

APPENDICE 2 (TESTI IN LINGUA ORIGINALE)

[Kammermusik in Witten]

Dass dieses Konzert am 25. April stattfindet, ist natürlich ein Zufall. Doch, abgesehen davon, dass der Zufall in der Musik—nicht erst seit Cage—eine wesentliche Rolle spielt, gibt es Zufälle, die einen besonderen Sinn bekommen. Heute ist nämlich in Italien ein nationaler Feiertag: es wird die Befreiung vom Faschismus gefeiert, die am 25. April 1945 erfolgte. So ist es für mich eine besondere Ehre, dass dieses Konzert ausgerechnet heute stattfindet, da ich das Interesse, das meiner Musik entgegengebracht wird, auch als Interesse für die neue demokratische Kultur Italiens verstehen möchte. In Italien und auf der ganzen Welt geht der Kampf gegen alten und neuen Faschismus, und überhaupt gegen die Feinde der Freiheit, wo sie auch sitzen mögen, leider weiter, und ich denke, dass es die moralische Pflicht jedes Künstlers ist, bei diesem Kampf Stellung zu beziehen, selbst wenn seine Waffe eine ganz und gar harmlose ist, aber eine, deren Wirkung beständig bleiben und mit der Zeit noch wachsen kann, da, wie es beim Laotse von Brecht heißt, „das weiche Wasser in Bewegung mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. Du verstehst, das Harte unterliegt.“ Vor wenigen Tagen erzählte mir ein Freund einen Witz, den ich Ihnen erzählen möchte, weil er sehr schön ist. Bei einem Flugzeugunglück in der Wüste rettet sich nur ein Geiger mit seinem Instrument. Nachdem er sich vom Schrecken erholt hat, fängt er an zu gehen, in der Hoffnung eine Oase zu finden. Plötzlich kommt ein brüllender Löwe auf ihn zu. Im ersten Moment weiß der Mann nicht, wie er sich helfen soll, dann greift er zu seiner Geige und fängt an zu spielen. Gleich wird der Löwe sanft und lauscht ganz friedlich der Musik. Aber ehe er sich's versieht, tritt ein zweiter Löwe auf, genauso wild wie der erste. Der Musiker greift zu seinem Instrument und fängt an zu spielen (diesmal ist es die Chaconne von Bach). Es genügen wenige Takte, und der Löwe setzt sich sanft und zufrieden zu seinen Füßen. Doch schon kommt ein dritter Löwe. Der Geiger ist jetzt schon viel weniger ängstlich, er weiß, dass es genügt, auf seiner Geige zu spielen, um das Tier zu zähmen. So setzt er mit einem weiteren Stück aus seinem Repertoire an. Doch der Löwe fällt mit einem Sprung über ihn her und verschlingt ihn samt seines Instrumentes. Nanu? Die anderen zwei Löwen sind sehr verwundert und fragen ihn, warum er den Geiger gefressen habe, der so schöne Musik spielte. Worauf der dritte Löwe, sich die Handflächen am Ohr haltend und den Kopf den beiden Löwen zuneigend, fragt: „Wie bitte?“

Also: die Waffe Musik hilft, vorausgesetzt wir haben es nicht mit Tauben zu tun.

Auch von einem rein musikalischen Standpunkt aus, freut es mich, dass dieses Konzert im Zeichen der Befreiung, der Freiheit steht. Ich glaube nämlich, dass wir heute in einer musikalisch interessanten Zeit leben, in der wir uns von vielen Zwängen befreit haben, die die Musik der Nachkriegszeit oft eingeengt haben, und dass wir mit einer neu gewonnenen Freiheit arbeiten können. Nicht die Wahl eines bestimmten Materials oder einer bestimmten Technik entscheidet über die Gültigkeit eines Werkes, sondern ob bestimmte Materialien und Techniken, über die wir frei verfügen können, zweckmäßig, nämlich dem Inhalt und der Funktion des einzelnen Werkes entsprechend, eingesetzt worden sind. Das scheint mir der entscheidende Punkt zu sein: Neue Freiheit heißt nicht willkürliches Spielen mit dem Material, sie erfordert vielmehr ein noch größeres Maß an Selbstkontrolle. Solange man unter dem Zwang eines auferlegten Systems arbeitete, konnte man sich einbilden, dass schon allein die Wahl dieses Systems kompositorische Stimmigkeit garantieren würde. Ein ebenso großer Irrtum wäre es aber, wenn man, in der Annahme, dass heute alles möglich ist, ohne Kontrolle darauf los komponiert. Wo alles erlaubt ist, wo es keinen Widerstand gibt, wo man sich nicht anstrengen muss, da wird das Komponieren weder zu einer Arbeit, noch zu einer attraktiven Arbeit, als die sie Marx einmal definiert hat. Komponieren ist eine

Metapher des Lebens, da man sich hier wie dort immer für eine mehrerer Möglichkeiten entscheiden muss. Je größer die Möglichkeiten, desto schwieriger, aber auch desto notwendiger die Entscheidung. Vor vielen Jahren habe ich einen Satz Strawinskys gelesen. Er sagte, dass je mehr man sein Aktionsfeld einengt und je zahlreicher die Hürden sind, die man sich selber stellt, desto größer ist die Freiheit. Wichtig ist allerdings, dass man solche Grenzen selber und freiwillig zieht. Es geht mir oft so, dass, wenn ich ein neues Stück beginne, ich absichtlich das Material auf ein Minimum reduziere, und dann versuche ich mit diesem minimalen Material auszukommen und alles aus ihm zu entwickeln. Das betrifft in diesem Konzert vor allem *Essay 2* und *Klavierduo*. Es betrifft meistens jene Stücke, bei denen eine extramusikalische Motivation fehlt und bei denen ich mich also stärker auf technisch-musikalische Probleme konzentriere. Natürlich spielen diese Probleme auch bei anderen, explizit politischen Stücken eine Rolle, doch hier kommt ein extramusikalisches Program hinzu, das es nahelegt, dass ich, um diesem Programm musikalisch gerecht zu werden, auf die mir jeweils geeigneten technisch-stilistischen Mittel zurückgreife. In diesem Konzert betrifft es *Tui-Gesänge* und *Mythenasche*, zwei Stücke, die ich nach Texten meines Freundes Albrecht Betz geschrieben habe. Der Text ist bei diesen Kompositionen sehr wichtig, nicht nur wegen seiner literarischen Qualitäten, sondern auch, weil die Musik in ihrer Intention nur aus der Kenntnis des Textes und aus der im guten Sinn widersprüchlichen Beziehung zu ihm richtig zu verstehen ist. Ich hoffe, dass dies selbst beim ersten Hören bei *Mythenasche*, ein Stück, das, weil es das letzte ist, mir besonders am Herzen liegt, deutlich werden wird.

Heute abend sind also beide Linien, von denen ich sprach, vertreten. Es wäre nicht richtig, sie als politische und apolitische zu bezeichnen, weil das für mich keine Gegensätze zu sein brauchen: sowenig ich glaube, dass nur der Text oder der politische Inhalt das Politische eines Stückes ausmachen, genausowenig glaube ich, dass rein instrumentale Stücke unpolitisch sein müssen. Die Haltung ist nämlich, so unterschiedlich auch die einzelnen Stücke ausfallen mögen, die gleiche.

Gegenüber Gegnern politisch engagierter Kunst (ein Begriff, den ich inzwischen nicht mehr hören kann—sagen wir lieber: ziviler Kunst) möchte ich einen Satz Heines zitieren, der davon etwas verstand: „Phidias und Michelangelo waren Männer aus einem Stück wie ihre Bildwerke, ... sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt; Äschylos hat die *Perser* mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gefochten, und Dante schrieb seine *Komödie* nicht als stehender Kommissionsdichter, sondern als flüchtiger Guelfe, und in Verbannung und Kriegsnot klagte er nicht über den Untergang seines Talentes, sondern über den Untergang der Freiheit.“

Das soll nicht heißen, dass man alles gleich politisieren soll. Denjenigen, die alles politisieren wollen, möchte ich wiederum das Beispiel eines Dichters wie Pablo Neruda entgegenhalten, der ja ein großer politischer Dichter und Patriot war, der aber auch Liebesgedichte, Naturbeschreibungen und Erzählungen geschrieben hat. Es gibt keine Aspekte der sehr reichen und widersprüchlichen Wirklichkeit, die man nicht behandeln sollte. Es kommt darauf an, wie man die Akzente setzt. Natürlich wäre es eigenartig, wenn man—angesichts dessen, was um uns herum geschieht—einfach die Augen verschließt (genauso schlimm als wenn man die Ohren zu hat!) und sich in eine kleine, private Welt zurückziehen würde. Doch wenn die Gesamthaltung im besten und weitesten Sinn politisch ist, nämlich der Welt und den Menschen gegenüber offen, dann gibt es kein Thema, mag es noch so privat oder so kunstspezifisch erscheinen, dass man tabuisieren sollte. Vor allem soll man—and das gehört auch zur neuen Freiheit—keine Angst haben, eine richtig verstandene, widersprüchliche Schönheit in der Musik anzustreben. Ich muss daran denken, was Hanns Eisler sagte: „Sie werden sich wundern, ich lese Brecht nicht, weil er ein Marxist ist, sondern weil er schön ist.“ Aber jetzt habe ich schon zuviel geredet. Vielen Dank fürs Zuhören!

Mozart

Persönlichkeiten wie Mozart wirken auf einen Komponisten (auf mich wenigstens) paralysierend und anspornend. Paralysierend: weil man vor den Werken eines solchen Genies versucht ist, die Flinte ins Korn zu werfen—nie wird man, trotz größter Anstrengung, Vergleichbares leisten können. Wozu nach soviel schöner Musik noch Musik schreiben. Doch gegen den Schatten der Vorgänger (meistens der unmittelbaren) mussten selbst die größten Genies ankämpfen: der junge, unbekannte Schubert, der in der gleichen Stadt des großen, gefeierten Beethoven lebte; nach Beethovens Neunter brauchte Brahms für seine erste Sinfonie zehn Jahre. Einzige Rettung: man versucht zu vergessen, wenn man vor dem Notenpapier sitzt, dass es so große Musik gibt, man tut so, als ob es unbedingt notwendig sei (für wen? zumindest für sich selber), dass noch ein neues Stück geschrieben wird, und/oder: man rechtfertigt sich damit, dass man sagt, das es heute andere Probleme gibt, dass eine andere Zeit auch eine andere Kunst braucht. (Braucht sie sie wirklich?) Das ist unsere Hoffnung, ohne sie wäre es unmöglich zu komponieren, überhaupt zu leben, denn wozu lebt man, wenn man nicht gebraucht wird, wenn das, was man am besten kann, am liebsten mag, nicht gebraucht wird? In einer Zeit, in der der Atomtod droht, wird Kunst zu einem mächtigen Lebensgrund. Die Kunst Mozarts ganz besonders. Und das ist die zweite Reaktion, die ein Komponist, ich wenigstens, bei Mozart (aber auch bei Bach, Beethoven, Schubert, Strawinsky, Bartók, etc. etc.) hat: der Ansporn weiterzuarbeiten, weiterzuleben, *weil* so viel große Musik geschrieben worden ist. Es gibt nichts schöneres als eine Depression durch das Hören eines wunderbaren Werkes, insbesondere eines von Mozart, der so ausgeglichen und doch voller Kontraste ist, zu überwinden. Lustigkeit, Traurigkeit, Ernst, Spaß, Eleganz: all dies und noch vieles mehr ist in dieser Musik enthalten. Mozart als Antidepressivum (entschuldige Wolfgang Amadé!): viel besser als die modernen Psychopharmaka, denn diese betäuben, schaffen nicht die Ursache der Depression weg, sondern übertünchen sie nur. Mozarts Musik ist aber Mittel und Zweck der Beseitigung der Depression, denn welche schönere Beschäftigung kann es geben, als sich mit der Musik eines solchen Genies zu beschäftigen. Hier beneide ich die Musikwissenschaftler (die ich sonst nicht beneide), da sie zum Inhalt ihres Lebens das Studium, das immer tiefere Erforschen großer Schöpfungen machen können.

Bei der Schöpfung solcher wunderbaren Werke geht es nicht immer wunderbar zu (ich glaube: selten). Auch bei Mozart. Die vielgerühmte Natürlichkeit, Leichtigkeit, etc. ist selbst bei Mozart hart erkämpft. Das beeindruckt mich sehr, diese Wechselwirkung von Genialität und Fleiß. Ich weiß nicht, wer einmal gesagt hat, dass Genie Fleiß ist. Es gibt viele ähnliche Aussprüche: „Ich musste viel arbeiten. Jeder andere, der soviel gearbeitet hätte wie ich, hätte es ebenso weit gebracht“, sagte mit unvergleichlicher Bescheidenheit J. S. Bach, was in dieser verkürzten Form (leider) nicht wahr ist. (Wer würde nicht ein bisschen fleißiger werden?) Mozart äußerte: „Überhaupt irrt man, wenn man denkt, dass mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund! Niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig, oft mehrmals durchstudiert hätte.“ Zweifellos nützen einem die besten Anlagen nicht, wenn man nicht lernt, sie richtig einzusetzen. Mozart hat sein Leben lang auf härteste Weise gearbeitet, ja es spricht viel dafür, dass die Hauptursache für seinen frühen Tod in der Überarbeitung zu sehen ist. Hätte er nicht einen sehr strengen Vater gehabt, der auch ein guter Musiker war, so hätte er nicht schon als Vierjähriger Musikunterricht bekommen, als Fünfjähriger seine ersten Kompositionen geschrieben und wäre nicht als Sechsjähriger als Wunderkind aufgetreten. 1763 (Wolfgang war sieben Jahre alt) begibt sich Familie Mozart auf eine Tournée durch ganz Europa, die fast einundvierzig Monate dauert. Die als Kind begonnene rastlose Arbeit wird drei Jahrzehnte dauern, auf dem Sterbelager arbeitete Mozart noch an dem unvollendet gebliebenen *Requiem*. Mozart assimilierte unglaublich schnell, was er lernte, und war in der Lage, es sofort in eigene Musik umzusetzen. Auch hörte er nie auf zu lernen, sich musikalisch weiterzubilden, indem er die Musik anderer Komponisten

studierte. Seit 1782 gehörte er dem Kreis des Baron van Swieten an, bei dem die Musik von J. S. Bach und Händel gespielt wurde. „Ich mach mir eben eine Collection von Bachischen Fugen“, berichtete er seinem Vater und schrieb viele Kanons in fortschreitender Komplizierung von der Zwei- bis zur Zwölfstimmigkeit. Er war befreundet mit Joseph Haydn, dem berühmtesten Komponisten seiner Zeit. Haydn, der vierundzwanzig Jahre älter als Mozart war, schätzte den jungen Kollege außerordentlich: „Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne“, schrieb er an Mozarts Vater. Und Mozart soll geäußert haben, dass er erst von Haydn gelernt habe, wie man Streichquartette schreibt. Er widmete ihm sechs Streichquartette, an denen er lange und beschwerlich arbeitete.

Fleiß + Genie = ungeheure Produktivität. In seinem kurzen Leben (Mozart wurde keine sechsunddreißig Jahre alt) komponierte er eine enorme Zahl von Stücken (Ludwig Ritter von Köchel katalogisierte 626 vollendete Werke). Große Produktivität war zu jener Zeit üblich, noch eine Erbschaft des Barocks. Einige Gründe dafür: man komponierte im Auftrag von Hof und Kirche und unter knappem Terminzwang; man konnte von einer allgemein verbindlichen musikalischen Sprache ausgehen; die konventionelle gesellschaftliche Funktion der einzelnen Gattungen (Kirchen-, Unterhaltungs-, Konzertmusik, Oper, etc.) und der einzelnen Stücke und nicht das Ausdrucksbedürfnis des Komponisten, der Bekenntnischarakter seiner Kompositionen bestimmte die musikalische Produktion. Dies beginnt sich zur Zeit von Mozart zu ändern, wird aber erst nach der Französischen Revolution, mit dem Aufstieg des dritten Standes, mit Beethoven anders. Mit ihm bekommt jedes Werk eine einmalige, unverwechselbare Individualität, in dem sich jeweils ganz bestimmte Ideen, Gemütszustände, Haltungen des Autors spiegeln. So schrieb Beethoven nicht wie Haydn über einhundert Sinfonien, oder wie Mozart fünfzig, sondern „nur“ neun, aber jede von ihnen stellt eine ganz eigene Welt dar. Mit dem Zerfall einer allgemein gültigen musikalischen Sprache, der Tonalität, seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, wurde das Komponieren noch problematischer, da tendenziell mit jedem neuen Werk die kompositorischen Koordinaten neu bestimmt werden mussten. Es musste, zugespitzt ausgedrückt, nicht nur mit einer Sprache ein Musikstück, sondern es musste die Sprache selbst erfunden werden. So nahm die Zahl der Kompositionen weiterhin ab (extremes Beispiel: die zwölf Opuszahlen von Alban Berg). In unserem Jahrhundert haben Komponisten, die an den Fundamenten der musikalischen Sprache gearbeitet haben, zwangsläufig weniger geschrieben, als solche, die eine vorgefundene Sprache mehr oder weniger übernommen und sie zu persönlicher Aussage benutzt haben (Beispiel: Schönberg vs. Schostakowitsch).

Diese oder jene kompositorische Entscheidung sagt nichts über die Bedeutung der Musik aus, auch stehen Quantität und Wert in keinem Verhältnis zueinander. Ich bewundere Komponisten, die schnell und viel schreiben, aber ich bewundere mehr solche, die gute Stücke schreiben. Bei Mozart beeindruckt die Schnelligkeit und anscheinende Leichtigkeit, mit der er die größten Meisterwerke zu Papier brachte. Er war aber selbstkritisch und gab sich nicht mit dem ersten Einfall zufrieden: „hinschmieren könnte ich freylich den ganzen Tag fort; aber so eine sach kommt in die welt hinaus, und da will ich halt dass ich mich nicht schämen darf, wenn mein Namm draufsteht.“ Mozart wusste, was dem Publikum gefällt, und er wollte dem Publikum auch gefallen, er wollte sich aber nicht dessen schämen, was er schrieb. Der Vater ermahnte ihn: „Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken—du weißt, es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner—, vergiss also das sogenannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzel.“ (Darauf Mozart: „wegen dem sogenannten Popolare sorgen sie nichts, denn in meiner Oper ist Musick für alle Gattung leute—ausgenommen für lange ohren nicht.“) Und der Verleger Hofmeister droht: „Schreib populairer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen!“ Doch Mozarts Musik befreit sich immer mehr von den Fesseln höfischer Gesellschaftskunst, es setzen sich persönlich-leidenschaftliche Töne durch, der Sturm und Drang vertreibt Rokoko-Galanterie. Mozarts Musik mag uns heute als Inbegriff der Ausgeglichenheit, des Wohlklingend-Maßvollen erscheinen. Seine Zeitgenossen dachten tatsächlich oft anders. Zahlreichen Urteilen nach, galt sie als schwer zugänglich, kompliziert und

künstlich. Ein Rezensent schrieb 1789, dass Mozart „einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche“ habe, und es wird die Anekdote von jenem Aristokraten überliefert, der die Noten eines Streichquartetts zerriss, als er merkte, dass die Dissonanzen, die er hörte, kein Fehler der Ausführenden, sondern von Mozart vorgeschrieben waren. Auch Musiker zeigten sich kritisch. Dittersdorf wünschte, Mozart wäre nicht so verschwenderisch mit seinen Gedanken; er lasse den Hörer nicht zu Atem kommen: „denn, kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann.“ Nägeli bezeichnete es als einen „Geniefehler“ Mozarts, durch Kontraste wirken zu wollen. Das Schwinden seiner Popularität nach den mittachtziger Jahren hat sicherlich auch mit dem steigenden Anspruch, den die Musik an seine Zuhörer stellt, zu tun. Sie folgte immer mehr seinen persönlichen schöpferischen Gesetzen als denen des allgemeinen Geschmacks. *Figaros Hochzeit*, deren Libretto Lorenzo da Ponte nach Beaumarchais (den die Zeitgenossen „Sturmvogel der Revolution“ nannten) eingerichtet hatte, führte zum Bruch mit der Gesellschaft. Hier wurde nämlich ein Aristokrat lächerlich gemacht, während sein Diener (ein Repräsentant des dritten Standes!) am Schluss triumphiert. Die letzten Jahre Mozarts stehen im Zeichen der Isolation und des finanziellen Ruins. Auch als Pianist ist er nicht immer gefragt. Als 1789 noch einmal ein Versuch, in Wien eine eigene Konzertreihe zu veranstalten, scheitert, schreibt er seinem Freund Puchberg, der ihm schon finanziell geholfen hatte: „Mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, dass ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!“ Es gibt zwar einige Lichtblicke, vor allem die Triumphe in Prag mit *Figaros Hochzeit* und *Don Giovanni*, Mozart stirbt aber 1791 arm und wird nach einem Begräbnis dritter Klasse im Massengrab beerdigt. Tragisch ist es, dass gerade als er starb, sich eine Wende, mit Aufträgen und Einladungen nach England und Holland, abzeichnete. (Man möchte es nicht für möglich halten, dass mitten im 20. Jahrhundert und im Herzen der kapitalistischen Überfluggesellschaft wieder und noch ein großer Künstler in ähnlich dramatischen Verhältnissen sterben musste: Bela Bartók 1945 in New York.)

Mozart hat sich zeit seines Lebens vergeblich um eine ihm angemessene Anstellung bemüht. Die Arbeit als Hoforganist des Erzbischofs von Salzburg war ihm verhasst. Als es zu heftigen Kontroversen mit dem Erzbischof kommt, kündigt Mozart seinen Dienst auf. Graf Arco, als Oberstküchenmeister auch für den Bediensteten Mozart zuständig, will sein Entlassungsgesuch nicht entgegennehmen und wirft ihn mit einem Fußtritt zur Tür hinaus. Zu jener Zeit war aber eine Anstellung bei Hof eine der besten Möglichkeiten, um als Komponist leben zu können. Haydn, der Mozart um achtzehn Jahre überlebte, war Angestellter des Fürsten Esterházy. Beethoven ist der erste moderne, bürgerliche Komponist, der „freischaffend“ leben kann. Mozart lebt in einer Zeit des Übergangs, er rebelliert gegen den Hofdienst, muss aber froh sein, wenn er 1787 doch noch als Nachfolger Glucks zum „k.k. Hofcompositeur“ in Wien ernannt wird. Allerdings mit drastischer Gehaltskürzung (Gluck verdiente 2000 Gulden, Mozart nur 800) und mit der Auflage, nur Unterhaltungsmusik zu komponieren (er schrieb u.a. 125 Tänze). Doch welcher Unterschied zur heutigen U-Musik! Zur Zeit von Mozart und bei einem so großen Komponisten, wie er es war, gab es keinen großen Unterschied zwischen dem Unterhaltbaren und dem Gelehrten. Auf den ersten Blick scheint es ein unerklärlicher Widerspruch zu sein, dass in der feudalen Gesellschaft es noch eine grundsätzliche Einheit der musikalischen Wirklichkeit gab, während die demokratische Gesellschaft sehr viele musikalische Wirklichkeiten kennt, die im Wesentlichen an einzelne gesellschaftliche Gruppen gebunden sind (welchen verhältnismäßig kleinen Hörerkreis hat trotz allem noch die zeitgenössische ernste Musik!). Dafür gibt es selbstverständlich soziologische und politische Erklärungen, trotzdem ist es traurig festzustellen, dass in unserer Gesellschaft ernste Musik, und zum Beispiel Mozarts Musik, dass die Konzerte und Operaufführungen immer noch von einem verschwindend kleinen Teil der Bevölkerung besucht werden.

In Mozarts Musik kommt ein neuer Ton zum Ausdruck, eine „neue subjektive Innerlichkeit“ (Hegel), durch die der Geist der Zeit mitschwingt und die Züge der späteren,

romantischen Musik vorwegnimmt. Während seines Lebens gingen große gesellschaftliche Veränderungen vor, die 1789 in der Französischen Revolution gipfelten. Der amerikanische Unabhängigkeitskrieg beeindruckte den Zweiundzwanzigjährigen tief. Trotzdem kann man nicht sagen, dass Mozart gesellschaftlich revolutionäre Ideen gehabt hätte. Er blieb immer ein „treuer Diener“ der katholischen Kirche (obwohl sein Don Juan sogar gegen Gott rebelliert) und schimpfte den Aufklärer Voltaire einen Hund (obwohl in seine *Zauberflöte* Ideen der Aufklärung eingegangen sind). Er war ein friedliebender Mensch („was mir am lächerlichsten vorkommt, ist das grausame militaire“), schrieb aber auch zwei Kriegslieder. Wir würden heute sagen, dass er kein „politisches Bewusstsein“ besaß. Aber was verlangen wir noch alles von Mozart? Dieser „kleine Mann mit dickem Kopf und fleischigen Händen“, dieser „enorm benas'te Mozart“, der gerne Spaß machte und sogar Zoten komponierte, war einer der größten Genies der Menschheit, dessen Werk wir 190 Jahre nach seinem Tod bestaunen und bewundern.

[Hartmann]

Sembra che stia tornando il tempo di Karl Amadeus Hartmann. Lui che è stato amico e (come fondatore dei concerti “Musica Viva” a Monaco) sostenitore di molti compositori contemporanei, era ed in gran parte è tuttora ignoto ai compositori più giovani, quelli nati intorno alla seconda Guerra mondiale. Né io, pur studiando in Germania, mi ero imbattuto nel suo nome, meno che mai nella sua musica. Non so più in che occasione, già molti anni fa, avevo sentito parlare di Hartmann e avevo cominciato a interessarmene. Ma, privo della conoscenza diretta delle sue opere, me ne ero fatto un'idea personale, associandolo in parte a Sepp Trautwein, il protagonista di *Exil*, il bellissimo romanzo di Lion Feuchtwanger, anch'egli bavarese di Monaco, che gli avvenimenti terribili del fascismo avevano portato—lui originariamente apolitico—alla convinzione che in ultima analisi non si possono separare arte e politica. Negli anni della ribellione contro un certo tipo di avanguardia, divenuta ormai l'ombra di ciò che era stata e aveva significato, Hartmann (o l'idea che me ne ero fatto) mi appariva come una delle possibili alternative, e cioè come un compositore che aveva disegnato una via sua e diversa all'interno della musica contemporanea. Quando finalmente riuscii a procurarmi le partiture delle sue otto sinfonie (nel frattempo sono state pubblicate su disco), quell'idea uscì in gran parte confermata. Hartmann è un compositore la cui importanza è pari, anzi direi strettamente correlata alla sua anomalia nel panorama della musica del nostro secolo. Per dirla con le parole di Dallapiccola: “la sua opera, la sua grande opera rimane: solida, senza compromessi, isolate, solitaria.” Il centro di quest'opera è costituito da una forma quantomai inattuale nella storia recente della musica, la sinfonia. Ma a questa forma sono ricorsi altri grandi compositori di nostro secolo, primo fra tutti Shostakovich. In verità credo che la sinfonia sia oggi ancora e di nuovo di grande attualità. Non, ovviamente una sua qualche astrazione scolastica, ma la sinfonia intesa come forma aperta, come microcosmo in cui confluiscono esperienze e materiali diversi e in cui si affrontano temi che vanno al di là di esercitazioni tecnico-linguistiche. Non è un caso che essi riscoprano Shostakovich o Hartmann. Sembra, in effetti, che stia tornando il tempo di Karl Amadeus Hartmann: oltre alla scatola con le sinfonie (pubblicata da Wergo), è uscita una biografia su di lui (di A. MacCredie) e un libro *K. A. Hartmann und die Musica Viva*, molto interessante perché pubblica documenti inediti, tra cui lettere al compositore tedesco di Dallapiccola, Nono e Henze e frammenti di lettere di e a Scherchen. In una lettera che risale probabilmente al 1940, Hermann Scherchen così scriveva: “Cerchi di non affidare *niente* di estremo (Exponiertes) all'orchestra, ma scriva in modo estremamente semplice: dobbiamo prima di tutto imparare di nuovo a ottenere nel modo più semplice e con un minimo di possibilità il massimo concentrazione artistica. Dopo si potranno applicare in modo nuovo tutte le conquiste della musica moderna e—dopo un tale sacrificio—probabilmente in modo giusto e legittimo!” Nuova semplicità? No, il consiglio, singolarmente attuale, di un grande musicista a un—allora—giovane compositore.

Scrivere ciò che si ritiene necessario, in modo semplice e diretto. Senza preoccuparsi delle estetiche del momento. Senza preoccuparsi se questo è cause di Isolamento. Questo e molto altro ancora ci insegna Karl Amadeus Hartmann.

