

## Herausforderungen des Alltags für die musikalische Moderne

von Gisela Nauck

Musik 1, Alvin Lucier, *Opera with Objects*, ab 6'35, 20", dann unter Zitat + Sprecherin liegenlassen

### Zitator

"Früher war man gewohnt, Kunst als etwas zu begreifen, das besser organisiert war als das Leben, etwas, wohin man sich vor dem Leben flüchten konnte. Der Wandel, der in diesem Jahrhundert stattgefunden hat, ist jedoch derart, dass Kunst keine Flucht, sondern eher eine Einführung in das Leben bedeutet. [...] Was in diesem Jahrhundert passiert, ist, ob es akzeptiert wird oder nicht, dass die Kluft zwischen Kunst und Leben immer kleiner wird.«<sup>1</sup>

### Sprecherin

Als John Cage 1966 in einem Gespräch mit Stanley Kaufmann diese Beobachtungen formulierte, war das zu jenem Zeitpunkt eine kühne Feststellung. Zwar hatte er mit *Water Music*, dem berühmten stillen Stück 4'33, der *Radio Music* und anderem selbst bereits etliche Stücke konzipiert, in denen er musikalisches Material "aus dem Leben" verwendete. Wie auch Alvin Luciers Musik ohne die Dinge des Alltags, denen er differenzierteste Resonanzen entlocken lässt, nicht denkbar wäre, etwa in der eingangs zu hörenden *Opera with Objects* mit Matthias Kaul. Cages Feststellung wurde zudem durch Entwicklungen der musikalischen Avantgarde in den postseriellen 60er Jahren, allen voran die Fluxusbewegung, legitimiert. Beides ging mit einem in der Musikgeschichte beispiellosen Aufbruch einher, der den abendländischen Musikbegriff in seinen Grundfesten erschütterte und die zeitgenössische Musik in ihrem Innovationspotential explodieren ließ. Aber diese Entwicklungen zu einer musikhistorischen Tendenz zu verallgemeinern, war zu jenem Zeitpunkt nichts weniger als eine hellsichtige Vorwegnahme. Auf der Ebene des musikalischen Materials wie auch der Aufführungspraxis begann der Vorhang zwischen Kunst, Alltag, Leben und Wirklichkeit erst ganz allmählich aufzureißen.

Musik 1, noch 1' frei stehen lassen

Sprecherin

Anstöße dazu hatten die Avantgardebewegungen der 20er Jahre gegeben. Ja, man kann sagen, dass die Faszination vom Leben, von der Wirklichkeit, vom Alltag als Bezugspunkt und Inspirationsquelle für Musik durch die musikalischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts erst künstlerisch brisant geworden sind. Kunstbewegungen wie Futurismus, Dadaismus und die Bauhausbewegung, amerikanische und englische Avantgarde, Fluxus, nachserielle Avantgarde und Klangkunst oder gegenwärtig die Composer-Performer haben auf unterschiedliche Weise Brücken zum Leben und zum Alltag geschlagen. Ohne diese Inspirationsquelle sind diese Kunstbewegungen nicht denkbar.

Was die Cagsche "Einführung ins Leben" betrifft veränderte sich zunächst die musikalische *Produktion*, das heißt das komponierte Material, das aus "dem Leben" stammen konnte. Elektronik und Elektroakustik hatten in den 60er Jahren *musique concrète* und Soundart ermöglicht, die den akustischen Alltag als Baustein überhaupt erst kompositionsfähig gemacht hatten. In Konkurrenz dazu veränderte sich auch radikal die instrumentale und vokale Klangwelt. In bis dahin unvorstellbarem Maße wurde sie durch entsprechende Spieltechniken, Präparationen und die Verwendung aller nur möglichen Objekte aus dem alltäglichen Leben wie Radios, Steine oder Küchenmaschinen als Klangerzeuger erweitert

Zitator

»Musik haut über sämtliche Stränge«<sup>2</sup>,

Sprecherin

... meinte Dieter Schnebel lapidar am 10. Juli 1967 in seinem dem Münchener Konzert *Neue Musik III* vorangestellten Vortrag, nachdem er die seinerzeit aktuelle Situation umrissen hatte:

Zitator

"Was ist heute Material von Musik? Sicher jedwedes Klingende, nachdem die Tabuierung der schmutzigen Klänge ihre Kraft verloren hat. Was irgend zu hören ist, läßt

sich als musikalisches Material nehmen, wird in Musik einbezogen: natürliche und künstliche Töne, naturierte Stimmen, denaturierte Instrumente, zweckentfremdete Präparationsutensilien, hohe und niedrige Klänge – wobei das Niedrige oft erhöht wird und was sich selbst erhöht, erniedrigt. Aber nicht nur das Akustische insgesamt ist Material von Musik, sondern auch, da Hörbares meist mit Sichtbarem gekoppelt ist, allmählich auch fast alles Optische."

