorisches Schaffen besaß ein hohes Ansehen wie umgekehrt körperliche, aber auch ingenieur-technische Anstrengungen im Produktionsprozess Respekt erhielten. Zugleich ermöglichte das gesellschaftliche Auftragswesen eine existenzielle Absicherung, um somit frei von unmittelbaren materiellen Sorgen kreativ sein zu können. Über die staatlichen Theater und Orchester wurden Aufführungen der Werke gesichert, ohne daß die Komponisten einem markt-orientierten Kommerzialisierungsdruck ausgesetzt gewesen wären.

Seitens des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Halle-Magdeburg, der Mitte der 80er Jahre über 100 Mitglieder zählte, bestanden Freundschaftsvereinbarungen und Kooperationsbeziehungen vor allem zu den Chemischen Kombinatun Buna und Leuna, zum Schwermaschinenbau-Kombinat Ernst Thälmann Magdeburg und zum Kali-Werk Zielitz. Komponisten wie Wolfgang Stendel, Hans J. Wenzel, Gerd Domhardt, Thomas Müller, Klaus-Dieter Kopf, Stojan Stojantschew u.a. erfüllten solche Partnerschaften mit Leben und gingen zu den Arbeitern an den Produktionsort. Bei den genannten Beispielen ging es keineswegs nur um ein Abhaken unliebsamer Pflichten auf beiden Seiten, und so ist von einer Reihe wirklich positiver Gemeinsamkeiten, ja sogar freundschaftlichen Partnerschaften zu berichten. Eine Zeitlang gab es zudem Zirkel komponierender Arbeiter, deren Werke in Konzerten aufgeführt wurden.

In den monatlichen Mitgliederversammlungen des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler Halle-Magdeburg wurden fast jedes Mal neue Werke von Kollegen vorgestellt und diskutiert, und fast jeden Monat in den Jahren von 1980 bis 1990 gab es durchschnittlich acht bis zehn Anmeldungen neuer Kompositionen der unterschiedlichen Genres. Allein im Bezirk Halle gab es z.B. in jener Zeit rund 350 Chöre und das erste Saxophon-Orchester in der Deutschen Demokratischen Republik.

Im Bezirksverband Halle-Magdeburg des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler kamen verschiedenen Interessengruppen zusammen: Sektion Sinfonik/Kammermusik, Sektion Musikwissenschaft, Sektion Tanz- und Unterhaltungsmusik, Sektion Musikalisches Volkskunstschaffen, Sektion Chormusik, Sektion Musikerziehung, Sektion Interpreten. In dem Arbeitsplan

für das Jahr 1982 liest sich das Grundanliegen im damaligen Sprachgebrauch folgendermaßen: „Das Bündnis Arbeiterklasse / Künstler ist weiterhin zu festigen, insbesondere im Hinblick auf unsere Freundschaftsverträge mit den Kombinate Buna, Leuna, SKET sowie dem Kaliwerk Zielitz. Unter diesem Blickpunkt sind Begegnungen mit Werktätigen am Arbeitsplatz und in Konzerten zu organisieren, ist das sozialistische Auftragswesen weiterzuentwickeln mit der Zielrichtung, daß Musikwerke entstehen, die sozialistische Impulse geben und den Sinn für Schönheit formen helfen. Thematisch und gestaltungsmäßig ist den differenzierten Interessen und Forderungen der Werktätigen Rechnung zu tragen. Ins Auge zu fassen ist in dieser Hinsicht ein kontinuierliches Zusammenwirken mit dem Schriftstellerverband und dem Verband Bildender Künstler ... Die wichtigste Aufgabe der Mitglieder des Verbandes ist die Schaffung von qualitativollen Musikwerken der verschiedensten Genres. Dem gesellschaftlichen Auftragwesen kommt dabei besondere Bedeutung zu; außer sinfonisch-konzertanten und kammermusikalischen Werken ist dabei der Bereich der Chormusik sowie die Tanz- und Unterhaltungsmusik stärker zu berücksichtigen“¹⁶⁴.

Den gesamtgesellschaftlichen Bezugsrahmen des Auftragswesens gaben zwar hauptsächlich Jubiläen gesellschaftspolitischer Ereignisse und Traditionen, wie beispielsweise das Martin-Luther- und Karl-Marx-Jahr 1983 oder das Thomas-Müntzer-Jahr und die Französische Revolution oder Jahrestage der Zerstörung von Städten im 2. Weltkrieg wie Halberstadt, Magdeburg und Dessau sowie weitere regional bedeutsame Anlässe. Doch auch das von der mitteldeutschen Kultur- und Musiktradition ausgehende Welt-Kulturerbe von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann ermöglichte neuartige künstlerische Auseinandersetzungen und neue Kunstwerke ohne vordergründig implizierte oder auch exponierte Semantik.

Während Magdeburg zum Gedenken an die Zerstörung am Ende des 2. Weltkriegs unabänderlich an der Aufführung der IX. Sinfonie von Ludwig van Beethoven festhält, vergab die Stadt Halberstadt Hans Auenmüller (1926-1991) einen Kompositionsauftrag, dessen klangliches Resultat die immer wieder gern aufgeführte „Halberstädter Suite“ wurde, und für die Stadt Dessau mit ihrer bedeutenden Tradition der Junkers-Luftfahrt und des

¹⁶⁴ Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler, Bezirksverband Halle-Magdeburg, Arbeitsplan 1982. Mitteldeutsches Musikarchiv, dem für die stets freundlich gewährte Unterstützung herzlich gedankt sei.

Bauhauses schuf Günther Eisenhardt zum 40. Jahrestag der Zerstörung 1985 das "Konzert für Orchester", auch "Dessauer Konzert" genannt.

An weiteren herausragenden Werken sachsen-anhaltischer Komponisten, die in jenem Dezennium entstanden sind, seien genannt das Bratschen-Konzert von Gerd Domhardt, Vier Gesänge nach Rimbaud und Konzert für Klavier und Orchester von Alfred Thomas Müller, Skizzenblatt für Sopran und Flöte sowie Konzert für Kontrabass und großes Kammerorchester von Thomas Buchholz, Betrogene Betrüger für Violine, Hackbrett und E-Bass sowie Atoll für Hackbrett, Santur, Flöte, Akustik- und E-Gitarre sowie Synthesizer von Thomas König, das Martin-Luther-Oratorium und das Otto-von-Guericke-Oratorium von Klaus-Dieter Kopf, der Chorzyklus "Ich mach ein Lied aus Stille" nach Texten von Eva Strittmatter von Günter Bust, Minotaurus - Epos für Chor und Orchester nach Friedrich Dürrenmatt und vier Sinfonien sowie Klavierkonzerte von Dieter Nathow, Fantasia concertante – Doppelkonzert, Gesänge von Liebe und Leben für 2 Solostimmen und Orchester sowie Streichquartette von Wolfgang Stendel.

Alle diese stellvertretend genannten Werke zeigen eine ausgeprägt individuelle Handschrift und zeugen von der in den 80er Jahren gewonnenen und selbstbewusst genutzten Autarkie im Umgang mit dem musikalisch-kompositorischen Material, die sich von der Diskussion um angeheftete Ideologeme befreit hat. Davon kündet klanglich sowohl die Nutzung avantgardistischer Klangmittel und Verlaufsverfahren als auch die kritische Auseinandersetzung mit Kompositionstraditionen, wie sie im Bach-Händel-Schütz-Jahr 1985 zu hören waren.

Viele der Komponisten hatten Ende der 70er/Anfang 80er Jahre den freischaffenden Status gewählt, um unabhängig von dienstlichen Belangen und Arbeitsbelastungen zu sein, aber auch, um ideologischen Vorgaben und dogmatischen Einengungen zu entgehen. Die polysemantische Deutbarkeit und individuell geprägte Rezeption von musikalischen Zeichen-Codierungen im gesellschaftlichen Kontext ermöglichten eine gewisse akzeptable künstlerische Freiheit. Die soziale Grundlage dafür gaben Kompositionsaufträge, für die finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt wurden. So entstand zwar wiederum in gewisser Weise ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler, dem – zumindest in der Musik und erst recht in der instrumentalen, und gewiss auch regional unterschiedlich gehandhabt – das Ausloten und Ausschreiten der kompositionsästhetischen Freiräume.

Musik war eines der Elixiere, die ein identitätsstiftendes Band interessierter Zuhörer zu knüpfen vermochten. Die kaum vorhandene materielle Kultur wurde durch die geistige kompensiert und teilweise substituiert. Dieses in vielen Fällen für die Deutsche Demokratische Republik symptomatische Phänomen des Lebensgefühls lässt sich bei allen Künsten nachvollziehen, betraf aber in einer außergewöhnlichen Intensität die Musik, dabei Konzertdarbietungen Alter wie Neuer Musik neben Literaturlesungen, Bildender Kunst, Tanzvergnügen und Diskothek einbegreifend.

Das gesellschaftliche Auftragswesen vermochte ein Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Komponist, Interpret und Adressat (Hörer/Rezipient) seinerzeit ebenso zu vermitteln, wie zwischen den Musikspezialisten selbst, den Komponisten, den Interpreten, den künstlerischen Leitern, den Musiklehrern und Musikschuldozenten, den Musikwissenschaftlern und Musikrezensenten, zumal die Schaffung neuer zeitgemäßer Musikwerke ebenso wie die aktive Aneignung des musikalischen Erbes, insbesondere Mittel-Deutschlands, gemeinsames Anliegen auf einem gemeinsamen Nenner sein konnte, - der in diesem Fall *conditio sine qua non* auftraggebender Bezüglichkeit.

5.7 *Matt Kelly: Freedom and constraint - popular music education in a Marxist perspective*

I am a teacher in a Further Education college on the edge of London. I teach mainly 'Advanced' Level Media Studies. In addition I am an Associate Lecturer with the Open University delivering a post-graduate module in popular music (originally written by Richard Middleton) called 'Understanding Pop Music'. I am a part-time doctoral student at the Institute of Education, University of London, researching for a thesis with the working title: 'Where does popular music fit in 16-19 education?'. In my spare time I play fiddle, viola and mandolin in a variety of musical genres, and since 1982, I have been a member of the Socialist Workers Party.

Here I introduce some of the key theoretical areas which are emerging in my doctoral research.

1. Popular music is a rapidly changing subject, which is often taught in other subject areas (and rarely in music courses). Why? What do we learn about the structure of knowledge and nature of disciplinarity from this?

My thesis began from the realisation that although popular music was 'on the agenda' as part of the national curriculum up to 16, and is increasingly finding its way into Higher Education institutions, in its own right, as modules on other courses, or as part of cultural studies, it is not finding a place for 16-19 education. My question might therefore be rephrased: 'what happens to popular music for 16-19 education and why?' Issues drawn from writings on English Media, Cultural Studies and Music Education are all likely to prove valuable here.

2. What happens when popular music is institutionalised?

Of course not all education takes place within institutional settings, and the presence of popular music in the classroom raises issues about the institutionalising of popular cultural forms, and what happens when you study them. The related problem of the relationship between 'schooling' and 'education' is relevant here. The work done on the teaching of media and the debate around 'media literacy' is significant here.

3. The case of popular music shows specific features, but is it generalisable in some ways to education as a whole?

It is not my intention to consider popular music on its own. The continuing development of popular music as a subject is particularly interesting because its development has been so fast and so full of the contradictions that beset education at all levels. My hunch is that the case is generalisable, and that it reveals something about how education works under capitalism. Placing my enquiry within a Marxist framework should allow me to reveal something valuable about the battle over freedom and constraint in education. Only a Marxist account can give an adequate account of the relationship between 'agency' and 'structure'

4. The case of popular music in education reveals how the education process is fundamentally contradictory: it both enables and empowers and controls and differentiates.

The attempt to answer the question underlying my PhD research, 'where does popular music fit in 16-19 education', turns out not to be an innocent enquiry. It leads to a necessary exploration of the way in which education

and everyday life are both separate and part of each other. Much writing on education, both 'Marxist' and not, presents the education process as one that either enables and empowers or that controls and differentiates. Education, however, must be seen as fundamentally contradictory, the two sides occurring together in a dynamic and changing relationship.

5. We need some concept of determination to explain this contradiction: the possibility (necessity!) re-emerges for a classical Marxist current.

Many writers on cultural and media studies, rightly cautious of mechanical models of determination, are unfortunately inclined to reject all notions of determination, and hence dispense with such valuable notions as base and superstructure. There is also a tendency for academic marxism to be abstract, or content itself with 'theoretical practice'. This leaves a defensive (or weak) account of Marxism in the post-1989 era, when the opportunity arises at last for the re-emergence for a substantial and effective current of non-Stalinist Marxism.

6. We should not reject 'base and superstructure': through this metaphor we can get to the heart of the agency ('freedom') and structure ('constraint') contradiction.

I would argue in defence of the base and superstructure metaphor, and suggest that the contradiction which many writers on education shy away from is that between 'freedom' and 'constraint'. These are 'formally' resolved in the famous contention from *The Eighteenth Brumaire* that people 'make their own history, but they do not make it just as they please; they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under circumstances directly encountered, given and transmitted from the past'. On the one hand, there is 'freedom': all that happens in society is the result of human action. On the other hand, there is 'constraint': people enter into 'definite relations which are independent of their will'. This contradiction, although it can be resolved formally (people make their own history, but not in circumstances of their own choosing) does not predict determined outcomes. Marx argues (for example in the *Second Thesis on Feuerbach*) that the test of theory is in practice.

7. We need a concept within Marxism of 'relative determinism'.

John Molyneux's article 'Is Marxism Deterministic?'¹⁶⁵ offers a useful way of describing this theoretical construct when he describes the determinism at the heart of Marxism as 'relative' determinism. He clarifies thus:

What Marxism provides better than any theory is precisely this: an account of what in human history and society is determined independent of our will and what it is possible to change through conscious intervention. It is this which makes Marxism 'not a dogma but a guide to action' in the struggle for workers' revolution and human liberation. (Molyneux, p. 45)

At the heart of the classical Marxist tradition is a working through of the contradiction between human agency ('freedom') and structures and history ('constraints'). There is a close match between that and the account I am offering of the structure of education - and hence, what I expect to find when looking in detail at one corner of education: namely, how popular music teaching and learning has developed at a certain educational level (16-19 'post-compulsory' education). I am making no special claims for popular music in education here: but the extremes of the argument have been put very sharply in work that considers popular music in the classroom. Furthermore, it is a rapidly changing area and the trajectory of its development is therefore perhaps easier to follow.

8. To participate in the carving out of a Marxist tradition which is linked to organisation and activity is to 'take sides'.

This is a tradition which Alex Callinicos in 'The Revenge of History'¹⁶⁶ distinguishes from both Stalinism and Social Democracy, and identifies as 'classical Marxism':

My aim is to examine questions of agency, structure and historical change from the standpoint of classical Marxism, the central corpus of historical materialist theory and revolutionary socialist politics developed by Marx and Engels, Lenin and Trotsky, Luxemburg and Gramsci. In making this theoretical and political commitment clear, I should emphasize that I do not claim in what follows to be stating 'what Marx really said'. As I have argued elsewhere...Marxism is a complex and contradictory body of theories whose

¹⁶⁵ In: *International Socialism* 68: 45 (1995).

¹⁶⁶ Cambridge: Polity, 1991: 2.

meaning is contested by a diversity of political currents. To carve out a Marxist tradition from this mass of conflicting elements is to take sides.

9. The relationship of theory and practice is essential in Marxism, in education and in work on popular music: it has to be placed within a struggle to overthrow the system as a whole.

The other key area where clarity is often missing in writings about both music and about education is in the need to identify what is achievable under the current system, and what ought to be - what can be striven for but as part of a struggle against the current system as a whole. To expect either music or education to provide liberation within capitalism, in whatever form it takes, is mistaken. Only after a revolutionary overthrow of capitalism (for which Marxism provides us with a necessary guide to action) will all of humanity be able to reach its potential. Education and music will both be transformed in the process: but our battles for clear understanding and analysis now are important: through them we can glimpse the potential for the future.

5.8 Günter Olias: Klanglandschaften als Vermittlungsimpuls - Kritisches Hören und Imagination im sozialen Wandel

I.

Von "blühenden Landschaften" war schon des Öfteren in Deutschland zu hören. So auch vor allem zu Zeiten, als es den Sozialismus im Osten aufzubauen galt. "Wir bauen einen schönen Garten" und "Die Heimat hat sich schön gemacht" hieß es in weit verbreiteten Liedern damals, und die Liste derartiger "Versprechen auf Deutsch"¹⁶⁷ ließe sich unschwer weiterführen etwa über das "Mansfelder Oratorium" oder so manche "Festouvertüre". Gelegentlich wurde sogar - wenn auch zumeist vergeblich - in den frühen 60er Jahren bei Veranstaltungen des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR der Versuch unternommen, anhand von kurzen Hörbeispielen feststellen zu lassen, ob es sich bei den ausgewählten Zeugnis-

¹⁶⁷ SLOTERDIJK, Peter (1990): Versprechen auf Deutsch. Rede über das eigene Land. Frankfurt a.M.

sen des aktuellen Musikschaffens jeweils um ein Werk des sozialistischen Realismus oder um ein Machwerk spätbürgerlicher Exzentrik handelte. Sozialer Wandel in der DDR-Landschaft sollte doch klanglich eindeutig darstellbar und folglich auch emotional eindringlich zu vermitteln sein!

Dies war zudem scheinbar naheliegend im Sinne einer "den werktätigen Massen" eingängigen und dienlichen Realismus-Auffassung sowie bei zumeist vordergründiger Bezugnahme auf das Widerspiegelungs-Theorem. Ebenso nachdrücklich wurde die Forderung nach Positivität im kompositorischen Schaffen erhoben, worauf Georg Katzer in seiner Klangcollage "Ballade vom zerbrochenen Klavier" (1983/84) mit hintergründiger Ironie antwortete. Es bedurfte jedoch einiger Autorität, um derartiges offiziell zu problematisieren und zu erklären, dass von Komponisten nicht permanent - bei Anerkennung aller klassenkämpferischen Traditionen - die handwerkliche Kunst des "Waffenschmieds" oder von Kantaten etwa die Erhöhung von Ernteerträgen zu erwarten sei, dass sich die Klangwelt des "real existierenden Sozialismus" nicht allein in illustrativ-harmonisierender Musizierfreude ausleben, in tugendhaft ermunterndem Singsang der jüngeren Generation verklären oder im Siegestaumel sinfonischer Finalsätze darstellen lässt. Und es bedurfte zahlreicher Debatten, um nachzuweisen, dass ein vielschichtiger und durchaus widersprüchlicher Zusammenhang zwischen Weltbild, Klangbild und Notenbild besteht, dass die Frage nach der künstlerischen Avantgarde nicht allein mit dem verbalen Bekenntnis zur Programmatik des (parti)politischen Fortschreitens zu lösen ist und dass Parteilichkeit und Volksverbundenheit keine historisch unwandelbaren Kriterien künstlerischen Schaffens sind, zu denen sie aber durchaus bei politbürokratischer Handhabung von Zensurierungspraktiken verkommen können¹⁶⁸.

Als ein maßgebliches Diktum der DDR-Musikwissenschaft galt folglich die Erkenntnis: Alles an Musik - und man kann es auch weiter fassen: an Klanglichem - ist sozial. So entfaltete sich in all ihren Darlegungen zur Thematik "Musik im Zeitgeschehen" ein durchaus legitimes Gespür für das sozial Große und Ganze der Musik, für Musik als Lebensform und als Sozialisierungs-

¹⁶⁸ Vgl. hierzu u.a.: MAYER, Günter (1978): Weltbild - Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials. Leipzig. SCHNEIDER, Frank (1979): Momentaufnahme - Notate zu Musik und Musikern der DDR. Leipzig. GOLDSCHMIDT, Harry und KNEPLER, Georg (Hg.) (1981): Musikästhetik in der Diskussion. Leipzig 1981. FRANZ, Michael (1984): Wahrheit in der Kunst. Berlin und Weimar. PRACTH, Erwin u.a. (1987): Ästhetik der Kunst. Berlin.

weise. Dies wiederum verband sich sogleich mit dem Dogmatismus eines zumeist linear fixierten Entwicklungsdenkens.

Gefordert waren zwar auch kritische Parteinahme ebenso wie eine weiträumige perspektivische Sicht auf noch zu Leistendes sowohl im künstlerischen Schaffen selbst als auch im rezeptiven Bezug darauf. Dies allerdings wurde in der Regel verstanden als ein weitgehend geradlinig verlaufender und so auch politisch durchzusetzender Prozess gesellschaftlichen und musikkulturellen Aufstiegens vom Niederen zum Höheren, entsprechend den jeweils vorherrschenden ideologischen Positionen. So blieben Kritik und Imagination vielfach verhaftet in affirmativer Prognostik und weitgehend verpflichtet zu einer dem System auf- und verklärerischen Intentionalität.

Der relativ hohe Stellenwert des künstlerischen Schaffens im politischen und sozialen Leben war demnach gebunden an einen staatsbürgerlich- und ideologisch-erzieherischen Impetus, tendierte dabei jedoch zugleich zu vielfältigen Formen der Grenzüberschreitung, der Erweiterung des subjektiven Erlebens und der sozial-atmosphärischen Befindlichkeit wie auch zu vielfältigen Diskursen mit dem Möglichen. Mitunter vollzog sich gerade im Bereich der künstlerischen Gestaltung so etwas wie eine Ästhetik des Subversiven, indem Dinge angesprochen oder angedeutet wurden, die im offiziell vorherrschenden Sprachgebrauch der politischen und ideologischen Argumentation ansonsten unmöglich gewesen wären.

Im Medium des Klanglichen waren somit soziale Wandlungen - gleichsam weltanhörlich - erlebbar, die sowohl über offizielle weltanschauliche Bekundungen hinausgingen als auch die objektiven Beschränkungen und subjektiven Beschränktheiten im Begegnen mit "Fremd"-Kulturen zu überwinden gestatteten. Dennoch unterlagen die Medien - vergleichbar etwa mit der Linienführung im Bereich der Volksbildung - einer zentralen Kontrolle, so dass dem dokumentarischen Umgang mit Klangmaterial erhebliche Beschränkungen auferlegt wurden. Die Hörspielabteilungen des DDR-Rundfunks mit ihren mutigen Versuchen zur Feature-Produktion und ihrer Offenheit für elektroakustische Intentionen erwiesen sich dabei als ein von dirigistischen Zwängen weitgehend freies Refugium für zahlreiche Komponisten und Textautoren.

Einen zentralen Stellenwert beim Vermitteln klanglandschaftlicher Impressionen nahm im real-sozialistischen Alltag der DDR das Liedschaffen ein. Anerkanntermaßen handelte es sich dabei um ein operatives Genre, das von den proletarischen Traditionen des Massen- und Kampfliedes bis hin zu

neuen Formen von Liedertheater (z.B. Karls Enkel), zu entsprechenden Zitat-, Montage- und Collage-Techniken in der Instrumental- und elektroakustischen bzw. radiophonen Musik (z.B. Lothar Voigtländers "Berlin-Report") sowie in der Filmproduktion (z.B. "Die Legende von Paul und Paula" oder "Solo Sunny") führte. Auch die musikunterrichtliche Praxis war diesbezüglich weitgehend liedzentriert ausgerichtet.

Selten war dann aber so viel Kritisches und Imaginatives zugleich in der DDR-Landschaft zu vernehmen, wie zu Zeiten ihres historischen Unterganges. Noch zehn Jahre danach füllen vielfältige sono- und soziosphärische Reminiszenzen an dieses denkwürdige Ereignis nahezu pausenlos die aktuellen Rundfunk- und Fernsehprogramme. So findet auch jene berühmt gewordene Sentenz von Willy Brandt ihre spezifische klanglandschaftliche Legitimation: "Es wächst zusammen, was (sich) zusammen(ge)hört." Doch sind Begriff und Verständnis von Landschaft überhaupt - als Einheit von Naturraum, sozialem Raum und traditionsbezogenem kulturellem Lebensraum - angesichts der mitunter ziemlich verwirrenden Gemengelage zwischen Aufschwung Ost und Abwicklung, zwischen nah- und fernliegenden (klang)landschaftlichen Gefilden, die noch vor kurzem unerreichbar schienen, sowie zwischen gesellschaftlichem Gemeinnutz und privateigentümlichem Besitzanspruch neu zu fassen.

In ungeahnter Dynamik setzt nun zugleich eine Ästhetisierung des Alltagslebens mit dem Trend zur Erlebnisorientierung ein, die vor allem auch in immer neuen Werbekampagnen die gestylte Selbstinszenierung der derzeitigen politischen und ökonomischen Machtorgane des Hochglanz-Kapitalismus einschließt. Multikulturelle Imaginationen und der suggestive Druck zu fortwährendem Image-Wandel lassen somit kaum Raum zu kritischer Wahrnehmung, drängen eher zu neuen Formen von ästhetischer Verweigerung. Politischer Paradigmenwechsel steht daher vor den Schwierigkeiten seiner klanglandschaftlichen Vermittlung.

II.