“Musica/Realtà” für ein neues Publikum in Italien

Ich möchte mit einer persönlichen Erinnerung beginnen: Im Oktober 1968—es war die Zeit der Studentenbewegung—organisierte ich mit befreundeten Musikern ein Konzert in einer bestreikten Fabrik in Rom. Es wurde zu einem großartigen Erlebnis, so ungewohnt auch die Musik war, die wir aufführten: Zu den Mitwirkenden gehörten der amerikanische Pianist und Komponist Frederic Rzewski, der italienische „Neodadaist“ Giuseppe Chiari, aber auch eine Gruppe, die Barockmusik spielte. Für die um ihren Arbeitsplatz kämpfenden war es neu, unsere Arbeit kennenzulernen; für uns war es zum Teil die erste Gelegenheit, mit Fabrikarbeitern ins Gespräch zu kommen, ihre Probleme und ihre Interessen kennenzulernen. Seitdem hat sich das Musikpublikum—auch dasjenige neuer Musik—bei uns entscheidend verändert und vergrößert, obwohl der Anteil der Werktätigen an Musikversammlungen sicherlich auch äußerst gering ist. Es gibt auf diesem Gebiet noch viel zu tun, trotzdem kann man bei den Opern- und Konzertbesuchen eine deutliche quantitative and qualitative Veränderung, insbesondere einen Zuwachs an jungen Zuhörern feststellen.

Um die musikalische Situation des Landes und ihre spezifischen Probleme besser verständlich zu machen, möchte ich etwas über die politische und soziale Struktur sagen. Italien, das sich von den Alpen bis Sizilien über mehr als tausend Kilometer erstreckt, bedeutet die Summe verschiedener und zum Teil äußerst unterschiedlicher Kulturen, was auf die verschiedenen Einflüsse zurückzuführen ist, denen das Land ausgesetzt war. Sie stammten von den Griechen bis zu zahlreichen lateinischen Völkern, von den Etruskern bis zu den Normannen, von den Kelten bis zu den Staufern, von den Arabern bis zu den Spaniern, von den Franzosen bis zur österreichisch-ungarischen Monarchie. Heute besteht Italien aus 14 „Regioni“ (Ländern), die seit 1970 gegenüber der Zentralregierung in Rom über eine gewisse Autonomie verfügen. Von 1922 bis 1945 herrschte in Italien bekanntlich eine faschistische Diktatur. Nach dem Krieg waren die Christdemokraten ständig an der Regierung, teilweise, wie auch zur Zeit, mit anderen Parteien des Zentrums oder der reformistischen Linken. Die Kommunistische Partei war, bis auf eine kurze Zeit (1945-1947), nie direkt an der Regierung beteiligt, ist es aber in einer Reihe regionaler and städtischer Verwaltungen. So wird beispielsweise die Region Emilia-Romagna (Hauptstadt: Bologna) seit Kriegsende von den Linken (Kommunisten und Sozialisten) verwaltet. In den letzten Jahren hat der Einfluss der Kommunistischen Partei stark zugenommen, so dass heute—nach dem großen Wahlsieg von 1976—für 7 Regionen die Linken verantwortlich sind. Wenn man bedenkt, dass die große und mittlere Industrie sich im Norden konzentriert (vor allem in den Großstädten Mailand, Turin, Genua, Bologna) und im Süden teilweise noch eine ziemlich archaische Agrarwirtschaft betrieben wird (weshalb auch die Emigration nach dem Norden und in reichere kapitalistische Länder sehr stark ist), wird man leicht verstehen, dass Italien ein Konglomerat widersprüchlicher politischer, sozialer und kultureller Erscheinungen darstellt.

Die musikalische Situation ist durch elf sogenannte „Enti Lirici“ (Opern- und Konzerthäuser) gekennzeichnet, von denen sich acht in von linken Kräften geleiteten Regionen oder Städten befinden (Turin, Genua, Mailand, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Neapel). Dazu kommt eine Reihe kleinerer Musiktheater („Teatri di tradizione“), die im Gegensatz zu den anderen über kein festes Ensemble verfügen und von denen sich auch eine Anzahl in links verwalteten Städten und Regionen befinden (Reggio Emilia, Modena, Ferrara, Parma, Mantova, Pisa, Alessandria). Außerdem gibt es Regionalorchester, die zumeist in den letzten Jahren auf Betreiben der KPI

gegründet worden sind (Lombardei, Süd-Tirol, Emilien, Toscana, Umbrien, Marche, Abruzzen, Apulien, Sizilien), sowie vier Rundfunk-Sinfonieorchester in Turin, Mailand, Rom und Neapel.

Eine deutliche Trennungslinie in der politischen und kulturellen Entwicklung Italiens markiert das Jahr 1976, als die KPI bei den Regionalwahlen den bis dahin größten Wahlsieg errang (über 34 Prozent der Stimmen). Bis dahin hatte sich die Musikpolitik der Kommunistischen Partei nicht nur auf Reformprojekte (die freilich im gemäßigten Parlament nie verabschiedet wurden), sondern auf viele neuartige Initiativen orientiert, um die Demokratisierung der Musikkultur zu fördern. International bekannt geworden sind etwa die Konzerte und Seminare, die unter dem Namen „Musica/Realtà“ (Musik/Wirklichkeit) seit Anfang der siebziger Jahre in der Stadt Reggio Emilia durchgeführt wurden. Einer ersten Gruppe, der Luigi Pestalozza, Luigi Nono und Claudio Abbado angehörten, schlossen sich weitere Musiker an (Komponisten, Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und -kritiker), die systematisch und kontinuierlich neue musikalische Vermittlungsformen mit einem neuen Publikum (Schüler und Studenten, Arbeiter) ausprobierten. (Vergleiche darüber: Luigi Pestalozza, „Die Erfahrungen von Musica/Realtà: Musica/Realtà als bezeichnendes Moment des demokratischen Kampfes für eine Erneuerung der musikalischen Strukturen in Italien“, in *Musik im Übergang*, ed. Hans Klaus Jungheinrich und Luca Lombardi, München 1977). „Musica/Realtà“ wurde zum Modell für ähnliche Initiativen auch im ökonomisch und kulturell benachteiligten Süden, zum Beispiel „Musica/Incontro“ in Salerno und „Musica/Tempo“ in Avellino.

Freilich, man hätte in Reggio Emilia noch viel mehr tun können, vor allem hätte man sich nicht mit der Vermittlung des bereits Existierenden begnügen sollen, sondern eine, im engen Kontakt mit der Bevölkerung entstehende, neuartige musikalische Produktion fördern können. In letzter Zeit ist es um Reggio Emilia etwas stiller geworden, was auch damit zusammenhängt, dass sich die Ideen von Musica/Realtà inzwischen verbreitet haben, fast selbstverständlich geworden sind. Dies gilt nicht nur für Reggio Emilia selber, wo es ein aktives Theater (Oper, Ballett und Konzert), und wo es eine von dem Komponisten Armando Gentilucci geleitete städtische Musikschule gibt, sondern in ganz Italien. Ein weiterer Grund besteht darin, dass die Aufgaben der linken Parteien, insbesondere der KPI, sich nach dem Wahlsieg von 1976 und nach der Übernahme vieler großer Theater entscheidend veränderten. Das Jahr 1976 wirkt rückblickend tatsächlich wie ein entscheidender Schnittpunkt in der italienischen Politik und Kulturpolitik. Es wäre falsch zu sagen, die Entwicklung sei seitdem rückläufig geworden, aber nicht geleugnet werden kann, dass viele Hoffnungen—oft auf eine oberflächliche Analyse der nationalen und internationalen Politik gegründet—sich als illusionär erwiesen haben. Bis Mitte der siebziger Jahre konnte man den Eindruck haben, Italien befände sich am Vorabend großer struktureller Veränderungen, das Problem des Aufbaus einer sozialistischen Gesellschaft sei an der Tagesordnung. Von daher schienen sich auf dem vergleichsweise bescheidenen Gebiet der Musik große Veränderungen anzukündigen: zum Beispiel, was jene durch die Klassengesellschaft verursachte Trennung zwischen E-Musik und U-Musik betrifft (wobei ich unter letzterer nicht nur die kommerziell, industriell produzierte Musik, sondern auch die verschiedenen Formen authentischer Folklore bis hin zum politischen Lied, verstehe). Auch in Reggio Emilia traten Musiker aus den verschiedenen Sparten gemeinsam auf, lernten gegenseitig ihre Arbeit kennen, tauschten Erfahrungen aus, stellten sich den Fragen gemeinsamen Wirkens. Für mich wurde zum Beispiel die Bekanntschaft mit der ausgezeichneten Sängerin und Komponistin Giovanna Marini (in der DDR leider noch nicht bekannt) wichtig, und ich trat auch einige Male mit ihr auf. Generell hat sich aus der Begegnung zwischen Musikern aus den verschiedenen Bereichen nicht viel entwickelt, was natürlich auch aus den unterschiedlichen künstlerischen Voraussetzungen der Beteiligten zu verstehen ist. Und es liegt ebenso daran, dass die Bereitschaft zur Zusammenarbeit der Privatinitiative der einzelnen überlassen wurde, auch die linken Parteien konzentrierten sich auf ganz andere Probleme. Zweifellos stellte die Übernahme der großen Theater die Verantwortlichen vor schwierige Aufgaben, trotzdem hatte man zu wenig eine reale, inhaltliche Erneuerung auch der traditionellen Apparate im Auge. Was die neuere Musik betrifft, so wurde die Rolle der traditionellen bürgerlichen Avantgarde (mit allen ihren Nachläufern)

überschätzt und dabei die Möglichkeiten, die unter anderem auch die Begegnung zwischen verschiedenen Kulturen öffnen könnte, nicht genügend berücksichtigt. Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich betonen, dass Avantgarde-Musik und das Interesse für andere Musikkulturen—jene des eigenen Landes (in Italien sind sie sehr reich) und solche anderer Länder, bis hin zu außereuropäischen Traditionen—einander nicht ausschließen müssen. Was jedoch geschah, war die Fixierung auf eine bestimmte musikästhetische Richtung, als sei sie die einzig wichtige oder sogar richtige. Ich sage dies natürlich aus der Sicht des Komponisten. Wenn man die Entwicklung der italienischen Musikszene aus der Sicht des Publikums betrachtet, muss man feststellen, dass es während der letzten Jahre doch bedeutende Veränderungen gegeben hat, was die Aufhebung der traditionellen Barrieren zwischen verschiedenen Musikformen und ebenso zwischen verschiedenen Gruppen von Zuhörern angeht. Heute besucht nicht selten der gleiche, meist jugendliche Hörer ein Konzert mit neuer Musik, mit Rock oder eine Veranstaltung mit Folklore. Entwickelt hat sich ein Bewusstsein für die Vielschichtigkeit der Musikwirklichkeit, nämlich dafür, dass es nicht *die* Musik gibt, sondern verschiedenen Möglichkeiten, sie zu produzieren und zu hören. In diesem Zusammenhang möchte ich auch die Kooperative „L'Orchestra“ aus Mailand nennen, der mehrere Gruppen aus den verschiedenen Bereichen angehören. Die bekannteste ist „Stormy Six, Macchina Maccheronica“, eine auch in der DDR bekannte Gruppe, die programmatisch durch Einsatz verschiedener Genres eine Überwindung der diese trennenden Barriere anstrebt. Mit der systematischen Erforschung von Volksmusik sowie Versuche einzelner Sänger und Gruppen, kreativ an diese Überlieferung anzuknüpfen, ist das „Istituto Ernesto De Martino“, ebenfalls aus Mailand, beschäftigt, das auch eine Zeitschrift und Schallplatten („I disci del sole“) veröffentlicht. Zu diesem Institut gehören in Italien populäre progressive Sänger, wie die bereits erwähnte Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea, Fausto Amodei und viele andere.

Das breite Interesse für Musik hat sich in den letzten Jahren nicht nur in einem Zuwachs des Publikums, sondern auch in dem stärkeren Wunsch, selber zu musizieren geäußert. So sind in ganz Italien „Scuole popolari di musica“ (Volksmusikschulen) entstanden. Das Hauptgewicht dieser Einrichtungen, die von einzelnen demokratischen Künstlern gegründet wurden, liegt auf dem Gebiet des Jazz, der Volks- und Rockmusik. Neue E-Musik wird bisher kaum betrieben. Diese ist jetzt in den Konservatorien—die freilich keine Laien, sondern Professionelle ausbilden—stärker präsent. Wer Musiker (ob Instrumentalist, Dirigent oder Komponist) werden will, besucht meist eine solche Institution. Die Anzahl der Konservatorien ist nach dem Krieg stark angewachsen—sie liegt heute bei fünfzig, was aber keineswegs als ein rein positives Phänomen anzusehen ist: Ihre Zahl hat sich vor allem in christlich-demokratisch regierten Regionen des Südens vermehrt, wo zwar kein Bedarf bestand, aber politische Interessen zu befriedigen waren. Positiv ist allerdings eine allgemeine Verjüngung des Lehrpersonals, wodurch eine spürbare Erneuerung dieser Lehranstalten erreicht worden ist, eine Umwandlung, die allerdings teilweise von einer veralteten Gesetzgebung gebremst wird. (Die Konservatorien haben keine regionale Autonomie, sie unterstehen vielmehr der Zentralregierung und deren Ministerium für Erziehung.)

Der Kampf zwischen Erneuerung und Konservatismus kennzeichnet alle Gebiete der italienischen Musikkultur, also auch die Festivals, von denen es in Italien eine beträchtliche Anzahl gibt. Unter ihnen sind die demokratisch eingestellten in der Minderheit: „Recitarcantando“ in Cremona, bei dem es genügte, dass der kommunistischen eine Mitte-Links-Leitung folgte, um nicht nur die Inhalte, sondern überhaupt das Weiterbestehen in Frage zu stellen; „Cantiere internazionale d'arte“ in Montepulciano, von Hans Werner Henze ins Leben gerufen und bis 1980 geleitet, ein Festival, das sich bemüht, einen engeren Kontakt zu der ansässigen Bevölkerung und nicht allein mit dem herkömmlichen nationalen und internationalen Publikum herzustellen; „Settembre Musica“ in Turin, „Estate Romana“ in Rom, eine Veranstaltungsreihe, die, seitdem in der Hauptstadt ein kommunistischer Kulturdezernent arbeitet, in den sonst „toten“ Sommermonaten organisiert wird. Zu nennen ist auch das von der Assoziation „Nuova Consonanza“ jährlich in Rom organisierte Festival, einer Assoziation, die in den sechziger Jahren von dem Komponisten Franco Evangelisti (1929-1980) und anderen gegründet wurde, sich aber erst in letzter Zeit über ein rein

spezialistisches Interesse für neue E-Musik hinaus dem Problem des Kontaktes mit einem neuen, demokratischen Publikum stellte. Obwohl kein Festival, möchte ich hier auch die Mailänder „Musica nel nostro tempo“ nennen, eine Konzertreihe, an der sich alle in dieser Stadt aktiven Musikinstitutionen (Scala, Rundfunkorchester, Pomeriggi Musicali, Angelicum, Konservatorium) beteiligen und die auch auf die Initiative des dortigen linken Regierungsbezirkes zurückgeht. Andere Festivals sind international bekannt, aber nicht sonderlich originell, so das „Festival dei due mondi“ in Spoleto oder die Musikbiennale in Venedig.

Sehr wichtig ist das Pressefest der „Unità“ (Zentralorgan der KPI). Zwischen Juni und September werden in ganz Italien, an großen und kleinen Orten, etwa 8000 Festivals organisiert. Als Abschluss gibt es, jedes Mal in einer anderen Stadt, ein großes nationales Fest. Seit 1972 wird der Musik, und zwar auch der ernsten—historischen wie zeitgenössischen—Tonkunst, eine wichtige Rolle eingeräumt. Um nur einige Beispiele dieser Art aus den letzten Jahren zu nennen: 1977 (Modena), Beethoven-Symposium; 1978 (Genua), internationales Treffen elektronischer Musikstudios; 1979 (Mailand), Konzerte und Seminare über „30 Jahre neue Musik in Europa“; 1980 (Bologna), Konzertreihe „Musik für den Frieden“ mit Ur- und Erstaufführungen repräsentativer europäischer Komponisten.

Mit dem zahlenmäßigen Anwachsen der Konservatorien und Kompositionsklassen wurden auch mehr Komponisten ausgebildet, so dass es heute viele Tonsetzer der jungen und jüngsten Generation gibt. Für einen Komponisten, der gerade sein Examen gemacht hat oder noch studiert, ist die Situation gegenwärtig ausgesprochen günstig. Eine Vielzahl von Wettbewerben und Veranstaltungen wendet sich ausdrücklich an diese Jungen, es mangelt nicht an Aufführungsmöglichkeiten, und auch die Verlage (insbesondere „Ricordi“ und „Suvini Zerboni“) sind an neuen Stücken interessiert. Da aber ein Auftragswesen in Italien so gut wie nicht existiert und ein Komponist in der Regel nicht von seiner kompositorischen Arbeit leben kann, bemühen sich fast alle um eine Lehrstelle an einem Konservatorium. Für den Kompositionsstudenten wirkt sich das positiv aus, da er meist von einem schöpferisch aktiven Lehrer unterrichtet wird. Eine vollständige Aufzählung der vielen zeitgenössischen Komponisten unseres Landes würde lang und langweilig sein, daher seien nur einige wichtige genannt. Zwischen dem Senior der italienischen Musik, Goffredo Petrassi (geb. 1904), der nach wie vor regen Anteil am Musikleben nimmt, und den heute zwanzigjährigen, gibt es zahlreiche interessante Tonsetzer, einige von ihnen sind international bekannt: Luigi Nono (geb. 1924), Luciano Berio (1925), Aldo Clementi (1925), Franco Donatoni (1927), Sylvano Bussotti (1931), Giacomo Manzoni (1932), Niccolò Castiglioni (1932), Armando Gentilucci (1938), Giuseppe Sinopoli (1946), Salvatore Sciarrino (1947). Zu den jüngeren und im Ausland noch nicht namhaften gehören Adriano Guarneri (1947), Sandro Gorli (1948), Fabio Vacchi (1948), Alessandro Sbordoni (1948), Lorenzo Ferrero (1952).

Einige dieser jüngeren Komponisten diskutieren zur Zeit lebhaft über die Perspektiven der neuen Musik, nachdem vieles in den Anschauungen der inzwischen historischen Avantgarde in Frage gestellt worden ist und wir jetzt in einer „neuen Freiheit“ leben, durch die sich—auch in der kritischen Auseinandersetzung mit der Tradition—neue kompositorische Möglichkeiten auftun. An dieser Diskussion beteiligt sich auch die italienische Musikkritik. Ein weiteres Zeichen des gesteigerten Interesses für Tonkunst ist übrigens die Gründung mehrerer Zeitschriften, darunter am wichtigsten: *Musica/Realtà*, die von Luigi Pestalozza (Verantwortlicher für Musik beim ZK der KPI) herausgegeben wird und schon in ihrem Titel an die Erfahrungen von Reggio Emilia anknüpft (sie erscheint dreimal im Jahr). Nicht geringere Bedeutung hat *Laboratorio Musica*, eine Monatsschrift, die von Luigi Nono geleitet und der ARCI (der kulturellen Organisation der Linken) getragen wird. Charakteristisch für beide Zeitschriften ist, dass sie sich mit allen musikalischen Gebieten (E-Musik, Jazz, Folk, Rock) befassen, wenn auch in verschiedener Form: *Musica/Realtà* hat mehr musikwissenschaftlichen Charakter, *Laboratorio Musica* einen mehr journalistisch feuilletonistischen Charakter. In der Breite ihrer Interessen spiegeln sie beide die augenblickliche Lage der italienischen Musik gut wider, eine Lage, die längst nicht zufriedenstellend ist. Denn zu

den überlieferten strukturellen Problemen kommt hinzu, dass neuerlich die Geldmittel für Kultur stark reduziert worden sind, was durchaus als ein Angriff auf die Bemühungen linker Stadt- und Regionalverwaltungen um neue Wege zu gelten hat. Der Versuch, viel von dem, was die progressive politische Bewegung in den letzten Jahren durchgesetzt hat, wieder rückgängig zu machen, wird zur Zeit von der—nicht nur italienischen—Nostalgie- und Rückzugs- stimmung objektiv unterstützt. Es gibt aber in Italien genügend Kräfte, die sich gegen eine solche „Normalisierung“ wehren. Die Situation ist offen: Das lässt optimistisch in die Zukunft blicken.

Sulla pace

Recentemente ha avuto luogo a Berlino (DDR) un incontro tra scrittori dell'ovest e dell'est sui problemi della pace e della guerra. È stato un incontro importante, anche perché ha dimostrato che di fronte a un tema così drammatico scrittori che vivono in sistemi politici diversi e che la pensano politicamente in modo diverso, sono disposti a incontrarsi, a discutere, a formare un fronte comune per dare un contributo all'analisi della situazione presente e al modo di superarla.

I musicisti, almeno gran parte di essi, tacciono, sembrano indifferenti a quello che avviene intorno a loro. Nel 1980 a Bologna c'è stata, per iniziativa di Luigi Pestalozza e del PCI, una serie di concerti dedicati alla pace. Un'iniziativa importante, anche per l'adesione internazionale che ha avuto, ma che è rimasta purtroppo isolata. Non si tratta, comunque, di auspicare manifestazioni autorassicuranti in cui si ribadisca che tutti vogliamo la pace. È l'atteggiamento generale dell'artista, nella fattispecie del musicista—interessato tradizionalmente più al mondo dei suoni che a quello reale—che deve cambiare, se non vuole che il suo lavoro diventi una esercitazione sempre più futile e marginale.

Da qualche anno ci sentiamo ripetere a ogni piè sospinto che la gente è stanca della politica, e in effetti c'è, come dicono in Spagna, un diffuso "desencantamiento". È il momento del riflusso. Ma i conti non tornano: le grandi manifestazioni per la pace che hanno avuto luogo l'autunno scorso dimostrano che c'è tra la gente, soprattutto tra i giovani e giovanissimi, un rifiuto di assumere, di fronte alle scelte che vengono prese al di sopra delle loro teste, un atteggiamento passivo e rassegnato. Dimostrano che è affrettata e inesatta l'analisi di coloro che vorrebbero che in Europa e nel mondo fosse in atto, dopo l'ubriacatura politica degli anni 1965-1975, e soprattutto del '68, una sterzata conservatrice, un ritorno allo *statu quo ante*, a tutti i livelli e con tutte le implicazioni del caso: recupero delle convenzioni borghesi (per esempio nel modo di vestire), riscoperta del privato (inteso in senso particolaristico—individualistico), sopravvalutazione dell' "effimero", e naturalmente disgusto per le faccende sporche e triviali della politica. In campo artistico, e più specificamente musicale, la scoperta della gradevolezza (ma che allora si scriva musica veramente gradevole!), la nuova interiorità (Neue Innerlichkeit), le tappezzerie decorative e neogalanti che si svendono ormai all'ingrosso ecc. ecc.

Indubbiamente siamo oggi in un'altra fase storica, e del resto le correnti citate la riflettono in tutta la sua contraddittorietà. Né è tutto negativo quello che musicalmente si sta sviluppando in cosciente contrapposizione rispetto alle posizioni dell'avanguardia postdarmstadtiana. Al contrario. Credo che all'interno di ciò che è stato frettolosamente etichettato come Nuova Semplicità o Neoromanticismo ci siano fenomeni da prendere molto sul serio e che non sono stati ancora analizzati nelle loro motivazioni profonde e nelle loro potenzialità. È indubbio però che è molto forte, direi predominante, e soprattutto da noi in Italia, una tendenza al disimpegno e dunque un marcato disinteresse per i grandi problemi che oggi come ieri sono all'ordine del giorno. Oggi come ieri. Certo, la situazione è mutata, ma i problemi sono gli stessi. Sia a livello nazionale che internazionale il problema dell'affrancamento di milioni e milioni di uomini dal sottosviluppo,

dall'ignoranza, dall'oppressione, il problema della costruzione di una società di uomini liberi. Lo spauracchio della bomba atomica tende a favorire la rimozione dell'alternativa capitalismo-socialismo per sostituirla con quella distruzione totale-capitalismo, facendo apparire quest'ultimo come l'unica via realmente praticabile. Non vogliamo la guerra nucleare, ma non vogliamo neanche una pace basata sull'esportazione dei conflitti nel terzo mondo. Giacché la pace europea è una pace nella guerra che si svolge in almeno tre continenti. Ieri come oggi. Come ha rivelato a Berlino lo scrittore Heiner Müller, il fascismo in Europa (e la conseguente guerra mondiale) fu un *lapsus* geografico: genocidio in Europa piuttosto che, come era ed è la norma, in America, Africa, Asia.

Insomma, quello che voglio dire è che tutti i problemi per cui nel '68 anche gli intellettuali, e perfino i musicisti, andavano—realmente o metaforicamente—sulle barricate, sono ancora lì, insoluti. La grande differenza rispetto ad allora è che nessuno si illude che quei problemi siano risolvibili in tempi brevi, anzi in questo momento non si vede come si potrà uscire da una situazione che appare effettivamente bloccata. Ma significa questo che possiamo ritirarci nella nostra sfera privata, disinteressarci di quello che succede nel mondo, limitarci a disquisire se è possibile o no usare accordi consonanti? Oggi più che mai, a fuori dalla retorica barricadera sessantottesca, è necessario non abdicare all'impegno civile che dovrebbe caratterizzare ogni artista degno di questo nome. E credo che su questo terreno si giochino i destini della musica contemporanea. Il problema non è se è possibile utilizzare questo o quel materiale, questa o quella tecnica, ma se il musicista riesce a dare una testimonianza dei grandi problemi che interessano gli uomini del suo tempo.

Busoni

Finalmente, in Italia, una seria monografia su Busoni! Non mancano da noi saggi e articoli pregevoli, ma per quanto riguarda una trattazione esauriente dell'opera busoniana, non si può dire che questa grande musicista abbia avuto fortuna, se si pensa alle monografie che a lui sono state dedicate da A. Santelli (1939), G. Guerrini (1944) e R. Giazotto (1947). Più fortunato Busoni è stato all'estero, con le monografie, per esempio, di E. Dent (1934, ristampata nel 1974) e H. H. Stuckenschmidt (1967). Il libro di Sergio Sablich, musicologo nato a Bolzano nel 1951, insegnante di storia ed estetica della musica presso il Conservatorio di Rovigo e coordinatore del comitato scientifico del "Centro Studi Musicali F. Busoni" di Empoli, colma dunque una vera e propria lacuna. Si spera che servirà ad accrescere, insieme alla conoscenza, l'interesse per un musicista che è tutt'ora ai margini della programmazione concertistica. Come scrive l'autore nella prefazione "pochi musicisti (...) furono tanto amati e tanto detestati quanto Busoni, pochi come lui dimenticati dopo la morte." Quali sono le ragioni di questo destino? Esse sono sicuramente complesse e Sablich ammette la difficoltà di rispondere in modo convincente a questa domanda. Sta di fatto che Busoni era un musicista seduto "tra due sedie", come si dice in tedesco (ma non è questa l'unica, benché scomoda, posizione per un artista?), a cominciare dal suo muoversi in due diverse culture, quella italiana e quella tedesca, delle quali vedeva sia i pregi che i difetti. E sia in Italia che in Germania Busoni ebbe soddisfazioni e delusioni: "Alcuni approcci con Tito Ricordi (...) per stipulare con la Casa milanese un contratto di collaborazione editoriale (...) si risolsero in un nulla di fatto. Busoni cominciò a pensare che l'Italia fosse per lui una terra bruciata." (pag.61) Ancora, per quanto riguarda l'Italia, lo stesso Busoni scriveva nel 1920: "Se una cosa simile (l'offerta di una cattedra di alta composizione da parte dell'Accademia di Stato delle Arti e delle Scienze di Berlino, L.L.) fosse avvenuta a Roma, non avrei indugiato un secondo a decidermi." (pag.64) Ma Roma si guardò bene dal chiamarlo. Da parte tedesca, una certa diffidenza nei confronti del musicista "latino" traspare per esempio nell'articolo con cui Pfitzner replica all'*Abbozzo di una nuova estetica della musica*: "Busoni è davvero straordinariamente 'musicale', ma 'il n'aime pas la musique', almeno non la nostra. Si potrebbe rifiutare il contenuto effettivo del suo scritto e nello stesso tempo ciononostante provare molta simpatia per esso se l'autore stesso, dopo aver assorbito tutto il

patrimonio musicale del nostro tempo, entusiasticamente, in un trasporto di felicità, volesse ancora di più, si struggesse per la brama e desiderasse afferrare le stelle per trovarvi un modo musicale senza confine. Ma questa *Sehnsucht* entusiastica (*Sehnsucht*, concetto che i popoli latini non conoscono per il quale di conseguenza non hanno una parola nella loro lingua) è estranea al nostro legislatore. Egli è uno spirito freddo, fluttuante. Per lui l'arte è cosa più dell'intelletto che del cuore, come del resto la musica del nord è più calda di quella del sud," dove trovo abbastanza comico questo ribaltamento del tradizionale luogo comune sulla "passionalità" meridionale!