#### Sprecherin

Akustisches und Optisches schlugen jedoch nicht nur als musikalisches Material Brücken zum Leben und zum Alltag, sondern die Erweiterungen prägten auch die Aufführungspraxis. Ausgehend von der Bildenden Kunst verließ Kunst selbst - als Gattung - ihren artifiziellen Rahmen, okkupierte Leben als Kunst, wie Wolf Vostell in einem 1990 geführten Gespräch mit Manfred Chobot über das in den 60er Jahre kreierte Happening erzählte. Neue Musik und Bildende Kunst waren zu jenem Zeitpunkt schon längst eine sich gegenseitig befeuernde Liaison eingegangen.

#### Zitator

"Zuerst war da Jackson Pollock, der in die Malerei hineinsprang und auf dem Bild herumlief und malte. Dann kam der Raum hinzu, indem die Leinwand, die auf der Erde lag, über alle Wände ging, wodurch ein Raum existierte. Später Environments als gestalteter Raum, ein Rückgriff auf Kurt Schwitters, die Merzbühne, auf den Schwittersraum in Hannover, das ist der total gestaltete Raum. Wenn Künstler Zeit benutzen, komponieren sie, wenn sie Akustik und Musik benutzen, Geräusche usw., dann entsteht etwas Multimediales, eine Mischform aus Objekten, aus gestaltetem Raum und vor allem beim Happening - aus menschlichen Verhaltensweisen. Also menschliches Sein als Kompositionsgrundlage. Man kann mit Tönen etwas machen, mit Objekten, aber auch mit menschlichem Handeln komponieren, das reduziert, konzeptuell oder sehr komplex sein kann.<sup>1</sup>

Musik 2, Dieter Schnebel, Im Trott, 30"

#### Sprecherin (auf Musik draufsprechen)

*Im Trott* nannte Dieter Schnebel das sechste und letzte Stück seines Zyklusses für Stimmen und Gesten *Schau-Stücke*, hier ausgeführt von den *Maulwerkern*.

Menschliche Verhaltensweisen, menschliches Handeln komponieren – enger kann der Kontakt von Kunst und Leben, Kunst und Alltag eigentlich kaum sein. Mit Fluxus und Happening waren künstlerische Produktionsformen entwickelt worden, die von ähnlichen musikalischen Konzepten in der Musik begleitet wurden, ob in Arbeiten von John Cage, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel oder von Vinko Globokar, Hans Wüthrich oder Cornelius Cardew . In jedem Falle hatten sie das Ziel, neue Musik und Publikum, Kunst und Leben zu versöhnen. Das gelang damals nicht und ist bis heute eine Herausforderung geblieben. Belustigt-resigniert erinnerte sich Dieter Schnebel an die Uraufführung seiner *Atemzüge* aus den *Maulwerken*. Verstärker hätte er selten ein Publikum erlebt, als dieses sich mit diesen existentiellen Klängen des Lebens als Musik konfrontiert sah. Hören Sie einen Ausschnitt aus den *Atemzügen* mit den Interpreten der Uraufführung Carla Henius, Gisela Saur-Kontarsky und William Pearsson..

Musik 3, Dieter Schnebel, Atemzüge aus Maulwerke, 3'

Sprecherin

Zweifellos haben solcherart Materialien aus dem Alltag die zeitgenössische Musik in den vergangenen vierzig Jahren enorm bereichert und ausdifferenziert. In dieser Hinsicht war die von John Cage 1966 apostrophierte Hinwendung von Musik zum Leben zweifellos eine erstaunlich weitsichtige Feststellung. Eine ästhetische Position wie diejenige von Hans Joachim Hespos beispielsweise – um nur ein einziges Beispiel aus jüngerer Zeit zu geben - wäre ohne solch ein Zusammendenken von Musik und Leben nicht denkbar.

Zitator

Komponieren, singen – ...

Kommentar

.... so schrieb er 1985 ...

Zitator

- das gehört für mich zum leben wie atmen, lieben, denkfühlen, verdauen, lachen, weinen. Komponieren heute – gar keine frage, inmitten einer welt, in der die einen absterben im überfluß, die anderen vor hunger krepieren und der übrige rest voller hohnver-

achtung ausgerottet wird, inmitten einer welt des todes sind signale zu rufen, signale für das wunder des lebendigen komponierens - das ist wie sistrum, jenes altägyptische rassellideophon, dessen schüttelbewegung den menschen vor ohren und augen führt, dass die todbedrohte welt ständig aus ihrer erstarrung aufgerüttelt werden muß. Zeichen geben für die lebendigkeit alles seienden.