Auf dem Gebiet der Soundscape-Problematik hat sich aufgrund der Impulse Murray Schafers und der von ihm initiierten Sound Ecology an der Simon-Fraser-University bei Vancouver aus den 60er Jahren und dem daraus erwachsenen World-Soundscape-Project weltweit eine produktive Zusammenarbeit von Ökologen, Akustikern, Landschaftsgeographen, Ästhetikern,

Komponisten und Medienfachleuten (Sounddesigner) entfaltet, die ihre organisatorische Plattform etwa im World Forum for Accoustic Ecology (WFAE) oder im Forum für Klanglandschaften (FKL) sowie in zahlreichen weiteren regionalen Vereinigungen, Publikationen und Institutionen gefunden hat¹⁶⁹. Ihr Einfluss auf die Profilierung einer ökologischen Ästhetik, auf ethnomusikalische Feldforschungen, auf die Weiterentwicklung von Medientechnologien und eine technologisch orientierte Ästhetik, auf die Beachtung akustischer Aspekte - über Fragen des Lärmschutzes oder die Therapie psychoakustischer Schädigungen weit hinausgehend - etwa bei der Landschaftsgestaltung, im Städtebau und Produktdesign sowie in Bezug auf ein neues sphärologisches Weltbild, das den Zusammenhängen insbesondere zwischen sono-, sozio-, psycho- und biosphärischen Dimensionen auf neue Weise nachgeht, ist überaus beachtenswert und nicht zuletzt auch von eminenter musikpädagogischer Bedeutung¹⁷⁰.

Hierbei ist ein durchaus erweiterter Bezugsrahmen zu bedenken, als ihn die schöpferischen Produktionen der *musique concrète* oder die einstigen Positionen der ästhetischen Wahrnehmungserziehung mit ihrer Intention zur "Ich-Stärkung durch Sensibilisierung der Perzeption" zu bestimmen suchten. Unter den veränderten medienspezifischen Bedingungen einer weltweiten Transkulturalität und expandierenden Praxis elektroakustischer oder radiophoner Klangproduktionen sowie angesichts der Orientierungsschwierigkeiten auf dem Erlebnismarkt klanglandschaftlicher Präsentationen mit ihrem globalen Vernetzungsdruck - bis hin zur Surf-Praxis via Internet - stellt sich heute vor allem die Frage: "Wo sind wir, wenn wir Musik hören?"¹⁷¹.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu neben dem umfangreichen Schrifttum von Murray Schafer u.a.: WERNER, Hans Ulrich (1993): *Soundscapes - Akustische Landschaften. Eine klangökologische Spurensuche*. Basel. DERS. (1997): *SoundScapeDesign. KlangWelten HörZeichen*. Basel.

¹⁷⁰ WINKLER, Justin (1995): *Klanglandschaften - Untersuchungen zur Konstitution der klanglichen Umwelt in der Wahrnehmungskultur ländlicher Orte in der Schweiz*. Basel. BÖHME, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M. DERS. (1995): *Atmosphäre*. Frankfurt a.M. DERS. (1998): *Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern vor Stuttgart*. SLOTERDIJK, Peter (1998, 1999): *Sphären*. Bd.1 und 2. Frankfurt a.M. OLIAS, Günter (1998): *Treffpunkt Klanglandschaften*. In: *Musik in der Schule*, 4/1998, S.191-205. DERS. (1998): "Let's Hear Your Soundscape!" *Social Change, Soundscapes and Music Education*. In: KARLSSON, Henrik (Hg.): *Papers presented at the conference "Hör upp! Stockholm, Hey Listen!"*, S. 111-116.

¹⁷¹ SLOTERDIJK, Peter (1993): *Weltflucht*. Frankfurt a.M., S.294 ff.

Es geht folglich um die Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt, wie sie auch durch die Produktion und Rezeption von akustischen Ereignissen in unserer Umgebung vermittelt werden, somit um die phänomenale, kontextuale und funktionale Beschaffenheit und Veränderbarkeit der uns umgebenden klanglandschaftlichen Sphäre, um deren naturbezogenes und zugleich sozial-historisch bedingtes Gewordensein und Werden. Von besonderem Interesse sind dabei - im Sinne von ökologischen Betrachtungsweisen ¹⁷² - das Beachten der wechselseitigen Zusammenhänge von durchaus unterschiedlichen Kreisläufen - also etwa von unterschiedlichen Kulturen, von sozialen Milieus, von individuellen und sozialen Lehr- und Lernstrategien usw. - ebenso wie eine prinzipiell kontextuale Orientierung in der Musikwissenschaft und Musikpädagogik - anstelle einer traditionell dominierenden historisch und biographisch orientierten Werkzentriertheit beziehungsweise einer werkorientierten Stoffvermittlung im Unterricht mit ihrer fachspezifischen Lernzielfetischisierung. Gefordert ist somit das produktive Ermöglichen von vielfältigen Grenzüberschreitungen innerhalb und außerhalb von musikkulturell relevanten klanglandschaftlichen Ereignissen und Produktionen.

Hierbei nun dürften sich zugleich auch Fragen nach der Produktivität und Aktualität marxistisch orientierter musikwissenschaftlicher Positionen erneut stellen, zumal gerade auf dem Gebiet klanglandschaftlich bezogenen Produzierens und Rezipierens derzeit ein Rückfall in den Naturismus, in die Esoterik des New Age und eine mystisch verbrämte Nada-Brahma-Kultur oder die allgemeine Flucht in eine wellness-orientierte Event-Kultur sehr naheliegen. Ausgehend von Murray Schafers Ear-cleaning-Modell sowie in Anlehnung an Bill Fontanas Soundbridge-Projekte, sind musikpädagogisch sowohl regional als auch global bezogene, insbesondere aber auch milieu- bzw. szenenübergreifende Sound- und Ear-Bridges zu entwerfen und zu erproben, die die Horizonte von Nähe und Ferne, von Fülle und Stille, von Eigenem und Fremdem, von High- und Low-Culture gleichermaßen zugänglich machen, ohne bestehende Diskrepanzen dabei zu ignorieren oder zu negieren.

Hildegard Westerkamp, deutsch-kanadische Umweltkomponistin, hat ihr Studio in Vancouver "Inside the Soundscape" genannt. Sie recycelt Klänge, und wieder-verwendeter Klang ist in nahezu allen ihren Kompositionen anzutreffen. Dabei sind es vor allem die Elemente von Klanglandschaften, die sie

¹⁷² Vgl. hierzu u.a.: RÖBKE, Thomas (1998): Kunst, Naturerfahrung und Ökologie. In: IPSEN, Detlev / WEHRLE, Astrid (Hg.): Stadt und Natur - Kunst und Ökologie. Kassel, S.73-96.

behutsam aufgreift, deren klangliche Eigentümlichkeiten sie erkundet und in phantasievollen elektro-akustischen Bearbeitungen schließlich zu feinsinnigen Hör-Geschichten formt. "Ich höre die Klangwelt als eine Sprache, in der Landschaften und Gesellschaften sich mitteilen. Angesichts des schrankenlosen Umsichgreifens von 'Geräuschmüll' will ich verständnisvoll und sorgfältig mit dieser 'Sprache' und der Art, wie sie gesprochen wird, umgehen. Vielleicht ist es so möglich zu verstehen, welche wichtige Rolle diese natürlichen Geräusche in der akustischen Umwelt spielen und wieviel Achtung und Schutz ihnen zusteht"¹⁷³.

Im Zentrum ihrer akustischen, kompositorischen und ökologischen Argumentationen steht der Begriff der Balance, einer anzustrebenden und zu bewahrenden Ausgewogenheit zwischen natur- und gesellschaftsbezogenen Akustika, zwischen Hörwahrnehmung und Klangproduktion, zwischen innerer und äußerer Klanglandschaft, zwischen Lebenswelt und Lebensklang. Hier sehe ich eine enge, unmittelbare Beziehung zu jener ästhetischen Zentralkategorie der Behutsamkeit, wie sie von Lothar Kühne definiert wurde als "das komplementäre Moment von gesellschaftlichem Aktivismus". Und weiter heißt es dort: "Behutsamkeit ist nicht individuelle Versunkenheit in die Gegenständlichkeit. Die Menschen können erst dann die Gegenstände frei in ihr Leben einbeziehen, wenn sie aus der Gebanntheit durch Gegenständliches gelöst sind. Behutsamkeit ist hier kein Lösungswort. Freies Verhalten zu ihren Gegenständen können die Menschen nur durch die freie Assoziation bilden. Das erfordert Kampf, der nicht wesenhaft um den neuen Gegenstand, sondern um die neue Gesellschaft geführt sein muss"¹⁷⁴.

III.

Sicher fallen der Misskredit einer banalen Abbildästhetik des sozialistischen Realismus und der durchgängig ideologiezentrierten Wirklichkeits- und Erziehungsauffassungen - wie eingangs angedeutet - mit all ihren selbst- und fremdgesteuerten Beschränktheiten und Verweigerungen schwer ins Gewicht bei einer Legitimation und aktuellen Bemühung um marxistische Positionierungen zur Soundscape-Problematik. Aber umso notwendiger scheint mir das

¹⁷³ WESTERKAMP, Hildegard (1996): *Transformations*. CD-Begleittext (S. 30). IMED 9631.

¹⁷⁴ KÜHNE, Lothar (1981): *Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen*. Dresden, S. 264.

kritisch zu reflektierende Aufgreifen und Weiterführen jener produktiven Ansatzpunkte zu sein, wie die Radiotheorie Bertolt Brechts und dessen Konzept vom sozialen Gestus, Georg Kneplers Plädoyer für "Geschichte als Weg zum Musikverständnis", die Auffassungen Hanns Eislers zur Dialektik des musikalischen Materials oder Luigi Nonos kompositionsästhetische Auffassungen, Günter Mayers Erkenntnisse "Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen" oder dessen kritische Auseinandersetzung mit der konstruktivistischen Apologie vom "Rauschen des Realen"¹⁷⁵, Lothar Kühnes aneignungs- und gestaltungstheoretische Positionen zu Umrissen einer kommunistischen Kultur des gesellschaftlichen Raumes und zur Behutsamkeit oder die Expeditionen von Carlfriedrich Claus in akustische und visuelle Denk-Landschaften.

Mit dem Fall der Mauer und der Öffnung des Eisernen Vorhanges ist der ostdeutsche und osteuropäische Raum in der Tat zu einer offenen Landschaft geworden, in der sich seither auch beachtliche klanglandschaftliche Veränderungen vollzogen haben, die sowohl im kompositorischen Schaffen - hingewiesen sei hier zum Beispiel auf Georg Katzers Orchesterwerk "Offene Landschaft mit obligatem Ton e" oder auf dessen Klangcollagen "Mein 1989" und "Vineta", auf Reiner Bredemeyers "Aufschwung OST" oder das sinfonische Schaffen von Giya Kancheli - als auch im Wirksamwerden der Medien, im sozialen Verhalten ebenso wie in der ästhetischen Befindlichkeit der Individuen einflussreichen Widerhall gefunden haben. Dies gilt es auch musikwissenschaftlich und pädagogisch angemessen zu reflektieren, ausgehend etwa von einem neuen konnexionistischen Ansatz, wie ich es in einer Studie zur Musikvermittlung versucht habe¹⁷⁶.

Ich halte das von der marxistisch orientierten Musikwissenschaft trotz aller Einschränkungen verfolgte und praktizierte Bemühen um Interdisziplinarität für weiter ausbaufähig auch hinsichtlich neuer Akzentsetzungen, wie sie sich etwa aus der ökologischen und medientechnologischen Forschung, aus einer phänomenologisch oder auch anthropologisch orientierten Ästhetik und den

¹⁷⁵ MAYER, Günter (1978): Zur musikalischen Integration des Dokumentarischen. In: Ders.: Weltbild - Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials. Leipzig, S. 384-394. DERS. (1997): Über das "Rauschen" des Irrealen. Zur Kritik des radikalen Konstruktivismus im Bereich der Ästhetik und Musikästhetik. In: HEISTER, Hanns-Werner (Hg.): Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag. Hamburg, S. 249-270.

¹⁷⁶ OLIAS, Günter (1993): Musikvermittlung als Konnexionismus - Aspekte der musikdi-daktischen Ausbildung. In: SCHULTEN, Marie-Luise (Hg.): Musikvermittlung als Beruf. Musikpädagogische Forschung. Bd. 14. Essen, S. 131-142.

sphärologischen Intentionen der philosophischen Schriften Sloterdijks ergeben. Hierbei muss künftighin nicht mehr eine vordergründige, ideologisch verbrämte (Klassen-)Auseinandersetzung erfolgen, wohl aber förderliche Streitkultur bewiesen werden um soziale und kulturelle Integration und Integrität, um Nutzung und Schonung auch von Klanglandschaften fernab von oberflächlicher Beschönigung oder Schönfärberei, wie wir sie vielfach im Einflussbereich der Muzak-Cooperation antreffen oder im weltweiten Inszenierungsgeschäft von Enter- und Infotainment.

Orientieren in sowie Gestalten von Klanglandschaften ist eingebunden in soziale und individuelle Lernvorgänge. Klaus Holzkamps subjektwissenschaftliche Sicht auf ein expansives Lernen ¹⁷⁷ - gerichtet auf den Zusammenhang zwischen lernendem Weltaufschluss, Verfügungserweiterung und erhöhter Lebensqualität - dürfte hier ein aktuelles und ergiebiges Argumentationsfeld finden. Gerade klanglandschafts-bezogenes Musikkernen lässt sich in vierfacher Weise bestimmen als ein (a) spezifisch material orientiertes, (b) dokumentarisch bezogenes, (c) metaphorisch-imaginatives und (d) mediamorphisch akzentuiertes Lernen ¹⁷⁸. Verbunden damit ist ein zumindest musikpädagogisch relevanter Paradigmenwechsel. Dieser betrifft den Übergang vom Vermitteln, Deuten und Verstehen von im Kunstwerk "behausten" (Sinn-)Botschaften zum erprobenden Konstruieren und Gestalten von sowie zum korrespondierenden Umgang mit möglichen (Sinn-) Botschaften ¹⁷⁹.

Klanglandschaften erweisen sich folglich - auch und speziell in musikpädagogischer Hinsicht - als Modellfall und als Vermittlungsimpuls für kritisches Hören und Imagination im sozialen Wandel, für den ästhetischen Diskurs mit und in realen, virtuellen und konjunktiven Welten, für ein gemeinsames, lustvolles und behutsames Entwerfen, Gestalten und Nutzen von akustischen Lern-Landschaften. Dies gilt es sogleich zu nutzen für die Entfaltung von ästhetischer Kompetenz und sozialer Mobilität.

¹⁷⁷ HOLZKAMP, Klaus (1993): Lernen. Subjektwissenschaftliche Grundlegung. Frankfurt a.M., S. 187 ff.

¹⁷⁸ OLIAS, Günter (1999): Soundscapes and Learning Strategies in Music Education. In: Barrett, Margaret / McPherson, Gary E. / Smith, Rosalind (Hg.): Children and Music. Developmental Perspectives. International Music Education Research Symposium. Tasmania, S. 246-249.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu: STROH, Wolfgang Martin (1999): "Ich verstehe das, was ich will!" Handlungstheorien angesichts des musikpädagogischen Paradigmenwechsels. In: Musik und Bildung 3/1999, S. 8-15.

Der Schweizer ‐Klanggeograph‐ Justin Winkler betont daher zu Recht, ‐daß Klang nicht nur eine Bewegung in Zeit und Raum ist, d.h. seinen Ausdruck in Raum und Zeit findet, sondern daß er Raum und Zeit phänomenal erfahrbar macht und damit für diese konstituierend ist. Am Klang erfahren wir alltäglich, wie die Wahrnehmung von Zeit die Zeit der Wahrnehmung voraussetzt. An seinem Fehlen erfahren wir, wie ohne Bewegung kein Raum in Erscheinung tritt. In phänomenologischer Hinsicht ‐räumt‐ demnach Klang die Welt als ein stets bewegt Gegebenes ein‐¹⁸⁰.

5.9 **Bernd Riede: Luigi Nonos politisch engagierte Werke im Musikunterricht heute**

Das Referat stellte dar, in welchen didaktischen Zusammenhängen und mit welchen Methoden ‐La fabbrica illuminata‐ von Luigi Nono heute im Musikunterricht an Gymnasien bearbeitet werden kann. Details der Darstellung finden sich in den ‐Materialien für den Musikunterricht in der Oberstufe: Musik im 20. Jahrhundert, Musikwerkstatt‐, herausgegeben von Ulrich Prinz und Bernd Sunten (Klett-Verlag Stuttgart 1994), wo Bernd Riede auf den Seiten 36-45 einen entsprechenden Beitrag verfasst hat.

Der folgende Lernzielkatalog wurde vorgelegt:

Subjektives Gefühl des Verständnisses	relativ leicht zu erreichen, aber nur mit Hörpartitur
Erkennen der Komplexität	nur durch Analyse zu erreichen
Gefallen	schwer zu erreichen
Wertschätzung (nicht Erkennen) der Intention	durch Vorarbeit zu leisten
Kenntnis von politisch engagierter Ernster Musik	
Reflexion über Wirkung von Musik	

¹⁸⁰ WINKLER, Justin (1997): Beobachtungen zu den Horizonten der Klanglandschaft. In: Böhme, Gernot / Schieman, Gregor (Hg.): Phänomenologie der Natur. Frankfurt a.M., S. 278.

In der Diskussion (siehe auch 5.9) wurde dieser Lernzielkatalog als zu "kognitiv" kritisiert. Bernd Riede konnte allerdings darauf hinweisen, daß die Schüler zwar sehr unterschiedlich auf Avantgarde-Musik reagierten, das konkrete Stück jedoch im allgemeinen interessant fänden. Etwas interessant und unterrichtsrelevant zu finden und "gefallen" sind zweierlei.

Die Behandlung des Nono-Stückes bleibt weitgehend auf einer Meta-Ebene: Die Schüler setzen sich nicht mit Fabriklärm, gewerkschaftlicher Organisation, mit Ausbeutung oder Kapitalismus auseinander, sondern mit den Methoden, wie Nono als Musiker diese Inhalte dargestellt hat. Dadurch kann sich zwar die politische Botschaft Nonos "hintenherum" auch auf die Schüler übertragen, der Lehrer ist aber - ganz im Sinne der "freiheitlich demokratischen Grundordnung" - kein Agitator, sondern nur ein Informant darüber, wie Nono agitiert hat. In einem mehr handlungs- und schülerorientierten Unterricht fiele dieser Rollenschutz weg und der Lehrer würde die Schüler faktisch "agitieren". Die Methodenentscheidung wird zu einer Zielentscheidung: sollen die Schüler lediglich über musikalische Agitationstechniken informiert oder sollen sie selber agitiert werden?

*Zusammenfassung und Kommentierung in Absprache mit Bernd Riede:
Wolfgang Martin Stroh*

5.10 Abschlußdiskussion

Die Abschlußdiskussion entzündete sich zunächst am Referat 5.3 von Martin Geck, bezog sich dann auf die didaktische Konzeption Bernd Riedes (5.8.) und wurde durch Beispiele aus der empirischen Studie von Inge Karger (5.4) angereichert. Implizit drehte sich die Kontroverse um die Frage, inwiefern Ergebnisse einer marxistischen Interpretation von Musik für die Vermittlung überhaupt relevant und ob sie in der Praxis nicht Faktoren wie "Betroffenheit", "Lehrerpersönlichkeit" etc. untergeordnet sind; ob es hinreichend bzw. "marxistisch" ist, Bekenntniswerke wie diejenigen von Eisler oder Nono mit irgendeiner Methode zu vermitteln, oder ob Marxismus nicht auch spezielle Methoden erfordert.

Da die einzelnen Diskussionslinien sich mehrfach überschneiden, werden im folgenden einzelne Beiträge aus der Debatte zusammenhängend wiedergegeben.

(Ende Vortrag Geck: “[...] In der Musik wächst der Mensch über sich hinaus [...] Das ist es auch, was ich meinen Schülern und derzeit Studierenden an der Uni deutlich zu machen versuche und gerade dabei kann mir orthodox marxistisches Denken nicht helfen, weil es ja davon ausgeht, daß alles von einer materialen Basis aus erklärbar sein müsse [...] mich interessiert ja an Werken nicht oder nicht nur woher sie kommen, sondern vielmehr was sie auslösen, was sie sagen und bedeuten, wobei sie helfen. [...]”)

Kolland: Ich verstehe nicht, warum es nicht auch eine Hilfe oder Anregung sein kann, beim Verständnis des einzelnen Kunstwerks, wenn man auf ökonomische oder objektive Zusammenhänge rekurriert.

Geck: Es ist eine Hilfe auf alle Fälle, das hat mich bereichert, das habe ich ja auch gesagt und viele Gesichtspunkte wären ohne den Marxismus überhaupt nicht in den Blick gekommen. Es ist ja möglicherweise idealistisch, wenn ich sage, da ist etwas Unverfügbares in einem bestimmten Werk. Und das Unverfügbare, das ist, was mich interessiert. Ich sehe mich als Lehrer und ich glaube, ein Lehrer wird sich als Subjekt nie ausschließen können, vielmehr dieses Unverfügbare aus seiner Sicht “angreifen” wollen. Ich glaube, daß dort, wo ich in der Uni beliebt bin, da ist es nicht, weil ich etwas marxistisch oder sozialgeschichtlich ansehe, sondern weil die mir das abnehmen, was ich sage.

Stroh: Als Marxist und Psychologe müßte ich jetzt Martin Geck analysieren und fragen, wie er sich da in einem Satz von Beethoven widerspiegelt, wiederfindet und als Privatmann dann mit Bloch darüber redet. Da laufen zwei ganz unterschiedliche Sachen ab und dann muß es ja irgendwo etwas geben, von wo aus man das beides betrachten kann und sich überlegt, was in beiden Fällen abläuft.

Menz: Ich sehe das Problem nicht, wenn Du abends in die Disco gehst und nach Techno tanzt, dann schaltest Du weitgehend Dein Gehirn aus, läßt Dich von Lichtblitzen blenden und machst für mich unverständliche Dinge. Aber das heißt doch nicht, daß Du nicht über musikalische Produktivkräfte und die musikalischen Auswirkungen auch marxistisch nachdenken kannst. Das schließt doch nicht aus, daß Du über Jugendkulturen und was heute in Discos

abläuft marxistisch nachdenken kannst, bloß weil Du es in dem Moment nicht willst.

Kelly: The danger is, you move to making moral judgements about some people on the basis of musical taste. Which is a terrible mistake. Surely, we welcome people who can like Beethoven and Techno, but we don't make a judgement, moral judgement to say that they are a better or worse person on that base, this is what I think marxist or not.

Stroh: Is it necessary as a teacher to make this kind of reflection? Also, ist die Frage, warum wir von Beethoven erschüttert werden wichtig oder reicht es, daß ich erschüttert werde und das vermitteln kann?

Geck: Wie gesagt, ich bin nur in der Lage über Musik zu reden, die ich liebe. Wenn andere über andere Musik reden, das ist mir ja sehr recht und das ist nicht weniger wert, aber ich will doch zu einer Identifikation einladen.

Menz: Das ist doch das Problem, vor dem wir vorher doch schon mehrfach standen. Was macht man mit Leuten, wie klärt man Leute auf, die nicht aufgeklärt werden wollen. Wie bringt man Schülern etwas über Musik bei, was die über Musik gerade gar nicht wissen wollen...

Geck: Das geht nicht...

Menz:weil es nicht ihrem Umgang entspricht.

Stroh: Es gibt aber ganz viele Dinge, die Schüler interessieren könnten. Was unsere Studenten zum Beispiel interessiert, ist wie Musik "funktioniert". Da spielt die Identifikation mit der Musik überhaupt keine Rolle, sondern da ist ein gesellschaftliches oder psychologisches oder soziales oder therapeutisches Phänomen von Interesse, ein Problem, in dem Musik eine Rolle spielt. Das ist nur ein Beispiel. So gibt es tausend Sachen, die kann man alle unterrichten und die sind total spannend und da ist nirgends die Frage, wie ich mich damit identifiziere, sondern nur wie das alles funktioniert. Das Interesse beruht darauf, daß alle im Hinterkopf haben: damit kann ich irgendwas anfangen.

Geck: Ich habe da auch nichts dagegen. Ich finde es aber wichtig, daß eine Sparte von Musik als ästhetisches Phänomen nicht untergeht, die zumindest als Tauschwert im öffentlichen Musikleben eine Rolle spielt. Und ich will nicht, daß diese Musik bewußtlos gehört wird. Ich würde mir wünschen, das sie mit einem gewissen Reflektionsvermögen gehört wird, wo man sich klarer wird, weswegen das geschieht und was an der Musik fasziniert.

Riede: Ich wollt' eben etwas allgemeines sagen zu dem Problem, wie kriegt man jemanden dazu, daß er sich mit Musik beschäftigt, zu der er zuerst keinen Zugang hat. Es ist das zentrale Problem des Lehrers und besonders des Musiklehrers, daß die Schüler sich eben für die Kunstmusik sehr wenig interessieren. Ich halte es nicht für richtig zu sagen, ja dann machen wir die überhaupt nicht, man muß vielmehr versuchen die Schüler zu motivieren und mit etwas Handwerkszeug, würde ich mal sagen, geht das ganz schön gut. Es geht auch ganz schön gut, die Schüler dafür zu begeistern oder zumindest dafür zu interessieren sich auch intellektuell mit der Musik zu beschäftigen, aber das ist nicht ganz leicht, aber es geht.

Karger: Das Konzert, aus dem ich einen Ausschnitt gezeigt habe, ist in Berlin als offizielle Schulaufführung gelaufen, in zwei Tagen, statt Unterricht, und das hat mich natürlich sehr interessiert. Und ich habe mich hinterher in die Cafeteria gemischt und ich habe mich mit einem dann unterhalten und gemerkt, daß der sowohl sagte, "das ist nicht meine Musik, das ist klar", aber auch "zu dem Inhalt paßte sie und das hat mir gefallen". Ich denke, daß die Möglichkeit besteht, daß man sich von außen vor eine Musik hinstellen kann, sie gut finden kann und auch etwas dabei erleben kann.