L'entrata in Guerra dell'Italia contro Germania pose però Busoni di fronte alla drammatica scelta tra uno dei due paesi, scelta per lui impossibile e a cui si sottrasse stabilendosi in Svizzera. Tuttavia, come rileva Sablich, "italiano o tedesco (...) non sono termini di una antinomia, ma soltanto lo specchio di quel dissidio stesso latente nella natura di Busoni. Esso nasce dall'esser stato egli, secondo la mirabile intuizione di Paul Bekker, una 'Grenznatur', 'un indole confinaria', sospesa non soltanto fra due popoli, due lingue e due tradizioni, ma anche fra due epoche e due civiltà, due modi di vivere la musica, uno reale (il pianista) e uno ideale (il teorico e il compositore): che egli peraltro non sentì mai come opposti o inconciliabili." Non so se, come fa Sablich, si possa definire l'attività di pianista come reale e quella di teorico e compositore come ideale (era un'attività ben reale anche questa, come ideale lo era quella di interprete), ma è fuor di dubbio che la *contraddizione* (con tutte le sue implicazioni produttive e frenanti) è la categoria che meglio si adatta all'opera musicale di Busoni. Questa contraddizione risulta evidente se si considera la sua stessa produzione musicale (al di là del giudizio di merito) sulla base di quanto egli proclamava in sede teoretica nell'*Abbozzo di una nuova estetica della musica*. In questo famoso libretto Busoni preconizza nuovi materiali e nuove forme di organizzazione della musica, compresa la divisione dell'ottava in terzi e sestoni di tono e la possibilità di generare il suono elettricamente. Ma si cercherebbero invano tracce di tali concezioni audaci e "futuristiche" nella produzione compositiva di Busoni, il quale anzi nei classici (particolarmente in Bach e in Mozart) il punto di riferimento ideale del suo lavoro di compositore. Questa indubbia "schizophrenia" ha comportato che queste due attività venissero effettivamente viste come separate e che la prima, quella teoretica, venisse spesso giudicata come superiore a quella compositiva.

Più coerente con la sua opera compositiva è quella altra dichiarazione di poetica di Busoni, la lettera aperta a Paul Bekker (1920) in cui il compositore chiarisce cosa intende con un termine da lui coniato e che godeva di una certa popolarità nei circoli musicali tedeschi: "Per 'nuova classicità' intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle." Qui ci troviamo di fronte a una posizione molto diversa rispetto a quella dell'*Abbozzo*: se lì Busoni era tutto proiettato verso il futuro, verso uno sviluppo i cui contorni Busoni lascia alquanto nel vago, qui il musicista tende a porsi coscientemente come punto di coagulo e sintesi di tutto uno sviluppo precedente. E forse qui, nonostante la sostanziale originalità di Busoni, si può riscontrare una sua affinità con il diffuso atteggiamento di 'ritorno all'ordine' che dopo la Prima Guerra Mondiale condizionava le esperienze diverse, dal Neoclassicismo al nuovo ordine dodecafonico che Schönberg andava elaborando. Ma se Busoni aspirava alla "classicità", ci sembra che la sua forza, la sua validità stia proprio nel non averla raggiunta, cioè nel non essere approdato a una 'olimpicità' che, in un'epoca di crisi, non avrebbe potuto non suonare consolatorio e falsa. Esempio supreme della problematicità busoniana, simbolo della impossibilità di una soluzione conciliatoria, è il *Doktor Faust*. Come scrive Sablich, a quest'opera "sarebbe toccato il compito di fondare l'opera del futuro, facendosi carico di un messaggio simbolico e universale da affidare alle generazioni venturose. Il piano ambizioso (...) vacillò nel momento in cui alla musica sarebbe toccato 'esprimendo l'inesprimibile', di chiudere e ricomporre il circolo. L'ultimo tratto, anziché colmarsi, divenne un abisso smisurato: come rendere in termini musicali il messaggio finale dell'opera, come ridare a un linguaggio musicale frantumato e devastato quell'identità e quel valore universali che esso aveva ormai perduto?" Busoni non riesce a trovare una soluzione, l'opera rimane incompiuta e ci appare in quanto tale, come documento di un conflitto irrisolto che trascende la persona del compositore per assurgere a paradigma di

un'intera epoca. Tra i molti pregi, il volume di Sablich ha un difetto che io giudico grave, quello di rinunciare del tutto a esempi musicali. L'autore ne spiega la ragione nella Prefazione: "L'eterno nodo degli esempi musicali è stato risolto in modo forse un po' drastico. Personalmente non credo che un rigo o due di musica, o magari anche una facciata intera, isolati dal contesto, possano servire molto a comprendere un'opera. Possono invece aiutare a capire uno specifico problema linguistico, o formale, o stilistico, o strumentale; e in questo senso avrei potuto forse giovarmene (...)." Sono perfettamente d'accordo, e proprio per questo sento la mancanza di esempi musicali che non credo, come teme l'autore, avrebbero appesantito la trattazione, ma avrebbero invece appunto contribuito a chiarire specifici problemi musicali. Sono convinto che non si possa scrivere un lavoro monografico su un compositore senza ricorrere a delle analisi condotte sulla scorta di esempi musicali. Il pericolo è—e devo dire che Sablich è abbastanza accorto a scansarlo—di sostituire a un discorso sulla musica non dico oggettivo, ma verificabile, un linguaggio critico magari brillante, ma inconsistente. Se questa è la caratteristica di certa critica giornalistica (che del resto non può ricorrere a delle vere e proprie analisi musicali), ritengo che in un lavoro musicologico il riferimento puntuale al testo musicale sia indispensabile.

Interessante è l'appendice che contiene tre scritti su Busoni: oltre al citato articolo di Pfitzner *Pericolo futurista* (che, al di là del suo conservatorismo, individua bene alcune aporie del pensiero busoniano) un saggio di Casella ("Busoni Pianista") e un ricordo dello scrittore Jakob Wassermann ("F.B., in memoriam"). Da sottolineare le ottime traduzioni dei testi tedeschi, di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich per l'articolo di Pfitzner e di Sablich per lo scritto di Wassermann.

Utilissimi, infine, sono il catalogo delle opere e la bibliografia.

Konstruktion der Freiheit: Versuch einer musikalischen Topographie

Die heutige musikalische Situation zeichnet sich im Vergleich zu jener anderer Epochen—auch der jüngsten Vergangenheit—durch das Bewusstsein der Pluralität der Materialien und Techniken und, allgemeiner, der verschiedenen musikalischen Kulturen aus. Dieses Bewusstsein ist gewachsen mit dem Einbruch—und zwar "senkrecht", innerhalb der modernen Gesellschaft—der subalternen Klassen, die eigene Traditionen und Anschauungen eingebracht haben sowie mit dem Eintreten anderer Kulturen—und zwar "waagerecht", das heißt im Weltmaßstab—in unser Blickfeld; Kulturen, die zum Teil Jahrtausende alt und sehr bedeutend sind, die aber die Zentralität, die wir der euro-ozkzidental Kultur beigemessen haben, an die Peripherie der Geschichte gedrängt hat. Der Komponist kann diese gewandelte Situation nicht ignorieren, will er nicht seine Arbeit der Uneigentlichkeit preisgeben. Es wäre nämlich nicht nur arrogant, sondern unhistorisch, weiterhin so zu tun, als sei Europa (genauer das Europa der bürgerlichen Kultur) das Zentrum der Welt und Wien oder Darmstadt oder eine beliebige andere Zitadelle das Zentrum Europas. Es gibt nicht länger ein Zentrum, es gibt auch nicht mehr, innerhalb des sehr weitgefächerten Gebietes der Musik, eine bevorzugte Route. Ich habe öfter an das schöne Bild von Klee *Hauptweg und Nebenwege*, das in Köln hängt, erinnert: Was Nebenweg dünkte, hat sich oft als perspektivenreicher erwiesen als das, was als Hauptweg deklariert wurde, selbst wenn er nicht—oder gerade weil er nicht—nach Rom führt. (Als Römer bin ich der Ansicht: Je weiter von Rom weg, desto besser!) Noch spukt das Gespenst von Ptolemäus herum—es will manchmal so scheinen, als hätten wir in der Musik die kopernikanische Wende noch nicht mitvollzogen.

Wie kann man auf diese neue—polyzentrische—Situation reagieren? Beobachten wir die Situation des Komponierens heute, so sehen wir, dass es zwei Haupttendenzen gibt, zwei grundsätzliche Haltungen, die ich als „inklusive“ und „exklusive“ bezeichnen möchte.

Mit inklusiver Haltung meine ich den Versuch des Komponisten, die verschiedenen musikalischen Realitäten zu berücksichtigen, sowohl innerhalb, als auch außerhalb seiner kulturellen Sphäre. Natürlich sind die Ergebnisse, zu denen eine solche kompositorische Haltung führt, sehr unterschiedlich; sie weichen voneinander ab durch die allgemeine Art, das Problem anzugehen, sowie durch die je individuelle Lösung, die die einzelnen Komponisten diesem Problem geben werden. Einige Beispiele: verschiedene Werke von Stockhausen, von *Telemusik* bis *Donnerstag aus Licht*; die Klaviervariationen über *El pueblo unido* von Rzewski; *Coro* von Berio. Wie man sieht, Stücke, die sich voneinander sehr stark unterscheiden. Ich werde hier keine einzelnen Werke untersuchen, möchte aber auf eine meiner Meinung nach diskutabile Art hinweisen, das Problem anzugehen, nämlich jene, die zu einer Verschmelzung der verschiedenen musikalischen Realitäten und Kulturen tendiert, bis hin zur Idee einer "Weltmusik". Diese Verschmelzung scheint mir Ausdruck einer versöhnenden, kompromisslerischen Haltung zu sein, da sie das umwälzende Potential, die expressive und gestalterische Kraft, die durch die Montage unterschiedlicher musikalischer Dimensionen erreicht werden kann, neutralisiert. Ich erinnere mich der Faszination, die für mich die poetische Idee von *Michaels Reise um die Welt* (zweiter Akt aus *Donnerstag aus Licht*) hatte, nämlich eben die einer Reise durch verschiedenartige musikalische Landschaften, und die Enttäuschung, die ich beim Hören des Stückes empfand, als ich merkte, dass die Unterschiede in einem wesentlich homogenen Amalgam untergingen. Ich komme später auf den Begriff der Montage zurück und möchte jetzt auf die "exklusive" kompositorische Haltung übergehen.

Angesichts der Überfülle an Materialien und Techniken, die heute dem Komponisten zur Verfügung stehen, der Heterogenität der musikalischen Sprachen, kann eine Reaktion darin bestehen, sein Aktionsfeld mehr oder weniger drastisch einzuschränken. Ich denke an den Satz Strawinskys, der sagte, dass nur, indem man sein Aktionsfeld einschränkt, man wirklich kompositorisch frei sein kann. Kompositorische Freiheit spontan erreichen zu wollen, ist jedoch in Ermangelung einer allgemein gültigen Koine eine Illusion. Auch auf dieses Problem der Spontaneität in der heutigen Musik werde ich später zurückkommen.

Wie im Falle der inklusiven kompositorischen Haltung erfolgt auch die Beschränkung des Aktionsfeldes in sehr unterschiedlicher, manchmal in ganz und gar gegensätzlicher Weise, und zwar sowohl, was die musikalischen Ergebnisse, als auch, was die "gnoseologische Bedeutung" der jeweiligen Stücke betrifft (da ja Musik in der Lage ist—bewusst oder unbewusst—mögliche Interpretationen der Welt zu entwerfen). Die Beschränkung (oder Reduktion) ist selbstverständlich in erster Linie für die "Minimal music" charakteristisch. Eine exklusive Haltung kann aber auch bei Komponisten festgestellt werden, die sowohl sehr weit entfernt sind von der Minimal music, sich aber auch untereinander stark unterscheiden. Zum Beispiel bei Nono, in eindeutigerer Weise von dem Klavierstück *...sofferte onde serene...* bis zu seinen letzten Stücken; bei Boulez (*Rituel*), im Gesamtwerk von Feldman oder Sciarrino. Die Motivationen (seien sie bewusst oder nicht) können sehr unterschiedlich sein. Es ist aber symptomatisch—und es würde sich lohnen, darüber nachzudenken—, da diese drastische Reduktion des Materials in einer Zeit stattfindet, in der es im Vergleich zur Vergangenheit die größte Verfügbarkeit an Materialien und Techniken gibt. Ich möchte auch am Rande bemerken—wobei dies auch ein Punkt ist, der weiterentwickelt werden könnte—, dass die Reduktion des Materials oft parallel läuft zum Verzicht auf eine lineare oder narrative Entwicklung, oder auf Entwicklung schlechthin, worin eine allgemeine Tendenz zur Überwindung der Dialektik gesehen werden kann. Es kommt darauf an, wie diese Überwindung geschieht: ob mit den mechanisch sich wiederholenden Strukturen der Minimal music (also in im wesentlichen regressiver Weise), oder indem andere Formen von Entwicklung erarbeitet werden, nämlich komplexere, nicht-lineare Formen, die folglich nicht als einfache Ablehnung, sondern als eine Aufhebung (im philosophischen Sinn) der Dialektik traditioneller Art zu verstehen sind. Ich werde auch hier nicht auf einzelne Werke eingehen, möchte aber auf eine meiner Meinung nach unproduktive Art hinweisen, sich dieser potentiell produktiven Beschränkung des kompositorischen Aktionsfeldes zu bedienen. Dies ist der Fall, wenn man die Komposition als einen Mechanismus ansieht, dessen Funktionieren a priori festgesetzt wird, und der dann gleichsam automatisch (und

vorhersehbar) abläuft. Dieser Aspekt, der im allgemeinen für die Minimal music gilt, wird von Sol LeWitt (einem Theoretiker der Minimal art, die der Minimal music vorangegangen ist und sie beeinflusst hat) als positiv hervorgehoben, da er die Willkür des subjektiven Eingriffes ausschließt. Philosophisch betrachtet ist gerade das, was als Vorzug hingestellt wird, nicht überzeugend: die Ausschaltung des Subjektes, das im Grunde überhaupt nicht ausgeschaltet wird (da wir es ja mit Kompositionen von Glass, Riley, Reich, etc. zu tun haben), sondern seine Entscheidungs- und Einsatzfreiheit drastisch einschränkt und somit sich freiwillig entmündigt. Unproduktiv erscheint mir weiterhin die tendenzielle Konzentration auf einen einzigen Parameter bzw. die Nivellierung aller anderen Parameter, die aus der mechanischen Repetitivität herrührende Vorhersehbarkeit und das Fehlen von formaler Entwicklung, d.h. der phantasievollen und von Mal zu Mal zu vollziehenden Ausarbeitung des Ausgangsmaterials. Die monomanische Konzentration auf einen einzelnen Aspekt der musikalischen Wirklichkeit lässt auf eine reduktive Erfahrung der "realen" Wirklichkeit schließen. Dies weil—ich wiederhole es—Musik auch ein Mittel der Erkenntnis ist und weil der Komponist zwangsläufig Zeugnis über seine Zeit ablegt. Günter Mayer hat diesen Sachverhalt in dem Titel eines Buches synthetisch zum Ausdruck gebracht: *Weltbild - Notenbild*. Es steht dem Komponisten zu, wie weit er den Radius seiner Welterfahrung abstecken will. Gewiss, er kann sich auf die kleinen Dinge beschränken, die es auch würdig sind, beachtet zu werden. „Auch kleine Dinge können uns entzücken“, heißt es im *Italienischen Liederbuch* von Hugo Wolf. Doch sie sollten uns nicht veranlassen, die Augen zu schließen vor der Schönheit und Hässlichkeit, vor dem widersprüchlichen Reichtum der Wirklichkeit insgesamt. Es *muss* aber festgestellt werden, dass auch die Konzentration auf das extrem Kleine die Auseinandersetzung mit größeren Zusammenhängen nicht auszuschließen braucht. Dabei muss ich immer an ein sehr schönes Bild denken, mit dem ein Film von Godard beginnt: Das, was als die Evolutionen und Revolutionen von Planeten in einer Milchstraße erscheint, enthüllt sich, je mehr die Kamera von der Großaufnahme zur Totale übergeht, als die Bewegungen, die ein Löffel in einer Kaffeetasse verursacht hat. Ich kenne keine schlagendere künstlerische Umsetzung des Problems der Winzigkeit unserer uns so wichtigen Erde, aber auch—umgekehrt—des ungeheuren Reichtums, der sich im Kleinsten verbirgt.

Um auf die Reduktion des Materials zurückzukommen: was mich bei vielen Musikstücken, die zur exklusiven kompositorischen Haltung, vornehmlich in ihrer minimalistischen Spielart, gerechnet werden können, am wenigsten überzeugt, ist die eindimensionale Art, in der das Formproblem angegangen wird. Dieses Problem, nämlich das eines kohärenten formalen Ablaufs, der nicht vorhersehbar aber nachvollziehbar ist, ist meiner Meinung nach ein heute häufig ungelöstes Problem.

Trotz meiner oben skizzierten kritischen Haltung, hat mich eine exklusive Kompositionsweise immer wieder angezogen, vielleicht deswegen, weil die Idee sich auf wenig Ausgangsmaterial zu konzentrieren, aus dem alles Weitere abgeleitet werden soll, eine ausgesprochene kompositorische Herausforderung darstellt, und erst als Herausforderung ist das Komponieren reiz- und lustvoll.

In meiner Arbeit der letzten Jahre habe ich mich sowohl mit dem Problem der Exklusion, als auch mit jenem der Inklusion beschäftigt. Eine exklusive Haltung kommt zum ersten Mal in *Wiederkehr* (1971) zum Ausdruck. In diesem Stück verwende ich nur 15 Akkorde. Mich interessierte besonders das Problem einer neuartigen Kontrolle der Harmonie, die, ohne auf ein syntaktisches System der Vergangenheit zurückzugreifen, verschiedenartige, sowohl dissonante als auch konsonante Akkorde in eine harmonische Skala eingliedern konnte. *Wiederkehr* ist ein ausgesprochen konstruktives Stück, wobei aber mein Versuch dahin ging, durch Konstruktion den Eindruck von kompositorischer Freiheit zu erwecken. In *Wiederkehr* gibt es, wie ich sagte, 15 Akkorde, die sich in ihrer Dichte (von 2 bis 8 Tönen), und in der "harmonischen Spannung" (Grad von Konsonanz und Dissonanz) unterscheiden. Ferner gibt es 4 Gruppen von je 8 Akkorden, die, im Gegensatz zu den 15 Original-Akkorden immer die gleiche Dichte (4 Töne) und, je Gruppe, die gleiche harmonische Charakteristik haben: die erste Gruppe besteht aus Sekunden, die zweite aus Terzen, die dritte aus Quartan und die vierte aus Quinten. Aus der Koppelung der originalen,

heterogenen Akkorde mit einer Gruppe homogener Akkorde ergibt sich ein harmonisches Feld, das je nach dem benutzten Intervall, ein von Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten bestimmtes harmonisches Feld sein kann. Die Komposition verwendet diese vier harmonischen Felder. Jedes Feld gilt für eine Sektion des Stückes, die sich, neben der Harmonik, durch bestimmte strukturelle Merkmale unterscheidet. Da es noch eine einleitende Sektion gibt, in der die 15 Original-Akkorde eingeführt werden, besteht das Stück insgesamt aus 5 Sektionen. Formal entwickelt es sich als eine Folge von Vorwegnahmen bzw. Erinnerungen der vier Sektionen mit ihren jeweiligen harmonischen Feldern. Der Titel *Wiederkehr* ist mehrdeutig: er meint die zwar jeweils variierte Wiederkehr der 15 Original-Akkorde, die Wiederkehr der vier harmonischen Felder, sowie, innerhalb der einzelnen Sektionen, die ihrerseits jeweils variierte Wiederkehr der ihr eigenen strukturellen Merkmale; in einem allgemeineren Sinne aber auch die Wiederkehr bestimmter Konsonanzen und Akkorde, die die Neue Musik tabuisiert hatte. Dies erfolgt aber nicht, wie bereits erwähnt, durch eine Rückkehr zu einer syntaktischen Organisationsform der Vergangenheit—alle Akkorde, seien sie konsonant oder dissonant, werden in eine neu erarbeitete Skala integriert. Ich habe mich bemüht, in dieser Komposition eine Synthese zwischen Intuition und Konstruktion, zwischen Disziplin und Freiheit zu erreichen. *Wiederkehr* ist—als rein musikalisches Stück—gleichsam eine Enklave innerhalb meiner Arbeit jener Jahre, da mich damals sehr intensiv das Problem einer Verbindung zwischen Musik und Politik beschäftigte. Ich kann mich gut erinnern, wie ich das Stück "gegen besseres Wissen", quasi mit schlechtem Gewissen einem ununterdrückbaren kompositorischen Impuls folgend, geschrieben habe. Im nachhinein stelle ich fest, dass das Problem der harmonischen Kontrolle, das Problem einer Harmonik der Post-Avantgarde mit jenem einer neuen Verständlichkeit zu tun hat, welches wiederum ein eminent politisches Problem ist, dem ich damals auch anders beizukommen versuchte, nämlich durch das Studium des theoretischen und kompositorischen Werkes von Hanns Eisler.

Weitere "exklusive" Stücke sind *Variazioni su Avanti popolo alla riscossa* (1977) für Klavier (Orchesterfassung aus dem gleichen Jahr), *Klavierduo* (1978/79) für 2 Klaviere, und *Framework*, Musik für 2 Klaviere und Orchester (1982/83).

Das erwähnte Interesse für das Problem der Verbindung zwischen Musik und Politik brachte mich zwangsläufig, wenn auch relativ spät, zu einer inklusiven Kompositionsweise, nämlich zur Verwendung unterschiedlicher Materialien und stilistischer Ebenen, was in den Stücken *Erste Sinfonie* (1974/75) für Orchester, *Tui-Gesänge* (1977) für Sopran und 5 Instrumente, *Majakowski* (1979/80) für Bass, gemischten Chor und 7 Instrumente, und *Mythenasche* (1981) für Sopran, Bariton, gemischten Chor und 15 Instrumente geschah.

Zu Beginn meines Referats sagte ich, dass die heutige musikalische Situation den Rekurs auf die inklusive kompositorische Haltung rechtfertigt. Diese Situation erinnert an die der Physik, wie sie Werner Heisenberg beschreibt: „In der modernen Physik teilt man die Welt nicht mehr in verschiedene Gruppen von Objekten ein, sondern in verschiedene Gruppen von Relationen [...] Was beobachtet werden kann, ist die Art der Konnektion, die für ein bestimmtes Phänomen hauptverantwortlich ist [...] Die Welt erscheint somit als ein kompliziertes Gewebe von Ereignissen, in welchen Konnektionen verschiedener Art abwechseln oder sich überlagern oder kombinieren und dadurch die Textur des Ganzen determinieren.“ Diese Betrachtungsweise auf die Musik anwenden heißt, den Akzent nicht so sehr auf die einzelnen Objekte oder Materialien zu setzen, sondern auf die Relation zwischen den Objekten oder Materialien. Etwas ähnliches war von Adorno und Eisler bereits in den vierziger Jahren behauptet worden, als sie schrieben, dass die Situation der Musik einen solchen Entwicklungsgrad erreicht hat, dass wichtiger als die einzelnen Materialien die kompositorische Methode ist: das, was sie "planende Verfahrensweise" nannten, eine Methode, die sich grundsätzlich jedes Material, also auch als verbraucht angesehenes Material unterwerfen kann. Diese Behauptung steht eigentlich in Widerspruch zu der sonstigen ästhetisch-musikalischen Theorie Adornos. Es ist wohl kein Zufall, dass sie in einem mit Eisler verfassten Buch, zudem in einem über Filmmusik, zu lesen ist, da ja das Prinzip, das sie impliziert, nämlich das der Montage,

eng an die filmische Produktionsweise gebunden ist.

Spricht man von heterogenen Materialien, so denkt man an das Zitat, die Collage, den Pastiche. Doch gerade dies habe ich nicht im Sinn, wenn ich von inklusivem Komponieren spreche—obwohl solche Techniken unter diesem Begriff subsumiert werden können.

Eine Schwierigkeit in der Verwendung heterogener Materialien besteht darin, die kompositorische Willkür, die Beliebigkeit zu vermeiden, zu der die Verfügbarkeit der Materialien verführen kann. Die Verwendung unterschiedlicher Materialien legitimiert sich nicht allein dadurch, dass sie existieren. Sie sollte vielmehr die Konsequenz eines präzisen kompositorischen Programms sein. Damit meine ich sowohl innermusikalische als auch außermusikalische, d.h. ideelle, gesellschaftliche Motivationen. Die Collage will mir dagegen als ein einfaches Zur-Kennntnis-Nehmen des Bestehenden erscheinen; der Anspruch, diese Pluralität in eine Einheit zu verschmelzen seinerseits als Ausdruck eines systematisch-totalitären Denkens. Das System ist jedoch in dem Maße, in dem es die Vielfalt des Realen in einen Käfig einzwängen will, als philosophisch obsolet anzusehen. Durch Montage ist es im Gegenteil möglich, die individuellen Charakteristika der verschiedenen Materialien nicht nur nicht zu neutralisieren, sondern sie noch zu potenzieren und zum Zweck einer komplexen und offenen Konfrontation mit der Realität einzusetzen.

Was meine eigene Arbeit betrifft, so trifft es nicht zu, dass ich einzelne Stücke aufgrund einer ausgearbeiteten theoretischen Position geschrieben hatte. Vieles ist mir erst im nachhinein bewusst geworden, wobei ich mich dann bemüht habe, vielleicht zunächst nur empirisch gefundene Möglichkeiten theoretisch und praktisch weiterzuentwickeln. So war die Auseinandersetzung mit dem Problem des inklusiven Komponierens eine logische Konsequenz meines Wunsches, die kompositorische Arbeit mit einem über Musik hinausgehenden, nämlich ideellen, politischen Zweck zu verbinden. Genauso logisch ist es, dass ich fast durchweg in Kompositionen mit Text zum inklusiven Komponieren recurriert bin, da ja dort politische Motivationen deutlicher artikuliert werden können. Das einzige inklusive instrumentale Stück ist meine dem chilenischen Volk gewidmete *Erste Sinfonie*: ihrem Programm entsprechend, verwende ich dort Materialien volkstümlichen Ursprungs (chilenische und italienische Lieder). Es ist eigenartig, dass mich beim inklusiven Komponieren weniger musikalische als literarische Vorbilder angeregt haben. Ich möchte zum Beispiel die literarische Technik von John Dos Passos erwähnen, wie er sie in der *Amerikanischen Trilogie* angewandt hat. Dort finden wir die Montage einer Vielfalt expressiver Kodexe, die, wenn auch nicht als mechanische Übertragung, sich produktiv auch musikalisch umsetzen ließe. Ein Stück von mir, das für meine Arbeit eine besondere Bedeutung hat, ist die Kantate *Majakowski*. Hier stellt der Rückgriff auf unterschiedliche stilistische Ebenen eine musikalische Extension der stilistischen Eigenart der Texte von Majakowski dar. Dieser war ein pluristilistischer Schriftsteller: Sprache bzw. poetische Technik wechseln bei ihm je nach Inhalt und Funktion der einzelnen Gedichte. Die Extreme markieren politischer Slogan und Liebesgedicht. Der Pluristilismus kommt bei Majakowski nicht im gleichen Gedicht, sondern in den verschiedenen Texten, die er zu den jeweiligen Anlässen und aus den jeweiligen Motivationen heraus schrieb, zum Ausdruck. In meiner Kantate habe ich durch Montage von Fragmenten verschiedener Gedichte den Pluristilismus auf einen sehr engen Raum konzentriert. Durch diese Konzentration und durch den Verzicht auf Vermittlung zwischen den verschiedenen stilistischen Ebenen, die auch verschiedene expressive und emotionale Ebenen darstellen, wird der Pluristilismus noch mehr unterstrichen. In der Kantate gibt es also weder Zitat noch Collage, sondern die Aneinanderreihung unterschiedlicher stilistischer und expressiver Ebenen. Tendenziell handelt es sich um die Anwendung des Stils als Parameter. Der Gebrauch eines Begriffs aus der seriellen Zeit ist nicht zufällig und öffnet besonders interessante Möglichkeiten, nämlich die Aneignung der Pluralität der Materialien und Techniken im Lichte und durch den Filter des seriellen Denkens. Ist die exklusive kompositorische Haltung notwendigerweise konstruktivistisch, *muss* es die inklusive noch mehr sein, will man nicht in Willkür und blinden Eklektizismus

verfallen. Ist es notwendig, ein reduziertes Material zu organisieren, so ist dies noch notwendiger bei einer Vielfalt von Materialien, die naturgemäß dazu tendieren, auseinanderzustreben. In diesem Sinne kann auch Tonalität wieder verwendet werden—jedoch nicht, um in der Tonalität, sondern mit der Tonalität zu komponieren. Ein Gedanke von Stockhausen scheint mir in diesem Zusammenhang wichtig: „Die ‚Tonalität‘ im Sinne der funktionellen Harmonik und Melodik wird immer als ein Spezialfall gültig bleiben wie die klassische Mechanik [...], aber die neue Aufgabe besteht darin, diese einfachen Schwingungsverhältnisse und ihre Funktionen in Beziehung zu setzen mit allen Graden nichtperiodischer Erscheinungen. [...] Ordnung und Chaos sind keine unvereinbaren Gegensätze mehr, sondern es gibt eine ganz kontinuierliche Skala im Übergang von einem zum anderen, und das eine bedingt das andere in einer universalen Formkonzeption.“

Wie vielleicht deutlich geworden ist, kann man nun bei zwei kompositorischen Haltungen, die zunächst unvereinbar erschienen, nämlich die exklusive und die inklusive, eine methodologische Gemeinsamkeit erblicken: beide gründen sich auf einer planenden Verfahrensweise, die nicht von der Auffassung einer illusorischen Spontaneität und Freiheit geleitet wird, sondern diese durch rigorose Konstruktion anstrebt.