Komponieren heute – das ist sistrum schütteln gegen gigantische phantasielosigkeit, dumme gewohnheit und angst.

#### Sprecherin

Das ist das Gegenteil von Flucht. wie etwa seine Kammerszene *mirli* zeigt, in der sich zahlreiche schräge Typen tummeln: Aufbegehrende und am Ersticken Würgende, beschädigte Menschen, solche, die sich das nicht gefallen lassen und harmlose Idioten.

Musik 4, Hans-Joachim Hespos, *mirli*, Stick Hespos, Musik 2 bis 2'45

#### Sprecherin

Aber auch damit hat sich an dem Verhältnis von Musik und Leben als Funktionieren *in* Gesellschaft, letztlich nichts geändert. Auch diese Musik ist für die meisten eher fremd, statt »eine Einführung ins Leben«. Seitens der Rezeption ist der Fluchtgedanke nach wie vor präsent, worin offenbar die Probleme neuer Musik mit ihrer Hörschaft gründen. Zu recht veranlasste das den amerikanischen Komponisten Christian Wolff 1972 zu der Feststellung:

#### Zitator

»Nach zwanzig Jahren Avantgardemusik, die keinen überwältigenden Erfolg hatte, auch wenn sie bis zu einem gewissen Grad akzeptiert wurde, fragt man sich, worum es eigentlich geht. Was tun wir eigentlich? Das ist kein technisches oder formales Problem, denn es gibt inzwischen verschiedene Techniken, und die Komponisten wissen, wie sie ihre Musik zusammenfügen können. Das Problem ist vielmehr: Was Musik in der Gesellschaft vermag und wer ihr zuhört.«<sup>3</sup>

Musik 5, Christian Wolff, Berlin exercises, 1. Strophe + Beginn Instrumentalteil, 1'48 + 1'53 od. 2'30 (3'40 oder 4'18)

## Sprecherin (auf Musik draufsprechen)

*Berlin Exercises* nach einem Gedicht von Bertolt Brecht, aus dem sie den 1. und den Beginn des 2. Teils hörten, komponierte Christian Wolff 1990 für das Ensemble Zwischentöne, die Uraufführung sang Ellen Fricke.

## Sprecherin

Christian Wolffs Problematisierung zum Stellenwert der musikalischen Avantgarde innerhalb der Gesellschaft Anfang der 70er Jahre – einem der Kernpunkte des Verhältnisses von Kunst und Leben, Kunst und Alltag - blieb ein Stachel im Fleisch avancierter neuer Musik – bis heute. Nur durch Veränderungen der Musik selbst, durch Erweiterung ihrer Inhalte und ihres Materials war dieser Widerspruch offenbar nicht lösbar. Rückblickend glich das vielmehr einem ersten, notwendigen Schritt. Der Wunsch aber, mit der Musik der Gegenwart in der gegenwärtigen Gesellschaft etwas auszurichten, gehört zu werden, führte seit den 90er Jahren immer deutlicher zu Veränderungen der Veranstaltungskultur neuer Musik – gleichsam als einem zweiten Schritt. Das geschah seit den 80er Jahren punktuell, ausgehend von den Komponisten und Musikern selbst an verschiedensten Orten, ob in Deutschland, Dänemark, Österreich in der Schweiz und anderswo. Zunehmend aber greift diese Idee, die Aufführung neuer Musik im Alltag der Menschen zu verankern, auf Veranstalter und Musikmanager über.

Als Höhepunkt in diesen Bemühungen kann man gegenwärtig das von der bundesdeutschen Kulturpolitik, resp. von der Kulturstiftung des Bundes 2007 aufgelegte, millionenschwere Programm *Netzwerk Neue Musik* betrachten, das über einen Zeitraum von vier Jahren fördernd eingreifen soll. In der Projektausschreibung heißt es.:

## Zitator

Die Neue Musik in Deutschland ist eine der lebendigsten Gegenwartskünste. Sie bezieht ihr kreatives Potential aus einer Vielzahl renommierter Komponisten und Klangkünstler, hoch spezialisierter Musiker, Ensembles und Orchester. Zusammen mit historisch gewachsenen Institutionen Neuer Musik, Initiativen und Veranstaltern verkörpert sie ein überaus kreatives Potential. Allerdings begegnen weite Teile der Bevölkerung der Neuen Musik mit großen Vorbehalten. Sie sei schwer zu verstehen, zu intellektuell und nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten zugänglich. Gleichzeitig agiert die Neue Musik in einem öffentlichen Raum, dessen tragenden kulturellen Institutionen

zunehmend ihre Handlungsspielräume im Sinne einer breitenwirksamen Vermittlung eingebüßt haben. Gravierende Defizite im Bereich der vermittelnden Instanzen haben dazu geführt, dass von einer Verankerung der Neuen Musik und ihrer Bedeutung als Kulturgut im allgemeinen Bewusstsein nicht gesprochen werden kann.