Geck: Da sind wir uns wohl einig, aber ich will mich dagegen verwehren, ich würde nun nur in Schwärmerei verfallen. Mir ist das schon noch wichtig, etwas zu den allgemeinen Strukturen von Musik zu sagen. Es ist nur nicht das Einzige und vielleicht auch nicht das Erste. So wie jetzt im Herbst die Blätter fallen, ist das ja auch nicht nur unser Job so ein Blatt zu sezieren, zu sagen, das hat diese und jene Rispen, und das geht so, und um die Zeit ist das jetzt hier abgefallen, weil jetzt Herbst ist, sondern es geht auch um das Erleben, um das ästhetische und existentielle Erleben dieses Blätterfallens.

E. Rebling: Bei der Ausbildung von Studenten wurden einerseits Rezepte verlangt, die eine schnelle Lösung herbeiführen sollen. Das andere ist die Art, was vermittelt wird und für wen und da kommt die Emotion und die Leidenschaft dazu und auch das Wissen darum, was wie ankommt.

Jünger: Mir ist das da ein bißchen zu eindimensional. Materialistische Betrachtungsweise heißt für mich, daß für mich Musik nicht das Werk ist, genauso wie ich auch die Ware analysiere als Schein, so ist das ja bei dem Werkcharakter der Musik ja auch so. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, wie man sich musikalisch verhalten kann. Eine Möglichkeit ist die, die gerade geschildert wurde, aber das ist weißgott nicht die einzige oder die einzig sinnvolle. Wenn ich Musik so sehe, dann heißt das für mich in der Schule als

Musiklehrer, daß ich die ganze Bandbreite auch zulassen muß und ausloten muß und nicht einfach sagen kann: Gut, ich nehm' jetzt den Nono und das hören wir uns jetzt eben an und reden darüber, was das jetzt für 'ne Funktion hat oder wir nehmen den Beethoven und versuchen uns damit zu identifizieren, sondern ich muß einfach sehen, was für Möglichkeiten des Umgangs gibt es für meine Schüler in Bezug auf diese Musik. Ich will mal ein Beispiel nennen, um das ein bißchen anschaulicher zu machen. Ich mache immer wieder die erstaunliche Erfahrung bei meinen Big Bands, daß diese Schüler, diese Vierzehnjährigen, mit Begeisterung Jazz spielen in der Big Band und diese Musik aber nie hören. Sie mögen das nicht hören, aber sie mögen das gerne spielen. Das zeigt, daß ein und dieselbe Musik für die eine Verhaltensweise gut geeignet ist und für eine andere Verhaltensweise nicht.

Stroh: Ich kann das ergänzen. Die Methode des szenischen Spiels zum Beispiel beruht darauf, daß man nicht einen Inhalt vorsetzt, also zum Beispiel "Nono", sondern daß man das Kernproblem, um das es beispielsweise Nono geht, so didaktisiert, daß die Schüler eine eigene Lösung für das Problem entwickeln und nachher die Nono'sche Lösung dazu in Beziehung gesetzt wird. Im Falle von "La Fabricca Illuminata" beschäftigt man sich erst selbst mit eigenen Mitteln mit Industrielärm, bei einem selbst im eigenen Leben, man bündelt das zusammen und kommt dann zu den Fragen, wie klärt man darüber auf und ist das ästhetisch vertretbar?

Riede: Ich möchte für eine Vielfalt des Musikunterrichts plädieren. Man soll lernen oder darüber nachdenken über die verschiedenen Rezeptionsarten, man sollte aber auch mal ein Stück analysieren, man soll über alle anderen möglichen Aspekte mal nachdenken, man soll auch Musik machen, man soll möglichst viele verschiedene Methoden anwenden. Eine Methode ist die, die ich dargestellt habe, daß man das Stück erst mal präsentiert und dann darüber redet. Eine ganz andere Methode ist, erstmal vom eigenen Handeln zu kommen, das schließt sich nicht gegenseitig aus, sondern das soll sich möglichst ergänzen, denn wenn man alles handlungsorientiert macht, dann kriegt man vielleicht ein Fünftel von dem durch, was einer durchkriegt, der ständig Stoff macht. Beides ist nicht gut.

Karger: Zum Thema Vermittlung kann ich auch noch ein paar Sachen aus meiner Untersuchung berichten. Und zwar fand ich ganz interessant zu hören, daß mir jüngere Leute sagten: Ja, ich kenne das Stück von meinen Eltern, ich habe das da so oft gehört und jetzt hat mich das so interessiert, jetzt will ich das einfach mal live erleben. Sie sind interessiert, sie haben etwas erfahren,

sie haben es gehört, haben vielleicht bestimmte Erlebnisse damit, und kommen dann nach Jahren, wenn das zufällig mal angeboten wird und schauen sich das an.

Kolland: Der entscheidende Punkt ist, daß etwas klingt und daß man es hört. Fast würde ich auch sagen, das ist das materialistische Element, daß man es hört. Nicht so sehr die Erklärung, in welchem Zusammenhang etwas entstanden ist, sondern das Werk oder Werkausschnitt konzentriert zu hören.

Stroh: Ein Kunstwerk im Konzert zu hören ist aber – als Tätigkeit betrachtet – etwas radikal anderes, als dieses Kunstwerk in der Schule zu hören. Solange wir das Kunstwerk verabsolutieren und von der Tätigkeit absehen, haben wir immer jenes “Vermittlungsproblem”. Nimmt man die Tätigkeit als Bezugspunkt und sucht dort eine bessere Aneignung von Wirklichkeit durch die Schüler, mehr Selbstbewußtsein, mehr Aktivität, mehr kritisches Bewußtsein dabei..., wenn man das alles als die Zielsetzungskordinaten nimmt, dann lösten sich die ganzen Diskussionen, die Jahrzehnte in der Pädagogik geführt werden, alle auf.

Rebling: Dann hätten wir die ideale Gesellschaft.

Stroh: Nein, nicht die Gesellschaft, die richtige Theorie und das ist für mich Marxismus.

Wolfgang Martin Stroh: Zusammenfassung im Plenum

Die Diskussion hat gezeigt, daß es kaum Vorstellungen davon gibt, was eine “marxistische” Vermittlungsmethode sein könne. Stroh’s Konzept der Handlungsorientierung, die auf der sowjetischen Tätigkeitstheorie aufbaut, war faktisch unbekannt und konnte in der Kürze der Zeit auch nicht rezipiert werden. Die in der Praxis stehenden “linken” Musiklehrer handeln aus intuitivem politischen Engagement für ihre Schülerinnen und Schüler heraus weitgehend “politically correct”. Sie tun dies aber nicht als Ergebnis musikwissenschaftlicher Marxismusforschung. Schüler- und Handlungsorientierung ist für sie gleichsam eine “humane” Perspektive.

Breite Zustimmung fand in der Diskussionsrunde die Praxis, Unterrichtsinhalte auszutauschen, d.h. politisch motiviert auszusuchen, und bei der Me-

thode pluralistisch zu verfahren. Diesen Ansatz vertraten Bernd Riede und Hubert Kolland. Die Frage, die am Ende des Einführungsvortrags (5.1) gestellt wurde, die Frage also, ob ein "richtiger Inhalt" sich auch über entstehende Vermittlungsprozesse "durchsetzen" kann, wurde faktisch von den meisten Anwesenden mit "ja" beantwortet, auch wenn diese Antwort nie explizit reflektiert oder begründet worden war. Martin Gecks provozierende hochschuldidaktische Erfahrung wurde daher im wesentlichen nicht akzeptiert, ebensowenig wie Wolfgang Martin Strohs Forderung, daß die Vermittlung des Marxismus auch eine neue adäquate Methode erfordere. Martin Geck betonte die Bedeutung der Vermittlungsmethode bzw. der gesamten kommunikativ-interaktionistischen Vermittlungsstruktur und sagte - implizit - , daß demgegenüber marxistische Inhalte verblassen. Stroh leitete aus dieser Einsicht die Forderung ab, daß nach einer marxistisch verantwortbaren Entwicklung ebendieser Strukturen zu suchen sei.

Publikum (in der Mitte Luigi Pestalozza)

6 Ausblicke

6.1 Günter Mayer: "Bürgerliche" Musikwissenschaft heute?

Vorbemerkungen

Zunächst muß ich einige kritische und einschränkende Bemerkungen vorausschicken:

1. Im ausgedruckten Programm sitzen die Anführungsstriche falsch: "Bürgerliche Musikwissenschaft heute?" Diese sind nur auf das Wort "Bürgerlich" zu beziehen, nicht auf den gesamten Titel. Das ist ganz wesentlich, denn der Begriff "bürgerlich" kann ohne die distanzierenden Anführungsstriche nicht mehr benutzt werden. Es war früher in den sozialistischen Ländern und auch

bei den Linken im Westen üblich, "bürgerlich" als Gegenbegriff für "proletarisch-revolutionär" oder "sozialistisch" zu gebrauchen: als Abgrenzungsfelme gegen alles, was nicht marxistisch, nicht anti-kapitalistisch ist, die bürgerliche, d.h. kapitalistisch formierte Gesellschaft nicht prinzipiell in Frage stellt, sich darin eingerichtet hat, eine affirmative Grundhaltung dazu einnimmt und fördert, auf den status quo fixiert ist. Ja, mit diesem Begriffsgebrauch war auch unterstellt, daß "bürgerlich" Zurückgebliebenheit meinte: idealistische Beschränktheit, Konservatismus, Fortschrittsfeindlichkeit, nicht dem von den Marxisten beanspruchten höchsten wissenschaftlichen Niveau entsprechend, usw.

Das alles ist falsch, irreführend. Bleibt die Frage, wie "marxistisch" in der Relation zur "bürgerlichen" Gesellschaft, in der bürgerlichen Gesellschaft, im Verhältnis zur nicht-marxistisch orientierten Wissenschaft zu begreifen ist (die ja keineswegs durchweg als unkritisch oder gar als unwissenschaftlich zu bezeichnen ist): zugespitzt – Schließt die Orientierung am dialektischen und historischen Materialismus heute noch, nachdem die auf Sozialismus hin gerichteten Alternativ-Versuche gescheitert sind, die prinzipielle Infragestellung der – sich verändernden – kapitalistischen Gesellschaftsformation ein? Also eine spezifische Qualität von Kritik? Ich denke: Ja. Gerhart Scheit hat gestern in der Arbeitsgruppe 1 darauf aufmerksam gemacht, daß die Marx'sche Kapitalismus-Kritik auf die Aufhebung des Kapitalismus hinielte. Das ist keineswegs identisch mit den alten Klassenkampf- und Revolutions-Modellen, ist aber wesentlich im Hinblick auf die Vielfalt der Lebenstätigkeiten bis hin zu den Geschlechterbeziehungen – worauf Mathias Spahlinger gestern zu Recht verwiesen hat. Ist eine solche Qualität von Kritik eine Voraussetzung, um etwa in Arbeiten im Bereich der Musikethnologie, der Musikgeschichte des Mittelalters, der Werkanalyse etc. eine Qualität zu erreichen, die sich von anderen so unterscheidet, daß sie als "marxistisch", und nicht "bürgerlich" bezeichnet werden könnte? Ich denke: Ja, wenn wir diese Kritik so weit fassen, wie eben angedeutet. Oder: Wird diese Unterscheidung in dem Maße irrelevant, in welchem in musikwissenschaftlichen Arbeiten der Aufstieg vom Abstrakten zum Konkreten gelingt, bzw. das von Knepler geforderte Niveau der "Vermittlung" erreicht wird? Ich denke: Ja. Dennoch: Ist materialistische Dialektik politisch neutral zu verwenden, Gegenwartsentlastet? Ich denke: Nein. Und: Kann sie von den historisch bedingten und begrenzten Sachaussagen von Marx gelöst werden? Ich meine: Ja. Schließlich: Ist die Anwendung der materialistischen Dialektik heute mit der Charakterisierung "marxistisch" noch angemessen oder nicht eher miß-

verständlich? Ich neige zu letzterem. Festzuhalten wäre dann aber: Es handelt sich um eine besondere Form von kritischer Theorie und Methode.

Hier haben wir also ein weites Problemfeld, das ja der Präsident der Universität Oldenburg eingangs skizziert hatte und das auf unserer Fachtagung ganz deutlich geworden ist. Ich kann das hier nicht weiter diskutieren, muß es aber noch einmal benennen, denn ich stehe ja mit meinem Thema vor der Frage, was "bürgerliche" Musikwissenschaft heute nun eigentlich sei. Und vor der Frage steht ja auch Hanns-Werner Heister, wenn von "Perspektiven der Musikwissenschaft" die Rede sein wird.

Es wird also ratsam sein, nicht vorn vornherein nach Etiketten zu schauen, sondern zu versuchen, eine allgemeine Zustandsbeschreibung unter der Überschrift "Musikwissenschaft in den bürgerlichen Gesellschaften heute" zu skizzieren (wohlgemerkt "Gesellschaften", denn die sind ja durchaus verschieden voneinander – bei aller neoliberalen Globalisierung).

Dabei dürfte allerdings nicht vergessen werden, daß sich Musikwissenschaft heute fast durchgehend nicht an Marx orientiert, daß die Mehrzahl der gegenwärtig tätigen Musikwissenschaftler eher zu all dem, was sich bisher und noch als marxistisch begriff und begreift, ein distanziertes Verhältnis von Gleichgültigkeit, schlichter Unkenntnis oder kritischer Distanzierung aus einer Position quasi neutraler, wissenschaftlicher Überlegenheit heraus einnehmen. Also das Wertungsgefälle, das die Marxisten früher gegen sie angeordnet haben, gegen diese umkehren: Alles Ideologie, Phrasen, uneingelöste Postulate!

2. Eine zweite einschränkende Vorbemerkung ist ebenso wichtig. Eine Zustandsbeschreibung im angedeuteten Sinne ist nur sehr begrenzt möglich. Das gilt zunächst zeitlich. Was heißt "heute"? Aus der deutschen, mitteleuropäischen Situation heraus ist hier der Zeitraum seit 1989 von besonderem Interesse, d.h. das, was sich in den letzten zehn Jahren seit dem Staatsbankrott der sozialistischen Länder in der Musikwissenschaft entwickelt hat. Das ist eine Eingrenzung, die die internationale Entwicklung nicht so direkt betreffen hat. Und selbst, wenn diese Eingrenzung durchgehend gelten soll, ist im Hinblick auf die territoriale Seite der Sache eine auf Europa, auf die ehemaligen sozialistischen Länder zeitlich so eingegrenzte Übersichtsdarstellung nicht möglich – von den anderen Regionen des Globus ganz zu schweigen. Eva Rieger hat über Entwicklungstendenzen in den USA informiert, Lan Ling über Schweden und drei Kollegen aus Südamerika. Aber dennoch: Das Informationsdefizit und die Sprachbarrieren sind groß. Das auszugleichen

wird einen enormen Forschungsaufwand erforderlich machen, der gegenwärtig noch nicht zu realisieren ist.

Auch eine auf den deutschen Raum beschränkte Übersicht würde ebenfalls intensive Vorarbeiten zur Voraussetzung haben, die ich nicht leisten konnte. Es kann sich also im Folgenden nur um eine kleine, bescheidene Skizze handeln, von der ich hoffe, daß daran etwas sich zeigen wird, was auch anderswo tendenziell zu beobachten ist und insofern anregend für das Nachdenken über den Zustand im je eigenen nationalen, regionalen Tätigkeitsraum.

Was den deutschen Kontext angeht, stütze ich mich vor allem

- auf die in der Neuen Zeitschrift für Musik 2/91 abgedruckte Umfrage "Musikwissenschaft- Quo vadis?", also auf die Ergebnisse einer Umfrage unter Professoren an deutschsprachigen Universitäten,
- auf Diskussionen und Papiere im Rahmen der Jahrestagung der "Gesellschaft für Musikforschung" im Herbst 1998 in Halle und
- auf informelle Vorgespräche mit verschiedenen KollegInnen.

3. Schließlich: Da wir eine nicht nur auf die Vergangenheit gerichtete, sondern zukunfts offene Bilanzierung der marxistischen Ansätze vornehmen, müßte ein Gesichtspunkt der Frage nach dem gegenwärtigen Zustand der Musikwissenschaft in den bürgerlichen Gesellschaften sein, ob es darin heutzutage Gegenstände, Methoden, Fragestellungen gibt, die ehemals von Marxisten in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht worden sind und inzwischen zum anerkannten, quasi selbstverständlichen Bestand "der" Musikwissenschaft gehören. Wäre das so, dann hätten wir nichts verloren und die Musikwissenschaft durch die Marxisten etwas gewonnen.

4. Eine letzte Vorbemerkung betrifft die Frage nach der "Streitkultur" in der gegenwärtigen Musikwissenschaft. Für die marxistisch orientierte Musikwissenschaft war die Auseinandersetzung mit der "bürgerlichen", nicht marxistischen und anti-marxistischen, eine ständige, anregende Reibungsfläche. Wer streitet in der heute herrschenden Musikwissenschaft mit wem worüber, oder ist im Zeitalter des postmodernen Pluralismus Meinungsstreit prinzipiell überholt? Das wird weniger der Fall sein, wenn die Kritik daran stärker ausgebildet und in den musikwissenschaftlichen Diskurs eingebracht wird.

Zustandsskizze

1. Es ist zu vermuten, daß im "normalen" Wissenschaftsbetrieb insgesamt die tradierte Mittelmäßigkeit weiterhin dominiert. In der Lehre wird das Bewährte bewahrt und nur wenig Neues, bzw. das schon alt gewordene Neue unterrichtet. Es wird weiterhin erforscht: in der älteren Musikgeschichte, auch der inzwischen etablierten neuen, in der Musikästhetik und -philosophie in Gestalt streng immanenter satztechnischer Analysen oder hermeneutischer Deutungen, bei entsprechender Belesenheit versetzt mit etwas mehr Psychoanalyse à la Lacan, oder dem essayistischen Glanz der französischen Modephilosophen bzw. postadornesken Redeweisen, in der Musiksoziologie, sofern diese über empirische Erhebungen hinaus überhaupt noch vorkommt, – und den normalen Fächern und sogenannten "Hilfsdisziplinen". Ob Adorno und Dahlhaus im durchschnittlichen Betrieb der Institute und Hochschulen je angekommen sind, wage ich zu bezweifeln. Was von den strukturalistischen Analysen eines Nattiez allgemein aufgenommen ist, kann ich nicht beurteilen. Eine ganz andere Frage ist, wie das im Bereich der Dissertationen aussieht.

2. Für die Beurteilung des Gesamtzustandes entscheidet nicht der Durchschnitt, sondern das, was neu ist, für die weitere Entwicklung wichtig zu sein scheint und noch nicht allgemein sich durchgesetzt hat, daher besonders auffällt, besonderer Aufmerksamkeit bedarf. Ich sehe zwei gegensätzliche Tendenzen:

a) Es ist nicht zu übersehen, daß die Tendenz zur Differenzierung, zur Spezialisierung nach dem Vorbild der USA zugenommen hat: mit Bezug auf ganz detaillierte Aspekte der Musikgeschichte, der Geschichte der Musikästhetik, musikkultureller Sonderbereiche, der Analyse struktureller Zusammenhänge in Kompositionen, der Rezeptionsforschung, der Untersuchung von Klängen und Geräuschen oder des Rauschens.

Dabei fällt auf, daß im Zuge der allgemeinen Computerisierung auch in der Musikwissenschaft zunehmend mathematisch-naturwissenschaftliche Methoden entfaltet werden.

Die Fortschritte in dieser Spezialisierung führen zu einer zunehmenden Vereinzelung, Parzellierung, Isolierung, zu Kommunikationsbarrieren schon innerhalb des Faches, in dem nur noch die jeweiligen Spezialisten einander zuhören und vielleicht sogar verstehen. Die zwangsläufigen Folgen sind: Vereinseitigung, Rückgang und Verlust des Interesses an übergreifenden Zusammenhängen, bzw. an solchen, in denen der Gegenstand der Musikwissenschaft verlorengeht. Beispiel: Friedrich Kittler, der Medienhistoriker und -theoretiker, zur Zeit am Institut für Ästhetik der Humboldt-Universität (wo

ich bis 1994 war) tätig, hat unter dem Titel “Vers une musicologie concrète. Bemerkungen zu Richard Voss” mit Bezug auf dessen Arbeiten mit einem generalisierten oder potenzierten Frequenzbegriff begeistert festgestellt: “daß Musik mithin eine Kunst der variierten Wiederholung ist, wußte man zwar auch vor Voss, aber daß Stockhausens kühnste Experimente sich von Bachs Brandenburgischen Konzerten kaum unterscheiden, hat erst die Frequenzanalyse ihrer Frequenzen gezeigt”¹⁸¹. Das hat mit Musikologie, so wie wir sie verstehen, nichts mehr zu tun, d.h. mit der konkret-historischen Analyse des künstlerischen Ranges von Kompositionen, die in ihrer sinnlich-sinnhaften Gestalt weder subjektlos noch referenzlos sind, in ihrem Ursprungs- und Wirkungszusammenhängen allein werkzentristisch nicht begriffen werden können.

Eine solche Art von Spezialisierung führt zur Überbewertung quantitativer, technischer Zusammenhänge bis hin zur These, daß mit der digitalen Revolution der sogenannte Mensch auseinanderfalle in bloße Physiologie und Nachrichtentechnik und damit der Wahn des Menschen kassiert werde, durch eine Eigenschaft namens Bewußtsein etwas anderes zu sein als Rechenmaschinen. Läuft die Spezialisierung in eine solche medientechnische Richtung, so hat das zur Konsequenz die Absage an sozialhistorische Differenzierung, an ästhetische Wertanalysen, soziokulturelle Untersuchungen – und, bei extremer Konzentration auf Detailfragen, die Verkümmern integrativen Denkens. Wo auf traditionelle Weise reine Immanenzästhetik betrieben wird, bleibt mit der Begrenzung auf die rein musikalischen, inneren Determinanten die Frage nach deren Vermittlung mit den nichtmusikalischen, außermusikalischen Determinanten, nach Wechselbeziehungen, Brechungseffekten etc. also eine Denkbewegung im Sinne der materialistischen Dialektik, des dialektischen Determinismus “außen vor”: So zum Beispiel Joseph Häusler im Frühjahr 1999 in Darmstadt anläßlich einer Überblicksdarstellung der Musikentwicklung im 20. Jahrhundert, zudem rein auf die artifizielle Avantgarde der Zweiten Wiener Schule und ihrer Weiterentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg beschränkt.

b) Es läßt sich aber in neueren Spezialisierungen, gewissermaßen gegenläufig, eine andere Tendenz beobachten, die Tendenz zu multifaktorellen Analysen: über den traditionellen Bereich der Musikethnologie hinaus, bezogen

¹⁸¹ KITTNER, Friedrich (1995): Vers une musicologie concrète. Bemerkungen zu Richard Voss. In: das rauschen, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Hofheim, S. 111/112.

auch auf Opern-, Theater und Filmmusik, Musik-Videos, in Untersuchungen verschiedener Bereiche vor allem neuerer massenrelevanter musikkultureller Prozesse: verschiedener Erscheinungsformen der Popmusik, ihrer Funktionen in den Jugendkulturen. Die Distanzierung aus der Höhe der artifiziellen Musik scheint überwunden, nicht zuletzt wesentlich initiiert, inspitiert durch linke, materialistische Grundpositionen. Allerdings ist mit dieser neuen Spezialisierung auf multifaktorelle Untersuchungen die Schwierigkeit verbunden, den Blick für die Entwicklungen im artifiziellen Bereich offenzuhalten, das Ganze der Musikkultur als widersprüchliche Einheit zusammenzudenken. Der alte Graben zwischen E- und U ist damit keineswegs überbrückt. Andererseits existiert er in mancher Hinsicht nicht mehr.

In der Orientierung auf komplexe Zusammenhänge, pluralistische Vielfalt, ist allerdings auch die Tendenz zum modischen multikulturellen Relativismus nicht zu übersehen: die nun von Vielen favorisierte Unentscheidbarkeit im stets möglichen Wechsel des Beobachterstandpunktes – was Dahlhaus das Prinzip der Prinzipienlosigkeit genannt hatte. Eine derartige Tendenz zum Subjektivismus ist Folge des radikalen Konstruktivismus und des Dekonstruktivismus, der verschiedene Formen der Postmoderne beeinflusst, durch die allerdings jeder materialistische Ansatz als überholt abgelehnt und nicht einmal als einer unter anderen toleriert wird.

Fällt bei der extremen Spezialisierung integratives Denken unter den Tisch, so in der multifunktionalen Denkweise mit der modischen Überbetonung der Differenz die Frage nach der Unterscheidung zwischen Wesentlichem und weniger Wesentlichem, nach der tieferen Einheit des Mannigfaltigen, nach der Zusammenfassung der vielen Bestimmungen. Auch in der Tendenz zu konstruktiver Willkür bleibt die Frage nach sozialökonomischen Determinanten und politischen Zusammenhängen "außen vor", weil sie anrücklich ist oder als vernachlässigbar angesehen wird, als nur beiläufig, temporär oder gar nicht relevant. Zudem würde das ja, auf die Gegenwart bezogen, auf Kapitalismus-Kritik hinauslaufen – und die ist, wenn sie marxistisch orientiert bleibt, auf die Erkundung von Alternativen zu den fast weltweit kapitalistisch formierten Gesellschaften gerichtet: auf Alternativen hin, die gegenwärtig überlebensnotwendig sind. Denn ein Weiter-So wie bisher führt zwangsläufig zur Zerstörung der für die Gattung Mensch auf diesem Planeten unabdingbaren Lebensbedingungen, d.h. zur Barbarei. Auf diese Einsicht sind längst die Nicht-Marxisten des Club of Rome gekommen, die sogar schon von der Notwendigkeit einer ersten globalen Revolution gesprochen haben. Solche

Überlegungen sind aber in der nicht-marxistischen Musikwissenschaft noch nicht angekommen, bei den meisten Marxisten allerdings auch nicht.