Freilich, das Spektrum heutigen Komponierens kann nicht nur durch die beschriebenen kompositorischen Attitüden ausgeschöpft werden. Ich würde mich in Widerspruch zu meiner vorhin geäußerten Skepsis gegenüber einem systematischen Denken begeben, wollte ich der heutigen musikalischen Wirklichkeit mit einem solchen grobmaschigen Raster beikommen. Es scheint mir aber darüber kein Zweifel zu bestehen, dass Vieles von dem, was heute an wichtiger Musik komponiert wird, in mehr oder weniger vermittelter Weise auf eine jener beiden allgemeinen Richtungen zurückgeführt werden kann.

Eine weitere Richtung wäre, was ich als Neo-Spontaneismus bezeichnen möchte—was vielleicht eine zutreffendere Definition als Neo-Romantizismus, Neue Einfachheit, etc. ist. Ich meine jene kompositorische Haltung, die den konstruktiven Zwang auf ein Minimum zu reduzieren sucht und sich auf den subjektiven Impuls gründen zu können glaubt. Ich werde nicht den ersten Stein werfen, da es Stücke von mir gibt, die sich zu dieser Richtung zählen ließen (in letzter Zeit etwa: *Einklang* von 1980 und *Zweite Sinfonie* von 1981), ich bin aber heute, was die Möglichkeit betrifft, einen solchen Weg produktiv weitergehen zu können, sehr skeptisch geworden. Denn das, was als Resultat von Intuition erscheinen will, ist in Wirklichkeit meistens die unbewusste Reproduktion konventioneller Gesten einer mehr oder weniger fernen Vergangenheit. So schmerzlich es uns erscheinen mag, wir können uns nicht so verhalten, als würden wir zur Zeit Schuberts leben: seine "Spontaneität" war nur innerhalb eines extrem formalisierten sprachlichen Systems möglich, das aber—als inter-subjektive Sprache und Konvention—gleichsam zur zweiten Natur geworden war. Eine inter-subjektive musikalische Sprache existiert heute nicht, und sich so verhalten, als ob es sie gäbe, kann dazu führen—vielleicht unbewusst—, Fetzen früherer Grammatiken zu zitieren. In unserer Situation kann der Komponist nicht anders, als Spontaneität und Freiheit selber von Mal zu Mal zu konstruieren.

Die Freiheit, von der bisher die Rede war, ist eine kompositorische Freiheit. Andererseits wird es deutlich geworden sein, dass für mich die Probleme der Musik nicht losgelöst von den Problemen der Welt, in der wir leben, betrachtet werden können. Weltbild und Notenbild, um nochmals Günter Mayers Formulierung zu zitieren, sind nicht mechanisch, aber doch eng miteinander verflochten. Das bedeutet, dass—wenn auch in sehr vermittelter Weise—die Entscheidungen, die wir musikalisch treffen, ebenso wie die Begriffe, deren wir uns bedienen, einen Bezug zur (außermusikalischen) Realität haben und Rückschlüsse auf unser Weltverständnis erlauben. Die Freiheit, die ich in der Musik verfolge, interessiert mich noch mehr in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. In der Musik kann ich demiurgisch vorgehen und mir meine eigene Freiheit konstruieren. Im täglichen Leben sind meine Interventionsmöglichkeiten extrem reduziert. Dies kann aber kein Alibi sein, sich von den Widersprüchen der Wirklichkeit abzuwenden und aus der

Musik eine ungefährlich-behütete, in sich stimmige Ersatzwirklichkeit zu machen. Denn: Wozu Musik machen, wenn wir damit nicht einen auch noch so kleinen Beitrag geben können zur Durchbrechung der Isolation und zu einer größeren Solidarität unter den Menschen?

Nachsatz

Als ich die erste Version dieses Textes verfasste (Juli 1982), las ich gerade den zweiten Band des von Herbert Henck herausgegebenen Jahrbuchs *Neuland* (veröffentlicht im Mai 1982 beim Neuland Musikverlag Herbert Henck, Am Meiler 2, 5060 Bergisch-Gladbach). Einige der darin enthaltenen Texte behandelten Probleme, die sich mit meiner eigenen Reflexion berührten. Diesen Texten—namentlich jenen von Reinhard Febel, Christoph von Blumröder, Albrecht Riethmüller und dem Gespräch von Rudolf Frisius mit Karlheinz Stockhausen—verdanke ich wichtige Anregungen sowie Zitate von Heisenberg und Stockhausen.

[Due Lettere a Sanguineti]

16.5.1984

Caro Edoardo Sanguineti,

mi rivolgo a Lei per un consiglio. L'orchestra della RAI di Roma mi ha chiesto una composizione per soli, coro e orchestra, da eseguire il 20 aprile 1985. Sto cominciando in questi giorni a lavorare al pezzo che dovrò terminare al più tardi entro la fine dell'anno. La mia idea – ancora piuttosto vaga – è quella di un Requiem – un Requiem laico o profano, una riflessione sulla vita e sulla morte. Mi piacerebbe di musicare alcuni frammenti di poeti – pochi versi, densi, che lascino spazio alla musica –, da Leopardi e Foscolo, attraverso Gramsci e Pasolini, fino ai nostri giorni. Non ho ancora individuato i versi da utilizzare. Né mi è ancora chiara la drammaturgia generale dell'opera. Mi chiedo inoltre se non sia possibile collegare questa idea di un “Requiem italiano” (!) con un'altra idea: recentemente ho letto alcuni libri sull'origine della vita e sull'universo. Rendersi conto della infinita piccolezza della Terra e della precarietà della vita (umana) è una cosa che lascia sempre di nuovo senza respiro! L'idea – anch'essa ancora molto vaga – è quella di un obiettivo fotografico che parte da molto lontana, quasi ad abbracciare l'intero universo. Della Terra, ovviamente, non si vede neanche l'ombra dell'ombra. L'obiettivo si avvicina gradualmente (e rapidamente) fino a inquadrare via via la nostra galassia, il nostro sistema solare, la Terra, una parte della Terra, una città, una parte della città, una casa, una stanza... A questo punto comincia la 'storia', che è il cuore del pezzo e sembra essere dunque la cosa più importante del mondo, finché l'obiettivo comincia a ripercorrere l'intero cammino a ritroso e ciò che sembrava così importante – e che dalla prospettiva degli abitanti di questo pianeta effettivamente lo è – scompare nella profondità e nel silenzio dello spazio.

Non so se è possibile, tanto più in un pezzo da concerto, realizzare in modo soddisfacente il collegamento di queste due idee; quello che so, è che io non ne sarei capace. È per questo che Le scrivo, per chiederLe se ha voglia di darmi una mano. Non saprei in verità chi meglio di Lei mi potrebbe aiutare!

Spero molto di avere Sue notizie e La saluto cordialmente,

[Luca Lombardi]

5.6.1984

Caro Edoardo Sanguineti,

Sono contentissimo che Lei sia disposto ad aiutarmi! Questo mi dà un grande slancio!
E mi piace molto la Sua proposta (ha capito al volo precisato la mia idea: una messa materialistica, il percorso Vico-Gramsci (e ritorno).

Le sarei gratissimo se potessimo già per lettera discuterne, in modo che io possa avere presto un'idea della struttura generale del pezzo per poter cominciare a lavorarci concretamente (ho paura, se no, di non riuscire a terminarlo in tempo).

In particolare, vorrei decidere quanti e che tipo di interventi strumentali prevedere; ho alcune idee in proposito, ma non vorrei che, non avendo ancora ben chiara la struttura generale, rischiassero di rimanere astratte o estranee al tutto.

Quanto alla struttura generale, mi piacerebbe che si articolasse secondo un gioco di anticipazioni e ritorni, secondo un procedere a spirale, per cui singoli elementi tornino variati e su un altro piano. In un pezzo in cui Vico è un asse importante (se non l'asse portante) credo che una struttura di questo genere avrebbe un senso! Non solo, è un tipo di struttura che mi interessa molto da un punto di vista musicale. Già in un antico pezzo per pianoforte (che non per caso si chiama *Wiederkehr*) ho adottato una struttura di questo tipo.

Per quanto riguarda gli 'inserti' (brevi citazioni di poeti italiani, che si situano sullo stesso versante ideale), e in particolare Foscolo e Leopardi, mi piacerebbe che del primo ci fosse almeno la prima strofa del sonetto *In morte del fratello Giovanni*. Non vorrei essere troppo privato, ma forse è bene che Lei sappia – anche per spiegarLe meglio le varie e diverse motivazioni che mi inducono a tentare un "Requiem" – che avevo una sorella, Giovanna, che un anno fa, trentacinquenne, ha deciso che non valeva più la pena di vivere.

La partecipazione appassionata di Foscolo agli eventi politici del suo tempo e la sua delusione di fronte al fallimento della Rivoluzione francese non possono, d'altra parte, essere viste con gli occhi di chi ha vissuto le speranze e le delusioni del nostro recente passato? Delusioni che se non ci hanno piegato (alcuni però sì!) ci hanno certamente resi più disincantati.

Storia individuale e storia del mondo (di nuovo Vico!): pensa che si possa riuscire a collegare questi due aspetti nel Requiem?

In questo periodo vado appuntando disordinatamente da letture che mi capita di fare quei passi che possano avere un rapporto col pezzo. Così, non so più dove, ho trovato una annotazione sulla polarità Welt-Erde in Bruckner (che in questo momento sto ascoltando per radio – trasmettono da Roma l'VIII Sinfonia). Che mi possa tornare utile? Tra l'altro – a proposito di Bruckner – vorrei che uno dei brani strumentali fosse affidato ai soli ottoni.

Pensando a Leopardi, viceversa, vorrei dirLe che tempo fa ho musicato una poesia, anzi *la* poesia, niente di meno che *L'Infinito* – lo so, è impresa temeraria, ma mi era stato chiesto per un film su Leopardi e non ho saputo resistere alla tentazione. La musica (per sei voci e sei strumenti) non è stata mai eseguita in concerto, anche perché si tratta di singoli frammenti. Me li sono andati a rivedere, non li ho trovati inservibili e anzi pensavo, se Lei ritiene che possano essere inseriti sensatamente nel pezzo, che ne potrei utilizzare qualche minuto.

C'è un problema che forse potrebbe sorgere, e ne vorrei subito parlare con Lei: quello della lunghezza. La RAI vuole un pezzo di mezz'ora. Ma è facile – tranne che non mi aiuti il poco

tempo a disposizione! – andare oltre. D'altra parte, il tema e i materiali ai quali stiamo già pensando giustificerebbero pienamente una durata maggiore, forse doppia. A questo punto non so se sia opportuno prevedere fin dall'inizio due versioni, un piccolo, da eseguire l'aprile dell'anno prossimo, e una grande, da riservare ad altra occasione. Cosa ne pensa? Forse, se si ipotizza una struttura modulare, formata da vari blocchi che si susseguono secondo un principio di montaggio di cose diverse (ma anche, come dicevo, di "ritorni", sia pure variati), la cosa non è impossibile. Sono curioso di conoscere la Sua opinione.

Intanto grazie!
Un cordiale saluto
dal Suo Luca Lombardi

Tra l'incudine dei Conservatori e il martello del mercato musicale: su alcune ulteriori difficoltà del fare e insegnare musica oggi

Il numero 10 di «Musica/Realtà» ha pubblicato un intervento di Giacomo Manzoni dal titolo *Su alcune difficoltà dell'insegnare composizione oggi*. In modo chiaro Manzoni individua quelle che a molti insegnanti, ma anche a non pochi studenti appaiono contraddizioni dell'insegnamento della composizione nei nostri conservatori. L'intervento di Manzoni si divide in quattro parti che riassumo molto schematicamente:

1) il livello musicale e culturale degli insegnanti una ventina d'anni fa e oggi (oggi è migliorato); 2) il grande aumento della produzione musicale a cui non fa però riscontro un sufficiente aumento delle possibilità di esecuzione delle nuove composizioni; 3) le motivazioni (spesso deboli) che spingono molti giovani (come del resto molti non giovani) compositori a comporre, ovvero l'accontentarsi di acquisire un 'mestiere' che permetta di confezionare prodotti ben fatti, ma, appunto, privi di reali motivazioni; 4) il disagio e la responsabilità morale dell'insegnante di fronte a questo stato di cose.

Manzoni dichiara di non avere nessuna soluzione da proporre, ne credo esista una soluzione che non metta in discussione, insieme all'insegnamento della composizione, la stessa struttura dei nostri conservatori e, più in generale, la collocazione del musicista all'interno della società. Se infatti ci chiediamo perché venga prodotta oggi tanta più musica rispetto a qualche decennio fa, dobbiamo anche chiederci perché ne venga eseguita tanto poca. (Gli spazi, tradizionalmente esigui, negli ultimi tempi erano sembrati allargarsi—ma già è in atto una tendenza regressiva). Qui entrano in gioco molti fattori diversi: gusto dominante, pigrizia, mode, disinformazione. Il tutto contribuisce a connotare il 'mercato musicale'. Ma è giusto parlare di mercato nel caso della musica contemporanea? Uno dei nodi del problema mi sembra consistere proprio in questo, che ci si comporta come se esistesse un vero e proprio mercato per dei prodotti che non lo hanno o lo hanno in misura ridicolmente ridotta rispetto ad altri prodotti, anche musicali, se si pensa ai miliardi che girano intorno alle canzoni di consumo o alla musica rock (Michael Jackson ha venduto—si dice—oltre 25 milioni di dischi, un record anche per questo genere di musica; questa notizia indurrà probabilmente altre centinaia di migliaia di persone a comprare suoi dischi). Ma qui bisogna essere chiari e sgombrare il terreno da un equivoco: chi decide di fare il lavoro del compositore, cioè di chi *pensa* con la musica, deve essere conscio di fare un lavoro che la società considera come un lusso. Dovrà dunque essere conscio di fare un lavoro che potrà raggiungere solo chi vuole esserne raggiunto. Questo è duro in una società in cui il denaro è sempre più la misura di tutto. Naturalmente questo non significa che una musica non possa essere remunerativa, ma questa è una 'cosa in più' che può avvenire o no, ma che in nessun modo può condizionare il lavoro del compositore. Chi mira al guadagno ha un ampio ventaglio di mestieri a cui accedere, perché scegliere di fare il compositore o il poeta o il filosofo che del resto non sono semplici mestieri

intercambiabili, ma 'Berufe', cioè compiti a cui si è 'chiamati' e che si è 'costretti'¹ a fare, portino successo e gratificazioni economiche o no. Tutti conosciamo le eccezioni, ma tutti sappiamo anche che alcuni grandi compositori del nostro secolo (per non andare più indietro) dimostrano il rapporto inversamente proporzionale che c'è tra grande musica e popolarità. Basta del resto sfogliare i programmi delle istituzioni concertistiche o della radio (per non parlare della televisione) per constatare la scarsissima presenza di un compositore come Schönberg. Quante delle sue 50 opere vengono eseguite regolarmente? Quante delle 30 di Webern? Quante delle 15 di Varèse? E parlo di tre tra i massimi compositori di questo secolo. Qualcuno potrebbe portare l'esempio contrario di Stravinskij a riprova del fatto che chi non è amato dal pubblico (che ha sempre ragione) è musicalmente sulla strada sbagliata. Assurdità di questo genere sono state in effetti formulate da parte di qualche giovane compositore (sulla scia di tanti vecchi compositori), che indicavano come panacea la maggiore 'gradevolezza' della musica, a cui seguirebbe automaticamente una sua maggiore diffusione. Credo che a distanza di appena un paio d'anni questi colleghi debbano onestamente riconoscere che la loro diagnosi era sbagliata. Giacché anche ammettendo che si riesca a raggiungere qualche migliaio di ascoltatori in più, non è su queste cifre che si gioca la 'popolarità' della musica contemporanea che invece—vedi sopra—si misura a centinaia di migliaia e a milioni di persone. Se qualcuno aspira a questo tipo di diffusione, deve dedicarsi a un diverso modo di fare musica, tentando di confezionare dei prodotti funzionali ad altri e più facili gusti, non confondendo cose che sembrano accomunabili solo perché si usa definire con lo stesso termine ciò che in realtà è spesso incommensurabile. È come se qualcuno criticasse questa rivista perché non ha lo stesso numero di lettori di "Playboy" e consigliasse di inserire qualche illustrazione, possibilmente pornografica, per renderla più gradevole al grande pubblico. Il che non significa che non sia possibile aumentare i lettori di una rivista di musicologia, ma è evidente che si aspira a una popolarità del tipo di quella di "Playboy", conviene cambiare campo. Questo a sua volta non significa postulare il carattere d'élite della musica contemporanea o, in genere, 'seria'. Questo atteggiamento, in quanto speculare a quello che vorrebbe far coincidere il giudizio di valore su un tipo di musica con la sua diffusione, è altrettanto sbagliato.²

Molti dei discorsi che riguardano la produzione e la riproduzione della musica si ricollegano a questa questione della collocazione della musica contemporanea all'interno di una società fondata sull'economia di mercato. Anche il problema dell'insegnamento della composizione. Ma prima di arrivare al discorso sui conservatori, che è la vera ragione di questo intervento, mi sembra necessario toccare un altro punto, sempre legato alla questione del 'mercato'. Mi riferisco al ruolo dell'editoria. È noto che la produzione editoriale di musica contemporanea è in linea di massima un lavoro in perdita. Schematizzando molto si può dire che questa perdita viene in genere compensata o dagli introiti che provengono da musiche del passato o da altri rami produttivi della casa editrice, come strumenti musicali o musica leggera (dischi e musicassette). Per inciso vorrei richiamare l'attenzione sul paradosso per cui il compositore che per *forma mentis* e per scelta culturale è contrario alla musica commerciale, in molti casi dipende da questa, giacché se entra in crisi il mercato 'leggero', i contraccolpi si fanno sentire anche nella produzione di musica contemporanea, nel senso che l'editore avrà meno fondi da investire in un'attività generalmente in perdita come questa. Il compositore 'non commerciale' dovrebbe dunque augurarsi che l'aborrita musica

¹ “Dica un po’, recluta, lei è il famoso compositore di cui si parla tanto?” Allora Schönberg rispose: “Ebbene sì, signor colonnello”. E poi spiegò: “Il fatto è che uno doveva pur esserlo, ma poiché nessuno ha voluto esserlo, mi sono prestato io”. Eisler, *Con Brecht*, Editori Riuniti, Roma 1978, p.195.

² Per quanto mi riguarda, vorrei ricordare che una mia composizione radiofonica realizzata nel 1972 per il Westdeutscher Rundfunk di Colonia si intitolava ‘Nuova musica: per chi, perché, come’. Vi si polemicava per l'appunto con una concezione elitaria di certa avanguardia, interessata solo a questioni immanentemente musicali e viceversa fondamentalmente disinteressata ad affrontare problemi meno settoriali che potessero coinvolgere un pubblico diverso e più vasto. Ma così come c'è musica e musica, così pubblico non è uguale a pubblico. Postulare la diffusione indiscriminata della musica contemporanea, senza riflettere su chi sono i reali destinatari e sul tipo di ricezione a cui essa va incontro, non ha nessun senso.

commerciale goda di buona salute affinché egli possa profittare delle briciole che quella gli lascia! Un meccanismo veramente diabolico! Bisogna dare atto a molti editori, la cui base economica è data da rami più remunerativi, che stampando anche musica seria operano una scelta culturale. Ma in tempi di crisi l'impegno culturale si affievolisce e si fa sentire di più la natura commerciale-capitalistica dell'impresa. Viviamo o no in un'economia di mercato? E dunque se la musica si vende ha diritto di essere pubblicata, se no no. È un ingenuo chi crede che sia la qualità o il contenuto di 'verità' (per dirla con Schönberg) di una musica a conferirle questo diritto: ciò che in ultima analisi conta non è il suono, ma di tradursi in moneta sonante. Come sempre ci sono naturalmente le eccezioni, e esistono dunque anche editori illuminati che puntano su un determinato compositore, perché convinti del suo valore oggettivo, e che magari vengono ripagati a distanza di anni o di decenni.³

Per venire alla situazione nostra, oggi in Italia, dobbiamo constatare che siamo in un periodo di crisi: lo stesso mercato della musica leggera perde colpi (con i contraccolpi di cui si diceva) e anche il piccolo mercato della musica contemporanea va restringendosi; inoltre i costi di produzione sono sempre più alti. È perciò facile prevedere che proprio nel momento in cui più numerosi premono nuovi compositori alle porte degli editori, queste porte rimangano chiuse o, dopo l'apertura degli ultimi anni, si richiudano. Negli ultimi anni in effetti c'era stata una notevole apertura a nuovi compositori. In un paese come il nostro, che sembra purtroppo votato alla superficialità e all'improvvisazione, dopo tempi in cui si era fatto poco o niente per la musica contemporanea, si è assistito recentemente a una vera e propria caccia al giovane compositore da eseguire e da pubblicare. È stato un fuoco di paglia, e adesso tanti giovani compositori si trovano a dover fare i conti con una realtà che se non è (ancora) tornata ai livelli precedenti è comunque tutt'altro che rosea. Certamente, chi ha illuso tanti giovani sulle prospettive di intraprendere una professione non facile come quella del compositore, ha la sua parte di responsabilità. Un annuario musicale di recente pubblicazione informa che esistono in Italia ben 350 compositori! Come porsi di fronte a questo fatto? La cosa è in sé indubbiamente positiva, perché è il sintomo di una diffusa creatività. Non si tratta però certamente di quella situazione sociale ipotizzata da Marx, in cui "non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono",⁴ sia perché l'attività di compositore viene indicata esplicitamente come una professione, sia perché il contesto in cui si inserisce questa fioritura di compositori è essenzialmente diverso da quello prefigurato da Marx.

Se si confronta il numero dei compositori attivi con quello delle partiture stampate ed eseguite, non

³ Un esempio negativo di subordinazione della cultura musicale alle esigenze mercantili lo possiamo osservare nel maggior paese capitalistico del mondo, i cui esempi, positivi o negativi, in genere negative, vengono sempre più frequentemente presi a modello da chi non esita a svendere le migliori tradizioni, culturali dell'Europa in nome del pragmatismo, dell'efficientismo, ma soprattutto, appunto, del capitalismo. Mi riferisco alla situazione delle edizioni di musica moderna e contemporanea negli USA. Non parlo della musica strettamente contemporanea, ma penso ai 'classici' della musica Americana. Mi è capitato di trovare in una biblioteca un inedito (!) di Carl Ruggles, che in vita sua non ha scritto più di otto composizioni, e l'edizione della Quarta Sinfonia di Ives, per citare l'esempio di un capolavoro della musica del novecento, e, nella sua trascuratezza, assolutamente vergognosa.

⁴ "La concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa, che ad essa è connesso, è conseguenza della divisione del lavoro. Anche se in certe condizioni sociali ognuno fosse un pittore eccellente, ciò non escluderebbe che ognuno fosse un pittore originale, cosicché anche qui la distinzione tra lavoro 'umano' e lavoro 'unico' si risolve in una pura assurdità. In un'organizzazione comunista della società in ogni caso cessa la sussunzione dell'artista sotto la ristrettezza locale e nazionale, che deriva unicamente dalla divisione del lavoro, e la sussunzione dell'individuo sotto questa arte determinate, per cui egli è esclusivamente un pittore, uno scultore, ecc.: nomi che già esprimono a sufficienza la limitatezza del suo sviluppo professionale e la sua dipendenza dalla divisione del lavoro. In una società comunista non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono." Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, cit. In K. Marx e F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di Carlo Salinari, Bari 1970, p.230.

si potrà non notare una evidentissima sproporzione. Si potrà obiettare che probabilmente la maggior parte di ciò che viene scritto non merita di essere diffuso. È possibilissimo, anche se sarebbe da verificare. Ma si potrebbe altrettanto legittimamente, e sempre in via d'ipotesi, affermare il contrario, cioè che molto di quello che viene stampato ed eseguito non merita di essere diffuso, mentre una piccola o grande parte dell' "attività sommersa" meriterebbe di essere portata alla luce. A questo punto bisognerebbe aprire un discorso—che qui non apriamo—sui criteri di giudizio, un discorso sul consenso estetico che di volta in volta si forma o non si forma intorno a singoli autori e/o poetiche.

Per quanto riguarda l'indubbiamente alto numero di compositori che sembra esistano nel nostro paese, un compositore non può che rallegrarsi di avere tanti colleghi (e non dovrebbe comportarsi come quel medico di campagna d'altri tempi, il quale, salutato dal veterinario che era venuto a sgravargli la mucca con un cordiale "caro collega", gli dette uno spintone facendolo ruzzolare giù per le scale). Dovrebbe rallegrarsi, perché significa che non è solo a interessarsi di cose che per la gente comune continuano ad avere un alone di stranezza e di esotericità. (Come è noto, il grado di stranezza è inversamente proporzionale al numero di persone che condividono determinate attività o credenze. Se fosse una sola persona a credere che esiste un buon dio che provvede al governo—in verità un po' caotico—di questo nostro mondo, non c'è dubbio che verrebbe considerato pazzo; poiché invece sono milioni a condividere questa credenza, a essere guardati con sospetto sono gli altri...).

Se dunque il compositore si rallegra, come si comporta l'editore? Sembra che egli se ne ralleghi molto meno. La logica mercantile spinge gli editori—tanto più oggi, in un momento di crisi—a un ridimensionamento della loro politica editoriale, non solo nel senso di pubblicare ancora meno di quanto non abbiano già fatto in passato, ma anche di pubblicare peggio. Nel momento in cui però si incrina il rapporto di mutuo interesse autore-editore, emerge con più evidenza un problema che non è affatto nuovo, e cioè, per dirlo in termini brutali, l' eccessivo sfruttamento del lavoro intellettuale degli autori da parte degli editori.

È vero: le partiture si vendono pochissimo—se ne sono sempre vendute poche, ma oggi la situazione è peggiorata anche perché è più economico fotocopiare un esemplare che si può prendere in prestito in biblioteca. Vietare le fotocopie (come per altro verso vietare la riproduzione di musicassette) non serve a niente: se lo sviluppo tecnologico rende possibile procurarsi partiture e cassette a minor prezzo, l'industria dovrà adeguarsi, trovando il modo di produrre a prezzo ancora minore. Citando nuovamente Marx, si potrebbe parlare di una contraddizione tra forze produttive e rapporti di produzione. Nel frattempo, in attesa di una soluzione, che per il campo dell'editoria musicale potrebbe venire dall'utilizzazione del computer, alcuni editori scelgono un'altra via: si stampano meno partiture, si riproduce il manoscritto dell'autore, si sostituisce alla stampa l'eliografia o addirittura la fotocopia. In altre parole: si tagliano i 'servizi' nei confronti dell'autore. Non si taglia però la percentuale dei diritti d'autore (nota bene: d'autore) che si trattiene su ogni pezzo eseguito e che va dal 50 al 75%! A questo punto ci si potrebbe chiedere se non vada messa in discussione—non da noi, ma dai tempi—la stessa funzione dell'editore di tipo tradizionale. Ci si potrebbe inoltre chiedere se non sia ipotizzabile una casa editrice dei compositori (così come esiste in Germania federale una casa editrice degli autori di teatro).

In realtà già esistono edizioni di autori, per esempio lo Stockhausen-Verlag. Come spesso, Stockhausen è all'avanguardia, anche se la realizzazione di certe giuste intuizioni ricade poi dietro il livello che imporrebbe una coscienza dei problemi all' altezza dei tempi. Rendendosi conto degli svantaggi (esclusivamente economici) che significa per lui continuare a essere pubblicato da una casa editrice sia pure importante come la Universal Edition, e decidendo di pubblicare egli stesso le sue opere, Stockhausen non ha infatti abolito il ruolo dell'editore, ma se ne è appropriato. In altri termini: non ha messo in discussione il ruolo dell'editore, ma diventando egli stesso editore, lo ha vieppiù esaltato, realizzando quello che è probabilmente il desiderio inconfessato di ogni editore: intascare il massimo dei profitti. Stockhausen dunque non ha contestato il ruolo mercantile-

capitalistico dell'editore, ma ha fatto in modo di essere lui stesso il beneficiario dei vantaggi che tale meccanismo promette nella nostra società agli imprenditori. Non è un caso-e questo serve da controprova-che Stockhausen pubblichi solo le opere sue e non già quelle di altri compositori, magari giovani e poco conosciuti (come fa per esempio, con mezzi limitati, un compositore che vive nel deserto californiano, Ken Gaburo). Non pubblica neanche, che si sappia, le opere premiate al concorso che a lui si intitola. Se dunque coglie una reale contraddizione nel rapporto produttore-mercato, l'affronta non proponendo soluzioni nuove e sia pure, nel nostro contesto, 'utopiche', ma in modo vecchio, accettando di fatto i meccanismi consolidati di questa società.

In effetti, forse è utopico ipotizzare qui e oggi un meccanismo diverso, ma credo che cionondimeno il problema vada posto. È indubbio che si tratterebbe di una grande conquista, e certamente non solo dal punto di vista economico: in questo modo gli autori potrebbero contrastare il ruolo in ultima analisi frenante che hanno molti (non tutti) gli editori, nella misura in cui quest'ultimi aspirano a favorire una produzione funzionale al mercato. Sarebbe interessante, per averne una riprova, quantificare l'influsso esercitato dall'editoria tedesca nello sviluppo di quella tendenza divenuta nota sotto il nome di 'nuova semplicità' (ritorno all'orchestra di tipo tradizionale, utilizzazione di un linguaggio più accessibile, ecc.). È un influsso verosimilmente non trascurabile.