Um diesem Defizit entgegen zu wirken, hat die Kulturstiftung des Bundes das Projekt *Netzwerk Neue Musik* ins Leben gerufen. Durch diese Initiative soll der Neuen Musik zu dem Stellenwert im Musikleben und im kulturellen Bewusstsein unserer Gesellschaft verholfen werden, der ihrem kreativen, kritischen und innovativen Potential entspricht. Entscheidender Ansatzpunkt der Förderung ist deshalb die Nahtstelle, an der das künstlerische Werk ins öffentliche Leben tritt: Die Vermittlung. Dort sollen die vorhandenen Kräfte gebündelt, die Bildung nachhaltiger Partnerschaften und Kooperationen gefördert und die Entwicklung neuer Vermittlungsmodelle initiiert werden.

Sprecherin

Nach einem Ausschreibungsverfahren wurden dafür durch eine Jury bundesweit 15 Netzwerkprojekte ausgewählt, die ...

Zitator

"... eine nachhaltige strukturelle Verankerung der Neuen Musik im kulturellen Leben der jeweiligen Stadt oder Region versprechen."

Sprecherin

Solche Vermittlung, als zweiter, wichtiger Schritt, die nun aber den Hörer meint, zielt darauf ab, neue Konzertformen, Wahrnehmungszusammenhänge, Partnerschaften oder auch Educationen-Programme zu entwickeln. Meint letztlich, mit der Musik zu den Leuten zu gehen, alltägliche Situationen für intensives Hören zu nutzen. Die Musik selbst hat dafür seit den 60er Jahren vielfältigste Modelle, Formen, Konzepte entwickelt, ist also längst bereit dazu. Eines der nun schon klassisch zu nennenden Beispiele sind John Cages *Song books* für beliebig viele Stimmen, mit oder ohne elektrische Klangumwandlung, Zusatzinstrumente, Tonbänder, Requisiten, Dias, komponiert zwischen 1958 und 1970. Hören Sie daraus einen Ausschnitt mit .....

Musik 6, John Cage, *Song books*, 3'

## Sprecherin

Als akustisches Material, als Komponieren menschlicher Verhaltensweisen oder als Performancekultur ist der Alltag längst Bestandteil von Musik geworden. Was - in ausreichendem Maße - fehlt sind adäquate Zuhörsituationen, adäquate Vermittlungsstrukturen, die auch berücksichtigen, dass sich unsere Rezeptionsgewohnheiten gravierend verändert haben. Eine neue, junge Generation von Veranstaltern und Musikmanagern wie Thomas Bruns, künstlerischer Direktor des Kammerensembles Neue Musik Berlin, haben das erkannt und reagieren mit entsprechenden Programmkonzepten seit den 90er Jahren auf diese neuen Bedingungen: mit Konzertinstallationen in Kellern, mit multi-räumlichen Veranstaltungsprojekten in Bürogebäuden oder mit dem Konzept *HouseMusik für Wohnungen, Büros und Läden* rings um einen der belebtesten Plätze in Berlin, Prenzlauer Berg. Diese Ideen für eine Erneuerung der Veranstaltungskultur gehen auch ganz wesentlich von Beobachtungen aus, die allgemein Veränderungen des kulturellen Alltags betreffen wie Thomas Bruns unlängst erzählte:

## Zitator

»Es sind ja nicht nur Beobachtungen, die man bezüglich der Veranstaltung, der Kunstproduktion macht, sondern die Beobachtungen, die man im Alltag macht, sind ja viel stärker. Heutzutage wird ja kein Schuh mehr verkauft, ohne dass der Raum inszeniert worden ist. Jeder Raum ist eigentlich fast ein Theaterraum – wenn man sich beispielsweise am Hackeschen Markt den Boss-Laden anguckt. Das ist ein Kunstraum. Da sind Kommerz und Gestaltung, die ich nicht mehr als Design, sondern als Kunst bezeichnen würde, so verknüpft, dass man sich fragen muss: Was ist eigentlich die Rolle von Kunst, die nicht mit dem Kommerz verknüpft ist und was hat das für Konsequenzen für die Aufführungs- und Veranstaltungspraxis neuer Musik? Ich glaube, da hat eine ungeheure Geschmacksbildung des Publikums stattgefunden, das heutzutage viel mehr von Inszenierung und Raumgestaltung erwartet, gerade wenn man in der Großstadt wohnt.«<sup>4</sup>