Ist in der allgemeinen Musikwissenschaft von sozialen Zusammenhängen, vom Sozium, von der Mediengesellschaft, der postindustriellen Gesellschaft, der Freizeitgesellschaft etc. die Rede, so liegt dem tendenziell entweder ein ganz abstrakter Gesellschaftsbegriff zugrunde oder der leere der Systemtheorie à la Luhmann. Bei der modischen Untersuchung selbstregulierender Systeme wird die Frage nach systemsprengenden Faktoren gar nicht erst gestellt oder im Vorhinein negativ beantwortet.

Ist von Musikkulturen die Rede, dominiert weithin ein auf geistige Kultur reduzierter Kulturbegriff, zudem ohne Berücksichtigung dessen, daß es in den einzelnen Kulturen unterschiedliche soziale Schichtungen gibt, die Dominanz herrschender Kulturen, kulturelle Überfremdung und Unterdrückung, opponierende Gegenkulturen, Subkulturen.

In neueren Untersuchungen vom Stellenwert der menschlichen Natur und der Körperlichkeit im musikalischen Verhalten sind die Gegenstände der Musikforschung durchaus wesentlich erweitert worden. In der Entwicklung der Musikanthropologie, der Gender-Studies sind hier materialistische, linke, linksliberale Ansätze weithin wirksam geworden. Es ist aber auch hier - sage ich jetzt einmal - die "bürgerliche" Tendenz zur Fetischisierung des Natürlichen, zur biologistischen bzw. individualistischen Verkürzung nicht zu übersehen, nicht zuletzt die prinzipielle, anti-rationale, anti-intellektuelle Infragestellung des menschlichen Subjekts à la Lacan, Luhmann oder Kittler.

So fehlen auch hier weitergehende Fragen nach Musik in politischen Zusammenhängen oder nach ideologischen Faktoren. In dieser Tendenz wird die Frage nach den die Entwicklung des Gegenstandes bestimmenden Widersprüchen, nach der Einheit und dem Kampf der Gegensätze, der widersprüchlichen Herausbildung von entwicklungsbestimmenden Umwälzungen gar nicht erst gestellt - weil das ja angeblich passé ist und über Zukunft, über den Vorschein von Künftigem nicht mehr die Rede sein kann. Ist die ehemalige Fortschrittsgläubigkeit in eine "postmoderne" Fortschrittskepsis und -feindschaft umgeschlagen, in die These vom Ende der Geschichte, so wird daher nicht mehr nach qualitativen, tiefgreifenden Umbrüchen gefragt, sondern - wenn überhaupt - ein irgendwie zustande gekommener Wandel beschrieben, oder einfach geschwiegen.

Ist Musikwissenschaft so beschaffen, dann ist sie eine Disziplin, die - was ihr Verhältnis zur Gegenwart angeht - auf den status quo fixiert ist: die Erkundung von Widerstandspotentialen in den heutigen Musikkulturen unterbleibt, Kritik bleibt fachintern, fällt im Hinblick auf die Frage nach sozialhistorisch wesentlichen Widersprüche der Musikkulturen ganz aus oder bewegt sich an der Oberfläche – mitunter glanzvoll, aber folgenlos.

Daß diese Tendenz auch die Arbeit an Gegenständen der zurückliegenden Musikgeschichte beeinflusst, liegt auf der Hand.

Dennoch gibt es hier, gegenläufig, Neues: etwa im Hinblick auf differenzierende Auseinandersetzungen mit Adorno (z.B. in Deutschland in den neuen Sammelbänden "Mit den Ohren denken" und "Diskordanz"¹⁸²); im Hinblick auf den Zusammenhang von Musik und Politik im Wirken Anton von Weberns (im neuen Sammelband v. Hartmut Krones); im Hinblick auf die Rekonstruktion der Musikgeschichte des Mittelalters unter rationalen, progressiven Aspekten; im Hinblick auf sozialgeschichtliche Arbeiten über den Zusammenhang von Musik und Städteulturen des 17. und 18. Jahrhunderts; nicht zuletzt eine verstärkte Hinwendung zu einem wichtigen Aspekt der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Musik im Exil, im Faschismus, in den Konzentrationslagern.

3. Welche der beiden skizzierten Grund-Tendenzen im Gesamt der "bürgerlichen" Musikwissenschaft von größerem Gewicht ist, ist schwer zu entscheiden. Im postmodernen Pluralismus scheint überdies Meinungsstreit kaum noch sinnvoll: Jeder macht seins, keiner will und kann dem Anderen beweisen, daß er Recht hat. Nur, daß die Marxisten in der Konkurrenz der Paradigmen nichts mehr zu melden haben, wird von Vielen als neuer Glaubenssatz unbefragt akzeptiert.

Neuerdings ist bemerkt worden, daß es unter jüngeren Wissenschaftlern einen zunehmenden Widerstand gegen die spezialistische Ausdifferenzierung und Isolierung in autonomen Reservaten der Musikforschung gibt: eine Öffnung für komplexe, übergreifende Zusammenhänge, vielleicht sogar für Widersprüche. Darauf hat Eva Rieger hingewiesen.

¹⁸² KLEIN, Richard und MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hg.) (1998): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Suhrkamp Frankfurt/Main.- Diskordanz. Studien zur neueren Musikgeschichte, hg. von Werner Keil., Bd. 7 "Was du nicht hören kannst, Musik". Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert, hg. von Werner Keil und Jürgen Arndt unter Mitarbeit von Christian Zürner, Hildesheim/Zürich/New York, 1999.

Andererseits hat das verstärkte Interesse an den neuesten Widerspruchsbe-
wegungen der Musikkulturen dazu geführt, daß nun seitens führender Mu-
sikwissenschaftler die Vernachlässigung der älteren Musikgeschichte beklagt
wird - als Verfall der großen musikwissenschaftlichen Traditionen.

So konstatierte Ludwig Finscher 1998 in Halle: In der deutschen Musikwis-
senschaft werden nicht nur ganze Jahrhunderte, sondern ganze Sachbereiche
und Methodenkomplexe weitgehend ausgespart, gerade solche, die in der
traditionellen Musikwissenschaft zentral waren: eine Epochen- und Gat-
tungsgeschichtsschreibung, die sich nicht mit der Handvoll von Meisterwer-
ken begnügt, sondern die neugierig ist auf die Werke, die vergessen worden
sind und die Gründe für solche historischen Selektionsprozesse aufsucht und
beschreibt. Die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert sieht aus einer solchen
Perspektive ganz anders aus als aus der Perspektive Adornos und der vielen,
die ihm gefolgt sind und folgen. Das gelte auch für die Musikgeschichte des
17. u. 18. Jahrhunderts. Und die sehe dann auch ganz anders aus als in der
postmodernen Perspektive, in der die historische Methodik hinter der freien
Entfaltung der Subjektivität zurücktritt. Die Einsicht, daß die Musikgeschich-
te des 20. Jahrhunderts nicht von Schönberg und danach in Darmstadt ge-
schrieben worden ist, daß eine Gattungsgeschichte, die immer wieder diesel-
ben Werke interpretiert, nur eine Fortsetzung der so verpönten Heroenge-
schichtsschreibung des 19. Jahrhundert ist, scheint sich nur langsam durch-
setzen. Danuser und Edler seien da nicht mehr als ermutigende Zeichen.
Ferner - so Ludwig Finscher: Zu den bedenklichen Verengungen des Hori-
zonts der jüngeren Zeit gehöre auch das immer stärkere Zurücktreten der
traditionellen Werkinterpretation, einhergehend mit dem wachsenden
Desinteresse an der Kategorie des Werks überhaupt. Wer sich nur mit der
zeitgenössischen Musik beschäftige, dem muß die Kategorie des Werks ob-
solet erscheinen. Inzwischen werden aber längst wieder Werke im emphati-
schen Sinne komponiert und - wie die des klassischen Repertoires - rezipiert.
Die Bemühung um die Werke als Werke sei nicht erreicht durch das kluge
Reden über einzelne Aspekte einzelner Werke (wie es so viele kleine
Dahlhäuser kultivieren), noch durch die Cultural Studies. Schließlich, so im-
mer noch Ludwig Finscher 1998 mit dem Blick auf die deutsche Musikwis-
senschaft: Es falle doch auf, daß ganze Themenbereiche fehlen, die mit der
angelsächsischen Bewegung der Cultural Studies zusammenhängen, wie
Geschmacksgeschichte und Mentalitäten, die Rolle der Musik in Klassenge-
sellschaften und ihr Beitrag zur Bildung und Stabilisierung solcher Gesell-
schaften, Genderstudies und anderes mehr. Es falle auch auf, daß sich seit

längerem eine Theorieverdrossenheit auszubreiten scheint: es gäbe keine Theorie des musikalischen Kunstwerks, kaum eine Gattungstheorie. Über das Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsästhetik werde zu wenig, wenigstens nicht kontinuierlich nachgedacht, ebensowenig über die Interaktionen zwischen Kompositionsgeschichte, Theoriegeschichte, Institutionsgeschichte und Rezeptionsgeschichte. Es fehlen weitgehend Beschreibungsmodelle für das Funktionieren von Musik aller Arten in Theorien von Cultures as Textures. Und, immer noch der Nicht-Marxist Ludwig Finscher in seinem Resumée: Es wäre wichtig zu wissen, was neuere Ansätze für die Entwicklung der Musikwissenschaft überhaupt bedeuten: Gay and Lesbian Musicology, Dekonstruktivismus in der Musikwissenschaft,; New Musicology und Postmodern Musicology.

4. Nun, das ist die Sicht von Ludwig Finscher, der auf die Kopie seines Referats, um das ich ihn gebeten und das er mir prompt zugeschickt hatte, schrieb: "Mit herzlichen Grüßen. Wüst polemisch, stark selektiv und stockkonservativ".

Das finde ich so absolut nicht. Aber es gibt bei Finscher große Informationslücken. Viele der von ihm benannten Lücken und Desiderata sind in den Festschriften für Georg Knepler zu seinen 85. und 90. Geburtstag thematisiert worden, von vielen Musikwissenschaftlern vieler Länder - wobei die Frage nach ihrem Verhältnis zur materialistischen Dialektik das übergreifend Wesentliche ist und nicht die Frage, ob sie sich als "Marxisten" begreifen. Aber: Das ist nicht die Musikwissenschaft in den bürgerlichen Gesellschaften, sondern eine Linie in der Musikforschung, in der materialistische, marxistisch inspirierte Ansätze, zudem international, vereinigt sind, die aus dem allgemeinen Strom musikwissenschaftlichen Denkens herausragen. An diesem Niveau wäre wohl im Interesse der Weiterentwicklung anzuknüpfen.

Auf unserer Tagung zeigte sich eine sehr interessante Differenz in dieser Linie der marxistisch orientierten Musikforschung:

In den sozialistischen Ländern war Musikforschung weitgehend ideologisch überfrachtet und behindert. Oskár Elschek hat seine Erfahrungen in der Tschechoslowakei dahingehend verallgemeinert, daß er meinte, die marxistische Linie sei eigentlich gescheitert. Das ist eine voreilige Verallgemeinerung, weil die Bedingungen für die Entwicklung marxistischer Ansätze in der Musikforschung in den kapitalistischen Ländern (in England, in Italien etwa) andere waren und zu Resultaten geführt haben, die man nicht als gescheitert bezeichnen kann.

Nun, aus den ehemals sozialistischen Ländern sind inzwischen ebenfalls kapitalistische geworden. Also haben die "Ossis" jetzt vergleichbare Bedingungen wie ihre Kollegen "Wessis". Sie haben nun neue Chancen, die Marx'sche Methode in der Musikforschung zu reaktivieren und kreativ zu entfalten: in der kritischen Auseinandersetzung mit den keineswegs idealen Arbeits- und Lebensbedingungen der kapitalistischen Gesellschaft.

Mit diesem optimistischen Ausblick möchte ich schließen.

6.2 *Silke Wenzel*: Über die Legitimation und Rentabilität von Musikwissenschaft

Strom ist gelb und die Bundeswehr produziert – laut Eigenpropaganda – Frieden! Wissenschaft, Geisteswissenschaft, Musikwissenschaft produzieren also – so wäre analog und zeitgemäß zu formulieren – Gedanken. Deren Vergegenständlichung und Rentabilitätsrechtfertigung gegenüber einer breiten Öffentlichkeit sind allerdings weit aus problematischer. Denn wenn Musikwissenschaft primär kein gegenständliches Produkt anbietet, so ist sie demnach – ökonomisch gesehen – nur als Dienstleistung anzuerkennen, sei es innerhalb des Musikmarktes, sei es in der Lehre, als "Dienst an der Öffentlichkeit" (Seebass, 531).

Gerade in der etablierten Musikwissenschaft wird dieser Dienstleistungsfunktion auch tatsächlich ein großer Stellenwert eingeräumt, wie es u.a. das jüngst veröffentlichte Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung ebenso zeigt wie die unsägliche Diskussion um den 3-Jahres-Bachelor: "[D]ie Musikwissenschaft [kann] z.B. in ihren systematischen, soziologischen und ethnologischen Teilgebieten Aussagen über die ‚Konsumgewohnheiten‘ von Musik, über ihre vielfältigen gesellschaftlichen Funktionen (in der klinischen Therapie, Werbung, als Droge) sowie über die Globalisierung und Vernetzung von Musikkulturen machen und auf diese Weise Ergebnisse von unmittelbarem volkswirtschaftlichem Nutzen erbringen. [...] Ohne hervorragend qualifizierte Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler können zentrale Aufgaben bei den Rundfunk- und Fernsehanstalten [...], bei den Printmedien [...], im Kulturmanagement [...], in der Dramaturgie [...], bei Musikfestivals oder bei Tonträgerproduktionen und in besonderer Weise in Museen, Bibliotheken und Archiven nicht in sachlich erforderlicher Weise

erfüllt werden, wie das bisher noch möglich und für die internationale Wettbewerbsfähigkeit dieser Sparten unabdingbar ist" (Memorandum, 1f.).

Nur mehr logisch scheint es, daß unter solchen Bedingungen, fast schon Prämissen, Studiengänge aus dem Boden gestampft werden, die jene Rentabilität von vornherein kalkulieren: Musik- bzw. Kulturmanagement oder "Angewandte Kulturwissenschaften". Dienstleistungsmusikwissenschaft aber ist vorwiegend die nunmehr in der breiteren Öffentlichkeit marktgerechteinstitutionalisierte *historische* Musikwissenschaft, die damit - mit einer *vorgelichen* Gesellschaftsrelevanz - ihre öffentliche Legitimation gefunden hat.

Von den beiden Möglichkeiten, mit historischem Material umzugehen, nämlich es entweder auszuwerten, um zu einer Theorienbildung zu gelangen, oder es zu verwerten, um zu Geld zu gelangen, von jenen beiden Möglichkeiten also, wählt die etablierte Musikwissenschaft zur Zeit letzteres oder tendiert zumindest dazu. Im Ausüben eines routinierten Handwerks aber verbaut sie sich geisteswissenschaftliche Wege, die zu neuen Methoden führen könnten. Denn in der zweifellos wichtigen populären Vermittlung von Wissen über Musik, u.a. in Medien aller Art, sind Methoden, die pragmatistisch-routiniertes Arbeiten zulassen, nicht nur erwünscht, sondern notwendig.

Um dennoch ihren "geisteswissenschaftlichen" Charakter zu betonen, verweist die historische Musikwissenschaft schließlich auf ihre kritischen Gesamtausgaben und spricht - wiederum im Hinblick auf "Gesellschaftsrelevanz" - von "kultureller Identität" und "kollektivem Gedächtnis" (Memorandum, 1).

Ein "Zurück zu den alten Meistern" bzw. ein "Zurück in die Archive, um neue alte Meister zu suchen" erscheint aber zahlreichen Studierenden - bei allem Respekt vor der historischen Forschung und bei aller Einsicht in ihre Notwendigkeit - zumindest so lange suspekt, wie die Disziplin nicht einmal annähernd in der Lage ist, musikalisch-soziologische und -psychologische Probleme des aktuellen Alltags in den Griff zu bekommen. Geisteswissenschaft, darin sind sich Studierende zu weiten Teilen wieder einig, erfüllt ihre Gesellschaftsrelevanz auf andere Weise, nämlich durch Kulturkritik. Die vom Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft veranstalteten Symposien der letzten Jahre zeigen dies deutlich. Die Themen wurden von Studierenden gewählt, sie entsprechen also einem bestimmten Manko am jeweiligen Institut: Musik Medien Mensch (Hamburg 1995); gender studies (Berlin 1996); Nebensache Musik (Weimar 1997); Grenzüberschreitungen (Frank-

furt am Main 1998); Musik im Spiegel ihrer technologischen Entwicklung (Lüneburg 1999).

Die etablierte Musikwissenschaft und die mit ihr verbundenen Machtpositionen haben es also geschafft, den Versuch einer Erneuerung der Disziplin in der Folge der 68er zu überleben und die damaligen Gedanken vom institutionalisierten Rahmen fern zu halten. So verwundert es wenig, daß die junge Generation, die nun den musikwissenschaftlichen Nachwuchs bildet, eine Erneuerung der Disziplin dringend fordert. Getreu ihrer Erziehung in den 80er und 90er Jahren, importiert sie diese Erneuerung allerdings aus dem angloamerikanischen Raum, wo unter dem Stichwort "New Musicology" unter anderen europäische Gedanken der 70er Jahre aufgegriffen bzw. ein zweites Mal erfunden werden.

Unter dem Begriff "New Musicology" versteht man zunächst schlicht eine wissenschaftliche Tendenz, die eine Veränderung der – in den USA meist von deutschen Exilanten geprägten – Musikwissenschaft fordert: weg von der historischen, hin zu einer soziologisch-kulturell orientierten Musikwissenschaft, die sich primär als ein Teil der übergreifenden "Cultural Studies" begreift. Musikwissenschaften als "Cultural Studies" zu verstehen, bedeutet innerhalb der "New Musicology", das Fach in den "Humanities" zu verankern und es damit dem Menschlichen und nicht nur dem (philologischen) Humanismus zu verpflichten (vgl. Cook, 93).

Ein wesentlicher Beginn dieser Strömung war Joseph Kermans 1985 in den USA erschienenes Buch "Contemplating Music" (britische Ausgabe: "Musicology"). Darin forderte Kerman u.a.: "Musicology, theory, and ethnomusicology should not be defined in terms of their subject matter, however, but rather in terms of their philosophies and ideologies" (Kerman, 15). Auf diese Weise, so Kerman, würden sich die Betrachtungsweisen ihrer Gegenstände überlappen. Und weiter: "Semiotics, hermeneutics, and phenomenology are being drawn up only by some of the boldest of musical studies today. Post-structuralism, deconstruction, and serious feminism have yet to make their debuts in musicology or music theory" (Kerman, 17).

In der historischen Musikwissenschaft kreidete Kerman vor allem den Herausgebern von Gesamtausgaben an, daß sie von einer Edition zur nächsten übergangen, ohne jemals das, was sie ediert haben, zu betrachten bzw. zu verarbeiten. Sie verhielten sich wie ein Pianist, der immer nur Tonleitern spielt, niemals Werke. Ein zweiter Kritikpunkt Kermans war der sogenannte "Schenkerismus": "As applied to music, the term 'analysis' has come to mean

the detailed ‚internalist‘ explication of the structure of particular compositions.” Und er fährt in Klammern fort: “And a highly technical process this explication turns out to be, with its fine print and its doctored musical examples, its tables, reductive graphs, and occasional mathematical excursions” (Kerman, 17).

Zwar gesteht Kerman der traditionellen Musikwissenschaft zu, daß sie mittlerweile sozialgeschichtliche Aspekte in ihre Betrachtung mit einbezieht, allerdings ohne dabei zu weitergehenden Aussagen über die Musik als Musik zu gelangen (vgl. Cook, 93). Die bereits vor Jahren, wenn nicht Jahrzehnten geforderte Verwandlung von Faktenwissen in Bedeutungswissen (vgl. Kalisch, 728) stehe also nach wie vor aus.

Eine populärwissenschaftliche Publikation, die ebenfalls diese “neue Sicht” vertritt, ist die bereits zitierte “Music. A very short introduction” von Nicholas Cook aus dem Jahre 1998. In der Absicht, den äußerst begrenzten Gegenstand der historischen Musikwissenschaft sowie deren Überholtheit zu demonstrieren, kritisiert Cook den enggefaßten heute noch verwendeten “Werkbegriff” des 19. Jahrhunderts mit völliger Selbstverständlichkeit, die nicht den geringsten – nicht mal einen dialektischen – Zweifel zuläßt, folgendermaßen: “But as that curious word ‚works‘ suggests, [...] it reflected what underlay that culture: the classic industrial economy, based on the *production of goods* which were subsequently *distributed* and finally *consumed* by the public who purchased them. [...] In the same way, music was thought of as being based on the *production of compositions* which were subsequently *performed* and finally *experienced* (enjoyed, appreciated) by the listening public. [...] The term is a revealing one because it creates a direct link with the world of economics. One of the basic principles of capitalism is that you can in effect stockpile labour – either by accumulating the products of labour, or by accumulating something else (most obviously money) that you can exchange for labour. In the same way, the musical ‚work‘ gave a permanent form to music; music was no longer to be thought of as purely evanescent, an activity or experience that fades into the past as soon as it is over. [...] And in this way music becomes something you can stockpile or accumulate, a form of what might be termed ‚aesthetic capital‘. We don’t normally call it that, however; we call it ‚the repertory‘” (Cook, 15f.). Daß diese ökonomischen Grundlagen des 19. Jahrhunderts für Cook heute in keiner Weise mehr gültig sind, versteht sich (leider) schon fast von selbst: “This is a very different type of economy from the late twentieth-century service economy, based not on

manufactured goods but on such ‚products‘ as the pension plans in the Prudential commercial” (Cook, 15).

Die horizontalen, der Chronologie folgenden Arbeitsschritte des Musikprozesses Produktion – Distribution – Rezeption wurden, so Cook weiter (1998, 17), im 19. Jahrhundert im öffentlichen Bewußtsein in eine vertikale Hierarchie gekippt, die bis heute dem emphatischen Werkbegriff eingeschrieben ist: 1. Komponist, 2. Interpret, 3. Zuhörer. Genau diese Hierarchie machte sich ihrerseits - so die Kritik der “New Musicology” - die Musikwissenschaft zu eigen. Paradoxe Weise, denn in dieser Hierarchie rangiert sie selbst als Dienstleister für die dritte Kategorie, also sozusagen auf Platz 4.

Der angloamerikanische Paradigmenwechsel, der zur “New Musicology” führte, räumt nun also dem rezeptiven Verhalten den Primat gegenüber der Musikproduktion (Werk/Komponist) ein und erklärt die Rezeption als bestimmend für die musikwissenschaftliche Betrachtung: “From the perspective of reception, it is musical needs, desires, and aspirations that form the stuff of history” (Cook, 85). Im Schlepptau dieses Primats zogen dann die verschiedenen Mode-Methodologien in die Musikwissenschaft ein: Konstruktivismus/Systemtheorie. Ebenso Gesellschaft, z.B. in Form von gender-studies: “[T]he ‚constructivist‘ view of art [...] sees the primary role of art as to construct and communicate new modes of perception; that is where the historical process lies” (Cook, 84). Die historische Dimension ist bei diesem Musikwissenschaftsverständnis also durchaus impliziert.

Die Absolutheit, mit der dieser Vorrang verkündet wurde, weicht mittlerweile überlegteren Positionen: “As in the case of the ‚picture‘ and ‚constructivist‘ views of art, what we need is balance; we need *both* composition-based and reception-based approaches to music, for the two work in a kind of counterpoint” (Cook, 85). Diese Präzisierung der Darlegung Cooks endet allerdings in einem – eher marktwirtschaftlich orientierten – dialektischen Musik(wissenschafts)-verständnis, für dessen Erkenntnis es nun m.E. nicht unbedingt der “New Musicology” bedurfte: “In other words what there is to hear determines what people want to hear, and what people want to hear determines what there is to hear”. Dazu gehört auch die Einsicht, daß “music and musicology are ways of creating meaning rather than just of representing it” (Cook, 129).

Es ist bezeichnend für die junge Generation von MusikwissenschaftlerInnen, daß solche Ideen aus England oder Amerika kommen mußten, ehe sie angenommen wurden. Es ist tröstlich, daß in der Verbindung mit ihnen, auch die

immense Reflexion über die Disziplin Musikwissenschaft, wie sie vor allem die "linke" Musikwissenschaft der 70er Jahre leistete, sukzessive Anerkennung findet.