Comunque anche questo problema, come gli altri cui accennavo, non può essere affrontato prescindendo da una riflessione più generale su senso e funzione del fare musica oggi. Così dicendo mi ricollego all'intervento di Manzoni e al discorso su senso e funzione dell'insegnamento della composizione nei conservatori.

L'aumento degli studenti di composizione, molti dei quali sono oggi compositori cosiddetti militanti, è stato chiaramente una conseguenza dell'istituzione del corso di Nuova didattica della composizione (NDC). Questo corso, che si è affiancato a quello tradizionale, ha significato una boccata d'ossigeno nell'atmosfera asfittica dei nostri conservatori. A distanza di qualche anno si deve però constatare come la forza d'inerzia, la pigrizia e la superficialità con cui molto spesso vengono affrontati i problemi nel nostro paese (l'esempio viene dal governo, nel nostro caso dal ministero della pubblica istruzione), abbia fatto sì che questo corso-che doveva essere un corso sperimentale, da seguire nella sua evoluzione, da correggere strada facendo per poi dargli assetto definitivo nel quadro di una riforma dell'insegnamento musicale da varare a sua volta nel quadro di una riforma dell'istruzione secondaria-sia stato lasciato andare allo sbaraglio, tanto che oggi sussiste solo in 4-5 dei circa 60 (!) conservatori italiani ed è soggetto all'attacco strisciante di chi è rimasto legato al vecchio e del ministero che di queste persone si fa portavoce. Se non fosse stato per la mobilitazione di alcuni insegnanti, soprattutto di Roma e Milano, a quest'ora probabilmente sarebbe già stato avviato il processo di liquidazione del corso di NDC ovvero il suo riassorbimento nel corso tradizionale. Del resto la tendenza alla restaurazione è oggi presente in tutti i campi (e le divisioni del sindacato già unitario a cui si è assistito in queste ultime settimane non possono non fare aumentare il pessimismo di chi vede sbriciolarsi le conquiste di un movimento culturale che si sta purtroppo rivelando sempre più effimero), e perciò quasi 'logico' che si manifesti in una istituzione che non ha mai brillato per progressività come il conservatorio italiano! Sulle spalle di uno sparuto manipolo di compositori-insegnanti, rimasto convinto, della necessità di svecchiare i programmi e seguire nuovi metodi didattici, ricade il compito non facile di portare avanti una battaglia che non è certamente una battaglia corporativa, ma si ricollega alla necessità di rendere più moderna la cultura musicale italiana. Battersi per il solo mantenimento del corso di NDC sarebbe però riduttivo, giacché quello di cui c'è bisogno, lo ribadisco, è una riflessione complessiva su ruolo e funzione del compositore e di chi lo prepara professionalmente. Una tale riflessione potrà portare anche a una modifica (non certo a una abolizione!) del corso di NDC, giacché credo che si possa convenire sul fatto che se il corso tradizionale è oggettivamente obsoleto, quello di NDC non è certamente il migliore dei corsi.

Per non rimanere nell'ambito delle pure affermazioni di principio, vorrei elencare-sia pure in

maniera isolata e pars pro toto-almeno un paio di cose che a mio avviso andrebbero rimesse in discussione, a cominciare dalla durata: ritengo eccessivo che il corso di composizione duri 9 anni (quello tradizionale 10), che aggiunti ai tre anni di teoria e solfeggio fanno 12 anni. Quello che c'è da imparare (e che un insegnante può trasmettere) lo si può imparare comodamente in cinque anni. L'armonia e i primi rudimenti di contrappunto dovrebbero far parte di un corso propedeutico che potrebbe integrare, meglio sostituire quello di teoria e solfeggio, che è in gran parte un corso inutile. Vorrei dire di più: molte delle storture del corso di composizione, come per esempio la sua normatività (e in questo senso il corso di NDC è solo gradualmente diverso da quello tradizionale) verrebbero a cadere togliendo importanza, anche dal punto di vista legale, al diploma. Solo chi vorrà in futuro insegnare musica (ai vari livelli, nella scuola 'normale' o nei conservatori) dovrà seguire un preciso e severo iter scolastico, con tanto di esami intermedi e finali, anche in pedagogia della musica, che attestino la sua conoscenza della materia e la sua abilitazione a insegnarla. Ma chi vuol fare il compositore dovrebbe poter seguire un certo numero di insegnamenti e 'comporre' personalmente il suo piano di studi, senza l'obbligo di concluderli con un diploma. Che senso ha infatti 'diplomare' un compositore? L'unica attestato che può certificare la professionalità di un compositore sono le sue composizioni. Che egli sia capace di scrivere una fuga o di comporre un pezzo in un determinato stile può essere importante per la sua personale preparazione musicale, ma è del tutto irrilevante ai fini della validità di ciò che egli compone. Tra le materie del piano di studi non dovrebbe mancare musica elettronica e per computer. Non per nulla anche l'insegnamento della musica elettronica è soggetto oggi all'attacco di chi vorrebbe fare dei conservatori di nuova un luogo staccato dalla pratica musicale viva.

Anche nel caso della musica elettronica vale comunque il discorso sulla NDC: obiettivo primario è certamente il suo mantenimento, senza perdere però di vista la possibilità di modifica e di miglioramento. Oggi questo corso è staccato dallo studio della composizione, il che è un nonsenso. È infatti possibile accedere al diploma di musica elettronica (un altro diploma inutile) senza una conoscenza elementare delle leggi compositive. Per converso è possibile diplomarsi in composizione senza avere un'idea delle possibilità che apre la ricerca più che trentennale nel campo della musica elettroacustica!

Una modifica del corso di composizione dovrebbe prevedere però anche l'istituzione di un serio corso di cultura musicale generale al quale possano iscriversi quegli strumentisti che di un tale corso sentono il bisogno e che però in sua assenza si iscrivono a NDC.

Non possiamo, né vogliamo rimandare la soluzione dei nostri problemi settoriali a profonde e rivoluzionarie riforme di struttura (questa illusione potevamo averla ancora 7-8 anni fa), ma non possiamo neanche rassegnarci a vivere alla giornata, senza cercare di inserire i problemi contingenti di chi fa e insegna a fare musica in un progetto culturale più ampia.

Recentemente ho letto un articolo sui conservatori scritto più di sessant'anni fa da Gian Francesco Malipiero e in cui mutatis mutandis (non sempre però è mutato ciò che doveva mutare) ci si lamenta di case di cui ci lamentiamo anche noi oggi—il che, bisogna ammetterla, non è propriamente incoraggiante. Malipiero risponde anche a una obiezione che potrebbe essere messa a queste mie considerazioni, e cioè: ma dai conservatori sono usciti musicisti di primissimo ordine! È vero, risponde Malipiero, ma la loro affermazione è dovuta alla loro forza di resistenza contro qualsiasi forma di infezione musicale, o allo sviluppo che il loro ingegno ha potuto prendere dopo l'emancipazione dalla scuola. (...) La riforma dei conservatori, più che creare dei grandi musicisti, è necessaria per raffinare il gusto generale, perché la scuola potrebbe diventare un centro di irradiazione, capace di purificare tutto il nostro organismo musicale".⁵ Cosa diranno dei conservatori tra sessant'anni i nostri nipoti? In gran parte dipende da noi!

⁵ In *La Rassegna Musicale* (a cura di Luigi Pestalozza), Feltrinelli, Milano 1966.

Erinnerungen (vorausschauend) an Bernd Alois Zimmermann

Ich habe das Gefühl, als ob Bernd Alois Zimmermann mir heute wichtiger ist und ich von ihm mehr lernen kann, als zu der Zeit als ich bei ihm Student war.

Zu Zimmermann kam ich zufällig. Und zwar, weil ich damals besonders an Stockhausen interessiert war. Während eines Konzertes in Rom, in dem er *Hymnen* aufführte, nahm ich Kontakt zu ihm auf und beschloss nach Köln zu fahren, wo er an der 'Rheinischen Musikschule' die dreimonatigen 'Kölner Kurse für Neue Musik' hielt. Ich beantragte ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, das aber für ein ganzes Jahr vergeben wurde, so 'musste' ich mich an der Kölner Musikhochschule einschreiben. Ich wusste aber nicht, bei wem ich studieren sollte. Eines abends, während einer Party bei deutschen Bekannten in Rom, sprach ich mit Franco Evangelisti über meine Absicht, nach Köln zu fahren. „Du sollst unbedingt bei Bernd Alois Zimmermann studieren“, sagte er. Ich hatte den Namen noch nie gehört, nahm aber den Rat an und wurde so gleichzeitig Schüler von Stockhausen an der Rheinischen Musikschule und von Zimmermann an der Musikhochschule.

Mit meiner damaligen Freundin und jetzigen Frau fuhr ich am 15. September 1968 mit dem Zug von Rom nach Köln. Wir hatten elf Koffer und eine kleine Katze, und unser erstes Jahr in Köln wurde eine richtige Bohème-Zeit. Das Zimmer, das wir am Anfang bewohnten, war so klein, dass wenn ich am Tisch saß und komponierte, Irene auf dem Bett liegen musste.

An zwei aufeinanderfolgenden Tagen ging ich zu Stockhausen in die Vogelsangerstraße, an anderen zwei Tagen zu Zimmermann in die Dagobertstraße. Als Zimmermann hörte, dass ich Stockhausens Kurse besuchte, wurde er mit mir böse: ich hätte ihn vorher fragen sollen, er hätte auch, als er zu Philipp Jarnach gehen wollte, zuerst seinen damaligen Lehrer gefragt, ob er auch damit einverstanden sei. Ich fiel aus allen Wolken. Zwar stimmte es (was Zimmermann aber nicht wissen konnte), dass ich nur zufällig sein Schüler geworden war; da ich nun aber in dieser Situation war, wollte ich möglichst viel lernen, und ich fand nichts dabei, zwei Lehrer zu haben.

An dieser Episode merkte ich, dass die Beziehungen zwischen Zimmermann und Stockhausen nicht idyllisch waren. Es gab noch andere Gelegenheiten dies festzustellen. Zum Beispiel als Stockhausen einem Studienkollegen von mir, der gefragt hatte, ob er im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks arbeiten könne, antwortete. Ja, sagte er, dies ist im Prinzip möglich, aber sie müssen ziemlich lange warten, denn zunächst muss ich dort arbeiten, dann der Komponist A, dann B, dann C und D (ich habe vergessen, um wen es sich handelte), dann Bernd Alois Zimmermann, das ist ein deutscher Komponist, dann ist das Studio vielleicht für eine kurze Zeit frei. Diese Präzisierung "das ist ein deutscher Komponist" empfand ich als arrogant und herablassend. Objektiv hatte aber Stockhausen Recht: viele kannten Zimmermann nicht (ich selber hatte ja bis vor kurzer Zeit noch nichts von ihm gehört), obwohl er der ältere und obwohl er der bedeutendere Komponist war. Mir ist diese Behauptung in die Feder gerutscht—ich weiß nicht, ob sie aufrechterhalten werden kann. Nein, so kann man es nicht sagen, denn man sollte bei Komponisten (wenn der Unterschied nicht gerade so augenscheinlich und ohrenfällig ist, wie bei Mozart und Salieri) nicht Maßstäbe anwenden, die allenfalls für Sportler gelten könnten. Stockhausen und Zimmermann sind verschiedene aber komplementäre Persönlichkeiten, beide wichtig—selbst wenn für mich, aus einer gewissen zeitlichen Distanz heraus, Zimmermann in seiner Bedeutung immer mehr wächst, während Stockhausen schon seit langem ein zwar bestaunenswertes, aber musikalisch oft leider belangloses Phänomen geworden ist. Als ich 1968 zu Stockhausen ging, war er schon nicht mehr der Komponist, für dessen Musik ich mich begeistert hatte (*Gruppen, Gesang der Jünglinge, Kontakte*, etc.), sondern der Komponist, der sich

Stücke wie 'Denke nichts' ausdachte. Im Mai jenes aus anderen denn musikalischen Gründen in die Geschichte eingegangenen Jahres, hatte er *Aus den sieben Tagen* geschrieben, einen Zyklus, den kurz danach Heinz-Klaus Metzger mit mustergültiger Schärfe entlarvte (während auf der einen Seite des Rheins die Menschen auf die Barrikaden gingen, empfahl auf der anderen ein Kölner Guru nicht zu denken...).

Stockhausen sprach in seinen Kursen im Grunde genommen nur von sich und seiner Musik (einige später abtrünnig gewordene Adepten analysierten seine früheren Stücke, wie *Momente*). Zimmermann dagegen sprach nie von sich. Selbst wenn man ihn ausdrücklich fragte, ging er ungern auf seine Stücke ein. Bescheiden sind nur Lumpen, hat einmal Goethe gesagt. Was nicht heißt, dass Lumpen nicht auch arrogant sein können. Zimmermann war alles andere als arrogant, er schien mir ein liebenswürdiger und sensibler Mensch zu sein. Wir trafen uns zu dreierlei Anlässen: zum Einzelunterricht, zum gemeinsamen Analyse-Kurs und zu einem Seminar, bei dem wir Filme sahen und besprachen.

Zum Einzelunterricht brachte ich ihm mein letztes Stück, ein *Rondel* nach Mallarmé. Das gleiche Stück zeigte ich einmal Stockhausen, der gleich irgend einen Schreibfehler bemängelte. Zimmermann schaute sich das Stück mit aufmerksamem und wohlwollendem Interesse an, das mich im nachhinein rührt. Denn sicherlich hatte das Stück Mängel—doch das ist nicht so wichtig. Worauf es ankommt, ist die Art wie man sich seinen Mitmenschen gegenüber verhält, besonders, wenn es sich um Studenten, um junge, noch unerfahrene Komponisten handelt: mit Toleranz und Hilfsbereitschaft, oder als Schulmeister. Selbst wenn ich nichts anderes bei ihm gelernt hätte, ist es schon sehr viel, dass Zimmermann mir eine beispielhafte menschliche Haltung vorgelebt hat.

Zimmermann schlug mir vor, ein Stück für eine oder mehrere Posaunen zu schreiben, da an der Hochschule ein Posaunist wie Globokar unterrichtete. Er machte mich mit einer Kompositionsmethode aus der seriellen Zeit bekannt, jene aus Intervallproportionen Zeitproportionen zu gewinnen. Diese Methode, die Stockhausen in *Gruppen* und in anderen Stücken angewandt hat, wurde zur Grundlage von Zimmermanns kompositorischem Schaffen. Er legte aber großen Wert darauf, festzustellen, dass die Art wie Stockhausen und er diese Methode anwandten, grundverschieden sei. Es stimmt natürlich, dass trotz gleicher Methode Ziel und Ergebnis beider Komponisten sehr verschieden sind—hier merkte ich aber wieder wie Zimmermann das Bedürfnis hatte, sich von dem jüngeren und erfolgreicherem Kollegen, der die Kölner Musikszene (und also auch ihn) überschattete, abzugrenzen.

Ich nahm Zimmermanns Anregung gerne an und schrieb ein Posaunenquartett, das ich *Proporzioni* nannte und das im folgenden Jahr von Globokars Studenten unter seiner Leitung aufgeführt wurde. Als dieses Stück Jahre später gedruckt wurde, widmete ich es dem Andenken Zimmermanns.

Während des Analyse-Kurses analysierten wir Bachs Choralvorspiele und Weberns Kantaten.

Regelmäßig schauten wir uns auch Filme an. Es waren vor allem neuere, experimentelle Filme. Warum wir das taten, war mir damals nicht klar. Es ging nämlich nicht um die Beziehung Film-Musik, viele Filme hatten überhaupt keine Musik. Heute finde ich es einleuchtend, dass Zimmermann, für den das Phänomen Zeit ein zentrales Anliegen seines Komponierens war, aus diesem Grunde fasziniert war vom Film als Medium. Wie dem auch sei, für mich war es instruktiv Filme zu sehen, die ich nicht kannte und die wir dann diskutierten. Während ich diese Zeilen schreibe, erfahre ich aus der Zeitung, dass Heinrich Böll gestorben ist. Ich muss daran denken, dass die erste Begegnung mit Bölls Werk während eines dieser Filmseminare stattfand, als wir den Film von J. M. Straub 'Nicht versöhnt', nach dem gleichnamigen Stück von Böll, sahen. Böll wurde im gleichen Jahr und in der gleichen Stadt wie Zimmermann geboren. Auch waren beide Katholiken, solche jedoch, von denen auch ein römischer Atheist wie ich lernen kann.

Im Sommer 1969 fuhr ich nach Italien, kam aber im Oktober wieder nach Köln zurück. An der

Rheinischen Musikschule hatte Kagel die Leitung der 'Kölner Kurse für Neue Musik' übernommen. Mein Hunger nach neuen Erfahrungen auf dem Gebiet der Musik war sehr groß, so schrieb ich mich dort ein. Ich wollte aber natürlich bei Zimmermann, über dessen 'Entdeckung' ich sehr froh war, weiterstudieren und pendelte so wieder zwischen der Dagobert- und der Vogelsangerstraße (wo ich auch Seminare von Schnebel und Metzger besuchte und mich dadurch intensiver mit dem theoretischen Denken Adornos auseinandersetzte). Ich erinnere mich, dass Zimmermann in dieser Zeit oft nach Rom fuhr, um in der Villa Massimo, dem Sitz der deutschen Akademie, ungestört arbeiten zu können. Im Nachhinein verstand ich, dass er sich damals schon in einer Krise befand. Ich weiß nicht, woran er arbeitete, wahrscheinlich an dem Stück *Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, ein beeindruckendes Stück, das erst posthum uraufgeführt wurde.

Damals habe ich eigentlich ziemlich wenig Musik von Zimmermann gehört, selbst *Die Soldaten*, über die viel geredet wurde und die während meiner Kölner Studienzeit an einem deutschen Theater neu inszeniert wurden (war es in Kassel?), habe ich erst viel später kennengelernt. Ein Stück, das ich 1969 in Darmstadt hörte (das einzige Mal, dass ich die Ferienkurse besuchte, wofür ich—auf Empfehlung Zimmermanns—ein Stipendium bekommen hatte), machte auf mich einen starken Eindruck: *Intercomunicazione* für Cello und Klavier, ein extrem ausgespartes, sehr intensives Stück. Die Dialektik von Reichtum und Ökonomie, vom Gebrauch verschiedener musikalischer Dimensionen und von sehr reduziertem Material, von 'inklusive' und 'exklusive', wie ich es genannt habe,⁶ ist für Zimmermanns Werk kennzeichnend. Die Reduktion des Materials ist besonders bei einigen Werken der letzten Jahre zu beobachten, ich denke außer an *Intercomunicazione*, an das schöne Orchesterstück *Stille und Umkehr* aus Zimmermanns letztem Lebensjahr. Erst viel später ist mir bewusst geworden, dass diese Dialektik für meine eigene Arbeit wichtig geworden ist, eigentlich aber unabhängig von Zimmermann, zu dem mich quasi unbewusst ein Weg zurückgeführt hat.

An dieser Stelle möchte ich eine kleine Anekdote einfügen. Als in Köln ein Klavierstück von mir aufgeführt wurde (es dürfte 1970 gewesen sein), das ich vor meiner Kölnerzeit komponiert hatte, schrieb prompt ein—übrigens wohlwollender—Kritiker, dass man sofort den Zimmermann-Schüler erkennen könne. Wahrscheinlich nur deswegen, weil ich in das Stück ein (Bach-)Zitat eingefügt hatte. Der arme wusste nicht, dass zu der Zeit, als ich das Stück komponiert hatte, mir die Existenz dieses bedeutenden Komponisten völlig unbekannt war. Dieser Kritiker, der seine Weisheit aus einem Zitat und aus dem Programmheft, das über meine Studien berichtete, bezogen hatte, war jedoch vielleicht hellichtiger als er dachte, indem er eine—auch noch so embryonale—Wahlverwandschaft gespürt hat, über die ich heute aufrichtig stolz bin.

Jene Party bei den deutschen Bekannten in Rom, das Treffen mit Franco Evangelisti, sein Rat bei Zimmermann zu studieren war vielleicht einer jener Zufälle, die für das Leben eines Menschen entscheidend werden können. Übrigens hatte ich durch die gleichen Bekannten 1965 meine Frau und Mutter unseres 1972 in Köln geborenen Sohnes Filippo kennengelernt).

Am Ende des Jahrhunderts stehen wir vor der Aufgabe, die Grundlagen für die Musik des nächsten zu schaffen. Eines der Hauptprobleme der Musik der nächsten Jahrzehnte wird die Bewältigung unserer neuen kulturellen und musikalischen Situation sein: das Bewusstsein der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Traditionen/Musiksprachen/Materialien. Dieser veränderten Situation ist—bewusst oder unbewusst—von verschiedenen Komponisten Rechnung getragen worden. Einer der konsequentesten und luzidesten war zweifellos Zimmermann, der die Notwendigkeit der Berücksichtigung unterschiedlicher musikalischer Ebenen (ich bezeichne dies gerne als verschiedene Arten Musik—oder in Musik—zu denken, schon früh erkannt hat.

⁶ Vgl. L. Lombardi, "Costruzione della libertà", in *Musica/Realtà* Nr. 10, Edizione Unicopli, Milano 1983.

In einem Aufsatz über die Musik im Hörspiel schrieb er:

„Es gibt keine stilistische Frage der Musik im Hörspiel, es gibt lediglich eine dramaturgische Frage. Der stilistische Raum der Hörspielmusik reicht von der Gregorianik bis zur seriellen Musik, von der Musik der ‚Primitiven‘ bis zur elektronischen Musik.“⁷

Dies schrieb er 1958—noch mitten in der Phase des seriell-puristischen Denkens!—, wobei, wie seine Musik aus der gleichen Zeit beweist (vor allem natürlich *Die Soldaten*, die er gerade 1958 zu komponieren begann), diese Ansicht sich nicht nur auf die Hörspielmusik beschränkt. Wichtig ist aber—und dies beweist Zimmermanns Weitsicht—, dass er aus seiner Offenheit den verschiedenen musikalischen Dimensionen gegenüber, keine Ablehnung der seriellen Musik ableitete, welche er dagegen für seine kompositorischen Absichten fruchtbar machte und dabei überwand.

In einem Aufsatz von 1968 umreißt Zimmermann mit grosser Klarheit seine Poetik. Ich möchte daraus eine längere Stelle zitieren:

"Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als dass es keine Gegenwart im strengen Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt. Das bedeutet, rein kompositionstechnisch gesehen, dass aus einer für ein ganzes Werk oder für eine ganze Werkgruppe verbindlichen Tonhöhenkonstellation (meistens einer Allintervallreihe) ein Proportionsgefüge von verschiedenen Zeitschichten abgeleitet wird, die auf der einen Seite in ihrer effektiven Dauer auf das Strengste mit der erwähnten Tonhöhenkonstellation verbunden sind, auf der anderen Seite aber durch die Möglichkeit spontaner Einbeziehung von vergangener oder zukünftiger Musik, von Zitaten und Zitatcollagen, sowie Collagen überhaupt, eine vor allem erlebniszeitliche Verschiebung erhalten—so könnte man sie jedenfalls nennen—insgesamt ein Vertauschen und gegenseitiges Durchdringen vieler Zeitschichten, worin ich eine der Eigentümlichkeiten meiner Arbeitsweise sehen möchte. Dabei spielt das Zitat eine Rolle, die oft missverstanden wird. Der Parodie-Charakter ist mit Ausnahme meiner *Ubu-Musik*, bei der die Parodie-Collage das beherrschende und gezielte kompositorische Mittel darstellt, ausgeschlossen. Kagel hat einmal in einem Interview gesagt, dass ein Merkmal meines Schaffens die Zugrundelegung theoretischer Gerüste darstelle, in denen 'Eigentümlichkeit und vielfältige Utopie' Hand in Hand gehen. Ich glaube, dass darin insofern etwas Richtiges zum Ausdruck kommt, als ich seit jeher an der Beseitigung einer gewissermaßen eindimensionalen Vorstellung von Zeit gearbeitet habe und in der Utopie der Verbindung bisher für getrennt gehaltener Zeitabläufe eine gewissere geistige Entsprechung mit der musikalischen Wirklichkeit unserer Zeit erblicke. Der Begriff der musikalischen Wirklichkeit hat in meinem Schaffen stets die erste Rangstufe, von Anfang an, besessen, und zwar in ihrer Erscheinung als Summe aller kompositorisch-musikalischen Unternehmungen. Demgegenüber ist der bisherige Begriff von Stil nicht mehr zu halten. Wir sollten den Mut haben zuzugeben, dass angesichts der musikalischen Wirklichkeit Stil ein Anachronismus ist, und es ist ein Zufall, dass andere Komponisten auch—wie z.B. Cage oder Kagel—wenn auch auf voneinander völlig verschiedene Weise—dem bisherigen Begriff von Stil ganz energisch zu Leibe rücken und gewiss mit keinem anderen Ziel, als einem neuen Begriff von musikalischer Wirklichkeit gerecht zu werden, selbst wenn diese verbal noch so anders formuliert sein sollte. (...) Es

⁷ B. A. Zimmermann, "Beschränkung und Freiheit", in *Intervall und Zeit*, hrsg. von Chr. Bittner (Mainz: Schott, 1974), S. 51-52.

handelt sich also bei der pluralistischen Kompositionstechnik keineswegs, wie oft irrtümlich angenommen wird, um eine Stilvermischung (...). Persönlich möchte ich die pluralistische Kompositionstechnik als eine Konsequenz aus der Weiterführung des Seriellen ansehen, wenn man so will eine globale Konsequenz, die das Fazit des musikalischen Denkens unserer Zeit wie nicht weniger des musikalischen Denkens des ausgehenden Mittelalters zieht: in einer umfassenden Synthese."⁸

Zimmermanns Erklärung, wozu er die Ableitung von Zeitproportionen aus Intervallproportionen benutzt, verdeutlicht, inwiefern er diese kompositorische Methode in wesentlich anderer Weise als Stockhausen anwandte (was er beim Unterricht ausdrücklich betonte).

Wie aus dem zitierten Text hervorgeht, hat Zimmermanns kompositorische Haltung nichts mit einer unserer Konsum-Gesellschaft vielleicht adäquateren, jedoch Brechreiz hervorrufenden Supermarkt-Haltung zu tun, die ein wenig an allem nippt, was feilgeboten wird. Im Gegenteil, er geht in äußerst rigoroser und planmäßiger Weise vor, wobei es ihm gelingt, nicht nur trotz, sondern durch Beschränkung eine größere Vielfalt und kompositorische Freiheit zu erlangen. In dem erwähnten Aufsatz habe ich dies *Konstruktion* der Freiheit genannt, womit ich betonen wollte, dass nicht der Spontaneismus (der meistens eine Selbsttäuschung ist), sondern konstruktive Strenge eine wirkliche kompositorische Freiheit gewährleisten kann.

Ich wundere und freue mich darüber festzustellen, wie ich in den letzten Jahren unabhängig von Zimmermann und durch Irrungen und Wirrungen verschiedener Art hindurch (vor allem auch über den Weg einer politisch engagierten Musik) zu ähnlichen Ansichten gekommen bin. Natürlich ist Zimmermanns Verfahren kein Rezept, das einfach übernommen werden könnte. Auch gibt es Vieles—sowohl in seiner Philosophie, als auch in deren Anwendung—worüber sich diskutieren ließe. Jeder muss seine eigene Route einschlagen. Zimmermanns Arbeit stellt aber auf der Fahrt ins Ungewisse,⁹ die das Komponieren bedeutet, einen wichtigen Orientierungspunkt dar.

Es wird jetzt der Satz verständlich, mit dem ich diesen Aufsatz begonnen habe, nämlich, dass ich den Eindruck habe, als ob ich *heute* viel mehr von Zimmermann lernen kann, als vor 17 Jahren, als ich für eine zu kurze Zeit sein Schüler wurde. Ich studierte bei ihm von Oktober 1968 bis Juni 1969, dann von Oktober bis Dezember 1969. In den Weihnachtsferien fuhr ich nach Rom und blieb dort 9 Monate; ich musste ein Magenleiden kurieren, das ich mir wahrscheinlich durch billiges Essen geholt hatte, sowie meinen Abschluss in Komposition an einem italienischen Konservatorium vorbereiten, worauf meine Eltern drangen, die wie alle Eltern wollten, dass ihr Sohn sich nicht nur für eigenartige Musik interessiert, sondern auch ein amtlich gestempeltes Papier erlangt.

Als ich Ende September, gleich nach den 36-stündigen Klausuren, die das fortschrittliche Studienprogramm unseres so musikalischen Landes vorschrieb, in den Zug stieg, um nach Köln zu fahren, lebte Zimmermann nicht mehr, er war im August freiwillig aus dem Leben geschieden. Das Werk, das er hinterlassen hat, ist ein durch musikalische Schlüssigkeit und moralische Tiefe Ehrfurcht erweckendes Zeugnis seiner Zeit—einer Zeit, die den Freitod ihrer sensibelsten Zeugen nur zu verständlich macht. Wer den Mut aufbringt, auf dieser so furchtbaren und so wunderbaren Welt weiterzuleben, soll nicht müde werden, an ihre Veränderbarkeit zu glauben und sich dafür einzusetzen.

Vinko Globokar übernahm Zimmermanns Klasse an der Musikhochschule. Ich schrieb *Wiederkehr* für Klavier, ein Stück, bei dem das Problem der Harmonie (besser: der Dimension des Simultanen) und das Problem der Zeit (im Sinne einer nicht linear erfolgenden Entwicklung) thematisch sind,

⁸ A.a.O., S. 35-36.