## Sprecherin

Bruns benennt damit eine wesentliche Erweiterung innerhalb jener produktiven Allianz von Musik und Leben gegenüber den sechziger Jahren. Stand in jener Zeit trotz aller revolutionären Klangerneuerungen noch die *Komposition, das Werk* als »Austragungsort« der neuen Symbiose von Musik und Leben im Mittelpunkt – mit Öffnungen

zum emanzipierten Interpreten –, wird spätestens seit den 1980er Jahren eine Verlagerung auf die *Veranstaltungskultur* immer deutlicher. Dazu gehört auch, dass sie sich – im Gegensatz zum normierten Konzertsaal – passende Räume sucht, weil die Musik sonst nicht funktionieren kann. Indem konzertante Aufführungspraxis von alltäglichen Orten, vom Hören und seinen kulturellen Voraussetzungen *ausgeht*, wird das Leben – nun als Alltag - auf ganz andere Weise als vor vierzig Jahren zur Herausforderung für Musik. Es hat sich damit eine Veranstaltungskultur herausgebildet, bei der *das Erlebnis als Erfahrungs- und Erkenntnisqualität* im Zentrum von Programmarbeit steht.. Die Musik ist damit erst im Lebensalltag der Leute angekommen. Noch einmal Thomas Bruns

#### Zitator

Natürlich ist die HouseMusik viel mehr ein soziales Projekt ... [...] Weil - man muss ja zu den Wohnungsinhabern man muss zu den Büromietern ja hingehen und sagen: Wollt ihr, dass wir bei euch neue Musik spielen. Die wollen natürlich nicht, denn sie wissen nicht - was bringt uns das ist die erste Frage und die zweite Frage ist dann: Was ist neue Musik? ... Das ist eindeutig ein soziales Projekt das für einen Kiez angelegt ist. Es belebt einen Kiez, es geht nur mit den Leuten, die im Kiez wohnen und es ist auch dafür gemacht ... Das Spannende ist dabei auch, immer wieder neue Leute und neue Orte kennenzulernen, diesen Kampf des Ansprechens zu führen ...

#### Sprecherin

Die Alltagsumgebung verändert sowohl das Musizieren als auch das Hören, intensiviert beides. Da Wohnungen, Läden oder Büros als Aufführungsorte sehr viel kleiner sind als Konzertsäle und die Musiker tatsächlich zu den Leuten hingehen, wird der Kontakt zum Publikum »menschlicher«, wie Musiker des Kammerensembles Neue Musik Berlin berichteten. Und wenn neue Musik in der eher privaten Sphäre von Wohnungen, Weinläden oder Buchantiquariaten erklingt, erhält sie selbst eine andere Aura, eine andere Intensität.

#### Zitator

Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber«, meinte Hans-Joachim Hespos bereits 1985, »als dass jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten. Es ist ein Wort von Picasso, der sagte: ›Schafft Wirklichkeit!‹ Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-

da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.

#### Sprecherin

Geschilderte Konzertprojekte wie die HouseMusik – oder auch die *Nachtschicht*. *Klangprozessionen für eine Juralandschaft* im August vorigen Jahres um das kleine schweizer Dorf Rümlingen, das GlockenRequiem von Johannes Wallmann, komponiert für die Kirchenglocken Dresdens und aufgeführt im Stadtraum und vieles andere mehr – schaffen die Bedingungen für solche Wirklichkeiten von Intensität – für die Musik gleichermaßen wie für die Hörer.

Der holländische Bildende Künstler William Engelen, der neben Farben, Materialien und Räumen auch den Klang als Material für künstlerische Gestaltung nutzt, hat im Januar diesen Jahres mit *Verstrijken*, uraufgeführt im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, wiederum auf ganz andere Weise Musik und Alltag zusammengeführt. Es ist ein Beispiel dafür, wie sehr diese Verbindung heute gerade jüngere Künstler, Komponisten und Musiker umtreibt. William Engelen ließ verschiedene Musiker über einen bestimmten Zeitabschnitt Tagebuch führen, übersetzte diese Tagebücher in grafische Partituren aus autonomen Instrumentalstimmen und entwarf dafür ein räumlich begebares Aufführungskonzept. Hören Sie einen Ausschnitt aus der Rotterdamer Stereoversion.