Die Ignoranz der etablierten Musikwissenschaft gegenüber diesem Paradigmenwechsel bleibt dennoch nach wie vor bestehen. Die dadurch unter Studierenden ausgelöste Unzufriedenheit, sorgt für eine intensive Suche nach neuen Vorgehens-, vor allem aber Anschauungsweisen. Diese Suche wird meist bei anderen Disziplinen fündig, mit der Folge allerdings, daß der Musikwissenschaft zunehmend Theorien übergestülpt werden, die nicht mehr aus ihrem Gegenstand, der Musik bzw. dem Musikalischen Handeln, heraus entwickelt wurden (wie eben Konstruktivismus, Systemtheorie etc.). Damit aber driften Gegenstand und Methode auseinander, stehen bestenfalls nebeneinander oder werden in schlichter Analogiebildung zusammengezwungen. Dieses Versagen der etablierten deutschen Musikwissenschaft vor methodologischen Fragen und die daraus resultierende Orientierung der jungen Musikwissenschaft an dem angloamerikanischen Modell "Cultural Studies" birgt m.E. – und mit Vorsicht formuliert – die Gefahr einer seltsamen Verdrehung der Herangehensweise: Die Methoden der Anschauung liefern andere Disziplinen – häufig die Philosophie. Die Rezeption einer dieser Methodologien ist es nun, aus der sich eine Fragestellung ergibt, die ihrerseits dann auf Musik zurechtgebogen wird. (Ein typisches Problem der "Cultural Studies"). Wenn die universitäre Musikwissenschaft auch weiterhin dazu keine Alternativen bietet, wird der Gegenstand Musik aufgegeben. Dann allerdings kann man die Nicht-mehr-Musikwissenschaft generell im Einheitsbrei der "Cultural Studies" auflösen. Denn dann ist die Methode nicht mehr am Gegenstand Musik, sondern am Gegenstand Gesellschaft entwickelt und hat damit das primäre Ziel, Aussagen über die Gesellschaft zu treffen, unter anderem unter Berücksichtigung von Musik. Ideal wäre, dies versteht sich, ein dialektisches Wissenschaftsverständnis zwischen Gegenstand Musik und Gegenstand Gesellschaft. Dann erfüllt die junge Musikwissenschaft von ganz alleine und freiwillig jene Forderung und Ansicht der etablierten Musikwissenschaft, die sie bislang so scharf kritisiert: Popmusik gehöre nicht in die Musikwissenschaft, sondern in die Soziologie.

Die prinzipielle Verankerung der Musikwissenschaft in den "Humanities" allerdings, ist mehr als wünschenswert und könnte vielleicht die Musikwissenschaft doch wieder zu einer wirklich gesellschaftsrelevanten und vor allem methodisch eigenständigen Disziplin werden lassen.

Literatur

- COOK, Nicholas (1998): Music. A very short introduction, Oxford .
- KALISCH, Volker (1993): Einige unsystematische Nach(t)gedanken zum Thema Musikwissenschaft, in: ÖMZ 47 (1993), S. 723-729.
- KERMAN, Joseph (1985): Musicology, London.
- MEMORANDUM der Gesellschaft für Musikforschung, in: Mf 52 (1999), S. 1-2.
- SEEBASS, Tilmann (1994): Musikwissenschaft in der Universität. Ein Systemvergleich zwischen den USA und Österreich, in: ÖMZ 49 (1994), S. 529-538.

6.3 Hanns-Werner Heister: Perspektiven der Musikwissenschaft

Die im folgenden in Umrissen skizzierte 'Neue Musikwissenschaft' ist, wie schon der Terminus andeutet, ein deutschsprachiges, vielleicht sogar europäisches Gegenstück zur US-amerikanischen "New Musicology". Es ist dabei nicht immer fein säuberlich zwischen einer 'Neuen Musikwissenschaft' und einer "alten" bzw. Musikwissenschaft überhaupt und als solcher unterscheiden. Gemeint ist eine universale Perspektive, ein Standpunkt und ein Blickwinkel für das Fach sowie, weit wichtiger noch, die Sache der Musik im ganzen. (Die 'Wissenschaft von der Musik', so ein Bonmot von Peter Wicke, muß sogar nicht einmal "Musikwissenschaft" im akademischen Sinn sein und heißen.) Das schließt selbstverständlich Produktives gänzlich außerhalb einer wie immer im einzelnen bestimmten Neuen Musikwissenschaft in Einzelfragen nicht aus sondern ausdrücklich ein. Manche Schlösser lassen sich immer noch mit einem schlichten Dietrich öffnen, obwohl es inzwischen wesentlich verfeinerte Instrumente und Methoden gibt.

Die Spezifik der Neuen Musikwissenschaft - fortan ohne Anführungsstriche - liegt wohl im wesentlichen weniger in Gegenständen, Themen, Stoffen, oder

Einzelmethoden, sondern in Herangehensweise, Fragen, Fragen- und Aufgabenstellungen. Zentrierend in deren ihrerseits weitgefächerter Diversität dürfte vor allem ein selber wiederum reflektierter Blick 'von unten' und 'nach vorne' sein, eine - vermittelte - Orientierung an Interessen, Bedürfnissen, Potentialen der Massen und der Mehrheit, an einem qualifizierten humanen Fortschritt: "freie und soziale Marktwirtschaft" bzw. "Kapitalismus mit menschlichem Antlitz" stehen in solcher Perspektive immerhin höher als die unmenschliche Fratze des Faschismus oder der gewöhnliche Kapitalismus ohne Wenn und Aber. Wir werden uns also gelegentlich an solche unschönen Entitäten doch erinnern müssen. Dazu zählt auch etwas wie die Auseinandersetzung zwischen großen Menschengruppen, die vor allem charakterisiert sind durch ihre Stellung im Kontext eines jeweils geschichtlich bestimmten Systems der Produktion, durch ihr (größtenteils zugleich rechtlich fixiertes) Verhältnis zu den wesentlichen Mitteln der Produktion, durch ihren Stellenwert in der gesellschaftlichen Organisation der Arbeit, damit weiter durch Art und Weise, wie sie ihren Anteil am gesellschaftlichen Gesamtprodukt erlangen samt der Höhe dieses Anteils, also kurzum an "Klassenkampf" (mit oder ohne Gänsefüßchen), und das samt seinen Differenzierungen und Reflexen in weitergehenden "feinen Unterschieden" (Pierre Bourdieu) sowie auch in 'Text' und Kontext von Musik - die konzeptiven Ideologen der herrschenden Klasse sind da viel unbefangener, und verwenden etwa diesen Begriff bereits ganz ohne Gänsefüßchen. Auch in den "Gender studies" ist ganz unbefangen von "class" als sozialer Differenzierungskategorie die Rede.

I. Das System und die "verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten"

Wissenschaft

Zu den spezifischen Anliegen der Neuen Musikwissenschaft wird - so ist zu fürchten - einmal mehr etwas zunächst an sich ziemlich Unspezifisches gehören: nämlich allgemein die "Verteidigung der Kultur" überhaupt (um eine Parole der 30er Jahre zu zitieren), und speziell der Wissenschaft und Kunst - auch und gerade generell gegen die herrschende Ökonomie, also z.B. "Sparzwänge" usw.

Speziell, und zwar in der Praxis wie praxisbezogen in der Theorie, zu verteidigen ist die relative Autonomie der Musik als Kunst wie der Musikkultur (die als absolute Autonomie in der bürgerlichen Ideologie nach wie vor be-

wußtlos fetischisiert wird), gegen die längst nicht mehr nur formelle sondern auch reelle Subsumtion unters Kapitalverhältnis, tendenziell auch der Musikwissenschaft selber. Denn unterworfen wird nicht nur die Funktion, die gewissermaßen noch als äußerlich und von außen, sogar als Oktroi zu denken wäre, sondern Gestalt und Gehalt selber: das Angenehme statt des Schönen, das bloß Schöne statt des Wahren. Im Zeichen von netter, munterer oder sentimentaler Begleitmusik zu Ausbeutung und Krieg rücken Augiasstall, Philharmonie und Musikantenstadl näher zusammen, als es konventioneller Sichtweise lieb sein mag.

Wissen und Bildung, Humanismus und Humanität, innerhalb wie außerhalb der Wissenschaft, mögen als weitere Stichworte hier genügen - bezeichnend, daß sie bereits "konservativ", "altmodisch" genannt werden dürfen. Die Differenz jedenfalls zwischen der immerhin sacht utopischen vergangenen Phrase "dem Volke dienen" und der harten aktuellen Tatsache "die Kapital- und Systeminteressen bedienen" ist schneidend.

Wahrheit: objektive, absolute, relative

Bereits ein wissenschaftsinternes Problem - soweit solche Trennungen überhaupt sinnvoll und legitim sind - ist das Problem der erkenntnistheoretisch/gnoseologischen Voraussetzungen, die noch vor Methodologie wie Methoden im einzelnen zu diskutieren sind. Auch hier geht es zunächst um Verteidigung, Bewahrung und Ausbau der Wissenschaftlichkeit überhaupt. Unabdingbar dafür ist das Streben nach Objektivität: Sachbezug statt Profit-Bezug oder bloßer partikularisierter Personen-Subjekt-Bezüge ist ein Angel- und Drehpunkt.

Vorausgesetzt ist dabei Erkennbarkeit der Welt statt verabsolutierter Skepsis, so sehr alle Erkenntnis immer nur relativ ist, innerhalb der Schranken von Geschichte, Kultur, Klassen, der Natur von Gehirn und Sinnesorganen, während die Grenze zu einer absoluten Wahrheit unerreichbar ist und nur eine infinitesimale Annäherung in einem unendlichen Progreß möglich erscheint. Das Noch-Nicht-Erkannte (so Harry Goldschmidt) ist nicht als das Unerkennbare zu deklarieren.

Hier klingt bereits das Thema bzw. die Frage des Materialismus an. Er muß gar nicht immer explizit sein; es genügt, wenn er latent in jeder ernsthaften wissenschaftlichen Bemühung als eine Art basso continuo mitgeht, und wär's nur bei einer sachbezogenen Werk-Analyse.

Viele Adepten der Postmoderne, die neuerdings vor allem als "Konstruktivismus" aller Art firmiert, teilen mit Anhängern der (zumal religiös definierten) Prämoderne die Abneigung gegen Erkenntnis. Wahrheit bedeutet ihnen letztlich so wenig wie Kunst, und aufgrund eines irrationalistischen Agnostizismus leugnen sie die Erkennbarkeit der Welt. Und es steht - vermittelt, aber eben doch - im Dienst jener durchaus kenntlichen Interessen, die den Schleier der Maja über die gesellschaftlichen Verhältnissen gebreitet wissen wollen.

Der Wagner der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Chefideologe postmoderner, bürgerlicher Kunst und Ästhetik, John Cage, betont denn auch öfter, daß er es gar nicht so genau wissen wolle: "In der Tat schätze ich unter den Erfahrungen am meisten die, die mich nicht wissen lassen, was in Gottes Namen passiert ist". Die Anhänger der Neuen Musikwissenschaft dagegen wissen Erkenntnis zu schätzen und suchen in Erfahrung zu bringen, nicht nur was passiert, sondern auch warum etwas passiert oder warum in manchen Punkten nichts passiert.

Relationen: gesellschaftliche Bewußtheit, politisches Engagement

Die mit solchen Fragen verbundene gesellschaftlich-politische Dimensionierung der Wissenschaft ist zum einen gewissermaßen "vor die Klammer" zu setzen, ist aber zugleich auch Bestandteil des wissenschaftlichem Arbeitsprozesses selber. Von der alten oder sonstigen Musikwissenschaft unterscheidet sich die Neue nicht durch diese Dimensionierung als solche, sondern dadurch, daß sie ihrer bewußt ist.

Wichtig ist beide Male ein Denken in Zusammenhängen: die Totalität sollte wenigstens perspektivisch im Blickfeld sein. Die Parole "global denken, lokal handeln" gilt dabei auch für die Neue Musikwissenschaft. Denn nicht gemeint ist damit, daß etwa bei der Formanalyse eines Werks immer die gesellschaftliche Formations-Analyse explizit mit einzubeziehen und darstellen, bei harmonischer Analyse - so (freilich eher tendenzielle) Forderungen im Zusammenhang mit "1968" - die Analyse des derzeitigen Stands der Weltrevolution voranzustellen, gar diese dadurch mit voranzutreiben sei. Wohl aber sind weitgespannte Zusammenhänge, ist solche Totalität implizit als "Tiefenstruktur" selbst in partikularen, dimensional Teil-Analysen mitzubedenken: das ist für MarxistInnen eigentlich selbstverständlich. Bei der Analyse der harmonischen Dimension geht es also nicht um Weltrevolution. Wohl aber gilt es, die Disharmonien der realen Welt nicht zu vergessen

oder zu verleugnen. Faszinierend ist dabei die regulative Idee von Musik *in* Gesellschaft (statt Musik *und* Gesellschaft). Diese Totalität ist dabei als "organisches System" (Karl Marx) zu verstehen, sodaß von Musik aus nicht immer erst mühsam "nachträglich" Beziehungen gesucht werden müssen.

Vermutlich ist es Selbsttäuschung, daß Neue Musikwissenschaft per se "praxisnäher" sei. Das ist eher unwahrscheinlich, gerade wenn und weil sie oppositionell, Teil der "zweiten Kultur", unterdrückt oder marginalisiert ist. (So praxisnah wie die "Klopffechter" - ein schöner Begriff von Marx -, die das Kapital mit den Meinungen bedienen, die gerade nützlich und angesagt sind, kann unserereiner selbst beim schlechtesten Willen garnicht sein.) Tatsächlich aber versucht sie, mindestens als Wissenschaft, näher an reale Prozesse heranzukommen, und das, soweit möglich, in gesellschaftlich progressiver Absicht: Eislers Betonung des "Nützlich"-Werdens, des "Abliefers" kann hier als ein Leitfaden dienen.

Substanzen: Materialismus, nicht-mechanisch, dialektisch/historisch

Für die Strukturierung der "Totalität" von Wirklichkeit gelten gewisse Grundüberzeugungen, die nicht alle Interessenten und Partizipanten an der Neuen Musikwissenschaft im Vollzug der praktischen Forschung in extenso zu teilen brauchen.

Noch vor, unter oder hinter methodologischen Fragen ist die des ontologischen und gnoseologischen Primats der Materie, des Seins über dem Bewußtsein. Das gilt auch naturhistorisch: lebende Materie, bewußtes Sein ist eine natur- und welthistorische Errungenschaft. Dasselbe in Grün (oder Rot): Basis und Überbau.

So bedeutsam solche Grundsatzfragen für Weltbild und Bewußtsein "in letzter Instanz" sind, so sekundär sind letztlich in der Regel bloße atheistische oder andererseits theistische, deistische, katholische, evangelische, adventistische etc. Bekenntnisse, wenn konkret und verantwortlich und einläßlich an der Sache gearbeitet wird: oft genug gibt es da Gegenstücke zum "Realismus wider Willen", wie ihn etwa Friedrich Engels dem Gesinnungs-Monarchisten Balzac attestiert hat. Daß die Gretchenfrage nach dem Verhältnis zur Religion gerade für Musik bzw. Musikwissenschaft angesichts der großen Rolle,

die Magisch-Religiöses bislang in Kunstdingen gespielt hat, mehr als bloß beiläufig ist, sei immerhin ausdrücklich vermerkt.

Dabei herrschen, wie innerhalb der Natur, so auch innerhalb der verschiedenen Schichten, Bereiche, Dimensionen von Gesellschaft nicht schlichte Kausal- oder Determinationsverhältnisse. Vielmehr herrscht ein dialektischer Determinismus: prinzipielle Bedingtheit und relative Eigenständigkeit. Schon Engels betonte, die Ökonomie sei nur "in letzter Instanz" das Bestimmende - aber eben immerhin doch. Irgendwie Multifaktorielles anzusetzen und eklektizistisch die Determinanten zu wechseln genügt nicht.

Ebensowenig ist es ausreichend, in der Dialektik von Erscheinung und Wesen nicht nach dem Wesen von Sachverhalten zu suchen, sei es das der Sonate, Fuge, des Konzerts, der Oper, oder, als eine der obersten Fragen der Musikwissenschaft, das der Musik – auch wenn solche Fragen postmodern als "Essentialismus" denunziert werden: Oberfläche genügt. Der bloße Augenschein ist aber zu wenig. Er kann täuschen.

Der deutsche Faschismus zum Beispiel wurde dadurch noch lange nicht zum Sozialismus oder auch nur einem "Nationalsozialismus", wie er sich selber demagogisch nannte, daß er als eine der vielen "Entwendungen aus der Commune" (Ernst Bloch) den "Roten" (Erich Weinert/Hanns Eisler) kurzzeitig zum "Braunen Wedding" umfärbte oder, längerdauernd, das "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit" als "Brüder aus Zechen und Gruben" kontrafazierte.

Die subjektiv-idealistische Variante des Antimaterialismus ist in der Frage nach eindringlicher Erkenntnis und Erkennbarkeit der Welt hier wohl noch gefährlicher, auch aktueller, da scheinbar moderner gegenüber objektivem Idealismus, der letztlich religiös im weiten Sinn ist. Mit AnhängerInnen einer der Fraktionen des Christentums wie des Islam, mit Mennoniten oder Sunniten läßt sich immerhin über die Pilatus-Frage rechten "Was ist Wahrheit?" Postmodern modifiziert wird sie dagegen zur gleichgültigen Geste 'Was ist schon Wahrheit'.

Weiter gehört es zu den Grundlagen der Neuen Musikwissenschaft, daß ein universeller Zusammenhang angesetzt wird von Natur, Gesellschaft, Geist als den drei grundlegenden Kategorien, in die Wirklichkeit gegliedert werden kann. Es geht hier nicht um die Wörter bzw. Bezeichnungen, sondern um den Sachverhalt. Innerhalb solcher Totalität ist Realität widersprüchlich. Dabei sind Wechselwirkungen, wechselseitige Determinationen, dazu Bewegung, Veränderung schon aufgrund der Widersprüche vorrangig. Einheit, Harmonie

erscheinen als eher transitorisch: der berühmte Hegel'sche Dreischritt mit der Synthese der "Aufhebung". Es kommt hierbei darauf an, in allen Bereichen musikbezogener Realität Widersprüche, gar Widerstandspotentiale, Sprengendes, Vorwärtstreibendes ausfindig zu machen: ob Musikantenstadl oder Peking-Oper, Weberns Verstummen oder der ekstatische Krach der Diskotheken. Diese Aufgabe ist noch schwieriger als Adornos hier einschlägiges und einschränkendes Unterfangen, eben entsprechende Potentiale in den Erschütterungen, Brüchen und Verwerfungen der Musik selbst, die als "Seismograph" verstanden wird, ausfindig zu machen.

Und nicht nur Veränderung überhaupt: Der Umschlag von Quantität in neue Qualität impliziert Fortschritt als Möglichkeit. Ein Modell für Fortschritt dieses Typus dürfte etwa die wachsende Emanzipation der Terz als Konsonanz am Beginn der musikalischen Renaissance und die wachsende Emanzipation der Dissonanz an deren Ende sein.

Grundlegend ist schließlich, wie schon mit der Lehre von den drei Wahrheiten angedeutet, die grundlegende Erkennbarkeit der Welt, gnoseologisches Postulat wie wissenschaftliche Aufgabe zugleich.

II. Nicht-Selbstverständliches: Zur Neugliederung der Musikwissenschaft

Zum Gegenstand der Musikwissenschaft: Musikprozeß und Musikkultur

Als ein Ausgangs- wie Zentrierungsbegriff kann dabei die Kategorie 'Musikprozeß' dienen.

Musik erscheint nur in einiger Abstraktion von der Wirklichkeit als bloßes "Ding", selbst wenn sie - wie heute fast universell - in Warenform verkehrt. In Wahrheit entsteht, existiert und wirkt Musik innerhalb eines ganzen Netzes von Beziehungen. Sie ist als Produkt und Objekt Teilmoment eines Musikprozesses. Dieser hat außerhalb seiner selbst liegende Gründe und Zwecke (stimmt diese Korrektur von mir??). Er umfaßt die ganze zeitlich wie sachlich reich differenzierte Spanne von Einfall und Ausführung bis Eindruck und Wirkung.

In den Musikprozeß, und damit in Genese und Funktion, Gestalt und Gehalt von Musik gehen Natürliches und Geschichtlich-Gesellschaftliches, Sinnliches und Geistiges, Gefühls- und Verstandsmäßiges, Unbewußtes und Bewußtes, Individuelles und Kollektives, Praktisches und Theoretisches ein.

Der Musikprozeß ist Aneignung der natürlichen wie sozialen Wirklichkeit einerseits, andererseits Bestätigung und Vergegenständlichung der menschlichen Natur im umfassenden Sinn, der Selbstbewußtsein wie Selbstverwirklichung als nicht nur "geselliges" sondern wesentlich gesellschaftliches Lebewesen einschließt. In dieser Richtung löst sich der Dualismus von Musik und/oder Gesellschaft dahingehend auf, daß das Gesellschaftliche als umgreifend erscheint - ohne daß damit die relative Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit des Musikalischen negiert wäre. Der Formel "Musik und Gesellschaft" eignet sowieso etwas leicht Absurdes und - im Hinblick auf Musik - Megalomanisches: als wären es zwei gleichberechtigte Bereiche, die durch ein schlichtes "Und" zu verbinden sind, demzufolge aber auch getrennt werden könnten. Sinnvoller ist, wie erwähnt, die Denkform des 'Musik in Gesellschaft'.

Ohne daß es jedesmal alles gleichermaßen zu erfassen braucht, muß doch musikwissenschaftliche Forschung dieses vielschichtige und vielgliedrige Ganze der Musik bzw. des Musikprozesses im Blick haben, in dem Gesellschaftliches immer (oder doch immer wieder) anwesend ist, und, dadurch vermittelt, auch Natur, ohne daß es von "außen" als "Außermusikalisches" herbeigezogen werden müßte.

Mit der durch produktive und rezeptive Realisierung des musikalischen Produkts, Werks oder Objekts vermittelten Wirkung erreicht der Musikprozeß sein Ende. Sein Ziel jedoch erreicht er erst dann, wenn die übergreifenden subjektiven und objektiven Zwecksetzungen und Zwecke verwirklicht sind sowie - als eine Art Resultante von Motiv und Ergebnis, von gewolltem und tatsächlich durchgesetztem Zweck - die jeweiligen Funktionen der "Musik". Wie diese Funktionen, so können auch die Bedeutungen der Musik in der Realisierung erreicht oder verfehlt werden.

Auf allen sachlich-zeitlichen Stufen des Musikprozesses ist eine Reihe materieller wie ideeller Komponenten und Tätigkeiten eingeschlossen, und weiter sind für die Realisierung musikspezifische wie nicht musikspezifische Tätigkeiten erforderlich. (Den Begriff der 'Tätigkeit' stellte Wolfgang Martin Stroh ins Zentrum seiner Musikpsychologie.) Dabei gibt es immer auch Codierungs-Vorgänge - auch wie Musik aufgeführt und gespielt wird, gehört

hierzu. Was Bedeutungen von Musik konstituiert, kommt eben oft nicht und kaum je ausschließlich aus der "reinen" Musik als solcher, gar ihren materialen und formalen Eigenschaften. Wirksam werden vielmehr auch andere Momente des Musikprozesses. So ergeben Habitus, Kleidung, Verhalten von Musikstars (nicht nur der Pop-Sphäre) auf, hinter und außerhalb des Podiums "Leitbilder" und damit Bezugsrahmen der Musikaneignung und des Musikverstehens; das gilt auch, wenn sich das Hauptinteresse auf "Sounds", Show-Elemente, große Namen oder die Video-Dimension richtet. Liszts lange Haare oder die "Pilzköpfe" der Beatles sind für die Erzeugung von Bedeutungsfeldern so relevant wie Paganinis dämonischer Blick oder Elton Johns Brillen und die Ambivalenz des Androgynen im Kastratengesang wie in der Stimme Zarah Leanders.

Die Musikprozesse sind ihrerseits eingebettet in die Musikkultur, das Gefüge von Institutionen, Medien, Mechanismen, musikspezifischen wie, angrenzend, musikunspezifischen.

Hier einschlägig sind Gegenstands- und Themenfelder wie Musik als Überbau (Ideologien wie Institutionen), Musik als Produktion (formationspezifisch), dazu auch Musik als Ware. Erforderlich ist hier eine systematische Übertragung und Anwendung des reich entwickelten kategorialen Systems, ausgehend von der Kapitalismus-Analyse im "Kapital", etwa der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse.

Dabei ist Neue Wissenschaft nicht zu verengen auf Kritik der Politischen Ökonomie, Neue Musikwissenschaft demzufolge nicht auf deren Ausbau und Anwendung - eine theoretische Durchdringung des Verhältnisses von Ideologie und Ästhetik, von Material/Technik und Sprache, von Themen wie Musik als Sprache, Musik als Kommunikation (oder das Gegenteil davon: das Modell "walkman") steht noch aus.

Ausgehend von Sachverhalten wie der Schichtung des Musikprozesses ist der Zusammenhang von Natur, Geist, Gesellschaft relativ neu zu akzentuieren, eben weil besonders im Bereich der "Geisteswissenschaften" vieles von den bereits kurz umrissenen Voraussetzungen und Grundlagen der Neuen Musikwissenschaft vorwiegend mit Soziologismus assoziiert ist. Dieser hat als Anti-Biologismus mindestens insoweit größere Berechtigung unter der Perspektive des Fortschreitens, weil er der Umgestaltung statt bloßer Vererbung verschwistet ist und damit Gegenwart und Zukunft statt der Vergangenheit. Dabei ist gerade die Frage der Natur bei den "Klassikern" der Neuen Wissenschaft eigentlich durchaus gebührend berücksichtigt.