⁹ Michael Gielen schrieb, dass Zimmermanns Musik "die Vergangenheit inkorporiert und sich ins Unbekannte projiziert". A.a.O., S. 9.

und das ich als mein erstes vollgültiges Stück ansehe.

Aber schon lockten andere Sirenen (ich sollte vielleicht lieber sagen, dass sie heulten, denn es handelte sich um Fabriksirenen): die Frage der Verbindung von Musik und Politik, die lange mehr oder weniger im Untergrund geschwelt hatte, wurde virulent und brachte mich nach Berlin (DDR), wo ich eine Doktorarbeit über Hanns Eisler vorbereitete und ‚Meisterschüler‘ von Paul Dessau wurde.

Erst drei Jahre später kehrte ich nach Rom zurück, in dieses Rom, das mir inzwischen so fremd geworden war und in dem ich mich nicht wohl fühlte, so dass ich schließlich mit meiner Familie nach Mailand übersiedelte. Zimmermann, der nicht wie ich in Rom geboren war, liebte diese Stadt. Im Vorwort zu dem wichtigen Buch mit Zimmermann-Aufsätzen, das Christof Bitter herausgegeben hat, zitiert er aus einem Brief von Zimmermann:

Es ist kein Zufall, dass das ungeheuer vielschichtige Rom *die* Stadt ist, in der ich mich am wohlsten fühle, innerhalb von Zeugen der verschiedenen Zeitalter (siehe Pound: „alle Zeitalter sind gegenwärtig...“). innerhalb der verschiedensten Stile, innerhalb der größten sozialen Gegensätze, an den Stätten von Heidentum und Christentum zugleich—aber immer mit der Möglichkeit, mich mitten aus dem heftigsten Gewühl all der oben beschriebenen Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte in die Abgeschlossenheit eines spartanisch eingerichteten Studios der ‚Villa Massimo‘ zurückzuziehen, mit ihrem alten Park, den 500jährigen Zypressen darin und dem Brausen des Verkehrs um eine Insel der Ruhe. Dieses gleichzeitig drinnen und draußen sein gehört zu meiner Arbeit so legitim dazu, wie die ‚mönchische Klausur‘ und die von Lärm erfüllte Piazza.¹⁰

Eigentlich hat Zimmermann Recht: kaum eine andere Stadt hat diese „zeitliche Raumentiefe“ wie die ewige (ewig liebens- und hassenswerte) Stadt—vielleicht kann ich von Bernd Alois Zimmermann auch lernen, meine Geburtsstadt neu zu lieben.

Beim Komponieren

Drei Texte

1. Sisyphos als Selbstporträt? (Oder: Von der Last des Komponierens)

für Luigi Nono

An einem Frühjahrsstag des Jahres 1984 setzte ich mich hin, um ein Stück zu beginnen, das ich für die holländische Gruppe "Nieuw Ensemble" schreiben sollte. Ich hatte noch keine Vorstellung des Stückes und fing an—wie ich das auch andere Male getan hatte, als eine Art Anfangsritual—mit den Buchstaben von Namen, mit denen des Auftraggebers und mit meinen eigenen, zu spielen. Mal sehen, was mein Name für eine Tonreihe hergeben würde. Angenommen, der Buchstabe a entspricht der Note C, so ergibt sich folgende Reihe:

[Musikbeispiel: Tonreihe, see Example II,4a.]

Sie gefiel mir (ich stellte fest, einen "zwölf-tönigen" Namen zu haben, zwar mit Tonwiederholungen, aber das war gut so; außerdem enthielt die Reihe praktisch alle Intervalle, und dass sie mit einem

¹⁰ A.a.O., S. 8.

Quartschluss endet, fand ich witzig), und ich beschloss, sie als Ausgangsmaterial für die neue Komposition zu nehmen. Zur Verfügung hatte ich acht, zum Teil recht aparte Instrumente (Bassflöte, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Harfe, Marimba, Bratsche, Kontrabass). Irgendwann stand fest, dass die Tonreihe, als melodische Struktur unter den Instrumenten verteilt, immer wieder von vorne beginnen würde, dabei aber immer wieder, und zwar an von Mal zu Mal verschiedenen Stellen (nach soundso vielen Noten), durch ein Instrumentenpaar unterbrochen werden würde. Es kamen nämlich nur zweitönige Aggregate vor (ich sage Aggregate und nicht Akkorde, weil auch Unisoni vorkommen). Als weitere, nicht vorauszusehende Unterbrechung gab es noch "Einschübe", als jeweils unterschiedlich ausgearbeitete Tutti. Bis auf diese Tutti bewegt sich die Dynamik im Bereich des piano.

Dies ist die einfache Idee des Stückes, das übrigens auch vom Notenbild her "einfach" aussieht: Ich gebrauche fast durchweg halbe Noten und Pausen, viele Pausen.

Die formale Idee des Immer-wieder-von-vorne-Beginnens brachte mich auf den Titel *Sisyphos*, ohne weitere Hintergedanken—nur weil die zwölfköpfige (aber nicht dodekaphone) Struktur immer wieder von vorne beginnt.

Die Idee des Stückes gefiel mir gut, aber mit der Ausführung war ich nicht ganz zufrieden (so dass ich später das Stück zurückzog und dem holländischen Ensemble eine revidierte Fassung versprach); darüber hinaus fand ich die formale Idee erweiterungswürdig. Da ich im Herbst (inzwischen hatte ich *Mirum* für vier Posaunen komponiert, ein Stück, bei dem die zyklische, aber immer unterschiedliche Wiederkehr der Elemente auch eine Rolle spielt) ein neues Ensemble-Stück schreiben sollte (diesmal für 14 Instrumente), beschloss ich, eine andere Version der gleichen Idee zu versuchen. Das Stück bekam diesmal von Anfang an den Titel *Sisyphos II* und wurde komplexer gebaut, mit Transpositionen der Grundreihe (sie bzw. ihre Fragmente erscheinen jedesmal auf einer verschiedenen Stufe, so dass sich das Stück allmählich unmerklich hochschraubt), mit Akkorden unterschiedlicher Dichte, aber ähnlich radikal (im Sinne einer Rückführung auf die Wurzel, das Elementare, das Wesentliche), mit langen Noten und noch längeren Pausen als beim ersten Stück.

Bei der Arbeit an *Sisyphos II* gingen mir Sachen auf, an die ich vorher nicht gedacht hatte. Ich begann in das Stück (in die Stücke) zu blicken wie in einen Spiegel. Was bedeutet dieses Immer-wieder-von-vorne-Beginnen? Was ist das für ein Fels-Stück, das man immer wieder den Berg hinaufwälzen muss? Wer ist Sisyphos? Warum habe ich als Baumaterial (als Baustein, möchte ich sagen) meinen eigenen Namen genommen? Sollte ich gar, ohne es bewusst zu wollen, mich selber gemeint haben und—wiederum ohne mir dessen bewusst zu sein—ein Selbstporträt gemacht haben? Habe ich denn eine solch absurd-tragische Meinung meines Lebens und meiner Arbeit?

[Musikbeispiel: *Sisyphos II*, see Example II,4b.]

Ich schlage Albert Camus' *Mythos des Sisyphus* auf. Sisyphus, der, wie Prometheus, sich den Göttern widersetzt hat, ist der absurde Held. Das Adjektiv hat bei Camus keine negative Konnotation. Das Absurde ist ein Zustand, bei dem die Spannung zwischen Mensch, Welt und deren Absurdität heroisch aufrechterhalten wird. Das Subjekt verwirft die Flucht in den Selbstmord und entscheidet sich dafür, Zeuge der Absurdität zu sein, sie am eigenen Leib zu erfahren und auszutragen.

Die Absurdität unseres Lebens—zumal über vierzig Jahre nach Camus' Buch (damals war die erste Atombombe noch nicht gefallen)—ist offensichtlich. Sie ist das Leiden, das sich die Menschen durch Unwissenheit, Hass, Bosheit selber zufügen, das Leiden, das die fehlerhaften, erdrückenden gesellschaftlichen Institutionen erzeugen.

Gestern sah ich im Aquarium eines Restaurants einen Hummer—ahnungslos zum Tode verurteilt—, der eine Muschel geschnappt, sie aufgebrochen hatte und dabei war, sie auszusaugen. Ein kleiner Fisch, Mitinsasse des Gefängnisses, schwamm um den Hummer herum, in der Hoffnung, auch etwas von der Beute zu erhaschen.

Am Rande des Abgrunds streiten wir uns um eine erbärmliche Beute, anstatt gemeinsam einen Weg zu finden, der von ihm weg-, eine Brücke zu bauen, die über ihn hinwegführt.

Wir können, wir dürfen nicht resignieren. Trotz alledem. Der Fels muss immer wieder hinaufgewälzt werden. Camus' absurder Mensch ist "sans espoir, mais pas désespéré"—was ich mit "voller Zweifel, aber nicht verzweifelt" übersetzen möchte—, und ich denke an den Satz Sören Kierkegaards: "verzweifelt arbeiten, um nicht verzweifelt zu sein". Ich denke aber auch an eine Zeile von Edoardo Sanguineti, "disperato e vivo", verzweifelt und lebendig, also doch verzweifelt, aber lebendig; und zwar lebendig weil verzweifelt, denn nur als Verzweifelte können wir das Leben akzeptieren, illusionslos Hoffnung hegen, also auch glücklich, heiter sein. Hier denke ich an Friedrich Nietzsche: "Seines Todes ist man gewiss: warum wollte man nicht heiter sein".

Zurück zu Camus:

Das Glück und das Absurde sind Kinder der gleichen Erde und untrennbar. Es wäre ein Fehler zu sagen, dass das Glück notwendigerweise aus der Entdeckung des Absurden entsteht. Es kann auch aus dem Glück heraus sich das Gefühl des Absurden ergeben. ‚Ich denke, dass alles gut ist‘, sagt Oedipus, und seine Worte sind heilig und erklingen im wilden und beschränkten Universum des Menschen und (...) vertreiben aus dieser Welt einen Gott, der in sie mit der Unzufriedenheit und der Lust am Leiden hineingekommen war. Seine Worte machen aus dem Schicksal eine Angelegenheit von Menschen, unter Menschen zu regeln.

Sisyphus' stille Freude besteht darin. Das Schicksal gehört ihm, der Fels ist seine Sache. Ähnlich der absurde Mensch: wenn er seine Qual betrachtet, lässt er alle Idole schweigen. Im Universum, plötzlich der Stille zurückgegeben, heben sich die tausend zarten, bestürzten Stimmen der Erde. (...) Falls der absurde Mensch ja sagt, wird seine Mühe keinen Stillstand mehr kennen. Wenn es ein persönliches Schicksal gibt, existiert kein höheres Fatum, oder allenfalls eines, das der Mensch als (...) verachtungswürdig beurteilt. Im übrigen weiß er, dass er Herr seiner Tage ist. In diesem schmalen Augenblick, in dem der Mensch zu seinem Leben zurückkehrt, ein neuer Sisyphus, der zu seinem Fels zurückkehrt, während des allmählichen und langsamen Abstiegs, betrachtet er die Reihenfolge unzusammenhängender Aktionen, die sein Schicksal geworden sind, von ihm selber geschaffen, vom Auge der Erinnerung vereinigt und bald vom Tode besiegelt. So, des ausschließlich menschlichen Ursprungs alles Menschlichen überzeugt, ein Blinder, der sich zu sehen sehnt und der weiß, dass die Nacht kein Ende hat, ist er immer unterwegs.

Die Reise—mit all dem, was sie beinhalten mag, Flucht, Abenteuer, Schiffbruch—gehört zu den ältesten Metaphern menschlichen Lebens. "Profugo come gli altri che furono, che sono, che saranno" (Ein Flüchtling, den andern gleich, die waren, die sind, die sein werden); "All'infinito se durasse il viaggio, non durerebbe un attimo, e la morte è già qui, poco prima" (Die Reise, hielt' sie auch unendlich vor, sie wahrte keinen Nu, und der Tod ist schon zur Stelle, kurz davor); "E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite lupo di mare" (Und gleich nimmst du die Fahrt wieder auf wie nach dem Schiffbruch ein überlebender Seebär): drei der Fragmente von Giuseppe Ungaretti, die ich vor einigen Jahren vertont habe (die deutsche Übersetzung stammt ihrerseits von zwei "Flüchtlingen", Paul Celan hat die beiden ersten, Ingeborg Bachmann das letzte nachgedichtet).

Doch wohin geht die Reise?

Seltsam, dass bei allen Metaphern, die dem repetitiv-zyklischen Charakter des Lebens einen Sinn zu verleihen suchen—sei es bei dem monotonen Weg des Sisyphos oder bei der *Göttlichen Komödie* oder bei der *Odyssee*—, es sich immer um eine Rückreise handelt. Man geht auf die Reise, um dort anzukommen, wo man abgereist war. Das Leben wird als Zyklus dargestellt, von den Griechen und Römern bis Giambattista Vico und Nietzsche. "Die Krümmung der Welt, die im Spätesten das Früheste wiederkehren lässt", wie es Serenus Zeitblom, von der "Apocalipsis cum figuris" des Adrian Leverkühn sprechend, formuliert (Thomas Mann, *Doktor Faustus*). Oder, als weiteres philosophisch-musikalisches Beispiel, die "Kugelgestalt der Zeit", die Bernd Alois Zimmermann theoretisiert hat. Immer wieder, aber immer anders und—soweit man sich die Wiederkehr als eine Spirale vorstellt—auf einer jeweils höheren Stufe. Oder ist dies das Überbleibsel eines naiven Fortschrittsglaubens, das durch nichts, geschweige denn durch unsere jüngste Geschichte, gerechtfertigt ist? (Denn: was haben die Menschen aus den grauenvollsten Erfahrungen gelernt?!) Die Geschichte entwickelt sich weder zyklisch noch linear—das sind nur Konstruktionen, mit deren Hilfe wir dem Geheimnis (oder, um mit Camus zu sprechen, dem Absurden) zu begegnen suchen. Eher labyrinthisch (natürlich auch eine Konstruktion). Wir irren—in des Wortes doppelter Bedeutung—, ohne dass das Ziel bekannt ist. „Du kennst also dein Ziel“, fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch. Weg von hier—das ist mein Ziel!“ (Franz Kafka, *Der Aufbruch*).

Pessimismus, Nihilismus? Mitnichten, denn nur das Bewusstsein der Entwurzelung und dabei der Zusammengehörigkeit zum Ganzen (die "kosmische Religion", von der der Atheist Albert Einstein spricht) macht uns empfänglich für das, was nirgends (ou tópos) und überall ist. Eine versöhnte, utopische Wirklichkeit ist nämlich weder in ferner Zukunft noch in ferner Vergangenheit. Splitter davon sind überall greifbar, auch hier und jetzt, in der konkreten Wirklichkeit, im Traum, in der Musik (ist sie doch Tagtraum, antizipierendes Bewusstsein, Vor-Schein eines glücklicheren Zustands). Selbst in dem absurden Fels-Stück des Sisyphos, der—ein Gegner und Verächter der Obergewalt—den Grenzüberschreitern aller Zeiten die Hand reicht.

Nachtrag: Ich erwähnte, dass ich mit der Ausführung des ersten "Sisyphos"-Stückes nicht zufrieden war und dass ich der holländischen Gruppe eine revidierte Version davon versprochen habe. Doch es wird anders. Ich schreibe gerade für die gleiche Besetzung ein neues Stück. Den Weg, den es nehmen wird, will ich mir frei lassen—es mag bergauf und bergab gehen, es wird aber auch Seitenwege geben. Ich gehe auf Entdeckungsreise, gespannt zu sehen, wohin sie mich führen wird. Frei von dem Stein und den Stein befreiend von der Last des Emporgewälztwerdens.

(20./22. Mai 1985)

2. (Hypo)Thesen über Avantgarde und Tradition

für Wolfgang Rihm

Abgesehen von der Bezeichnung—hässlich und militäresk: ein Avantgarde-Künstler sein heißt, mit automatisierten Verhaltensweisen zu brechen, mit Konventionen, den Blick jenseits des status quo richtend; es heißt also unzufrieden zu sein mit der Welt, wie sie ist, und mit einer Art, Kunst zu machen, die deren Reflex ist. Diese produktive Unzufriedenheit kann/muss sich in tausend verschiedenen Weisen manifestieren. Es ergibt sich daraus, dass die Avantgarde nicht mit einer bestimmten ästhetischen Richtung zusammenfallen kann, sondern dass die Bezeichnung nur eine Haltung meinen kann. Doch: ist diese Haltung des Suchens und der Kritik kristallisierter Konventionen nicht eine Haltung, die jeden wahren Künstler kennzeichnet?

Der Künstler ist nie seiner Zeit voraus, er kann höchstens mit ihr im Einklang sein. Dies war die Meinung des Avantgardisten Edgard Varèse.

Was die europäische Tradition charakterisiert, ist ihr ständiges Streben nach Veränderung und Aufhebung. Darum ist derjenige ihr am nächsten, der sie (scheinbar) am wenigsten respektiert.

Was am wenigsten nützt, ist die Stilkopie, das "Zurück zu ...", die Restauration vergangener Formen und Sprachen. Notwendig ist hingegen das Bewusstsein, ein Glied einer uralten, planetarischen Überlieferung zu sein.

Die Vergangenheit neu interpretieren, sie anders lesen (das ist übrigens eine hervorragende kompositorische Methode, jene der entwickelnden Variation).

Die Tradition gibt es nicht, sie stellt sich für jeden anders dar. Jeder hat eine eigene Tradition, durch seinen kulturellen Background, seine Erfahrungen, seine Vorlieben bestimmt. Tradition als individuelle Biographie.

Oft, wenn man über Tradition spricht, pflegt man den Gustav Mahler zugeschriebenen Satz "Tradition ist Schlamperei" zu zitieren. In Wirklichkeit hatte Mahler gesagt: "Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, das ist nichts anderes als eure Bequemlichkeit und Schlamperei." Der wesentliche Unterschied zwischen dem authentischen Wortlaut und der traditionell zitierten Version liegt auf der Hand. Vielleicht stimmt es doch, dass Tradition Schlamperei ist!

Bei Anton Webern fasziniert mich—außer der extremen Konzentration und der Logik seiner Musiksprache und außer der Beziehung Klang/Stille—seine Fähigkeit, die Musikgeschichte vieler Jahrhunderte zusammenzufassen, indem er sie von Grund auf erneuert. Doch, wie er lehrt, kann man an die Tradition anknüpfen, nur indem man sie im Licht der aktuellen historischen Erfahrung neu durchdenkt, neu liest, neu erfindet—indem man sie also gründlich verändert. Daher die Nutzlosigkeit der verschiedenen neo-romantischen, neo-galanten (eine italienische Spezialität), neo-impressionistischen Tendenzen, die uns diese Jahre beschert haben. Dies heißt selbstverständlich nicht, dass man nicht noch von, sagen wir, Anton Bruckner lernen könnte (gerade an Bruckner interessiert mich das Verfahren, unterschiedliche Blöcke aneinanderzureihen, fast eine Montage-Technik—eine multi-polare, nicht linear-teleologische Auffassung). Aber das Verhältnis zur Tradition braucht einen Filter, der es von den kontingenten Aspekten frei macht, indem er den Geist, das Wesen einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Autors oder Werkes—Geist oder Wesen, die sich von Mal zu Mal in grundverschiedener Art materialisieren werden—hervortreten lässt. Es ist wie bei der Metempsychose (wenn es sie gäbe): ein Philosoph wird als Taxifahrer wiedergeboren (und umgekehrt) oder als Vogel oder Pflanze. Wer aber Mahler aufzuwecken glaubt, indem er seine Brille und seinen Hut aufsetzt, macht sich zur Karikatur. Selbstverständlich gibt es auch dieses Verhältnis zur Tradition, selber die lästig-umfangreichste aller Traditionen: das Epigonale.

Die Geschichte der Musik zeigt, dass das, was den Protagonisten und ihren Zeitgenossen als unversöhnliche Alternativen erscheinen konnten, sich als komplementäre Erfahrungen erwiesen haben (Brahms/Wagner, Schönberg/Strawinsky, aber auch Charles Ives, Béla Bartók, Edgard Varèse, etc.). So wie es eine "chromatische Totale" gibt, so gibt es auch eine "ästhetische Totale", innerhalb derer unterschiedliche und entfernte Komponisten eine spezifische und notwendige Funktion erfüllen.

Unbeschadet derer, die die Autobahn Beethoven-Brahms/Wagner-Schönberg-Webern einschlagen wollen (um dann von Stockhausen, Boulez oder Nono weiterzufahren), muss zugegeben werden, dass es auch eindrucksvolle Feldwege gibt (Janáček, Bartók), interessante Bergtouren (auf die Hartmannsche Hochebene), aber auch die endlose Steppenlandschaft (Schostakowitsch) und freilich auch die abenteuerlichen metropolitanischen Mäander (Varèse, in anderer Hinsicht Eisler).

In einer Zeit, in der die Physik uns lehrt, dass es nicht nur eine Möglichkeit gibt, die Wirklichkeit

zu interpretieren, ist es lächerlich, dass noch einige Musiker oder Musikkritiker glauben, einen bevorzugten Weg innerhalb der zeitgenössischen Musikwirklichkeit feststellen zu können.

Trennungslinie kann nicht die Sprache sein, als abstrakte Wesenheit, die vor und außerhalb des Werkes existiert (das wäre, so "fortschrittlich" auch die Sprache sein mag, eine Form des Akademismus), sondern nur das Werk selbst, welche Sprache es auch immer spricht.

1960 komponierten Karlheinz Stockhausen und Dmitri Schostakowitsch *Kontakte* bzw. das 8. *Streichquartett*. Das erste Stück ist (war) experimentell, das andere benutzt eine wohlbekannte Sprache, doch beide Kompositionen sind wichtig. Warum?

Seinerzeit war ich von Stockhausens Komposition fasziniert, wogegen ich Schostakowitsch undiskutabel fand, weil er eine traditionelle Musiksprache benutzte. Heute denke ich dass *Kontakte* viel von ihrem Reiz verloren hat—es ist ein wenig wie bei einem super-modernen Auto, das zwanzig Jahre später obsolet und leicht pathetisch wirkt. Hingegen halte ich heute Schostakowitschs Streichquartett für eine Komposition von großer poetischer und ideeller Spannung. Hat dieses Urteil vielleicht eben mit dem ideellen Programm des Streichquartetts zu tun (es ist den Opfern des faschistischen Krieges gewidmet), wogegen Stockhausens Komposition in letzter Instanz sich nur mit technisch-formalen Fragen auseinandersetzt?

Oft wird das Fehlen einer intersubjektiven Musiksprache (wie sie es zur Zeit der Tonalität gab) beklagt und die Arbeit der einzelnen Komponisten als ein Beitrag zur Ausarbeitung einer neuen, einheitlichen Musiksprache angesehen. Ich halte dies nicht für ein vordringliches Problem, ja, ich denke, dass eine solche Einheitlichkeit nicht erstrebenswert ist. Die Welt ist schon genügend standardisiert! Mir scheint eher, dass die Musiker die Chance haben, unterschiedliche, nicht gezähmte und nicht verwaltbare Sprachen zu entwickeln. Wichtig ist nicht, die gleiche Sprache zu sprechen, sondern zu lernen, verschiedene Sprachen zu verstehen!

Werner Heisenberg: "In der modernen Physik teilt man die Welt nicht mehr in verschiedene Gruppen von Objekten ein, sondern in verschiedene Gruppen von Relationen. [...] Was beobachtet werden kann, ist die Art der Konnektion, die für ein bestimmtes Phänomen hauptverantwortlich ist. [...] Die Welt erscheint somit als ein kompliziertes Gewebe von Ereignissen, in welchen Konnektionen verschiedener Art abwechseln oder sich überlagern oder kombinieren und dadurch die Textur des Ganzen determinieren." Diese Betrachtungsweise auf die Musik anzuwenden heißt, den Akzent nicht so sehr auf die einzelnen Objekte oder Materialien zu setzen, sondern auf die Relation zwischen den Objekten oder Materialien. Etwas Ähnliches war von Adorno und Eisler bereits in den vierziger Jahren behauptet worden, als sie schrieben, dass die Situation der Musik einen solchen Entwicklungsgrad erreicht hat, dass wichtiger als die einzelnen Materialien die kompositorische Methode ist: das, was sie "planende Verfahrensweise" nannten, eine Methode, die sich grundsätzlich jedes Material, also auch als verbraucht angesehenes, unterwerfen kann.

Sich allen Kulturen/Erfahrungen öffnen, ohne die eigene Identität aufzugeben. Bürger des eigenen Landes und der Welt sein ("das Lokale ist das Universale", gut, aber nicht, indem die Provinz als kosmopolitische Kultur ausgegeben wird; eher in dem Sinn, dass wir nur, indem wir in der eigenen Kultur verwurzelt sind, Verständnis für die anderen aufbringen können).

In einer Zeit, in der—hinsichtlich der Musiksprache und des Materials—alles möglich ist, wird die Wahrhaftigkeit der Musik nicht von musiksprachlichen Problemen entschieden, sondern von ihrer Fähigkeit, den Fragen, die die Menschen (nicht nur die Musiker) bewegen, Stimme zu sein. Wie es schon die historischen Avantgarden wollten (russischer Futurismus, Dadaismus, Surrealismus)—aber, symptomatisch genug, nicht die Darmstädter Avantgarde (einzige Ausnahme: Luigi Nono), und vielleicht liegt auch hier ein mehr oder weniger bewusster Grund für die Polemik "neo-romantischer" Musiker gegen die "formalistische" Avantgarde der Nachkriegszeit: die Musik soll

sich wieder dem Leben der Menschen nähern, doch nicht (nur) im Sinne John Cages, wonach alles Musik ist, als vielmehr dahingehend, dass auch Musik helfen kann zu verstehen, wer wir sind und wohin wir gehen.

Die heutige musikalische Situation zeichnet sich im Vergleich zu jener anderer Epochen—auch der jüngsten Vergangenheit—durch das Bewusstsein der Pluralität der Materialien und Techniken und, allgemeiner, der verschiedenen musikalischen Kulturen aus. Dieses Bewusstsein ist gewachsen mit dem Einbruch—und zwar "senkrecht", innerhalb der modernen Gesellschaft—der subalternen Klassen, die eigene Traditionen und Anschauungen eingebracht haben, sowie mit dem Eintreten anderer Kulturen—und zwar "waagrecht", das heißt im Weltmaßstab—in unser Blickfeld; Kulturen, die zum Teil Jahrtausende alt und sehr bedeutend sind, die aber die Zentralität die wir der euro-okzidental Kultur beigemessen haben, an die Peripherie der Geschichte gedrängt hat.

Der Komponist kann diese gewandelte Situation nicht ignorieren, will er nicht seine Arbeit der Irrelevanz preisgeben. Es wäre jedoch nämlich nicht nur arrogant, sondern unhistorisch, weiterhin so zu tun, als sei Europa (genauer: das Europa der bürgerlichen Kultur) das Zentrum der Welt und Wien oder Darmstadt oder eine beliebige andere Zitadelle das Zentrum Europas. Es gibt nicht länger ein Zentrum, es gibt auch nicht mehr, innerhalb des sehr weitgefächerten Gebietes der Musik, eine bevorzugte Route.

Es gibt Komponisten, die, einmal zur Individuation ihrer poetischen Welt gelangt, diese nicht mehr verlassen und sie in jedem neuen Werk tendenziell unverändert reproduzieren. Andere verstehen dagegen das Komponieren als permanente Suche und betreten—trotz Verbindung mit ihren früheren Erfahrungen—mit jedem neuen Werk für sie neues Land. Während es im ersten Fall genügen kann, ein einziges Werk zu hören, um die Poetik eines Komponisten zu kennen, kann man sich im zweiten Fall eine reale Vorstellung von ihr nur bilden, indem man die einzelnen Steinchen, die die verschiedenen Kompositionen darstellen, zusammenfügt. Diesen zweiten Typus von Komponisten zu assimilieren, ist für Publikum und Kritiker ungleich schwieriger, zumal in einer Gesellschaft, die den Gesetzen der Reklame unterworfen ist, welche die Wiedererkennbarkeit jedweden Produktes aufgrund unmittelbar-offensichtlicher Kennzeichen voraussetzen. Auch daher das verbreitete Bedürfnis, die musikalische Wirklichkeit durch Prägung von Etiketts zu vereinfachen; daher aber auch die Schwierigkeit, einen Komponisten, dessen Identität komplexer ist, in eine standardisierte Kategorie zu verpacken.

Die Arbeit eines Komponisten, der diesen Namen verdient, ist immer Suche und Experiment, nicht nur wenn er eine Sprache und ein Material benutzt, die als experimentell gelten und daher, da sie "offiziell" als solche anerkannt werden, aufhören es zu sein.