#### Musik 7

William Engelen, *Verstrijken*, 2'

#### Sprecherin

Die beiden skizzierten Richtungen, auf Herausforderungen des Alltags künstlerisch zu reagieren bzw. neue Musik und Leben nicht länger als Gegensätze zu betrachten, gehen - musikhistorisch - auf zwei polare ästhetische Positionen zurück. Interessanterweise verwandten beide dieselbe Metapher: das Fenster öffnen. Die eine Position zielte auf eine radikale Erneuerung des Verständnisses davon, was Musik überhaupt ist, ausgehend von den ihr zugrunde liegenden musikalischen Materialien. Die andere Position löste ein Nachdenken über die Rolle von Musik in der Gesellschaft aus, wie sie Christian Wolff in jenem Zitat ein halbes Jahrhundert später erneut problematisier-

te. Die beiden maßgeblichen Initiatoren sind John Cage und Hanns Eisler, Komponisten, die man normalerweise nicht in einem Atemzug nennt.

Zitator:

»Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht«,

Sprecherin

beschwor Hanns Eisler 1927, selbst gerade man erst 29 Jahre alt, die jungen Komponisten,

Zitator

»so erinnert euch, dass der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich, eine zeitlang euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichste viele angehen.«<sup>5</sup>

Sprecherin

Eisler, der damals bei Arnold Schönberg Komposition studierte, begann zu jener Zeit das bürgerliche Musikleben immer entschiedener abzulehnen und solidarisierte sich mit der Arbeiterklasse, den kleinen Leuten, mit denen also, denen qua Geburt die Wege zu Bildung und Kunst weitestgehend versperrt waren. Musikalisch auf der Höhe der Zeit, also der der Schönbergschen Avantgarde, registrierend auch die Neue Sachlichkeit eines Hindemith oder die musikalische Radikalität der am Dadaismus orientierten *Novembergruppe*, sollte der Alltag der einfachen Leute zum Inhalt zeitgenössischer Musik werden. Nicht nur bei Eisler hatte das nachhaltige stilistische Konsequenzen. Aus jenen Jahren stammt jenes Zitat vom Fenster öffnen. Ein Initialwerk dafür ist der zwischen 1925 und 1927 komponierte Liederzyklus *Zeitungsausschnitte* für Gesang und Klavier, dem an Texten reale Heiratsannoncen, Kinderreime, satirische Verse u. ä. aus Tageszeitungen zugrunde liegen. Entsprechend der Eislerschen politischen Überzeugung resultiert daraus ein kritisch-polemischer, satirischer Kompositionsstil.

Musik 8, Hanns Eisler, Zeitungsausschnitte, Bin Witwer, von 34 Jahren

Sprecherin

Dieser Zugriff auf alltägliche Inhalte – man denke etwa auch an Hindemiths *Pacific 234*, komponiert 1924 oder an Brecht/Weills *Dreigroschenoper*, komponiert 1927-28 – begründete in den zwanziger Jahren eine Tradition, die die Entwicklung neuer Musik bis heute stilistisch maßgeblich geprägt hat. Ihr wichtigstes Merkmal: Alltägliches spiegelt sich als musikalischer Inhalt und prägt die musikalische Gestalt – weiterhin produziert mit den artifiziellen Mitteln von Musik. Aber auch damals schon tauchten Alltagsklänge im Kunstsystem Musik auf, man denke etwa an Edgard Varèse und seine Sirenen seit *Amérique* (1918-22) oder an George Antheil, besonders an sein *Ballet mécanique*, in der Erstfassung 1924, in dem neben 16 Player Pianos, 4 Basstrommeln, 3 Xylophonen, Tam Tam und 2 Klavieren auch 7 elektrische Klingeln, 1 Sirene und 3 verschiedenen große Flugzeugpropeller eingesetzt sind.

Zugleich aber lenkte Eisler – und das war der entscheidende Unterschied zu Cage - mit seinem Blick auf den »Lärm der Straße« die Aufmerksamkeit auf die soziale Seite von Musikrezeption: An wen richtet sie sich, wer hat überhaupt Zugang zu Kunstmusik, wem nützt sie? Es ist dies ein sozialer Aspekt von Alltag, in den 70er Jahren zur widerspruchsvollen Liaison von Musik und Politik zugespitzt wurde. Hören Sie ein zweites Lied aus den Zeitungsausschnitten mit ....., Gesang und ....., am Klavier.