Drei plus zwei. Die grundlegenden Fragestellungen der Musikwissenschaft

Die Musikwissenschaft wird in der Regel, immer noch nach dem Modell Guido Adlers, in "Historische" und "Systematische" Musikwissenschaft und, dem untergeordnet, in einzelne Teildisziplinen gegliedert. Die dualistische Grob-Gliederung ist als Sprachregelung möglich und üblich. Sachlich aber ist sie verfehlt, da sie die vermittelte Einheit von System und Geschichte, von Historischem und Logischem auseinanderreißt: auch in und hinter den historischen Prozessen, Strukturen, Ereignissen wirken längerlebige, auch epochen- oder gar mehrere Gesellschaftsordnungen übergreifende, systematisch funktionierende und dementsprechend zu fassende Regulative, Determinanten, Sachverhalte - so z.B. 'Komposition', 'Tanz', noch weiter zu fassen als 'Struktur' 'Geschlechterverhältnisse' im Hinblick auf Musik. Eine entsprechende vermittelte Einheit findet sich auf allen mit Musik zusammenhängenden Ebenen von der Musikkultur bis hin zum einzelnen Musikprozeß wieder: noch in radikal neuen und zeitgenössischen Musikstücken gibt es nicht nur ein geschichtsübergreifendes akustisches Substrat, traditionsvermittelte Materialien und Techniken, sondern explizit Archaisches auch und gerade in der Moderne: ob das (Mahler fortsetzende und zugleich radikalisierte) Vorzeit evozierende Todes-Tamtam in Alban Bergs *Drei Orchesterstücken* op. 6 von 1914 oder die explizite Beschwörung der Vorzeit in Stoff und Ton von Strawinskis *Sacre* oder die elementaren bis regressiven (und dabei eigentlich verschränkt mit materialmäßig Progressivem) Dauernorganisation und Klanglichkeit in *Heavy Metal* oder *Techno* samt seinen Absenkern. Vieles davon wäre, mit einiger Vorsicht, bereits zu (ihrerseits von Biologischem ausgehenden, aber historisch gebildeten und existierenden) 'anthropologischen Konstanten' der Musik zu zählen.

Gegenüber der geläufigen Zweiteilung in "Historische" und "Systematische" läßt sich Musikwissenschaft in drei grundlegende plus zwei diesen subordinierte 'Fragestellungen' gliedern. Sie bilden hinter der geläufigen Facheinteilung stehende, übergreifende Metastrukturen, Regulative und können dann eine neue und systematischer gefaßte Konfiguration der Teil- bzw. Einzeldisziplinen ergeben:

(1) In der *musiksoziologischen Fragestellung* wird danach gefragt, wie Musik in der Gesellschaft entsteht, und wie umgekehrt Musik wieder in die

Gesellschaft eingeht. Es geht also, genereller noch, um die Beziehungen zwischen der Wirklichkeit und der Musik.

Dabei ist im Hinblick auf Musik als Produkt von Menschen die Wirklichkeit stets schon gesellschaftlich vermittelt. Dieser Realitätsbezug wird unter dem doppelten Aspekt der Entstehung und der Wirkung von Musik, ihrer Genese und ihrer Funktion untersucht. Alternative Konzeptionen - wie sie hier nicht eigens und in extenso zu diskutieren sind - exponierte Günter Mayer 1984 im "Neuen Handbuch der Musikwissenschaft".

Ein zentraler Gegenstandsbereich der Musiksoziologie ist dabei die bereits erwähnte Musikkultur. Sie ist als relativ eigenständiges Teilsystem oft schwer zu isolieren und bildet nur ein schmales Segment der Gesellschaft, in dem sich der soziale und psychische Stellenwert der Musik nicht umfassend und hinreichend ausdrückt. Diese Gegenstandsbestimmung der Musik-Soziologie ist durch die Transformation in die musiksoziologische Fragestellung nicht eliminiert, sondern aufgehoben. Die Akzente sind aber eben anders gesetzt. Denn damit ist bereits erstens überhaupt ein dezidiert zusammenhang von Musikalischem und - umfassendem - Sozialem bzw. Gesellschaftlichem einbegriffen, der von herkömmlichen Vorstellungen leicht, aber doch deutlich abweicht, und zweitens eine Zentrierung um Musik, die das Ausweichen ins "rein" Soziologische erschwert und ebenso das korrelative ins "rein" Musikalische.

(2) Der musiksoziologischen Fragestellung gegenläufig, zugleich aber als unumgängliche Ergänzung komplementär ist die *musikästhetische Fragestellung*. Hier wird danach gefragt, wie Gesellschaft, wie Realität überhaupt in Musik, und wie Musik in Material, Technik, Idiomatik usw. wiederum auf gesellschaftlich vermittelte Realität eingeht. Gefragt wird also nach dem Gehalt und der Gestalt der Musik. Beide sind in verschiedenem Grad und auf verschiedene Weise im Prinzip gesellschaftlich determiniert und dabei doch relativ eigenständig. Wie das Musik-Soziologische musikalisch, so wird also das Musik-Ästhetische sozial akzentuiert.

Ein Schwerpunkt der Neue Musikwissenschaft liegt auch hier im Denken in Zusammenhängen. Gegen den gerade in der Musikästhetik herrschenden Historizismus ist auf Systematik zu bestehen und einem musikästhetischen System mindestens als Möglichkeit. Diese Systematik dürfte zwar im Prinzip nicht-normativ sein. Sie schließt aber doch Maß und Maßstab ein, also auch das heikle Problem der Wertungen, die stets individuelle wie kollektive Identitäten tangieren. Dem ist standzuhalten. Neue Musikwissenschaft ist zentral

eben Kritik, damit wortgeschichtlich "Scheidung", Unterscheidung, Bewertung.

Hier kommt eine weitere, zweimal doppelte Frontstellung ins Spiel. Zum einen die gegen Elitismus und Populismus, wobei auch hier mindestens "zwei Kulturen" anzusetzen sind - die Entgegensetzung populär-artifizial u.ä. ist sicher eine zu simple Dichotomie. Zum andern gegen Traditionalismus und abstrakten Modernizismus, zugunsten eines dialektischen Fortschritts.

(3) Die *musik-anthropologische Fragestellung* ist die dritte grundlegende Fragestellung innerhalb der Musikwissenschaft. Gefragt wird nach dem Zusammenhang von Mensch und Musik strukturell wie genetisch und funktional. Es geht also um Machen wie Hören von Musik, um die weitgefächerten Wirkungen der Musik auf die Menschen, ihre Funktionen für Individuen wie Zusammenleben, um die Bedeutung von Musik in Phylo- wie Ontogenese, also in Stammesgeschichte bzw. Entstehung des Menschen und in Lebensgeschichte bzw. jeweils individueller Entwicklung. Dabei wird, spezifiziert, jeweils gefragt, wie Natur in Musik bzw. Musikprozeß, soziale Verhältnisse, ästhetisch-künstlerische Sachverhalte eingeht, wie die Menschen musikalisch mit dieser Naturdimension umgehen, wie also Natur, Geist und Gesellschaft in diesem Gefüge zusammen- und miteinander wechselwirken.

Unumgänglich ist hier von vorneherein ein fächerübergreifender Ansatz der Methoden und Materialien aus verschiedensten Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften aufgreift und im Sinne einer 'inneren Interdisziplinarität' im Rahmen der musikanthropologischen Fragestellung wie auch allgemein der Musikwissenschaft bearbeitet. Diese 'inneren Interdisziplinarität' hat mit dem Konzept der Neue Musikwissenschaft eine besondere Wahlverwandtschaft, eben weil beide auf Zusammenhänge und entsprechende wissenschaftliche Kooperation zielen.

Natur wird somit gewichtig genommen, dabei aber die entscheidende gesellschaftliche Vermittlung integral mitbedacht. Denn zur menschlichen Natur, welche die Vernunftnatur einschließt, gehören unabdingbar Geist und Gesellschaft.

Der wichtigste, entscheidende und gewichtige Unterschied zur musiksoziologischen Fragestellung ist der, daß in der musikanthropologischen Fragestellung die Natur bzw. die Natur-Seite der Menschen und der Musik ein zentraler Gegenstand sind, während sie in der musiksoziologischen allenfalls subordiniert, zumal über die Frage nach den psychischen und sozialen Wirkun-

gen von Musik, also im Rahmen vor allem der Musikpsychologie mit ins Spiel kommen.

In der musikästhetischen Fragestellung ist diese Dimensionierung von vorneherein zwar eingeschlossen, denn Natur als Gegenstand wie als Stoff oder Thema ist auch hier nicht ohne gesellschaftliche Vermittlung zu haben. Natur wird hier aber nicht als reale Natur thematisiert, sondern nur in ihrer künstlerischen Verwandlung und im Hinblick auf diese imaginär-reale Existenzweise.

Es ist nochmals festzuhalten, daß Natur im Zusammenhang Menschen und Musik kein "reines" An sich sondern gesellschaftlich vermittelt ist. Es gehört eben zur buchstäblich natürlichen Verfaßtheit der Menschen, daß sie soziale Wesen sind. Dennoch ist Natur in Körperlichkeit auch im biologisch-physiologischen Sinn weiterhin präsent und überaus wirksam: untilgbar, trotz angestrenzter Versuche der Verdrängung, Verleugnung und Verschiebung - ein besonderes Problem bei der Diskussion der Geschlechterverhältnisse.

Zum einen ist daran zu erinnern, daß Gesellschaft, Natur und Geist, Körper und Seele bzw. Physis und Psyche im Sinn eines materialistischen Monismus unauflösbar zusammenhängen; Kategorien wie "Psychosomatik" samt der Annahme von "Wechselwirkungen" sind hier schon zuviel des Dualismus. Denn Seele ist nichts, was sozusagen von außen und autonom Somatisches "beeinflußt", sondern ist ihrerseits bereits Teil des Körpers, konzentriert im - fast: "als" - Gehirn, aber über Nerven und ähnliches auch auf den ganzen Körper verteilt, überall präsent: kein Leib ohne Hirn und vice versa. Schon von daher ist die gerade im Kontext Musik beliebte Entgegensetzung von Gefühl und Verstand, von Kopf und Bauch irreführend. Weiterführend und tragfähig dagegen ist hier das Leib und Seele zusammenhaltende und Innen- wie Außenwelt miteinander vermittelnde Konzept des Unbewussten.

Zum andern ist daran zu erinnern, daß Arbeit als Aneignung der Natur eine epochenübergreifende "Naturnotwendigkeit" des gesellschaftlichen Lebensprozesses ist, auch wenn der Anschein manchmal dagegen spricht und einige gut von shareholder values und Börsenspekulation leben können - aber selbst die brauchen doch mindestens fast food für ihre physische Reproduktion.

Den skizzierten drei Fragestellungen - der musiksoziologischen, -ästhetischen und -anthropologischen - sind zwei weitere, musikethnologische wie -historische Fragestellung wohl, subordiniert. (Ob sie doch koordiniert sind, ließe sich diskutieren.)

Im Rahmen der *musikhistorischen Fragestellung* geht es um Veränderung (bis hin zum Umschlag in Beharren) und um Besonderung in der Zeit. Es geht darum zu untersuchen, warum, wozu, wie und v.a. auch wann Musik bzw. eine jeweils bestimmte Musik entsteht; warum, wie und in welchen Zeiträumen (Gesellschaftsformationen, allgemeinhistorischen und musikbezogenen Epochen, Phasen) sie sich entwickelt. Vorrangig ist zwar die zeitliche Perspektive und Gliederung. Damit ist aber immer auch eine räumliche sowie soziale Gliederung - in Epochen, Phasen, Stile, Musiksprachen und Idiome – gegeben: hier zeichnet sich eine Verbindung zur musikethnologischen Fragestellung ab.

Ungeachtet dessen, daß neben Veränderungen auch Bleibendes wie im Verhältnis von "Ereignis"- und "Strukturgeschichte" akzentuiert werden kann und daß auch die musikhistorische Fragestellung systematisch dimensioniert werden kann, scheint doch die Zentrierung auf Verschiedenheit, auf das Besondere in jeweils zeitlicher Perspektive für Musikgeschichte wesentlich.

Musik, Musikkultur sind eingebettet in den Kontext der ökonomischen Gesellschaftsformationen sowie der Epochen, deren historischer Inhalt durchweg umstritten ist. Das Konzept der Neue Musikwissenschaft hat eine gewissermaßen natürliche Neigung zu Sozial- und Kulturgeschichte, die Musik ebenfalls nicht "rein", isoliert fassen, dann noch zu Strukturgeschichte, die der Dialektik von Logischem und Historischem Rechnung trägt.

Dabei wird die Berücksichtigung des erwähnten Kampfs der großen sozialen Gruppen Standpunkt und Perspektive prägen: den bereits genannten Blick von unten und nach vorn, der sich auf Befreiung, Gerechtigkeit, Gleichheit als Ideale, auf Gegenstände wie Arbeiterbewegung, Massenprozesse überhaupt focussiert.

In Hinsicht Besonderung mindestens in Ansätzen noch konsequenter als die musikhistorische Fragestellung ist die *musikethnologische*. Die fast paradoxe Universalisierung des Relativismus, stärker und vor allem bewußter noch als in der Musikgeschichte, gehört zum Kern der Musikethnologie, jedenfalls der neueren: sie sucht "eurozentrische" und neurdings auch "androzentrische" Vorurteile und Voreingenommenheiten so weit wie möglich zu reflektieren und zu eliminieren. In der musikethnologischen Fragestellung wird, räumlich und synchronistisch akzentuiert, nach der Diversität, "Alterität", nach dem Fremden gefragt – jeweils in Relation zu einer vom Standpunkt abhängigen und nicht absolut zu fixierenden Identität, zum "Eigenen": für das "Reich der

Mitte" ist das "Abendland" exotisch, für die indonesische Musikexpertin die Musik der Indios im brasilianischen Regenwald usw.

Wie vorher mit der Trias Natur, Geist, Gesellschaft, so ist hier durch die Rasterung mit Zeit und Raum also Musikwissenschaft durchaus mit allgemeinsten Kategorien von Sein wie Bewußtsein in Beziehung zu setzen.

Raster. Die mindestens dreifache weitere Besonderung

Diese doppelte Besonderung in Zeit und Raum wird durch eine zusätzliche Rasterung noch differenziert und aufgefächert. Sie ist ebenfalls auf diese Trias von Natur, Geist, Gesellschaft zu beziehen und einstweilen nur hypothetisch-heuristisch zu skizzieren.

Ein Ausgangspunkt sind historisch-logisch die an Naturbedingungen anknüpfenden 'Naturverhältnisse' wie Körperlichkeit, Alter, Geschlecht. Sie sind einerseits der Gesellschaft vorgängig, andererseits aber hier bereits stets mit Gesellschaftlichem (und im übrigen auch Geistigem) vermittelt. Ein Modell dafür sind die Geschlechterverhältnisse: die Herrschaft der Männer über die Frauen ist ein Ausgangspunkt für Sozialverhältnisse, speziell auch Klassen-Herrschaft, wie schon von Engels notiert.

Geschlechterverhältnisse sind allerdings nicht nur ein Um und Auf, sondern müssen auch umgekehrt ihrerseits wiederum relativiert werden: durch andere Rasterungen bzw. Determinanten des gesellschaftlichen Lebensprozesses bis hin zur individuellen Lage und Situation. Das sind vor allem die 'Sozialverhältnisse' als zweite Rasterung, die Scheidung von Musik wie Musikkultur nach Klassen, Schichten, Gruppen. - Gerade die Sozialverhältnisse sind in Musik wie Musikkultur, die als Instrument wie Ausdruck, als Mittel zur Befestigung oder auch Kritik dieser Verhältnisse wie als Medium von deren Abbildung, besonders reich ausgeprägt und signifikant, ob "Bauern"- oder "Zigeunermusik", musica reservata oder Pop.

Historische oder kulturell-ethnisch-nationale Differenzen werden von Musikgeschichte oder Musikethnologie im wesentlichen abgedeckt. Gerade die innere gesellschaftliche Gliederung in mindestens "zwei Kulturen" aber wird methodologisch wie forschungspraktisch meist vernachlässigt oder vergessen, obwohl gerade die "intersoziale Aneignung" (Georg Knepler), die Wechselwirkungen zwischen der Musik und den kulturellen Praktiken der Klassen, Schichten, Gruppen für die Entwicklung der Musik im Prinzip so

wichtig war und ist wie die "interkulturelle Aneignung" bzw. der internationale Austausch, der sich ja durchaus auch nicht nur in einem Verhältnis von Gleichen konstituiert. - Soziale und "ethnische" Stratifikation lassen sich dabei im Zeichen der Gleichzeitigkeit des ungleichmäßig Entwickelten auch direkt in Beziehung setzen: in den "Metropolen", den großen Städten z.B., nicht erst in den modernen übrigen, existieren am selben Ort verschiedene Kulturen, "Ethnien" usw. gleichzeitig, gewissermaßen in die Vertikale als Schichtung gekippt.

Die dritte Art der Rasterung ließe sich als ideelle oder 'Ideologie-Verhältnisse' bezeichnen. Hierzu gehören zusätzliche Vermittlungen und Brechungen, etwa Zuordnungen, Bewertungen, Verknüpfungen über das unmittelbar faktisch Gegebene hinaus: so etwa Ansichten zwischen Vorurteil und Einsicht wie die, daß Bauernmusik tölpelhaft, grob, gar überhaupt keine Musik sei (oder umgekehrt Grundlage einer Musiksprache überhaupt), oder daß Frauen in Musik nur nach- und nicht eigenschöpferisch sein könnten.

Unverrückbar Ausgangspunkt der Forschung wie gesellschaftliches Postulat für Neue Musikwissenschaft ist - alle Besonderungen berücksichtigt - Gleichheit all dessen, was Menschenantlitz trägt. Diese Gleichheit schließt gerade in gewissem Unterschied zu bürgerlichem Universalismus Verschiedenheiten ein. Hier ist die Gleichheit gefordert: denn daß alle Privateigentümer von Waren (inclusive des Geldes) in der Zirkulation und rechtlich irgendwie "gleich" sind, ist kein großes Kunststück, obwohl es real da bekanntlich auch schon beträchtliche Unterschiede gibt.

Also: auch das Proletariat gehört zur Menschheit, und, nicht zu vergessen, auch Männer sind Menschen - aber eben Menschenaffen nicht; und selbst die Vertreter unmittelbarer Kapitalinteressen sind, so schwer das oft auch zu erkennen ist, nicht nur "Charaktermasken".

Des weiteren Freiheit, die Entfaltung der Individualität aller sowie Brüderlichkeit/Schwesterlichkeit eingeschlossen, ergeben sich deutliche Umriss des, was fortschreitend zu realisieren ist, wie dessen, was zu radikaler, grundsätzlicher Kritik steht. Das sind derzeit vor allem Rassismus wie Sozialdarwinismus, die Gleichheit - auch ziemlich praktisch-handgreiflich negieren, aber auch Nationalismus (Separatismus, "Ethnizismus", das Geschwätz von der "Identität" einschließlich einer Art "positiven Rassismus" wie die Rede von der rhythmischen Begabung der Schwarzen usw.).

Kritik richtet sich schließlich gegen einen abstrakt verabsolutierten Relativismus, ob ethnizistisch oder historizistisch gewendet - post-konservativer oder Neo-Ranke sozusagen. Jede Epoche ist vielleicht, so Ranke, gleichnah zu Gott, aber nicht gleichnah zur Herausarbeitung von Demokratie, Befreiung, Selbstbestimmung. Sinnvolle Alternative ist ein in Schweben gehaltenen relativierten Universalismus.

III. Ausblicke: Essentials und Agenda

Maß/Maßstab

Menschlicher Fortschritt, universal, nicht technizistisch oder sonstwie verengt, damit und darin wirklicher musikalischer Fortschritt sind wohl die allgemeinsten, obersten Ziele und damit zugleich Kriterien. Weiter in die Debatte zu werfen sind Kategorien wie Glück, Genuß, Selbstverwirklichung aller als einzelner wie als aller. Das "pursuit of happiness" hat in der US-Verfassung geradezu den Rang eines sowohl Menschen- als auch Bürgerrechts. Wobei zwischen Recht einerseits und ökonomisch-sozialer Realisierung bekanntlich eine erhebliche Lücke klappt. In den Theorien, den "großen Erzählungen" wie bei den kleinen Dekonstruktoren, spielt Glück in der Regel eine eher geringe, marginale Rolle. Nach Hegel sind die Zeiten des Glücks im Buch der Weltgeschichte "leere Blätter".

Zu bedenken ist dabei die gerade in Kunstsachen umstrittene Dialektik von Neuem und Altem. Auch kann Kompliziertes wieder in Einfaches umschlagen: "Zurücknahme" als Fortschritt ist eine zentrale Figuration bei Eisler und anderen. Wie die Dialektik von Einfachem und Komplexem, so ist auch die von Neuem und Altem hier einschlägig zu beachten. Musikalischer Fortschritt vollzieht sich zwar durchaus auch durch und mit Traditionsbrüchen, jedenfalls dem Pronunziamento nach wie bei der Etablierung der "seconda prattica". Oft genug aber ist gerade der Rückgriff auf Älteres, vorzugsweise vielleicht sogar Vorvergangenes, also das Archaisieren, ein Moment und Motor des Fortschritts

Mit der Frage nach dem Fortschritt sind allerdings auch weitergehende Wertungen mitgesetzt, etwa Kritik an mancher Musik wie manchen Zwecksetzungen und Funktionen. So scheint es übertrieben marktwirtschaftsliberal, etwa Heroin, classics light, Hintergrundmusik nur deshalb hinzunehmen

oder gar zu loben, weil sie irgendwelche Bedürfnisse befriedigen. Auch damit richtet sich Neue Musikwissenschaft gegen den mainstream, den status quo, gegen die herrschende Tendenz, die auch älter als die "Postmoderne" ist, vielmehr, via Positivismus und als flankierende Maßnahme zu Marketing, "wertfreie" bis wertlose Wissenschaft in Dienst zu nehmen. Bereits Max Weber postulierte "Werturteilsfreiheit" und "Irrationalität der Zwecke", letztlich um das irrationale System des Kapitalismus der Kritik zu entziehen. Nun heißt das im Gegenzug nicht, daß wir keine Ahnung aber eine Meinung haben. Es geht vielmehr erstens darum, explizit und reflektiert Wertung überhaupt noch zuzulassen, und zweitens konkrete, besondere Wertungen anhand des skizzierten gesellschaftlichen Maßstabs zu riskieren.

Insoweit ist es eben eine Frage des Maßstabs, ob nicht, wie hier im Musiksoziologischen, doch auch normative Aspekte letztlich in Musikästhetik hereinkommen - sicher nicht im Sinn von Stilvorschriften und ähnlichem. Aber auch sonst ist an den - dialektischen - Universalismus von Menschenrechten zu denken - Kastration oder Klitorisbeschneidung als zwei Grenzfälle sind vielleicht kulturalistisch, aber nicht humanistisch zu legitimieren.

Systementwicklungen

Nach wie vor eine der ungelösten, spezifischen Aufgaben ist es, tragfähige, verallgemeinernde Begriffe, Kategorien und vor allem Determinanten innerhalb wie zwischen den drei großen Bereichen von Natur, Geist und Gesellschaft herauszufinden. Diese Aufgabe steht erstens für die Beziehungen zwischen ökonomischer Grundstruktur einschließlich des Wechselspiels von naturalen, technischen, humanen Ressourcen (kurz: den 'Produktivkräften') samt ihrer je spezifischen sozialen Formbestimmtheit und Organisation (also den 'Produktionsverhältnissen') einerseits, und andererseits dem Gefüge von Ideologien und Institutionen zwischen Recht, Staat, Religion und Künsten und anderen mehr: Um es formelhaft und kurz zu sagen, sind damit die Beziehungen zwischen Basis und Überbau gemeint. Dabei hat Musik, etwa bei Institutionen wie Instrumenten, auch Basis-Aspekte.

Weitergehend stellt sich zweitens diese Aufgabe der Kategorienbildung und der konkreten Analyse für das gesamte vielfältige und in vielem noch kaum durchschaute Geflecht der Beziehungen zwischen den verschiedenen Schichten und Dimensionen des Musikprozesses, der Musikkultur, zwischen diesen und der jeweiligen spezifischen, konkreten Gesellschaft. Musik bzw. Musik-

prozeß wie Musikkultur sind, wie erwähnt, relativ autonom und prinzipiell gesellschaftlich determiniert.

Zur Lösung dieser Aufgabe sind Recherchen doppelter Art nötig: sowohl methodische bzw. methodologische Studien als auch empirische Fall-Studien. Vor allem das erstere wurde kaum gemacht. Ansätze dazu gab es vor 1989 vor allem im "Osten"; manchmal, aber fragmentarisch, auch im "Westen". Der hier begonnene Weg wäre fortzusetzen. Und er läßt sich, viele aktuelle Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit eingerechnet, durchaus fortsetzen.

Zwar gibt es kaum genuin der Neue Musikwissenschaft zuzuordnende Gegenstände, Themen, Stoffe – das widerspräche dem universellem Anspruch. Vielleicht gibt es aber doch Brennpunkte: zu arbeiten ist gewissermaßen auf Lücke, und das Verschwiegene, Unerledigte, Unterdrückte ist zu betonen.

Wiederum gilt der Standpunkt von unten, für progressive Veränderung. Das heißt nicht Veränderung schlechthin - diese Abstraktion war schon in den 20er Jahren problematisch, bei Kampflieder z.B., und später eher noch mehr: "Ändere die Welt, sie braucht es" oder "Die Welt verändern wir ...": das Wohin muß konkret angegeben werden. Und manchmal ist es besser, etwas bleibt, wie es war und ist. Es geht nicht um das bloß Andere, Neue, sondern um das Bessere.

Bei alten wie neuen Fragestellungen, Schwerpunkten, Themen und Gegenständen übergreifend ist die Sichtweise, die auf die erwähnte Totalität zielt, eben die permanente Weitwinkel-Perspektive: es gilt, die buchstäblich unendlichen Verflechtungen der Musik in Realität - materielle wie ideelle, gesellschaftliche wie natürliche, kollektive wie individuelle Dimension - stets im Blick zu behalten. Damit ließe sich der Stellenwert der einzelnen Gegenstände, Bereiche, Methoden, etwa Philologie samt Wasserzeichenforschung bündeln, eben in diesem Rahmen.