Es gibt keine vorgeschriebenen Wege, alles muss entdeckt werden. Dies setzt einen anderen Begriff von "recherche musicale" voraus (diesen Begriff gibt es auf italienisch und französisch, nicht aber auf deutsch; eigenartig, wenn man überlegt, dass die Sache selbst sich hauptsächlich im deutschsprachigen Raum entwickelt hat). Es geht nicht (nur) darum, einige unerhörte Möglichkeiten klanglicher Produktion zu entdecken. In diesem Sinn muss die auf das musikalische Material zentrierte Arbeit (die natürlich auch ihre Bedeutung hat, aber nur als Funktion eines kompositorischen Projektes, das Artikulation musikalischen Denkens ist) entmystifiziert und entfetischisiert werden. Wichtiger ist es, neue Verbindungen zwischen den Dingen herzustellen (welche, an sich, bereits bekannt sein können). Hier zeichnet sich eine unerwartete Verbindung ab zwischen Eisler und Stockhausen! Eisler: Die Haltung neuer Art kann sich auch "verbrauchtes" (und deshalb als obsolet angesehenes) Material unterwerfen. Stockhausen: Die Tonalität wird immer als ein Spezialfall gültig bleiben, so wie die klassische Mechanik ihre Gültigkeit nicht verliert, sondern in die relativistische Mechanik aufgehoben wird. Die "recherche" hat also nichts mit dem letzten Stand der Musiksprache zu tun—es geht vielmehr um eine Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Denkens, auch: um eine Selbstbefragung, eine Befragung des in der Welt und in Beziehung zur Welt Seins. Ein solcher Begriff von Avantgarde schließt den Irrtum nicht aus,

ja, er sieht ihn notwendigerweise vor. Erst im nachhinein wird man feststellen können, ob das, was man getan hat, ein Schritt nach vorne oder zurück gewesen ist (das, was Avantgarde ist oder gewesen ist, kann man nur a posteriori wissen). Doch mancher Irrtum ist der Sicherheit, die das Fehlen von Risiko gibt, vorzuziehen. Komponieren als Risiko. Gewiss, unsere Gesellschaft ist nicht sonderlich geneigt (welche Gesellschaft ist es?), ein Risiko einzugehen, sei es auch nur durch ihre Künstler. Was akzeptiert wird, ist eben akzeptabel, zahm (oder zähmbar), einkalkuliertes Risiko, wenn nicht blanke Bestätigung des Bestehenden.

In den letzten Lustren sind Fort- und Rückschritte, Hoffnungen und Enttäuschungen aufeinandergefolgt. Es will den Anschein haben, als würden Niederlagen und Enttäuschungen überwiegen. Die Kräfte des Konservatismus (arrière-garde) haben sich als zäher erwiesen als jene der Veränderung (avant-garde). Die Welt ist aber zu unvollkommen, die Probleme sind zu groß und die Gefahren zu ernst, um den Kampf aufzugeben und die Hoffnung, dass die Dinge sich ändern werden. Für die heute zwanzigjährigen Komponisten (allerdings auch für viele, die Ende der sechziger Jahre zwanzig waren) gibt es vielleicht nichts Unaktuelleres und Unattraktiveres als die Beziehung Musik/Gesellschaft. Gibt es aber einen Zeitpunkt, in dem man nicht die Flinte ins Korn werfen soll, so ist es dieser. Wir sind enttäuscht, aber wir wissen, dass Zeiten und Formen großer historischer Umwälzungen lang und komplex sind. Fort- und Rückschritte erfolgen nicht linear, Niederlagen und Siege haben sich immer abgelöst und überlagert. Freilich, nie wie heute macht die Drohung des Atomtodes die Notwendigkeit dringlicher, der Kultur des Krieges Einhalt zu gebieten, einer Kultur, die uns zeigt, dass wir uns immer noch in der Prähistorie der Menschheit befinden. (Sollte mich jemand eines übermäßigen Pessimismus zeihen, würde ich antworten, dass mein Pessimismus nicht übermäßig ist, er betrifft die nächsten hundert, zweihundert Jahre—danach werden, glaube ich, die Menschen lernen, ihre Probleme auf sinnvollere Weise zu lösen. Was sind auch hundert, tausend, zehntausend Jahre im Vergleich zur Geschichte des Menschen, der Erde, des Universums?)

(1982-1984)

3. Lust am Komponieren

für mich selber

Nach Tagen der Müdigkeit/Krise/Unproduktivität nimmst du den Zug und fährst an einen kleinen Ort an der ligurischen Küste. Einkehr und Einsamkeit, um mit dir ins reine zu kommen (aber wie kann man das, fragt Ernst Bloch, wenn alle Verhältnisse unter Menschen unreinlich sind?) und um wieder arbeiten zu können ("solitudo musis amica").

Nun sitzt du um 17.30 Uhr des 15. Mai 1985 in einem Zimmer in Vernazza und schaut durchs offene Fenster aufs Meer (das tagein, tagaus, ohne Probleme, immer gleich und immer verschieden Musik macht). Der Tag atmet noch Wärme. Das Geräusch eines Fischerbootes nähert sich und entfernt sich wieder. Sonst, außer dem Rauschen des Meeres, kein Laut. Auf der linken Seite des Tisches eine Tasse Tee, in der rechten Hand—mit dem Bleistift alternierend—eine Zigarre. Du blickst aufs Notenpapier: was du am Morgen geschrieben hast, scheint brauchbar zu sein. Du spürst den Impuls zum Weiterschreiben (sonore, aber diaphane Akkorde von Mandoline, Gitarre, Harfe) und empfindest Lust am Komponieren. Dieser göttliche—menschlichste—Augenblick wiegt die Mühen/Schmerzen/Krisen von Wochen auf und gibt Mut für die nächsten.

(15. Mai 1985)

Anmerkung

Die Texte 1 und 3 sind direkt auf deutsch geschrieben worden; Text 2 ist aus dem Italienischen

übersetzt worden. L.L.

Über die Zukunft des Orchesters

Als historisch Gewordenes ist das Orchester—wie jedes historisch Gewordene—langsamen aber ständigen Veränderungen ausgesetzt. Ich weiß nicht, wie die Zukunft des Orchesters aussehen wird. Ich weiß nicht, ob das Orchester eine lange Zukunft haben wird, bzw. ob die Zukunft noch Orchester kennen wird. Heute gibt es Maschinen, die gewohnte und ungewohnte Klangfarben produzieren können. Die Fortschritte dieser Maschinen sind sehr groß, und es scheint, dass sie schon eingesetzt werden—zum Beispiel bei Filmmusik—um das Orchester zu ersetzen. Wenn sie den Klang des Orchesters mit täuschender Ähnlichkeit imitieren können, dürfte es nicht möglich sein zu unterscheiden, ob eine im Radio ausgestrahlte Beethoven-Sinfonie von lebenden Musikern oder von einer Maschine reproduziert worden ist. Diese Tatsache wird nicht ohne Folgen bleiben für das Orchester, wie wir es heute kennen. Es wird dessen Rolle und Funktion verändern, nicht aber dessen Existenz in Frage stellen.

Ich muss an die Beziehung zwischen Theater und Film denken. Vielleicht hat es einmal, zur Anfangszeit des Films, eine Konferenz über die Zukunft des Theaters gegeben, und vielleicht hat damals jemand die Befürchtung geäußert, dass der Film allmählich das Theater verdrängen würde, dass der Projektor die lebenden Schauspieler ersetzen würde. Da alle Vergleiche hinken, hinkt auch dieser. Denn der Film setzt nach wie vor lebende Schauspieler voraus. Bei der durch Maschinen erzeugten Musik kann man ganz auf spielende Musiker verzichten. Diese brauchen nicht mehr jahrelang ein Instrument zu üben, sondern können anderen Beschäftigungen nachgehen, zum Beispiel mit Hilfe einer Maschine Musik zu produzieren. Ich glaube aber, dass noch lange Zeit Musiker ein Instrument üben und im Orchester spielen werden. Der Vergleich mit der Beziehung zwischen Theater und Film zeigt uns nämlich, dass der Film das Theater nicht verdrängt hat. Nicht nur werden die alten Theaterstücke weiterhin aufgeführt, sondern es entstehen weiterhin neue Theaterstücke. Manchmal ist es die gleiche Person, die ein Theaterstück oder einen Spielfilm oder einen Fernsehfilm leitet. Manchmal ist der Theater-, Film- und Fernsehregisseur auch ein Opernregisseur. Das heißt: anstatt einer Evolution, die das Medium durch ein anderes Medium verdrängt, gibt es eine Evolution, die die Möglichkeit schafft, mit verschiedenen Medien zu arbeiten. Jedes Medium hat seine Spezifik, aber nicht notwendigerweise seine Spezialisten, in dem Sinne, dass es Leute gibt, die sich nur und ausschließlich mit jenem bestimmten Medium auseinandersetzen. Es ist vielmehr so, dass die Evolution verschiedenartiger Medien eine vielfältigere Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit—mit der künstlerischen und der realen—Wirklichkeit ermöglicht. Dies rechtfertigt die Vermutung, dass die raffinierteste Maschine das Orchester nicht verdrängen wird, so wie der raffinierteste Film das Theater nicht obsolet gemacht hat. So wie für den Autor und den Regisseur Theater, Film und Fernsehfilm—natürlich auch das Musiktheater—unterschiedliche Artikulationsformen künstlerischer Fantasie sind, so wird auch Orchestermusik eine Möglichkeit unter mehreren Möglichkeiten bleiben. So wie es schon heute der Fall ist.

Im Prinzip ist Komponieren für Orchester nicht wesentlich anders als Komponieren für ein Soloinstrument oder für bzw. durch ein elektronisches Medium. Ich sage dies, weil ich davon ausgehe, dass Musik immer Artikulation von Denken ist. Ein Instrument oder mehrere Instrumente oder ein ganzes Orchester sind das Medium, durch das sich Denken artikulieren kann. Ein Komponist sagte mir vor vielen Jahren: man kann auch mit einem Lorbeerblatt Musik machen. Dieser Satz klingt sehr simpel. Trotzdem ist er mir haften geblieben. Vielleicht weil er so simpel ist. Vielleicht aber, weil er in paradoxer Weise ein wichtiges Problem trifft. Nebenbei: es ist interessant, dass dieser Komponist von einem Lorbeerblatt sprach und nicht von einem Kohlblatt.

Sollte dies aus musikalischen Gründen geschehen sein, weil nämlich ein Lorbeerblatt besser als ein Kohlblatt klingt? Ich habe es nicht ausprobiert. Wahrscheinlich hängt es eher damit zusammen, dass ein Lorbeerblatt etwas Nobles suggeriert; wahrscheinlich spielte im Unterbewusstsein dieses so bescheidenen Komponisten—der sich kein Riesenorchester wünschte, sondern nur ein Lorbeerblatt—der Gedanke mit, dass er sich, wenn auch nur durch ein Lorbeerblatt, einen Lorbeerkranz verdienen könne. Wie auch immer, der richtige und wichtige Kern jenes Ausspruchs ist, dass das Medium nur bedingt Wert und Stringenz eines musikalischen Gedankens beeinflusst. Oder, anders ausgedrückt: bedeutendes musikalisches Denken kann sich auch durch bescheidene musikalische Mittel manifestieren. Trotzdem finde ich es schön, musikalisches Denken durch unterschiedliche Medien zu artikulieren. Ein Medium, das die Kreativität in großem Maße zu stimulieren vermag, bleibt nach wie vor das Orchester. Ich versuche dafür eine rationale Erklärung zu finden, merke aber, dass es mir nicht möglich ist, Ihnen eine auf Anhieb überzeugende Motivation zu geben. Ein Grund ist sicherlich der, dass es faszinierend ist, mit verschiedenen Klanggruppen und Klangfarben zu arbeiten. Aber dies ist heute auch durch elektronische und computergesteuerte Klangerzeugung möglich. Ein anderer Grund ist, dass es einen großen Spaß macht, sich ein komplexes, mehrstimmiges Klanggebilde auszudenken und dann zu beobachten, wie dieses zunächst nur imaginierte Klanggewebe allmählich Realität wird. Aber auch dies könnte man Hilfe von Maschinen tun. Ein weiterer Grund, der vielleicht nur unbewusst eine Rolle spielt, ist, dass, wenn man ein Orchesterstück schreibt, man sich in eine alte und ehrwürdige Tradition einreihet—ob man's will oder nicht, man konfrontiert sich mit all den großen Komponisten der Vergangenheit, die für Orchester geschrieben haben. Allerdings reicht auch diese Erklärung nicht, denn eine solche Konfrontation ist auch bei der Komposition eines Klavierstückes gegeben. Es hat den Anschein, als ob es für das Schreiben von Orchesterstücken keine rationale Begründung gäbe. Das ist die Begründung: das es keine rationale Begründung gibt—die Faszination des Irrationalen. Allerdings gilt das für das Schaffen von Musik überhaupt, nicht speziell für das Schaffen von Kammer- und Orchestermusik. Musik machen ist irrational, oder besser: nicht rational begründbar. Und das ist das Rationale daran.

Bertolt Brecht, der bekanntlich ein sehr rationaler Mensch war, hat es einmal so ausgedrückt: "Musik machen um der Unvernunft gerecht zu werden, bedeutet: anerkennen, dass es vernünftig sei, Unvernünftiges zu tun." Dieser Satz gefiel mir gut, und ich habe ihn als Motto für ein Orchesterstück genommen. Natürlich ist die Brechtsche Begründung eine sehr rationale Begründung. Er wollte Kunst einsetzen im Kampf für die Durchsetzung seiner gesellschaftlichen Ideale. Nun könnte jemand einwenden, dass dies überhaupt nicht rational ist, sondern noch irrationaler als Kunstmachen selber. Wenn ich diesen Gedankengang weiterverfolge, komme ich ganz und gar vom Thema ab. Deswegen kehre ich jetzt zum Orchester zurück. Ich war dabei, einige Gründe zu nennen, die einen Komponisten—zum Beispiel mich—zum Schreiben von Orchestermusik bewegen.

Es gibt nicht einen Grund, sondern eine Summe verschiedener Gründe. Mahler sagte einmal, dass eine Sinfonie eine ganze Welt sein kann. Nicht nur die Sinfonie als Gattung ist es, sondern potentiell jedes sinfonische Werk. Ja, das Orchester selber ist eine Welt, eine kleine Welt, ein Mikrokosmos. Und wer weit über einen Kosmos waltet und schaltet—sei es auch nur ‚micro‘—fühlt sich wie ein Demiurg. Das glauben leider auch viele Dirigenten! Aber über Dirigenten will ich hier nicht reden, sonst müsste ich etwas sehr kritisches über jene Dirigenten sagen, die die Verbeitung neuer Musik hemmen. Diese Dirigenten, die es bequemer finden, nur alte Musik zu dirigieren, sind—wie richtig bemerkt wurde¹¹—Totengräber, Ausbeuter verstorbener Komponisten, sie sind die Herodes der neugeborenen Musik. Sprechen wir nicht davon, bleiben wir im Moment lieber beim Orchester als Mikrokosmos. Die Sache mit dem Demiurgen ist eigentlich nur ein Aspekt, und zwar nicht der wichtigste. Denn es ist kindisch, sich als Demiurg aufspielen zu wollen. Im übrigen ist der Kosmos, als dessen Reflex das Orchester angesehen werden kann, nicht das

¹¹ Vgl. K. Stockhausen, *Intervista sul genio musicale* (Bari: Laterza, 1985), S.8-9.

Weltall, sondern die Gesellschaft. Genauer: die Organisation der Menschen im Orchester reflektiert die Organisation der Menschen in der Gesellschaft. Der große Unterschied ist, dass es mehrere Gesellschaftsordnungen gibt. Diese ist streng hierarchisch. Zwar hat es mehrfach Versuche gegeben, andere Organisationsformen des Orchesters einzuführen, diese Versuche haben sich aber nicht durchgesetzt. Hier könnte jemand einwenden (vielleicht der gleiche Kritiker, der vorher einen Einwand hatte), dass auch in der realen Gesellschaft diese Versuche sich nicht durchgesetzt haben. Ich fürchte, dass dieser Kritiker Recht hätte. Nun gibt es aber einen weiteren grundlegenden Unterschied zwischen dem Orchester und der realen Gesellschaft: durch falsche gesellschaftliche Verhältnisse schafft man Ungerechtigkeit und Unterdrückung. Durch ‚falsche‘ Verhältnisse im Orchester (wobei ich hier „falsch“ in Anführungszeichen setze), schafft man schöne Musik. Nicht immer, aber wenigstens manchmal. Dies wäre natürlich ein zwingender Grund, die hierarchischen, ‚falschen‘ Verhältnisse im Orchester aufrechtzuerhalten. Ich habe „falsch“ in Anführungszeichen gebraucht. Warum? Der Grund ist, dass den Menschen die Hierarchie im Orchester nicht—wie in der Gesellschaft—aufgezwungen wird, sondern freiwillig akzeptiert wird. Sie entspricht dem ‚contrat social‘, einem Gesellschaftsvertrag, um einen Begriff zu gebrauchen, der zwar aus der Gesellschaftslehre stammt, die Gesellschaft aber in der Regel nicht konstituiert. Hier wird also das Orchester zu einer „Antizipation im kleinen Kreis des im großen noch nicht Gelösten“.¹²

Bevor ich diesen für mich sehr wichtigen Gedanken weiterführe, muss ich eine Klammer aufmachen. Natürlich ist der freiwillige Zusammenschluss und das freiwillige Akzeptieren der Hierarchie in vielen Fällen eine Täuschung oder eine Selbsttäuschung. Viele Orchestermusiker wollten große Solisten werden, und nur der harten Realität ist es zu verdanken, dass sie in einem Orchester gelandet sind. Hier gibt es einen schwerwiegenden Fehler vieler Musikschulen, die in den Studenten den nicht einlösbaren Traum des großen Solisten nähren, anstatt sie zu guten Orchestermusikern zu erziehen. Da aber die Situation so ist, könnte man der allzu verständlichen Frustration vieler Orchestermusiker damit abhelfen, dass man ihnen die Möglichkeit gibt, in kleineren Ensembles, in denen sie nicht nur ein kleines Rädchen eines übermächtigen Organismus‘ sind, zu musizieren. In einigen Orchestern ist dies bereits der Fall, diese Möglichkeit müsste aber viel mehr erweitert werden, was sich übrigens auch auf die Zusammenstellung der Konzertprogramme positiv auswirken würde. Das war die Klammer.

Ich gehe jetzt zurück zum Orchester als Antizipation eines zukünftigen gesellschaftlichen Zustandes (und werde auf die Gefahr hin schematisch zu wirken, keine weiteren Klammern aufmachen, weil die Zeit, die mir für dieses Referat zusteht, sich allmählich dem Ende nähert). Das Orchester als eine ideale Republik. Davon spricht zum Beispiel Hector Berlioz. Ein Orchestermusiker aus dem vorigen Jahrhundert, Herr Gollmick, drückte sich so aus: „Ein Orchester tritt nie selbständiger auf als in der Symphonie. (...) Sie bildet für das Orchesterpersonal einen eigenen Staat, worin jedes Mitglied ein freier Bürger (...) ist. Sie vereinigt (...) alle Mitwirkenden zu einem Bunde, wo alles Irdische abgestreift (wird) (...). Man sollte Todfeinde eine Symphonie mitspielen lassen, und sie würden, von geheimer Sympathie umschlungen, Brüder sein müssen“.¹³ Wie schade, dass Herr Reagan und Herr Gorbatschow kein Instrument spielen, man hätte sie sonst in der Genfer Philharmonie mitspielen lassen können!

Innerhalb der Organisation des Orchesters spiegelt sich eine Dialektik von Freiheit und Zwang. Es spiegelt sich auch eine Dialektik von Vorschein (also Antizipation) und Widerschein. Nicht nur wird ein zukünftiger—versöhnter—Zustand antizipiert, sondern es werden auch die negativen Seiten, die Widersprüche und die Spannungen unserer realen Gesellschaft reflektiert. Das Orchester als negative Metapher der Gesellschaft hat Federico Fellini in seinem Film *Die Orchesterprobe* in

¹² Vgl. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert: Theorie einer Kulturform* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983), Band 1, S. 112.

¹³ Zitiert nach Heister, a.a.O.

schlagend-sarkastischer Weise gezeigt. Dort arten die Beziehungen zwischen den Musikern so aus, wie es auch oft in der realen Gesellschaft geschieht. So wie hier „homo homini lupus“ wird (also der Mensch dem Menschen zum Wolf), so wird dort „musicus musici lupus“, und alle heulen um die Wette.

Ich gebe zu, dass dieser Gedanke, dass das Orchester, dass überhaupt Musik Vorschein und Widerschein eines realen bzw. hypothetischen, oder besser: utopischen Zustandes sein kann, ein faszinierender Gedanke ist. Wie Sie wissen, hat Theodor W. Adorno einmal geschrieben, dass die neue Musik wie eine Flaschenpost ist. Lange Zeit habe ich dieses Bild kritisiert. Als Transportmittel fand ich eine in den Ozean geworfene Flasche zu langsam. Das ist noch langsamer als die italienische Post, die bekanntlich schon sehr langsam ist! Ich wollte, dass Musik hier und jetzt eingreifen könne. Daher meine damalige Sympathie für Hanns Eisler, der über schnellere Kommunikationsmittel zu verfügen schien. Leider schien es nur so. Es war kein Vorschein, und es war kein Widerschein. Es war nur ein Schein. Heute finde ich Adornos Metapher ziemlich treffend, auch wenn ich den Kontext, in dem er sie benutzt (nämlich die *Philosophie der neuen Musik*), zum großen Teil nicht teile. Die Metapher gefällt mir, weil sie die Dialektik von Vorschein und Widerschein gut wiedergibt: die Flaschenpost wendet sich an Menschen, die in der Zukunft leben, und vermittelt ihnen eine Botschaft, die sie—hoffentlich—als aktuelle ansprechen wird. In diesem Sinn ist sie Vorschein. Auf der anderen Seite berichtet die Flaschenpost von einer vergangenen Zeit, bzw. von einem anderen, vielleicht unbekanntem oder vergessenen Ort. In diesem Sinn ist sie Widerschein.

Immer mehr habe ich das Gefühl, als ob die Musik, die wir heute schreiben und die eine sehr sehr kleine Minderheit des musikhörenden Publikums erreicht, eine Flaschenpost sei. Das ist ihre Tragik und ihre Chance. Selbstverständlich wäre es mir viel lieber, wenn sie hier und heute von einem viel größeren Publikum gehört werden würde. Wie könnte man dies erreichen? Ich will zum Schluss einige Möglichkeiten aufzählen.

Erstens: Man sollte neue architektonische Räume planen, die den realen oder imaginären Charakteristika neuer musikalischer Produktion besser als die alten, für andere Bedürfnisse geplanten Räumen, entsprechen. Architekten und Musiker sollten sich vereinigen, um neue Möglichkeiten zu entwickeln.

Zweitens: In diesen neuen Räumen (aber man kann damit schon in den alten Räumen beginnen) sollten verschiedenartige Arten von Musik gespielt werden: alte Musik, neue Musik, auch das, was manche nicht als Musik ansehen, wie zum Beispiel Rockmusik, also Musikarten, die im allgemeinen von unterschiedlichen Kategorien von Publikum gehört werden. Dies damit jede Kategorie die Möglichkeit bekommt, sich mit der Musik der anderen Kategorie auseinanderzusetzen, was vielleicht zu dem überraschenden Ergebnis führen könnte, dass der einen Kategorie auch die Musik der anderen Kategorie zu gefallen beginnt. Wenn dieser Vorschlag zu skandalös erscheint, gibt es eine gemäßigte Version: jedes Konzertprogramm sollte ein zeitgenössisches Stück enthalten. Ich bin der Meinung, dass weder die Konzerte, in denen nur neue Musik, noch die Konzerte, in denen nur alte Musik gespielt werden, dem Charakter unserer Zeit, die durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Zeitebenen gekennzeichnet ist, gerecht werden. Man sollte das Publikum mit unterschiedlichen Arten des musikalischen Denkens konfrontieren—nur so kann es allmählich Verständnis für die Musik, die die Sprache seiner Zeit spricht, bekommen.

Dies kann nur geschehen, wenn drittens sowohl die Programm-Verantwortlichen, als auch die Dirigenten es als ihre kulturelle Pflicht ansehen, neben dem Standard-Repertoire auch neue Musik zu programmieren. Leider kann man heute beobachten—und ich glaube, dass dies ein internationales Phänomen ist—, dass das Interesse der Konzertinstitutionen an neuer Musik stark zurückgeht. Und zwar mit der Begründung, dass das Publikum daran kein Interesse hat. Aber das ist ein *circulus vitiosus*: je weniger man das Publikum mit neuer Musik konfrontiert, desto weniger

wird es Lust haben, sich mit neuer Musik zu konfrontieren. Wir müssen uns immer wieder die Einmaligkeit unserer historischen Situation vor Augen führen, in der—im Unterschied zu anderen Zeiten—die Musik der Vergangenheit die am meisten aufgeführte und gehörte Musik ist. Potentiell ist heute jede Musik—sei sie zeitlich oder geographisch auch noch so weit entfernt—verfügbar. In Wirklichkeit hören wir vor allem die Musik einer kleinen, wenn auch sehr wichtigen Sektion der Vergangenheit. Daneben gibt es die unübersehbare und leider unüberhörbare Flut der Konsum-Musik. Wie will sich neue, ungewohnte Musik Gehör verschaffen, wenn ihr nicht neben dieser enormen Quantität von Musik aller Zeiten und Stile Raum geschaffen wird? Damit ihr aber mehr Raum gegeben werden kann, muss das Bewusstsein für die gesellschaftliche Nützlichkeit von neuer Musik wachsen. Wenn ich Nützlichkeit sage, meine ich natürlich ihre Unnützlichkeit. Sie erinnern sich an das, was ich über das Rationale und das Irrationale sagte. Genauso meine ich es mit der Nützlichkeit. Wenn immer mehr Menschen einsehen werden, dass es nützlich ist, Unnützlich zu machen, wenn sie ein Bedürfnis nach der wunderbaren Unnützlichkeit von Musik spüren werden, brauchen wir uns um die Zukunft des Orchesters—und der neuen Orchestermusik—keine Sorgen zu machen.

Kritisches (doch nicht Allzukritisches) zur Situation der neuen Musik in Italien

In einem Lied der Kölner Gruppe ‚Floh de Cologne‘ aus den späten sechziger Jahren heißt es: „Es hat erst angefangen, wir werden immer mehr“. Dieser Vers kommt mir in den Sinn, wenn ich an die immer größere Anzahl notenschreibender Menschen in unserem langen aber doch relativ kleinen Land denke.

Die hohe Produktivität der italienischen Musik ist zunächst sicherlich als positiv einzuschätzen, und ich denke dabei nicht nur an die positiven Folgen, die sie für die Verkäufer von Notenpapier und Bleistiften hat. Das ist doch, was man zum Komponieren braucht, oder? Stimmt: man braucht auch Radiergummi, deren Verkauf allerdings anscheinend hinterherhinkt. Zum Komponieren—so einfach ist es—braucht man Notenpapier, Bleistift und Radiergummi. Sonst nichts? Ach so, etwas braucht man doch noch, und zwar etwas, was man nicht kaufen, aber wohl, sogar ohne es zu haben, verkaufen kann (denken Sie an des Kaisers neue Kleider), nämlich: Ideen.

Will ich damit sagen, dass ein großer Teil dessen, was heute von Legionen von Komponisten komponiert wird, an Ideenmangel leidet? Ja und nein. Ja, weil vieles von dem, was ich kenne, eher eine subjektive, höchst persönliche, Antwort auf das „horror vacui“ anmutet, das einen Komponisten beim Anblick eines leeren Blattes befallen mag (dabei ist ein leeres Notenblatt so schön, weil voll von potentiell schönster Musik, wogegen eine vollgekritzelte Partitur oft dazu geeignet ist, uns mit der grauesten Wirklichkeit zu konfrontieren. Nein, weil die Vielzahl der Komponisten tatsächlich eine im besten Sinne widersprüchliche Vielfalt widerspiegelt. Italien ist—nicht nur auf musikalischem Gebiet—ein komplexes Universum, besser: ein Multiversum. So einfältig es wäre zu sagen: die Italiener sind so oder so, so unsinning wäre es, eine einheitliche Definition der italienischen Musik zu geben. Das gilt zwar im Prinzip für jede Nation, für Italien aber im besonderen Maße, da dieses Land ein Konglomerat unterschiedlicher Kulturen und Traditionen ist. Wer ohne Scheuklappen Italien bereist hat, wird zugeben, dass Bozen, Mailand, Turin, Venedig, Rom, Neapel, Palermo, Cagliari je eine eigene Welt darstellen. Ich will damit nicht einem musikalischen Regionalismus das Wort reden, zumal nicht in einer Zeit, in der der Erdball immer mehr zum Dorf zusammenwächst. Ich will nur den Reichtum der musikalischen Situation Italiens betonen und vor der Versuchung warnen, ihr mit vereinfachenden Etiketten beizukommen. Dies umso mehr, als ich kürzlich in einer Musikzeitschrift las, dass man von französischem esprit,

von (feurigem!) spanischen Elan, von italienischem Raffinement (bitteschön!), von deutschem geometrischem Rigorismus (was sagen die „neuen Wilden“ dazu?), von angelsächsischem „Non-Kommentismus“ (?), von holländischem Panlinguismus, von schweizer Präzision (was denn sonst!), von skandinavischer Kühle (das stimmt: in Skandinavien ist es kühl)... Das ist kein Spaß, dies schrieb ein junger italienischer Komponist, wobei es mich nun brennend interessieren würde, kurz, bündig und zuverlässig zu erfahren, wie die neue Musik in Japan, China, in der UdSSR und auch vor allem auf den Fiji-Inseln zu definieren sei. (Was die österreichische Musik betrifft, wende ich mich direkt an die Herausgeber dieser Zeitschrift.)¹⁴

Zurück zu den Legionen neuer italienischer Komponisten (ich benutze bewusst einen Terminus, der, wie der bei—eben—Legionen von Komponisten heute verpönte Terminus Avantgarde, auch dem Militärwesen entstammt). So sehr ich mich über die hohe Produktivität, die die italienische Musikszene kennzeichnet, freue, kann ich nicht umhin, einige Probleme zu sehen.