Musik 9, Zeitungsausschnitte, Meine Mutter wird Soldat

Sprecherin

Die andere, sehr viel berühmter gewordene Position stammt von John Cage. Er vertrat die Überzeugung, dass die Geräusche des Alltags, der Umwelt nicht nur Bestandteil von Musik sein können, sondern selbst Musik sind. Ausgangspunkt dafür war eine Ästhetik, die davon ausging, dass Musik nicht mehr von den Gefühlen und Gedanken des Komponisten abhängen solle, damit man sich als Hörer ihr gegenüber frei verhalten könne. Das Initialstück dafür ist das sogenannte stille Stück *4'33*, komponiert 1952. Einer der Zeitzeugen der zweiten deutschen Aufführung im WDR Köln am 29. August 1952, Manfred Niehaus, fasste Cages Position mit den Worten zusammen:

Zitator

»Cage meint, man solle derweil die Fenster öffnen und zuhören, was alles an Klängen hereinweht«. <sup>6</sup>

## Sprecherin

In einem Gespräch mit dem Journalisten Niksa Gligo 1972 konkretisierte Cage seine Absicht von 4'33":

## Zitator

»Eigentlich wollte ich damit zeigen, dass Musik selbst dann entsteht, wenn man nicht musiziert.«<sup>7</sup> ... Die meisten Leute haben das Wesentliche nicht begriffen. Es gibt keine Stille. Das, was man bei meinem Stück 4'33 als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche – was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten. Während des ersten Satzes bei der Premiere, konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem es sich unterhielt oder hinausging.

## Sprecherin:

4'33 können wir Ihnen am Radio natürlich nicht vorspielen – nicht zuletzt deshalb, weil nach wenigen Minuten Stille der Sender automatisch abschalten würde. Hören Sie deshalb die ebenfalls 1952 komponierte *Water Music* für präpariertes Klavier, Radio, 3 Pfeifen, 2 Wasserbehälter und Kartenspiel, eine Musik, in der Gegenstände, die Bewegungen des Ausführenden und Geräusche des Alltags zu einer Klangperformance zusammengefügt werden. Der Ausführende ist in unserem Beispiel Nicolaus Richter de Vroe vom Xsemble München.

Musik 10, *Water Music*, nach 2'30" anhalten

## Sprecherin

Bei allen unterschiedlichen ästhetischen Ausrichtungen artikuliert sich in der Metapher des Fenster-Öffnens bei Eisler wie auch bei Cage die Überzeugung, dass Musik und Alltag in sich abgeschlossene Systeme sind, die miteinander erst etwas zu tun haben, wenn man durchlässige Öffnungen schafft. Beide Komponisten, der eine 1898 geboren, der andere 1912, beides Schönberg-Schüler, trennt kaum der Zeitunterschied von einer Generation, aber es trennen sie trotz derselben Metapher Welten an kultureller, künstlerischer Erfahrung sowie ästhetischer und vor allem politischer Überzeugung.

gung. Beiden aber taugte das historisch jeweils konkrete »Dispositiv Musik« nicht mehr für ihre musikalische Gegenwart.

Musik 10 , Water Music noch 30" stehen lassen

Sprecherin

Der Verzicht auf Emotionalität und Ausdruck in der künstlerischen Gestaltung, der für Cage die alltägliche Klangwelt so faszinierend werden ließ, hatte Vorläufer, nicht nur in der asiatischen Philosophie, sondern auch in europäischen Malerkreisen. Bereits in den 10er und 20er Jahren finden sich Schaffensansätze, allen voran bei dem von Cage so geschätzten Duchamp, aber auch bei Paul Klee, Picasso und anderen, die das Alltägliche zur Kunst erklärten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Bericht des Komponisten Stefan Wolpe über seine Zeit am Weimarer Bauhaus:

Zitator

»Wir lernten dann (und ich glaube, dass Klee uns das lehrte), alles mit allem in Beziehung zu setzen. [...]. Er ließ uns auf der Straße Gegenstände suchen. Wir gingen alle raus mit einem kleinen Koffer und sammelten alles, was wir fanden – von Zigarettenskippen bis zu kleinen Feilen, kleinen Schrauben, Briefschnipseln, Brotkrümeln, toten Vögeln, Federn, Milchflaschen. ... winzige kleine Gegenstände, große Gegenstände, zerschundene Gegenstände, die keinen Nutzen mehr haben. Und diese Gegenstände wurden unsere Freunde, das heißt, wir richteten unsere Augen, wie arme Leute, auf unscheinbare Dinge, die die formalen Elemente in einer vorgenommenen Skizze wurden. Wir mussten Dinge zusammensetzen – unten eine Spirale, dann ein künstliches Auge, einen Schnürsenkel – und mussten diese Dinge unabhängig von ihrer subjektiven Bedeutung verwenden. Wir mussten sie wie formale Elemente verwenden, und als formale Elemente wurden sie neutralisiert, so existierte ein toter Vogel nur in seiner formalen strukturellen Beziehung. Und wir gewöhnten uns an eine gewisse Gefühllosigkeit in Bezug auf die Gegenstände, weil wir sie nur formal beobachteten und uns nicht in sie einfühlten. Das war eine ungeheure Erfahrung.«<sup>8</sup>