Verflechtungen anderer Art meint Internationalität als Ferment der Neuen Musikwissenschaft, um nicht gar von Internationalismus zu sprechen - und zwar eine aus der erwähnten spezifischen sozialen Perspektive vermittelte, wenigstens ideell. Sie geht durch ihre explizit politische und soziale Dimensionierung über bloße "Interkulturalität", "Multikulturelles" und ähnliches hinaus - nicht ohne damit mehr zu sympathisieren als mit Nationalismus und der Betonung diverser "ethnischer" oder sonstiger bornierter "Identitäten". So abgegriffen Markenzeichen wie "Weltmusik" auch sind, so uneingelöst ist

der damit verknüpfte Anspruch. Es ist freilich "Eurozentrismus" theoretisch-methodologisch zu kritisieren als ihn zu vermeiden. Dasselbe gilt auch für Sino-Zentrismus usw. Immerhin ist es schon ein Ansatz für Verbesserungen, das wenigstens zu reflektieren.

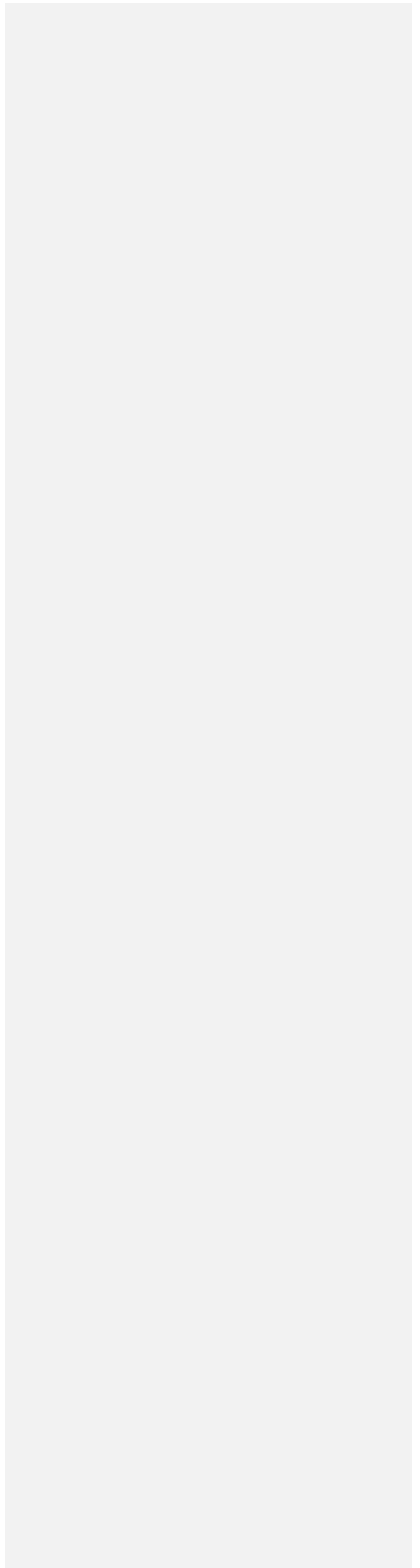
Auch hier geht es um friedliche Relationen, um Kooperation statt Konfrontation; wir sind davon weiter entfernt noch als zur Zeit der Blockkonfrontation. Die Dialektik von Verschiedenheit und Universalität so zu bearbeiten mag eine Utopie sein, aber eine, an deren Realisierung mitzuarbeiten sich lohnt.

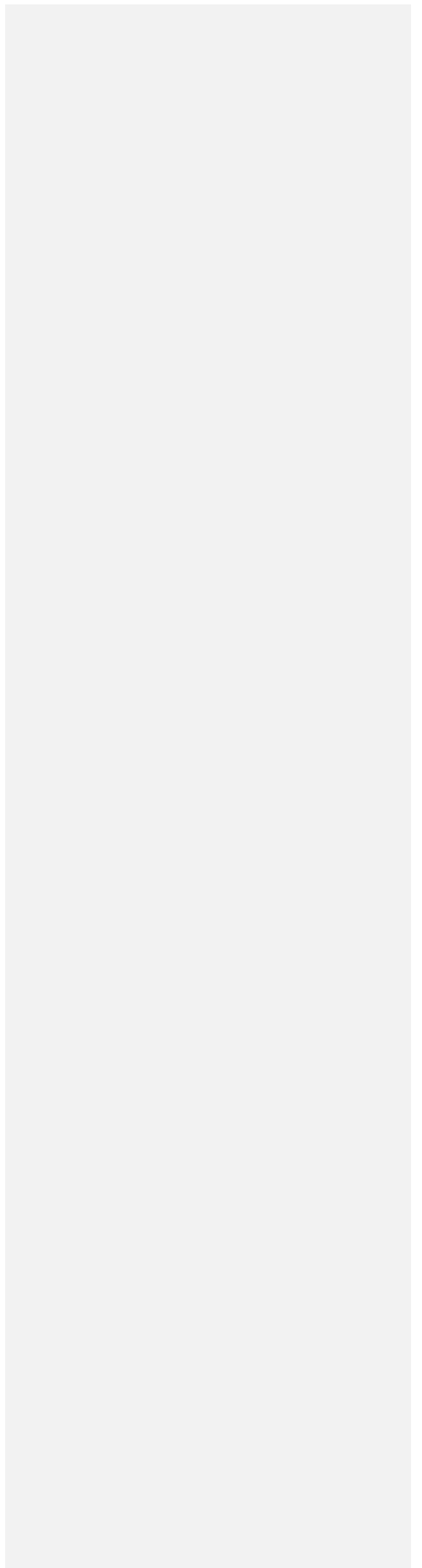
Eine gewisse Spezifik hat Neue Musikwissenschaft schließlich in der Vermittlung hin zu einer systemkritischen und damit systematisch, grundsätzlich und nicht nur punktuell alternativen gesellschaftlichen Praxis. Diese Praxis hat sich auf längere Sicht wohl in vieler Hinsicht auf Reden, Schreiben und dergleichen eher immaterielle Produktion einzuschränken. Punktuelle und wohl weniger strukturelle Zugriffe auf und Eingriffe in materielle Praxis sind dabei nicht ausgeschlossen. Das ist nicht nur negativ. Denn immerhin, falls und soweit eine Theorie die Massen (wieder) ergreift, sollte es eine einigermaßen richtige sein. Trotz der 11. Feuerbachthese mit ihrem Primat des "Verändern" vor dem "Interpretieren" der Welt gilt wohl: Dem "eingreifenden Denken" (Bertolt Brecht) geht das "begreifende Denken" (Friedrich Tomberg) voraus.

Neue Musikwissenschaft als politische Wissenschaft im Sinne demokratischer Partizipation, Engagements für gesellschaftliche Befreiung und Selbstbestimmung, für universellen, humanen Fortschritt hat da ein Wörtchen mitzureden.



Tagungstätigkeiten: zuhören und miteinander sprechen





7 Materialien und Kommentare zur Tagung

7.1 Günter Mayer: Thesen zur Tagungsvorbereitung¹⁸³

Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel ?
Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung

1.

Erste wissenschaftliche Ansätze, die analytische Methode von Marx auf das Begreifen von Musik als sozialhistorischem Phänomen, ihrer Entwicklung als Reflex und Agens der gesellschaftlichen Widerspruchsbewegung zu untersuchen und darzustellen, gab es seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts: zunächst in der Sowjetunion und in jenen kapitalistischen Ländern, in denen es eine starke Arbeiterbewegung und breite, revolutionär orientierte künstlerische, auch musikalische Aktivitäten gab.

Damit erfolgte ein Paradigmenwechsel in der Musikwissenschaft. Er war wesentlich von der politisch-musikalischen Gegenwartserfahrung geprägt und führte zu einer neuen Qualität der Fragestellung und zu ersten Ergebnissen einer vor allem soziologisch orientierten Musikforschung - in Bereichen der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung, zunächst weniger der Biographik, und zu ersten Ansätzen in der Musikästhetik (Suche nach musikspezifischen Invarianten; Intonationsbegriff; Stilkritik; Werkanalyse) sowie auf dem Gebiet der Musikethnologie, kaum der Musikpsychologie.

Dieses Neue entwickelte sich - in den kapitalistischen Ländern - wesentlich außerhalb der akademischen Musikwissenschaft, vor allem durch einzelne kritische Theoretiker, Musikkritiker sowie theoretisch-reflektierende Komponisten. Es entfaltete sich von Anfang an in der polemischen Auseinander-

¹⁸³ Diese Thesen wurden allen potentiellen Referentinnen und Referenten ca. 1 Jahr im Voraus zugeschickt.

setzung mit der bis dahin und weiterhin in der Musikwissenschaft vorherrschenden "idealistischen" Auffassung von Gesellschaft, Natur, Geschichte, Entwicklung, von den diese bestimmenden Ideen, Werten, Gefühlen, in der Kritik an den abstrakten Auffassungen vom menschlichen Wesen, von Individualität und Gemeinschaft, von Volk und Masse sowie musikalischer Bildung.

Wesentlicher Kritikpunkt war die herrschende Auffassung vom Wesen der Kunst, besonders der scheinbar so realitätsfernen, "reinen", autonomen, "asemantischen" Musik, musikalischer Genialität etc. - aus dem Erfahrungsbereich von Konzertsaal und Oper.

Durch die allmähliche Aneignung der Marx'schen Sozial-, Erkenntnis- und Werttheorie, dessen, was dialektischer und historischer Materialismus genannt worden ist, sind die in der "bürgerlichen" Musikhistorie und -ästhetik bestimmenden Kategorien abgelöst worden - vor allem durch den neuen systemtheoretischen Begriff der historischen Gesellschaftsformation. Musik wurde nun tendenziell begriffen in Kontext der ökonomischen Grundwidersprüche etwa der feudalen oder kapitalistischen Gesellschaften, der politischen, ideologischen, kulturellen und ästhetischen Aspekte der Klassengegensätze und Klassenkämpfe, der Revolutionen in der Geschichte. In diesem Zusammenhang ist der Naturbegriff, der Begriff des Natürlichen, des Naturgegebenen historisiert, als von sozialen Entfremdungsprozessen geprägt dynamisiert worden. Das ermöglichte eine neue, komplexe Sicht auf die Musik und Musikentwicklung als eines geschichtlich sich ausdifferenzierenden Teilsystems des sozialhistorischen Gesamtzusammenhangs. Das führte in ersten Ansätzen zur Erweiterung des Musikbegriffs: zum tieferen Begreifen der Relationen zwischen Musik und sozialer Wirklichkeit, Musik und Klassen, Musik und Ideologie, Musik und Politik, Musik und Realismus, Musik und Fortschritt, Musik und Sprache, Musik und Kommunikation; zur Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen Instrumental- und Vokalmusik; des Stellenwerts der Volksmusik, besonders ihrer bisher kaum beachteten sozialkritischen, revolutionären Aspekte; auch dazu, daß die Geschichte und Gegenwart der Arbeitermusikbewegung, ihre jeweiligen musikalischen Ausdrucksformen und institutionellen Organisationsformen zum Gegenstand der Musikforschung geworden sind. Das Musikverständnis ist wesentlich erweitert worden zum Begreifen von Musik im jeweiligen Kontext von Musikkultur im Hinblick auf die Spezifik und die Wechselbeziehung der "Teilsysteme" von Komposition/Produktion; Interpretation; Distribution und Austausch

sowie Rezeption/Aneignung und deren institutionelle Vermittlungen. In dieser Hinsicht hat der durch Marxisten begonnene Paradigmenwechsel im geschichtlichen Kontext um 1930 in die Musikforschung insgesamt einen methodologischen Fortschritt eingebracht.

2.

Von Anfang an war Polemik nicht nur entwicklungsbestimmend durch die Kritik der "bürgerlichen" Musikwissenschaft. Polemik war stets auch ein Moment innerhalb der von Marx inspirierten Musikforschung: in der zunächst starken, überbetonten historisch-soziologischen Orientierung (die nicht eine empirisch-soziologische war) sind Tendenzen zu vulgärmaterialistischen Ableitungen, zu mechanistisch-deterministischem Denken, zu einseitigen Auffassungen von den sozialen Funktionen der Musik, zur "Überpolitisierung" musikalischer Phänomene in Negativ- bzw. Positivwertungen schon früh kritisiert worden - im Interesse eines dialektischen Determinismus, des Begreifens der relativ eigengesetzlichen Prozesse musikalischer Entwicklung, d.h. der Vermittlung ihrer ästhetischen Eigenart mit den ökonomischen, sozialen, politischen, ideologischen, kulturellen Widerspruchsbewegungen im jeweiligen gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang.

Diese Seite der Polemik, eines gerade erst zaghafte beginnenden internationalen Diskurses innerhalb der marxistischen Kunst- und Musikforschung war durch den Sieg des Faschismus in Deutschland, durch den stalinistischen Dogmatismus in der Sowjetunion bis in die ersten Nachkriegsjahre unterdrückt, bzw. stark behindert worden.

Dennoch wurde der mit dem Namen Marx verbundene musikwissenschaftliche Paradigmenwechsel nach dem 2. Weltkrieg nicht nur reaktiviert, sondern auch weiterentwickelt.

3.

Das geschah in den neu entstandenen sozialistischen Ländern Osteuropas (bis hin nach China und Kuba): in den generell durch die offiziell auf den Marxismus-Leninismus hin orientierten Einrichtungen musikwissenschaftlicher Forschung und Lehre an Universitäten, Hoch- und Fachschulen, in den Verbänden der Komponisten und Musikwissenschaftler, an Akademien, in Archiven. Es gab weitgehend musikpolitisch geprägte Forschungsprogramme,

trotz deren Einseitigkeit neue Möglichkeiten der Diskussion und Veröffentlichung ihrer Ergebnisse in nationalen und internationalen Seminaren, wissenschaftliche Konferenzen, Zeitschriften, Verlagen.

Seit der Mitte und dem Ende der sechziger Jahre ist die dogmatischen Erstarung, d.h. die Vereinseitigung und Verengung marxistischen Denkens auch in der Musikwissenschaft, nicht zuletzt durch die Rezeption der neueren Ergebnisse in der Marxistischen Philosophie, Erkenntnistheorie, Gesellschaftstheorie, Psychologie, Semiotik etc. besonders in den siebziger und achtziger Jahren in internen Richtungs- und Positionskämpfen nicht nur zurückgedrängt, sondern weitgehend überwunden worden -zunächst noch zentriert um die "klassischen" Inhalte der Musikforschung, seit der Mitte der achtziger Jahre aber auch ausgeweitet auf die Musikverhältnisse der Populärmusik (ein Ansatz, der für die Musikethnologie von der Sache her längst selbstverständlich war).

Die "Marxistische" Musikwissenschaft in diesem Sinne hat sich entwickelt in der Tschechoslowakei, in Ungarn, in den fünfziger und sechziger Jahren in Polen, in der DDR, seit den sechziger, siebziger Jahren weniger intensiv in der Sowjetunion, in Bulgarien und Rumänien, eher in Kuba.

4.

Ähnliche Entwicklungsprozesse vollzogen sich nach dem 2. Weltkrieg relativ selbständig in den kapitalistischen Ländern vor allem Westeuropas. Die Politisierung und Linksorientierung der Intellektuellen nach dem Mai 1968 in Paris, die neue Qualität der Kapitalismus-Kritik führte auch in der Musikwissenschaft zu neuen Impulsen marxistischen Denkens: vor allem bei Angehörigen des politisierten wissenschaftlichen Nachwuchses. Die neuerliche Marx-Rezeption war hier nicht durch eine parteioffizielle wissenschaftspolitische Linie kanalisiert. Vielmehr entwickelte sich ein relativ breites Spektrum alternativen Denkens. Dieses reichte vor allem in Deutschland von der Kritik der Kritischen Theorie bis hin zum "Maoismus", dessen Vertreter die "marxistisch-leninistische" Musikwissenschaft des Ostens als "revisionistisch" attackierten.

Während im Osten die analytische Methode von Marx weitgehend auf die klassischen Inhalte der Musikwissenschaft angewendet worden war (und

lange Zeit auf die Klassik konzentriert und im Hinblick auf die Neue Musik klassizistisch beschränkt), stand im Westen im Bereich der klassischen Inhalte der Musikwissenschaft die Analyse und Verteidigung der musikalischen Avantgarde und ihrer Politisierung im Vordergrund. Die Wiederentdeckung des Prolet-Kults, die wissenschaftliche Annäherung an die Funktionen von Musik in der populären Musik, in Formen der alternativen Kulturen, sowie die Analyse der kapitalistischen Musikindustrie und ihrer globalen Folgen begann im Westen eher als im "Osten" - mit anregenden Auswirkungen auf die Forschungsorientierung im Osten.

Dieser Prozeß des Paradigmenwechsels im Westen vollzog sich international: zeitweise sehr intensiv in der Bundesrepublik Deutschland, in Italien, in Großbritannien, in Schweden, in den Niederlanden - aber auch in Finnland, in Griechenland, Österreich, in der Schweiz. Schließlich entwickelten sich Ansätze und Ergebnisse einer marxistisch orientierten Musikforschung auch in den USA, in Uruguay, Brasilien- sogar in Südafrika. Es gab seit den späten sechziger Jahren auch im Westen marxistisch orientierte Dissertationen, einzelne Berufungen von marxistischen Musikwissenschaftlern an Universitäten und Hochschulen, freilich zugleich Berufsverbote; eigene Zeitschriften (z.B. *Musica/realità* in Italien; *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Literatur* in Deutschland), Unterrichtseinheiten und Buchpublikationen.

5.

Bis zum Ende der achtziger Jahre entwickelte sich - wenigstens in Mitteleuropa- ein relativ eigenständiger Diskurs zwischen Vertretern der marxistischen Musikwissenschaft in Ost und West. Es gab gemeinsame Begegnungen, Kontakte und Diskussionen zwischen Marxisten und Nicht-Marxisten auf nationalen und vor allem internationalen Seminaren und Konferenzen, Ebenen der Zusammenarbeit in internationalen Organisationen (IMC, ISME, IASPM etc.); sogar in - wenigen - "bürgerlichen" Buchpublikationen in kapitalistischen Ländern, an denen Marxisten aus den sozialistischen Ländern aktiv beteiligt waren (z.B. IMC-Publikationen, Nordische Musiktage, Groove; MGG, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, etc.).

Vor allem für die achtziger Jahre kann man von einer "Konkurrenz der Paradigmen" sprechen: wenigstens zwischen Marxisten und relativ unbestimmt Anderen.

6.

Mit der Auflösung der DDR im Jahre 1989/90, mit dem Verschwinden der Sowjetunion und aller anderen Länder des "realen Sozialismus" in Europa haben sich die materiellen und personellen Bedingungen für die Weiterentwicklung der an Marx orientierten Musikforschung enorm verändert: Aus den verschiedensten Institutionen von Forschung, Lehre, Nachwuchsausbildung, Publikationsorganen, Verbänden, Organisationen etc. sind die Marxisten entfernt, "abgewickelt" und damit isoliert worden. Zudem haben Kritiker des Marxismus im Osten und besonders im Westen das Scheitern des "realen Sozialismus" als ein Scheitern des Marxismus, als eine Widerlegung von Marx interpretiert - damit auch die Anwendung von dessen analytischer Methode auf die Musikforschung prinzipiell in Frage gestellt. Und einige im Osten und im Westen, die früher in dieser Richtung gearbeitet hatten, sind nach kritischer Selbstbefragung zu eben dieser Folgerung gelangt. Andere nicht.

Die einstige Lebendigkeit der Diskussion um marxistische Wissenschaft, auch um marxistische Musikwissenschaft, die es zwischen Marxisten und Marxisten und Kritikern des Marxismus gegeben hatte, ist so gut wie verstummt. Der Verlust dieser Art von Streitkultur ist ein Verlust für die Musikwissenschaft insgesamt. Die Diskussion ist durch die vielen, auch wissenschaftlichen Veranstaltungen und Publikationen zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler wohl belebt worden: es gab Veranstaltungen, Vorträge, Artikel, Bücher, Konferenzen, Diskussionsrunden in Deutschland (immerhin in 37 Städten) sowie in 16 Ländern (bis hin nach Brasilien, Australien, Japan - nicht in den osteuropäischen!). Der Verlust der Streitkultur ist damit keineswegs überwunden worden, da die aktuelle Eisler-Rezeption im Gesamtzusammenhang marxistischer Musikforschung eigentlich von marginaler Bedeutung ist. Dennoch ist damit gerade 1998 die allgemeine Problemkonstellation weithin deutlich geworden.

7.

Es ist gegenwärtig schwer auszumachen, worüber in der internationalen Musikwissenschaft überhaupt theorie- und praxisrelevant geforscht und gestritten wird. In der geschichtlichen Situation am Ende des 20. Jahrhunderts, die durch die enorme Zuspitzung der Widersprüche auf allen Ebenen und die gleichzeitige Pluralisierung der Paradigmen bzw. die Infragestellung von Wissenschaft überhaupt gekennzeichnet ist, scheint es daher wohl an der Zeit,

nach dem Zustand und den Perspektiven musikwissenschaftlicher Forschung zu fragen - und zwar von den Positionen her, von denen einst ein Paradigmenwechsel versucht worden war.

Dazu ist aus der Sicht der gegenwärtigen Erfahrungen eine nüchterne Bilanzierung erforderlich, was für die marxistische Musikwissenschaft über die nationalen und regionalen Unterschiede hinaus, d.h. international spezifisch war, welche neue Sichtweise, welche Fragestellungen, welche Schwerpunkte und Themen und schließlich welche Ergebnisse durch die Anwendung und gegenstandsspezifische Entfaltung der analytischen Methode von Marx in der Musikforschung bewirkt und erreicht worden sind.

Es ist 10 Jahre nach dem Einschnitt von 1989/90 an der Zeit zu prüfen, ob und in welcher Hinsicht diese historisch überholt sind oder von bleibendem Wert für die weitere Entwicklung der Musikwissenschaft - und, sofern sich das herausstellen sollte, wie deren allgemeine Rezeption gefördert werden könnte.

8.

Diese Problemkomplexe sollen auf einer Tagung diskutiert werden, die für die Zeit vom 5.-7. November 1999 an der Universität Oldenburg geplant ist. Zu dieser Tagung werden MusikwissenschaftlerInnen aus möglichst vielen Ländern, vor allem aber aus West- und Ostdeutschland eingeladen, die sich bisher als Marxisten begriffen und in diesem Sinne in den Bereichen der Historischen und Systematischen Musikologie gearbeitet haben.

Die Tagung ist als Arbeitstagung geplant. Repräsentative Vorträge sollen auf ein Mindestmaß beschränkt werden. Im Zentrum der Zusammenkunft werden stehen bilanzierende Kurzberichte, themenbezogene (problemorientierte) Kurzreferate und Diskussionen in Round-Tables. Um auch die Verquickung biographischer Momente mit der wissenschaftlichen Tätigkeit, mit den Inhalten, Methoden, Ergebnissen und Verwendungszusammenhängen von Forschung thematisieren zu können, soll der Rahmen überschaubar gehalten werden. Passive TeilnehmerInnen soll es nur sehr bedingt geben.

Die Leitung der Arbeitsgruppen wird ergebnisorientiert sein. Ein Ergebnisbericht mit konkretisierbaren Positionen, Hypothesen, gegebenenfalls der Formulierung von Forschungsvorhaben und Desideraten soll die einzelnen Bei-

träge der GruppenteilnehmerInnen ergänzen und am Ende der Tagung diskutiert und in geeigneter Form zusammengefaßt werden.

7.2 Wolfgang Martin Stroh: FAQ's (Frequently Asked Questions), 2nd edition April 1999¹⁸⁴

Why the title "Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel"?

This title is really a question, not a statement. Since Marxist musicology wanted to achieve a "change of paradigms" in the first half of this century, the questions for our conference deal with the success of this mission, how certain changes took place and whether there are still some important issues that must be dealt with within the field of music and musicology.

What is "Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung"?

What important factors in Marxist musicology exist both then and now? How highly was Marxist musicology valued before and after Perestroika in the Soviet Union and after the fall of the wall in Germany? What changes have occurred over the last 10 years, and which research projects, designs and approaches are being carried out. What new questions, tasks or practical problems need to be resolved. Have there been certain mistakes, impractical applications or inappropriate theoretical approaches within Marxist musicology?

What is meant by "Fachtagung?"

"Fachtagung" refers to the actual conference, a meeting of scientists from all over the world who want to discuss certain problems rather than simply present a clever research paper in front of a silent audience. The goal is to discuss problems dealing with "real reality", rather than to consume papers on "virtual reality." The task is to communicate internationally, with serious question-and-answer dialog in German and English, and with translators

¹⁸⁴ Der FAQ-Tradition folgend ohne Rücksicht auf orthografisch-grammatikalische correctness.

available as necessary. Perfectly spoken language is not expected. Although the conference sessions will be open to the public, we expect the discussion to concentrate on musicology and Marxism rather than to present a show for outsiders.

What's going on Friday in "Bilanzierung aus länderspezifischer Sicht"?

Bilanz = balance sheet or survey. Länderspezifische Sicht = as seen from a specific country.

We hope to get insight into the many aspects of Marxist musicology within different countries. What is the situation in long-standing capitalist countries, countries that have returned to capitalism, and in countries which conform to other social and economic circumstances? Speakers should feel free to talk about important concerns for their own country, and those issues which might be of particular interest for an international audience. A wide range of topics is possible such as Marxism and music-research, interdisciplinary connections, Marxism relative to other research-projects, the

importance of musicology for national or international folklore, avantgarde, popular music, musical life, the media, the education system, political problems, enemies, or suppression. Time for questions, discussion, other points of view, and music examples will be allowed.

What will go on Saturday in the "Parallele Arbeitsgruppen"?