Sprecherin

Indem das Alltägliche zu Kunst erklärt wird, wird die *Materialität* dieses Alltäglichen kunstfähig. Musikalisch ist Stefan Wolpe diesen Weg nicht weitergegangen. Die Ca-

gesche ästhetische Position aber erscheint nicht weit entfernt davon. Während Hanns Eisler das Fenster zu neuen, möglichen Inhalten und sozialen Lebenssituationen öffnete, die von der damals zeitgenössischen Musik nicht wahrgenommen wurden, stieß John Cage das Fenster auf, um den *akustischen* Alltag in die Musik einzulassen bzw. diesen zu Musik umzudefinieren. Seine Vision einer »Allklangsmusik« stammt aus dem Jahre 1937. Das war nur zehn Jahre später, nachdem Hanns Eisler seinen Aufsatz *Zur Situation der modernen Musik* mit dem Zitat vom Fenster öffnen geschrieben hatte. Cage potenziert die Wolpesche Idee der »Gefühllosigkeit« gegenüber dem musikalischen Material zum allgegenwärtigen, gleichwertigen Dasein alles Klingenden. Von der Idee her werden damit alle semantischen und sozialen Unterschiede nivelliert, die nun zufällig – und im Wortsinn bedeutungslos – als Ausschnitt von Realität *musikstiftend* werden. Leben – auf solch musikalischer Ebene – wird zur Vision und Utopie ohne Rückbindungen an den Alltag, der zum akustischen Ereignis schrumpft. In dieser abstrakten, Ereignishaftigkeit ohne emotionale Bindung aber, haben sich neuer Musik ungeahnte Gestaltungsräume eröffnet. Gerade in seinem »gefühllosen« akustischen Dasein ist der Alltag als Klang musik- und zukunftsfähig geworden.

Musik 11, Michael Maierhof, *splitting* 5, 2'

Generationen von Komponisten und Musikern haben sich nach Eisler, Wolpe und Cage von den Herausforderungen des Lebens und des Alltags inspirieren lassen - bis heute. Stimuliert durch die digitale Verfügbarkeit alles Klingenden hat dieses ästhetische Bewusstsein gerade bei jüngeren Komponisten deutlich zugenommen. So schrieb Michael Maierhof, von dem wir gerade einen Ausschnitt aus *x-fach 1* für Oboe, Kontrabass, Klavier und Percussion hörten, erst kürzlich:

Zitator:

Verstärkt haben heute Alltagsgegenstände in die Produktion von Klängen Einzug gehalten, gerade bei solchen Musikern, die mit dem tradierten und bereits als abgenutzt empfundenen Materialkanon der neuen Musik unzufrieden waren und sind. ... Meiner Meinung nach ist eine Erneuerung in der neuen Musik heute nur durch Einspeisung von Realität möglich, was auch den Abstand zum Publikum verringern würde. Dies wäre die gegenteilige Konzeption einer Musik als Fluchtpunkt.

Sprecherin

Damit schließt sich der Kreis zum Cage-Zitat vom Anfang unserer Sendung :

Zitator:

Der Wandel, der in diesem Jahrhundert stattgefunden hat, ist jedoch derart, dass Kunst keine Flucht, sondern eher eine Einführung in das Leben bedeutet.

Sprecherin

Heute begegnen wir diesem "Fenster öffnen" in verschiedensten musikalischen Strategien und stilistischen Eigenarten wie auch in nachhaltigen Veränderungen der Veranstaltungskultur. Der nüchterne Begriff des Alltags, der für Komponisten heute, so Hannes Galette Seidl, den pathetischen der Gesellschaft und des Lebens abgelöst hat, umfasst ganz selbstverständlich ebenso den musikalischen Alltag als Material wie den akustischen Alltag alles Klingenden. Beides gehört zu den selbstverständlichen Voraussetzungen heutigen Komponierens. Als letztes Beispiel sei dafür die Musik von Johannes Kreidler , Jahrgang 1980, angeführt, der seinen kompositorischen Ansatzpunkt selbst als "Musik über Musik" beschreibt. Im Falle der Komposition *Dekonfabulation* für Akkordeon, Schlagzeug und Zuspieldung ist es eine Musik über den Pop- und Radioalltag – es spielen Annette Rießner und Hjortleifus Jonsson.

Musik 12, Johannes Kreidler , Dekonfabulation

---