The 1st session will deal with questions of general Music Philosophy und Systematic Musicology (i.e. Aesthetics) and will also deal with Music History. Session 2 includes Music Sociology, Comparative Musicology (Music Ethnology) with an emphasis on music industry, international popmusic, musical life, and intercultural processes. Section 3 is on Music Education, Music Therapy, Music Mediation (in radio etc.).

What else can be done to insure a great time in Oldenburg?

Check out the following conditions:

You should be open to a non-dogmatic experimental atmosphere involving different levels of thinking, discussing and even arguing.

You should be interested in the development of music and musicology in the spirit of Marx. This means that you should be very flexible in thinking, be inventive and open to every new idea or project, which can be emancipating. You should be interested in meeting old friends, but also in making new friends who might not always share common views.

You should not be interested in making an international career by attending this conference, in speaking before people who adore you or your wonderful paper, or in meeting the Big Scientific Community!

In meeting some or all of these conditions, you will have a very good time in Oldenburg!

Why does the "Deutsche Forschungsgemeinschaft" and the Government support a Marxist conference?

Good question! Maybe in order to be generous after the victory in the Cold War, or to prevent evil from occurring in the country or among certain peoples by supporting music and not the revolution. In any case, they actually did it - by paying for the flight of the international guests. Thanks a lot!

7.3 *Roland Schmenner: Manchmal wüsst' ich gerne, wer ich wirklich bin - Anmerkungen zur Fachtagung 'Marxistische Perspektiven in der Musikwissenschaft'*

Worum geht es bei marxistischen Ansätzen in der Musikwissenschaft? Geht es um Marxismus (philosophisch wie politisch), geht es um Musik (wenn ja, um welche) oder geht es womöglich um die persönlichen Identitäten der agierenden MusikwissenschaftlerInnen? Die dreitägige Erfahrung des Kongresses legt die Vermutung nahe, dass der letztgenannte Punkt der dominierende, wenn nicht sogar der ausschließliche zu sein scheint. Wolfgang Martin Stroh hat in seinem Einführungsstatement auf das biografische Moment marxistischer Ansätze in der Forschungsgeschichte westdeutscher WissenschaftlerInnen aufmerksam gemacht, ein Aspekt, der von Günter Mayer für die ostdeutsche Seite zu Gunsten einer sach- bzw. problembezogenen Orien-

tierung bestritten wurde. Unabhängig davon, was in Ost- und Westdeutschland die individuellen Triebfedern marxistischer Forschung gewesen sein mögen, der aktuelle Antrieb der in Oldenburg anwesenden ForscherInnen scheint explizit biografisch bestimmt zu sein. Prägend für viele TeilnehmerInnen und ihre Beiträge - insbesondere aus Ostdeutschland - war die Fixierung auf ein authentisches Identitätskonzept. Getrieben von einer Angst, vom Kapitalismus in Gestalt des global herrschenden Neoliberalismus wissenschaftlich erledigt zu werden, erhält der marxistische Forschungsansatz eine nicht zu übersehende psycho-soziale Dynamik. Die Vehemenz der immer wieder zu hörenden These, man habe gerade jetzt in den finsternen neoliberalen Zeiten etwas zu sagen, hatte in Oldenburg bereits Züge des Verzweifeltens an sich. Wobei hier die Frage zu formulieren wäre, wer diesen Anspruch eigentlich jemals bestritten hätte? In der mehr drögen als trägen bürgerlichen deutschen Musikwissenschaft der letzten zehn Jahre sind jedenfalls keine nennenswerten Schlammschlachten gegen marxistische Ansätze zu beobachten gewesen, auch ist jede Form bürgerlichen Triumphgeheuls ausgeblieben. Marxistisch wie bürgerlich ging alles seinen gewohnten Gang deutscher Meisterwerk-Ästhetik. Die verzweifelte Frontverteidigung vieler (deutscher) KongressteilnehmerInnen kann somit schwerlich fachlich begründet sein. Ausgangspunkt persönlicher musikwissenschaftlicher Identitätskrisen scheint vielmehr die Erkenntnis zu sein, dass nicht nur jede aktuelle Form musikalischer Äußerung vom Kapital umzingelt erscheint, sondern auch die eigene reflexive Disziplin im institutionellen Rahmen fortan den Gesetzen des Marktes unterworfen ist und damit das individuelle Tun in letzter Konsequenz Warencharakter annimmt.

Auffallend war das Fehlen jüngerer KongressteilnehmerInnen. Vorsichtige Fragen nach den Gründen hierfür wurden oft mit der Gegenfrage beantwortet, wer denn da kommen sollte? Hat da marxistische Musikwissenschaft etwa einen Generationskonflikt? Es ist offenbar auch in marxistischen Kreisen das drollige Gebaren älterer Herrschaften zu beobachten, der Jugend einen Werteverfall vorzuwerfen, einen Verrat an Idealen zu konstruieren oder einfach nur vermeintliches Desinteresse anzuklagen. Aber in der Tat scheint vielleicht doch so etwas wie ein Generationskonflikt vorzuliegen. Wolfgang Martin Stroh ist in dem Punkt recht zu geben, dass Biografie und Forschungsantrieb eben doch nicht zu trennen sind, dies gilt für individuelle wie für kollektive Biografien. Für viele in den 60er Jahren in der BRD geborene (Musik-)WissenschaftlerInnen, die sich in einer wie auch immer gearteten Form als 'links' bezeichnen, war und ist in ihrem politischen und wissen-

schaftlichen Impetus der Aspekt der Ökonomie immer nur ein Teilaspekt gewesen, wodurch zweifelsohne ein nicht unkompliziertes Verhältnis zum Marxismus herrührt. Das linke Projekt der heute 30jährigen war vor allem in den späten 70er und frühen 80er Jahren an die Anti-Atomkraft-Bewegung, die Friedensbewegung und die Frauenbewegung geknüpft und orientiert sich seit der Wiedervereinigung vor allem an Bürgerrechtsthemen wie Antidiskriminierungskampagnen. Auch wenn die autonome Linke dieser Generation nach wie vor den Gleichklang von Rassismus, Sexismus und Kapitalismus propagiert, so orientieren sich weite Teile der akademischen Linken stärker an anglo-amerikanischen Theorien einer gesellschaftlichen Binnendifferenzierung, die die Interdependenz von "Race, Gender and Class" betonen, aber weder einen reduktionistischen Gleichschritt zwischen diesen formulieren, noch die Bedeutung der Klasse und damit der makroökonomischen Strukturen in den Vordergrund stellen. Aus der Orientierung an der genannten Trias folgt auch die Skepsis, das ökonomische Prinzip zum alleinigen und bestimmenden Ausgangspunkt theoretischer Reflexion zu hypostasieren. Für linke, progressive musikwissenschaftliche Arbeit heißt dies, dass es weniger um die Analyse von Musik und Gesellschaft geht, als um Musik in der Gesellschaft, genauer um die Repräsentationsstrategien innerhalb der Gesellschaft, die zwar ökonomisch bedingt, aber nicht aus einem linearen Basis-Überbau-Modell heraus erklärbar sind. In welchen gesellschaftlichen Diskurs schreibt sich Musik ein, wie konstituieren Individuen innerhalb einzelner und zwischen verschiedenen Diskurssystemen mit oder durch Musik Sinn und wie verlaufen diskursive Prozesse einer solchen Sinnfindung? Die angesprochenen Prozesse der Sinnfindung sind dabei durch Klassenzugehörigkeit mitbestimmt, ohne indes blockhaft determiniert zu sein. Zu untersuchen wäre das alltagsgeschichtliche Gefüge, das die Musikproduzierenden in einem Zirkulationsfeld sozialer Energie umgibt. Bestimmend wirkt hier ein differenziertes interiorisiertes Konzentrat sozialen Lebens, das primär im sozialhistorischen Mikrobereich und nicht im Rahmen großer Ereignisgeschichte die Möglichkeiten musikalischer Äußerungen bedingt. In Anlehnung an Bourdieu ist an eine Soziologie der symbolischen Formen zu denken, durch die die Ideologeme im Althusserschen Sinne als bebilderte Strukturen zu analysieren sind. Zu fragen ist nach den sozialen, mentalen und institutionellen Möglichkeitsbedingungen einzelner oder kollektiver musikalischer Äußerungen. Progressive Musikwissenschaft hätte sich also an einer Analyse sozialer Mikrostrukturen und deren symbolischer und metaphorischer Verarbeitung als vorgeordnetem System eines nachgeordneten Kunstsystems zu orientieren.

Kennzeichnend für viele linke Arbeiten im Rahmen historischer Musikwissenschaft war in den 70er und 80er Jahren eine - mitunter negative - Projektions- und Beziehungsfläche zwischen Untersuchungsgegenstand und MusikwissenschaftlerIn. So versuchten wegweisende Arbeiten wie etwa Schleunings "Warum wir von Beethoven erschüttert werden"¹⁸⁵ einen Rezeptionsprozess zu rationalisieren, der für ältere MusikwissenschaftlerInnen der Kriegs-Generation, die häufig genug die LehrerInnen der 68er Generation waren, noch im Bereich des mythisch Irrationalen lag (und für viele bürgerliche Ansätze auch heute noch liegt). Es wird offensichtlich, dass die Notwendigkeit, sich über den Rezeptionsvorgang rational zu vergewissern, auf der Erkenntnis beruhte, auf eine zumindest ähnliche Weise wie die Kriegs-Generation von etwa der Beethovenschen Musik affiziert zu werden. Wenn aber, wie es der Komponist Heiner Goebbels formuliert hat, eine Generation heranwächst, die überall zu Hause ist, weil es kein Zuhause mehr gibt, entfällt die vormals herrschende Projektions- und Beziehungsfläche. Musik (in der Gesellschaft) kann somit leidenschaftsloser, distanzierter und mitunter auch ironischer betrachtet werden. So verwundert es auch nicht, dass Haltungen wie Ironie und Vergnügen auf der Tagung nicht gerade ausgeprägt vorhanden waren. Gleiches gilt freilich auch für die theoretischen Anknüpfungspunkte. Für eine (westdeutsche) Generation, die eben nicht in den Jahren 1968ff. politisiert wurde, entfällt weitgehend das Bedürfnis nach einem politisch-philosophischen Vätermord, wie es derzeit etwa Peter Sloterdijk in seinem Herrenphilosophengeräusch gegenüber der Kritischen Theorie befällt. Misstrauen besteht hier allenfalls gegenüber essentialistischen Positionen; dies nicht wie von einigen Vertretern auf dem Kongress behauptet, aus der Neigung zu purer Oberflächlichkeit, sondern aus der Überzeugung, dass Essentials einerseits in unhinterfragbaren Herrschaftsansprüchen münden und andererseits plurale Identitäten und die damit verbundenen Freiheitspotenziale nivellieren.

Ausgehend von einem Modell zunehmender Ausdifferenzierung aktueller Identitätskonzepte muss auch die Musikwissenschaft sich dem Problem "schwieriger" Identitäten stellen. Weder Personen noch deren Produkte sind im Vorstellungsmodus einer kohärenten Identität zu betrachten. MusikwissenschaftlerInnen - auch marxistische - sollten sich darüber im Klaren sein,

¹⁸⁵ SCHLEUNING, Peter (1978): Ein paar Gedanken zum Anfang. In: DERS. (Hg.): Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik. Frankfurt/Main, S. 1-74.

dass sie es sind, die in aller Regel diese kohärenten Identitäten erst produzieren; Identität lässt sich aber nicht von Klassenwächtern vorschreiben. Mehr noch, nicht nur die drei Kategorien "Race, Gender and Class" konkurrieren um dominante Identitätsansprüche untereinander, diese sind bereits in sich inkonsistent geworden. So geht etwa die vulgärlinke These, *die* Frauen seien von *den* Männern und *dem* Kapital unterdrückt, von einer nicht mehr haltbaren homogenen Identitätskonstruktion aus. Hier den Marxismus als alleiniges Analyseelement einführen zu wollen, würde wiederum zu starken Simplifizierungen führen. So zeigt etwa die beiläufige Bemerkung Hanns-Werner Heisters auf dem Kongress, dass die Mechanismen der Unterdrückung *der* Frau durch *den* Mann bereits bei Engels beschrieben worden wären (vgl. 6.3), dass es bei Marxisten noch einigen Klärungsbedarf bezüglich der Konzeption von Gender-Studies bedarf. Wenn aber Identitäten zersplittert erscheinen, wird auch der globale Erklärungsansatz marxistischer Theorie zumindest erweiterungsbedürftig. Der marxistische Appell an die Welt und der damit verbundene Impetus der Weltrevolution reduziert lokale Spezifika auf den Mythos der Globalökonomie. Mit einer solchen Strategie wird aber nicht nur die Komplexität ökonomischen Handelns in lokalen Mikrostrukturen zu Gunsten einer universalen Welttheorie simplifiziert, ausgehend von einer 'richtigen' Globalanalyse werden lokale Spezifika ignoriert und einer letztlich eurozentrischen Weltanalyse unterworfen, die auch nicht dadurch besser wird, dass sie sich als eine marxistische bezeichnet.

Wo aber verläuft nun der Paradigmenwechsel in der Musikwissenschaft, den der Titel des Kongresses zumindest in Form einer Frage in den Raum stellt? Verläuft dieser zwischen traditioneller bürgerlicher Musikwissenschaft einerseits und traditionell marxistischer (in jeweils westlicher oder östlicher Ausrichtung) andererseits oder verläuft dieser zwischen den beiden genannten Ansätzen - die in ihrer je spezifischen Art auf ein erkenntnistheoretisches Universalmodell rekurren - und einer "postmodernen" Entwicklung, die recht kryptisch als "New Musicology" firmiert. Anzunehmen ist wohl eher letzteres, wobei es wenig sinnvoll erscheint, mit der Verwendung des Labels "New Musicology" so etwas wie eine neue musikwissenschaftliche Schule zu eröffnen, die dann wiederum auf einen essentialistischen Kern zu fixieren wäre. Auch ist zu fragen, ob es sich überhaupt um einen wirklichen Paradigmenwechsel handelt? Progressive linke Musikwissenschaft bezieht sich trotz aller Kritik an marxistischen Positionen auf die grundlegende Einsicht, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt und fragt dabei nach gesellschaftlichen Machtstrukturen, wobei allerdings die Einsicht vorherrscht, dass das vormalig

ausschließlich ökonomisch bestimmte Sein einem größeren und widersprüchlicheren Determinantenkreis unterliegt. Weder fügt sich das musikproduzierende Bewusstsein einer einzelnen herrschenden "master narration", noch ist der Analyse individueller musikalischer Entäußerungen mit der Bezugnahme auf eine theoretische "master narration" beizukommen. Dies heißt freilich nicht, einen bloß beschreibenden Blick auf vermeintlich fröhlich nebeneinander existierende Phänomene zu werfen, sondern immer die konkurrierende Hegemoniebestrebungen der Gesellschaftsformationen aufzudecken und gerade musikalische Produkte als Kreuzungssysteme eben dieser hegemonialen Strategien zu verstehen. So ist die oben beschriebene Auflösung fester Identitätsstrukturen immer auch ein Resultat divergierender gesellschaftlicher Kräfte, die das einzelne Subjekt wie auch größere gesellschaftliche Gruppen tangieren und innerhalb deren Machtzugriffe sich das Subjekt mit seinen Identitäten positionieren muss. Marxistische Musikwissenschaft und eine neue progressive Musikwissenschaft (vermieden sei hier der Ausdruck "New Musicology") bilden also keinen Gegensatz, sondern stehen in einem produktiven Spannungsfeld zueinander.

Es wäre zu wünschen, dass weitere Treffen und Kongresse marxistisch orientierter MusikwissenschaftlerInnen sich stärker den hier skizzierten Ansätzen zuwenden würden, anstatt sich Wunden leckend der eigenen Wichtigkeit zu versichern, um den individuellen und kollektiven Identitätshaushalt im Gleichgewicht zu halten. Auch der auf der Tagung häufig zu vernehmende Hinweis auf die Festschrift zu Georg Kneplers 90. Geburtstag diene ja primär der eigenen Identitätsversicherung, bewegen sich die dort versammelten Beiträge doch allenfalls im Vorhof dessen, was im Bereich internationaler Cultural Studies seit mehreren Jahren den Diskussionsstandard bestimmt. Zwingend notwendig scheint für die gesamtdeutsche Musikwissenschaft ein noch weiter gefasster Blick über die Grenzen deutscher Befindlichkeiten hinaus.

7.4 Luigi Pestalozza: Reflexionen und Vorschläge

Abstract und deutsche Übersetzung

Ich will in zwei Worten die Bedeutung und die Perspektive dieser Arbeitstagung zum Thema Musikwissenschaft/Musikologie und Marxismus in unserer Zeit zusammenfassen: Gespräch und Information. Nach meiner Auffassung ist das *Gespräch* im Sinne des Galileiischen Dialogs aufzufassen (die intellektuelle Interrelation, die den aktuellen Stand der Dinge analysiert und erforscht, aber um ihn zu enthüllen und ihn schließlich zu ändern). Die Kategorie der *Information* hat nach meiner Meinung den Sinn zu dokumentieren, was außerhalb des dominanten Wissens und der dominanten Kultur steht. In diesem Falle würde Information bedeuten, in die Opposition zu gehen. Und das habe ich auf der Arbeitstagung als Impuls bzw. als Basis gefunden, um weiter zu arbeiten.

Neue Perspektiven auf das Nachdenken über Musik hat beispielsweise der Vortrag von Jürgen Elsner eröffnet, der die Ethnomusikwissenschaft konzipiert und ausübt nicht als passives Wissen von Realität entfernter Kulturen, sondern als Verbindung zwischen ihren Analysen und dem, was man heute über die Widersprüche des Wissens weiß, über die Realität und den praktischen Ideenkonflikt, in dem wir uns befinden. Eine wirkliche "Musiktheorie der Praxis" - Gramsci paraphrasierend und, wie man muß, darüber hinausgehend -, befindet sich in Relation zu anderen Aspekten, wie es Rubens Ricciardi über "Musik und Marxismus in Brasilien" oder Gustavo Becerra-Schmidt über marxistische Musikologie in Chile oder Nicola Sani bezüglich der technologischen Entwicklung von Musik gesagt haben.

Günter Mayer wiederum wiegt aus, beleuchtet, konzipiert und arbeitet an einer marxistischen Theorie der Musik, die nicht als Instrument der Interpretation des Prozesses und des musikalischen Werkes begriffen wird, sondern als Instrument der Transformation der musikalischen Beziehungen, der Idee selbst von Musikwissenschaft bzw. der Musik. Deshalb bedeutet die Mayer'sche Art, sich der Musik und der Musikwissenschaft zu nähern, eine praktische und präzise Art der Provokation, ein impliziter Vorschlag zur Organisation der intellektuellen Arbeit außerhalb der Individualität des Gelehrten und innerhalb seiner generellen Verantwortung nicht nur in seiner musikalischen Beziehung. Das ist es, was mich nicht nur veranlaßt die Dinge zu sagen, die ich gleich sagen werde, deshalb lege ich mit Überzeugung diese meine Bilanz dar, - in der Mayer'schen Art Musikwissenschaft und Musik zu denken, habe ich vielleicht vor allem gefunden die Notwendigkeit und den antagonistischen Grund der musikalischen Arbeit, der da unserer ist.

Es deutet sich die Verbindung zwischen der musikwissenschaftlichen marxistischen Arbeit über Musik und der Ausarbeitung eines kollektiven Projekts, um zu einer signifikanten Beschäftigung zu gelangen, d.h. theoretischen, marxistischen Grundsätzen wirkliche Handlungsfähigkeit in den vorhandenen musikalischen Dingen zu verleihen.

Wenn Wolfgang Martin Stroh den Marxismus gerade für die Musikologie ausgemacht hat, dann bringt ihn der Gedanke, der ihn vom spezifischen Denken wegbringt (in positiver Manier auf das Objekt angewandt, so als wollte man es einschließen und sich nicht mit der Realität konfrontieren in der sich die Musik immer befindet) und der gerade nicht die Komplexität und den Widerspruch der historischen und soziokulturellen Relation meint, in der sich jede musikalisch ausgeführte Praxis übt, an diesen Punkt. Aber dieser Punkt ist weder wie ein reines Versichern, noch ein Bewußtsein des idealen und praktischen Sinnes, der der Dynamik des existierenden (gerade relevanten) soziohistorischen Konflikts, oder besser die generelle Verantwortung des Forschenden, der auch wenn er sich mit einem Einzelphänomen auseinandersetzt immer auch kollektiv forscht, in welchem (ob es nun auf kollektiver oder Einzelforschung beruht) immer eine Auseinandersetzung existiert, zu guter Letzt, die Auseinandersetzung, wenn man sich derer bewußt ist, d.h. im Sinne wahrhaften, galileischen Dialogs, um das dominante, ptolemäische Wissen und die ptolemäische Sprache, welche das dialektische und generelle Wissen negiert und im gleichen Moment auch den kritischen Modus der Information negiert. Ich gehe davon aus, daß Stroh mit diesem Kongreß die kollektive Forschung vorantreiben wollte, so wie wir sie in diesen Tagen gemeinsam erlebt haben.

Wir sollten im Anschluß an diesen Kongreß eine internationale Struktur ins Leben rufen, auf die wir permanent Bezug nehmen können. Und zwar alle, nicht nur die, die in Oldenburg versammelt waren. Mit anderen Worten schlage ich ein "Zentrum" vor, das mittels der universitären Strukturen von Oldenburg und unter der Leitung von Stroh als Referenzpunkt in einer Weise, wie Günter Mayer dort schon arbeitet, eine organische Beziehung der marxistischen Wissenschaftler aus aller Welt herstellt. Hier könnten Treffen organisiert, Initiativen anderer Art ins Leben gerufen, Material und Information gesammelt und zur Verfügung gestellt werden.

Unter dieser Prämisse der Zusammenarbeit könnte ich, was mich anbetrifft, auf der anderen Seite meine Zeitschrift "Musica/Realtà" zur Verfügung stel-

len. Die von mir und einem marxistischen Leitungskollektiv geleitete bzw. getragene Zeitschrift, die sich auch der Auseinandersetzung anderer, gegensätzlicher Positionen stellt, ist nicht allein auf Musikologie bezogen. Diese Zeitschrift könnte auf systematische Art und Weise der marxistischen Musiktheorie ein Forum bieten, das mittels des "Zentrums", also der in Oldenburg geschaffenen Struktur, folgendes leistet: Das Zentrum verteilt die Zeitschrift auf verschiedene Institutionen und Personen, wenn sie angefordert wird. Als Sprache ließe sich ohne viel Aufwand parallel Englisch verwenden. Seit 20 Jahren gibt es neben der Zeitschrift "Musica/Realtà" die Buchreihe "Hefte zur Zeitschrift", die unter anderem Protokolle zu denen von "Musica/Realtà" organisierten Tagungen enthält, aber auch Materialien und Dokumente zu spezifischen Forschungsthemen. Die Reihe dient jetzt auch der Veröffentlichung von Materialien zur marxistischen Musikologie, die in verschiedenen Ländern zirkulieren sollen. Es ließe sich bei all' dem an ein gemeinsam erarbeitetes Konzept denken. In dem Maße, wie meine Vorschläge auf Interesse stoßen, wären sie dazu geeignet, konkret umgesetzt zu werden.



Günter Mayer und Wolfgang Martin Stroh

Anmerkung der Herausgeber

Neben dem hier schriftlich fixierten organisatorischen Vorschlag Luigi Pestalozzas ist im Abschlußplenum der Tagung die Frage diskutiert worden, wie die jüngere Generation von Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern auf ihrer Suche nach einer "New Musicology" und angesichts des krypto-marxistischen Angebots aus den USA, über die Grundzüge marxistischer Musikwissenschaft informiert werden kann. Es wurde zu diesem Zweck angeregt, ein Internet-Projekt VMS ("Virtuelle Marxistische Schulung") zu installieren, dessen Nutzung dann ein Kriterium für eventuelle spätere Aktivitäten sein kann. Auf dem Server der Humboldt-Universität (bzw. des Forschungsinstituts für Populäre Musik) soll eine entsprechende Seite eingerichtet, mit "Schulungsmaterial" versorgt und über die einschlägigen Kanäle (wie beispielsweise die Chat-Foren Schulmusik oder Musikwissenschaft) verlinkt werden. Die Einstiegs-Adresse lautet: **www2.huberlin.de/fpm/** Es angeregt versucht werden, daß Dozentinnen und Dozenten "in aller Welt" mit den dort angebotenen Materialien arbeiten. Im Falle einer positiven Resonanz könnten sich hieraus Fragestellungen und Themen für weiterführende Fachtagung ergeben.

Neben dieser Internet-Seite wird die alte Informationsstelle **www.uni-oldenburg.de/musik/marx/** erhalten bleiben. Ebenso können über Wolfgang Martin Stroh, Fachbereich 2 Kommunikation/Ästhetik der Carl von Ossietzky Universität, Postfach 2503, D-26111 Oldenburg (Germany) bis auf weiteres Kontakte ausgetauscht werden. Eine Tagung des "Typs 1999" oder "10 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer" wird es allerdings mit Sicherheit nicht mehr geben. Die Rolle der ersten Kontaktaufnahme und Bilanzierung hat die Tagung erfüllt. Überzeugende Konzepte für weiterführende internationale Tagungen des Oldenburger Typs liegen nicht vor. Geblieben ist der vielfach geäußerte Wunsch nach kontinuierlicher Kommunikation. Letztere hätte allerdings ohne Inhalte keine perspektivische Funktion. Es wird wohl zunächst eine Angelegenheit engagierter MusikwissenschaftlerInnen "vor Ort" sein, Themen, Fragestellungen und Methodenrepertoires zu entwickeln, um sie demnächst bei einem internationalen Austausch zur Diskussion zu stellen.