1. Der technische Standard der zur Zeit in Italien komponierten Musik ist im allgemeinen ziemlich hoch, was die relativ große Anzahl prämiierter Werke bei internationalen Wettbewerben beweist (siehe Gaudeamus 1985). Doch wie klingen diese Werke? Oft trocken, gestrickt, eindimensional, in einem Wort: akademisch. Das Beherrschen einer Technik gewährleistet keine sinnvolle Komposition. In Italien gibt es viele (zu viele) Konservatorien, in denen viele (zu viele) Komponisten unterrichten. Aus diesen Konservatorien kommen nicht viele (sondern nur wenige) wirkliche Komponisten, dafür sehr viele Notenschreiber, denen ihre Lehrer eine zuverlässige Technik vermittelt haben, mit deren Hilfe sie Stücke schreiben, die Preise gewinnen, und die sie (die Notenschreiber), bald ihrerseits Lehrer geworden, ihren Studenten weitervermitteln, die damit Stücke schreiben, die Preise gewinnen undsoweiter undsoweiter. Diese Situation erinnert mich ein wenig an jene Musterschüler französischer Konservatorien um die Jahrhundertwende, die mit Fugen und sonstigen nach den Rezepten der Akademie verfertigten totgeborenen Machwerken, Rom- und sonstige Preise erwarben und deren Name heute kein Mensch kennt. Die Gefahr des Akademismus (auch unter dem Neologismus Akadonatismus—nach dem Namen eines geschätzten Komponisten und Pädagogen bekannt) scheint mir real vorhanden zu sein.

2. Das wachsende Heer italienischer Komponisten braucht Strukturen, in denen die von ihm hergestellte Musik zu Gehör gebracht werden kann (nämlich die gute, die es neben der akademischen natürlich auch gibt). Hier verhält es sich aber umgekehrt proportional zum Zuwachs der Komponisten (die Strukturen waren schon immer wenige und sie werden immer weniger). Dies entspricht zum Teil einer allgemeinen Tendenz des Musikmarktes (ich meine hier vor allem die großen Musikinstitutionen), der nach schüchternen Versuchen einer gewissen Öffnung, sich nun wieder dem Neuen (und sogar den Klassikern der Moderne) gegenüber verschließt. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Wie könnte man dieser Situation begegnen? Ich sehe im wesentlichen drei Möglichkeiten:

a) Man lässt alles beim Alten. Das (italienische) Musikleben bleibt in seinem anarchischen Zustand. Jeder Komponist ist dem anderen Komponisten ein Wolf und trachtet danach, seine Interessen nach bestem Wissen—aber ohne Gewissen—durchzusetzen. Es lebe die Konkurrenz und die natürliche Auslese, die natürlich nicht natürlich ist, da nur ausnahmsweise (die Regel bestätigt das) der Bessere, oft dagegen der Geschicktere sich durchsetzt. Und es nützt einem heute ungedruckten, unaufgeführten und also unbekanntem Komponisten wenig, dass in hundert Jahren er, und nicht der heute vielgefeierte Hersteller gefragter und fragwürdiger Konfektionsware als der wichtigere erscheint. Es ist schon ein Glücksfall, wenn geniale aber total verkannte Musiker wie Nancarrow oder Scelsi so lange leben, um das Interesse der (Musik)welt an ihrer Arbeit zu erleben.

¹⁴ Der vorliegende Text ist für die neue österreichische Zeitschrift *Nomos* entstanden.

Diese Lösung ist keine Lösung.

b) Man schafft neue, alternative Aufführungsmöglichkeiten. Gerade zur Zeit wird darüber diskutiert, dass die jahrelang vollkommen inaktive italienische Sektion der IGNM wieder aktiviert wird. Man sollte neben einer nationalen Sektion auch regionale und städtische Sektionen gründen, die zu Foren für die Aufführung und die Diskussion der neuesten Musik werden könnten. Das wäre eine praktikable Lösung, setzt aber einen hierzulande bei Komponisten absolut unterentwickelten Willen zur solidarischen Arbeit voraus. Einige Zeichen deuten allerdings auf eine Änderung dieser Situation hin.

c) Der eigentliche Grund für die Schwierigkeit, die zeitgenössische Musik hat, ist wohl der Mangel an einer echten sozialen Funktion für das Produzieren neuer Musik (bei gleichzeitiger Verfügbarkeit frei Haus eines sehr großen Teils der Musikgeschichte). Hier haben wir es mit einem epochalen Wandel der Funktion von Musik zu tun, der im Zusammenhang zu sehen ist mit der Überwindung des Feudalismus, dann mit der technischen Reproduzierbarkeit von Musik, dann mit der weltweiten Verbreitung jener „anderen“ neuen Musik, nämlich der von Komponisten „ernster“ Musik als unseriös angesehenen, gleichwohl von zahlenmäßig sehr ernsthafte Menschenmengen angehörten Massenmusik, die die kontemporäre Musik immer mehr zu einer Beschäftigung für eine vergleichsweise recht kleine Gruppe von Hörern hat werden lassen. In Ermangelung einer echten sozialen Funktion, in Ermangelung eines sozialen Auftrags, riskiert das Komponieren zu einer solipsistischen Beschäftigung zu werden, zu einer Nabelschau, die—bei dem geringen Reiz von Komponistennabeln—selbst für die Urheber, geschweige denn für die mit deren redseligem Mitteilungsbedürfnis überrumpelten Zuhörer, einen immer schwächeren Sinn, um nicht zu sagen: Schwachsinn erlangt. Wenn ich an die unendlichen Kaskaden überflüssiger Noten denke, die tagein tagaus produziert werden, sehne ich mich nach einem (planetarischen) Jahr der Musik, das John Cage's Stück 4'33'' (das bekanntlich aus Stille besteht) zum einzigen aufführbaren Stück dekretiert.

Der durch den Mangel an sozialer Funktion hervorgerufene Zustand kann/muss analysiert werden—Lösungen angeben zu wollen zeugte allerdings von naivem Voluntarismus, denn was die neue Musik betrifft, betrifft gleichzeitig das—sich wandelnde—Selbstverständnis unserer gesamten Kultur. Eine partielle Lösung besteht darin, dass man für jene Minderheit, die sich—sei es als Komponist, oder als Hörer—für neue Musik interessiert, öffentlichen Schutz fordert. Dafür gibt es in unserem Land Präzedenzfälle: so wie die deutschen und ladinischen Minderheiten in Südtirol geschützt werden, oder die albanische in Apulien (viel zu wenig, wie es scheint), so muss der Staat sich auch für den Schutz der neue Musik produzierenden und konsumierenden Minderheit einsetzen. Denn eines steht fest: wiewohl die nützlichste (schönste—schlicht: wahre) neue Musik für diese verbrauchende und sich verbrauchende Gesellschaft etwas Unnützes ist, so gehört gerade dieses Unnütze mit zum Wertvollsten, das wir haben und für dessen Schutz wir mit allen Kräften kämpfen müssen.

Einleitung zu Gespräch mit Petrassi

Das nachstehend abgedruckte Gespräch ist ein Ausschnitt aus einem Buch, das ich unter dem Titel *Conversazioni con Petrassi* (Gespräche mit P.) 1980 veröffentlicht habe (Edizioni Suvini Zerboni, Milano). Das Buch enthält Gespräche, die ich zwischen November 1977 und dem Sommer 1978 aufgenommen habe. Warum Gespräche mit Petrassi aufnehmen? Die erste und naheliegende Antwort ist, dass er ein bedeutender Komponist ist, zumal in Italien, wo er nach dem Tode Dallapiccolas (1975) der anerkannte Altmeister der italienischen Musik ist. (Erst seit kurzem—und zwar auf dem Umweg über die Rezeption im Ausland—beginnt auch der fast gleichaltrige Scelsi eine gewisse Resonanz im italienischen Musikleben zu haben.) Eine zweite Antwort ist eher

persönlicher Art. In meiner Jugend habe ich mich nicht sonderlich für die italienische Musik interessiert. Anstatt Schüler von Petrassi oder eines anderen namhaften Komponisten zu werden, habe ich es vorgezogen, ins Ausland zugehen: nach Wien, nach Köln, schließlich nach Berlin. Erst später, als meine Lehr- und Wanderjahre offiziell vorbei waren (inoffiziell hoffe ich, dass sie noch lange weiterdauern mögen), habe ich für mich Petrassi „entdeckt“. Was mich an ihm faszinierte war die kompositorische Freiheit, die nie in Willkür ausartet, die Strenge, die nie dogmatisch ist. Die Gespräche, die ich mit ihm geführt habe, waren gleichsam Ersatz und Trost für den Unterricht, den ich bei ihm nicht gehabt hatte. Auf den rund 200 Seiten des Buches nehmen wir recht unterschiedliche Themen in Angriff: es geht um die Unterrichtsbarkeit von Komposition (Petrassi war Lehrer so unterschiedlicher Musiker wie Cornelius Cardew, Peter Maxwell Davies, Zoltan Jeney, Aldo Clementi, Gerardo Gandini, Ken Gaburo, um nur einige wenige zu nennen), um das Problem des Eurozentrismus, um den Realismus, um das Verhältnis zur bildenden Kunst (Petrassi ist ein Kunstkenner und -sammler), um einzelne Komponisten (wie Schönberg, Cage, Carter, Dallapiccola) und um vieles andere mehr. Über viele Fragen ging unsere Meinung auseinander, was nicht nur legitim ist, sondern für mich die Gespräche überhaupt erst lohnend machte, da ich die Konfrontation der Ideen (als etwas Dynamisches) der oft langweiligen Statik der Eintracht vorziehe (was nicht heißt, dass in unserem Fall nicht eine streitbare Eintracht gewaltet hätte). Der abgedruckte Abschnitt ist allerdings eher „harmlos“, da weitgehend technischer Art. Ich hoffe gleichwohl, dass er das Interesse für die Musik Goffredo Petrassis wecken, bzw. vermehren wird.

Zwischen Prähistorie und Postmoderne

Nachträgliche Vorbemerkung

Ich habe den folgenden Text im Oktober 1986 auf Italienisch geschrieben (s. Anmerkung 23). Für die deutsche Veröffentlichung habe ich ihn hier und da verändert, ohne aber mit Gewalt Widersprüchliches zu tilgen. Er ist nur eine Station auf dem Weg. Morgen werde ich—hoffentlich—die Dinge anders sehen, das heißt Aspekte entdecken, die mir verborgen geblieben waren. Wer ein geschlossenes System vorzuweisen hat, werfe den ersten Stein (am besten allerdings auf das System selber). Da der Widerspruch der Motor jeden Fortschreitens ist, ist es mir nicht nur Recht, wenn er im Text vorhanden ist, sondern auch, wenn er welchen erzeugt. So kann vielleicht gemeinsam ein Schritt weiter gegangen werden. Die italienische Fassung des Textes hat tatsächlich einigen Widerspruch provoziert (s. dazu auch Anmerkung 29). Das hat mich nicht weiter gewundert. Verwundert aber war ich über die Verwunderung, die auch—vor allem—bei Freunden meine neuen Positionen hervorgerufen haben. Neu? Nun, ich weiß nicht. Sie spiegeln Erfahrungen wider, die ich in den letzten Jahren sowohl auf musikalischem, wie auch auf philosophischem und politischem Gebiet gemacht habe. Ich sehe diese nicht als Zurücknahme früherer Positionen, sondern als deren Entwicklung. Wenn ich über die Verwunderung verwundert war (vielleicht zu Unrecht), so war ich aber enttäuscht (ich glaube mit Recht), dass mancher nicht bereit war, andere Positionen als seine eigenen gelten zu lassen. Solche nämlich, die den Konsensus einer mehr oder weniger homogenen Gruppe sprengen. Ich will keinen überzeugen, der sich nicht überzeugen lassen will, will aber auch nicht auf eigene Überzeugungen verzichten müssen. Keiner hat die Wahrheit gepachtet (zumal es keine gibt...). Ich denke, dass wir in einer Zeit der Umwertung vieler, wenn nicht aller Werte, lernen müssen, Andersdenkenden zuzuhören. Manchmal wird gegen differierende Meinungen das Argument ins Feld gebracht, sie würden „dem Feinde nützen“. Deswegen, und nicht aus sachlichen Gründen, werden sie zurückgewiesen. Dies ist aber eine gefährliche Begründung, und wir sollten den Mut haben damit aufzuräumen. Das Freund-Feind-Denken, das Denken in Fronten ist leider auf allen Gebieten verbreitet und es zeitigt auch auf allen Gebieten verheerende Folgen. Vor allem auf politischem Gebiet. Die Anklage, „objektiv“ der Konterrevolution zuzuspielen, ist eine beliebte Begründung, mit der Gegner von Stalin liquidiert wurden. Spuren dieser manichäischen Haltung sind auch auf dem vergleichsweise

harmlosen Gebiet der Musik vorhanden (auch wenn heute niemand—niemand?—mehr behaupten würde: Schönberg ist grundsätzlich gut, weil atonal, Strawinsky grundsätzlich schlecht, weil tonal). Die musikalische Diskussion (der musikalische Diskurs der Moderne) ist zu lange ideologisch, nämlich aufgrund vorgefasster Anschauungen geführt worden. Schauen wir uns lieber ohne ideologische Brille die Sache selber an, nämlich die Musik. Die Theorie muss sich nach der Musik richten, nicht die Musik nach der Theorie. Das beanspruche ich auch mit Nachdruck für mich selber: mit dem, was ich musikalisch mache, mag ich dem, was ich theoretisch denke, widersprechen. Die Theorie ist in diesem Falle ein Versuch, im nachhinein zu verstehen, was man eigentlich gemacht hat. Sie kann jederzeit durch die Musik selber verifiziert oder falsifiziert werden.

(November 1987)

Die Krise der zeitgenössischen Musik ist eine zugleich technische und ideelle. Die Situation ist paradox: eine enorme Erweiterung der technischen Möglichkeiten geht mit einer Verflachung der ideellen Motivation und überhaupt der sozialen Funktion der Musik einher. Die zeitgenössische Musik führt eine Randexistenz. Es wird immer schwieriger, eine vernünftige Antwort auf die Frage zu geben: Warum schreibt man Musik? Der Prozess der Säkularisierung, der den Beginn der Moderne in der Kunst anzeigt, ist an einem extremen Punkt angelangt. Es scheint nicht mehr möglich, in dieser Richtung weiterzugehen. Und in der Tat, schon lässt sich eine Tendenzwende ausmachen, die ein Überdenken der grundlegenden Motivation Musik zu machen mit sich bringen wird. Sicher, der Sinn des Muskmachens kann heute nicht getrennt betrachtet werden vom Sinn, den wir unserer gesamten Aktivität als Menschen geben. Diese Aktivität erscheint indessen immer sinnloser und die Welt als eine verwundbare Absurdität—eine manchmal erschreckende Absurdität.

Ein Wassertropfen ist eine Welt und unsere Welt ist ein Wassertropfen im Universum. Es entgehen uns die Proportionen, der Ursprung, die Bestimmung dieser Welt. Umsomehr entgeht uns der Sinn dieser Lebewesen, die sich Menschen genannt haben, die bis vor kurzem wie die Tiere lebten und binnen kurzer Zeit zur mächtigsten Gattung geworden sind, enorme Gedankengebäude errichtet haben und jetzt mit dem Gedanken spielen, ob man diesen unendlich kleinen Punkt des Universums, der Erde heißt, in die Luft jagen soll oder nicht. Niemandem würde es auffallen, im Universum. Alles ginge weiter wie seit undenklichen Zeiten.

Wer sich nicht auf die Krücken stützt, die ihm der Glaube—sei er religiös oder weltlich—liefert, muss ein Schwindelgefühl empfinden.

Es ist lächerlich zu glauben, unser Leben füge sich in einen unerforschlichen göttlichen Plan. Es ist lächerlich, aber es hilft zu leben.

Es ist lächerlich zu glauben, die Menschen könnten eine Gesellschaft bauen, die Freiheit und Gerechtigkeit verwirkliche und eine Alternative zum Paradies darstelle. Es ist lächerlich, aber auch dieser Glaube hilft zu leben.

Aber wenn man nicht glaubt? Wenn man die „Erzählungen“, die die Epoche der Moderne gekennzeichnet haben, in Frage stellt?

Das Projekt der Moderne ist von großen theoretischen Systemen gelenkt worden, oder, wie Lyotard sagt,¹⁵ von großen Erzählungen. Die Wahrheit, die Gerechtigkeit, die Freiheit, die universale Brüderlichkeit: Begriffe, auf denen die Legitimation oder die Kritik der Ideen und der Handlungen gründeten. Die Ungläubigkeit gegenüber den Erzählungen und den Meta-Erzählungen

¹⁵ Vgl. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

(Geschichtsphilosophien) ist laut Lyotard das, was die postmoderne Epoche kennzeichnet.

Aber wird der Postmodernismus nicht selber zur Meta-Erzählung in dem Augenblick, in dem er einen Interpretationsschlüssel zu liefern vorgibt? Außerdem: Obwohl er sich im Bereich der westlichen Gesellschaften entwickelt, leugnet der Postmodernismus implizit wie explizit die Vorherrschaft der westeuropäischen gegenüber den anderen Kulturen. In Wirklichkeit aber bekräftigt er diese in dem Maße, in dem er eine Theorie für allgemeingültig erklärt, die ihre Voraussetzungen in der Situation der postindustriellen Gesellschaften hat. Welchen Sinn hat es, in Afrika, Indien oder Lateinamerika von Postmoderne zu reden?

Der Postmodernismus, im Sinne von alles geht/nichts geht, alles ist möglich/nichts ist möglich, übersteigt die Kritik der Vernunft und wird zur Bejahung der zynischen Vernunft. Gegen den Zynismus gibt es kein Argument. Außer einem, das stärker ist, je schwächer es zu sein scheint. Schwach, weil es sich auf keine äußere Instanz stützt; stark, weil es sich auf die einzige Instanz stützt, die für die Menschen zählt: ihre Geschichte. Die Geschichte der Menschen ist der Versuch, dem Sinn zu verleihen, was keinen hat. Ein herrischer und vergeblicher Versuch, denn der Sinn der Geschichte scheint derjenige zu sein, dass sie keinen hat, jedenfalls keinen als metaphysisch verstanden. Der metaphysische Sinn wird durch die mühsame Konstruktion einer geschichtlichen Rationalität ersetzt. Ein prometheisches Unternehmen. Allerdings muss man oft mehr als an Prometheus an Sisyphus denken. Camus unterschied zwischen dem metaphysisch und dem historisch Absurden. Gegen ersteres können wir nichts tun. Die Sinnlosigkeit der Welt, Krankheit und Tod sind unveräußerlicher Bestandteil des menschlichen Seins. Das historisch Absurde hingegen—die Ungerechtigkeit, die Unfreiheit, der Krieg—kann und muss von den Menschen bekämpft werden, wenn sie aus ihrer Vorgeschichte heraus wollen. Für Marx bewegten sich die Menschen noch in ihrer Vorgeschichte.¹⁶ Die Geschichte dieses Jahrhunderts kann dies nur bestätigen. Trotz 1917—und wir können auch 1949 und 1961 hinzuzählen—steht die Grausamkeit der Menschen in nichts derjenigen früherer Zeitalter nach, die wir als dunkle betrachten. Licht—wenn man dasjenige der am Welthimmel leuchtenden Bomben außer Betracht lässt—gab es nur wenig zu sehen. Heiner Müller hat Recht: Die Sonne der Folter, von der Artaud spricht, ist die einzige, die gleichzeitig alle Kontinente dieses Planeten beleuchtet.¹⁷ Der neue Mensch wurde nirgends gesichtet, sondern nur Verwandlungen des Wolfes, der seit jeher der Mensch für den Menschen gewesen ist. Die Ideale von 1789 sind immer noch Utopie. Blut ist das wahre Symbol dieses Jahrhunderts, dessen Fortschritte auch in der Bereitstellung von immer mehr und immer schnelleren Tötungsmitteln besteht. Das Finale der Neunten Sinfonie hat sich als eine tragische Verhöhnung erwiesen, als eine Hintergrundmusik, die die Schreie der in den Gaskammern ermordeten Menschen übertönen soll.

Angesichts des Scheiterns des Projektes der Moderne werden dessen Voraussetzungen kritisiert. Damit riskiert man jedoch, von einem Extrem ins andere zu fallen, sofern das Ablassen von einer linearen und mechanischen, metaphysischen Idee der Freiheit auch den Verzicht, das historisch Absurde zu bekämpfen bedeutet. In Wirklichkeit ist die Kritik der Moderne integraler Bestandteil des Projektes der Moderne. Und zwar seit der *Kritik der reinen Vernunft*. In jüngerer Zeit haben Benjamin, Bloch, Adorno, Horkheimer und Habermas gezeigt, dass es möglich, ja sogar notwendig ist, Aspekte des Projektes der Moderne zu kritisieren; ohne deshalb auf eine artikulierte Idee von Rationalität zu verzichten. Die Krise der Vernunft wird nicht überwunden, indem man sich der Unvernunft überlässt. Sie verlangt im Gegenteil ein größeres Maß an Rationalität, die von einem vielfältigeren, differenzierteren Begriff von Vernunft ausgeht. Wie zu Zeiten Kants bedarf die Philosophie auch heute einer Kritik der Vernunft mittels der Vernunft, und nicht ihrer Abschaffung.

Viele werden schon einen Ameisenhaufen betrachtet und sich dabei vorgestellt haben, dass unsere eigene Aktivität aus einer anderen Perspektive—analog derjenigen eines Menschen, der einen

¹⁶ Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (Vorwort), Berlin: Dietz Verlag, 1971, S. 16.

¹⁷ Heiner Müller, Vortragstext zu einer Diskussion über Postmodernismus, New York, 1978, o.O., o.J.

Ameisenhaufen betrachtet—Ähnlichkeit mit der Aktivität der Ameisen aufweisen könnte. Im Unterschied zu den Ameisen haben wir die Fähigkeit von der Situation, in der wir uns befinden, zu abstrahieren und uns wie von weitem zu sehen. Wir können, zumindest für kurze Augenblicke, zu Betrachtern von uns selbst werden. Auf diese Weise können wir uns der Irrelevanz und der Banalität vieler unserer größten Probleme bewusst werden. Auf diese Weise relativieren wir, was uns als lebensnotwendige Fragen erscheinen. Auf diese Weise werden wir uns der Absurdität des Lebens bewusst. Auf die Dauer müssen wir jedoch zu unserer alltäglichen Perspektive zurückkehren. Wenn wir nicht verrückt werden wollen, wenn wir den Selbstmord ablehnen,¹⁸ müssen wir in den Ameisenhaufen zurückkehren und uns an unseren eigenen Problemen messen, die uns sofort wieder groß, bedeutend, schwierig, oft unüberwindlich erscheinen werden. Wir müssten uns jedoch an diese geistige Gymnastik gewöhnen, die darin besteht, uns wie von oben zu beobachten. Wir würden feststellen, dass mit dem Wechsel der Perspektive sich die Bedeutung unserer Ideen und unserer Handlungen relativiert. Es genügt ein minimaler Wechsel der Perspektive, um die Dinge in einem gänzlich anderen Licht zu sehen. Das gilt auch für das Gebiet der Musik. Ein Blick von oben oder ganz einfach aus einer anderen Perspektive zeigt uns, dass die Probleme, die die Welt der zeitgenössischen Musik bewegen, ein Sturm im Wasserglas sind, und dass die Welt der zeitgenössischen Musik zur realen Welt absolut marginal ist. Es ist angebracht, diese Tatsache in Erinnerung zu rufen, bevor wir uns mit der gebotenen Energie den Problemen der zeitgenössischen Musik zuwenden und sie ins Zentrum unserer Interessen stellen.

Unsere „vorgeschichtliche“ und zugleich postmoderne Epoche wird vom Bewusstsein der Pluralität der Kulturen bestimmt, sowohl innerhalb der Gesellschaft als auch im Weltmaßstab.¹⁹

Als ich vor einigen Jahren in San Francisco ein Geschenk für meine Frau kaufen wollte, fragte ich einen befreundeten Komponisten um Rat. „Ich würde ihr gern etwas typisch Amerikanisches schenken“, sagte ich zu ihm. „Schenk’ ihr einen Kimono“, lautete seine Antwort. „Wirklich?“ wunderte ich mich, „ein Kimono scheint mir aber keine typisch amerikanische Sache zu sein“. „Warum nicht? Die japanische Kultur ist ein integraler Bestandteil unserer Kultur“, antwortete er und erzählt dann, dass es in der Schule, die er als Kind besucht hatte, mehr Japaner als Amerikaner gab und dass ihm die japanische Kultur genauso vertraut sei wie die amerikanische, auch wenn er noch nie in Japan war.

Der Kimono, der Cowboy-Hut, die neapolitanische Pizza, der Hot-dog, Dallas und „Der Name der Rose“, die Rockmusik und die Minimal Music: alles gehört zum Angebot des großen Supermarktes, den die Welt darstellt. Die Haltung meines kalifornischen Freundes, der in Tuchfühlung mit der japanischen Kultur aufgewachsen ist, aber im IRCAM arbeitet, ist eine postmoderne Haltung.

Es ist dieselbe Haltung, wie sie ein anderer mir befreundeter Komponist, der als Sohn polnischer Eltern in den USA geboren ist, in Rom lebt, in Lüttich lehrt und einen japanischen Verleger hat, an den Tag legte, als er mir vor Jahren sagte, er habe den Eindruck, sich innerhalb einer einzigen Stadt zu bewegen, deren westliche Grenzen in Los Angeles und deren östliche Grenzen in Berlin liegen. Wir sind immer mehr an die Gleichzeitigkeit des Vielfältigen gewöhnt. An die Überlagerung unterschiedlicher Zeitebenen. An die Polyphonie der verschiedenen Kulturen. An das

¹⁸ Baudelaire, ein Verfechter der Moderne, sprach vom Selbstmord als von der "passion particulière de la vie moderne". Für Baudelaire ist der Selbstmord das Siegel unter einem heroischen Wollen, das—so Benjamin—der ihm feindlichen Gesinnung nichts zugesteht. "Dieser Selbstmord ist nicht Verzicht sondern heroische Passion. Er ist die Eroberung der Moderne im Bereiche der Leidenschaften". (Vgl. Walter Benjamin, „Die Moderne“ in *Das Argument*, 10. Jahrgang, Nr. 46 (1968), S. 50. Heute, in einer Epoche der Ungläubigkeit gegenüber Erzählungen ist auch der Sinn des Selbstmordes ein anderer.

¹⁹ Siehe auch L. Lombardi, „Konstruktion der Freiheit“, in *Europäische Gegenwartsmusik*, Mainz: Schott, 1984; und auch in *Schnittpunkte Mensch/Musik*, Regensburg: Bosse, 1985.

„Multiversum“ Ernst Blochs, der diesen sehr schönen Begriff—dem eines kompakten Universums entgegengesetzt—von William James übernommen hat.²⁰

Diese Situation gilt natürlich auch für die Musik. Kurz vor dem neuen Jahrhundert wissen wir, dass die Musik des zu Ende gehenden Jahrhunderts nicht nur gekennzeichnet ist durch die Linie Schönberg, die das Erbe der großen deutsch-österreichischen Tradition aufgreift und bis zur seriellen Musik der fünfziger Jahre reicht, sondern auch durch das Eindringen von unterschiedlichen Musikkulturen in die Szene der euro-okzidentalen Kunstmusik, durch die immer größere Bedeutung, welche die Nebenwege gegenüber den Hauptwegen erlangt haben, bis es keine Haupt- und Nebenwege mehr geben wird, sondern eine Vielzahl von zu entdeckenden und zu erfindenden Routen. Janáček, Bartók, Ives, Varèse, Weill, Schostakowitsch, Eisler, Cage, Partch, Nancarrow, Scelsi: alles Musiker, die den großen Fluss der modernen Musik mit unterschiedlichsten Erfahrungen angereichert haben. Sei es durch das Zurückgreifen auf den reichen Fundus der Volksmusik (eine Art großer Tunnel unter der Geschichte, in dem sich viel von dem erhalten hat, was oben von den Kriegen, Revolutionen und von einer rücksichtslosen Zivilisation zerstört worden ist); sei es durch Beachtung der „natürlichen“, „malerischen“ Grundlagen des Klanges; sei es durch die Aufnahme von Einflüssen orientalischer Gedankengüter; sei es durch Nicht-Verzichten auf die strukturbilden Möglichkeiten der tonalen Anziehungskraft, wenn sie auch durch den Sturm des zwanzigsten Jahrhunderts hindurchgegangen ist. Wir sind nunmehr in einer Situation, in der die Beschreibung der Kultur in zeitlichen Begriffen ersetzt wird durch eine Beschreibung in räumlichen Begriffen; in der die Geschichte der Kultur immer mehr einer Geographie der Kultur weicht. Im Vergleich zur mehr oder weniger linearen Entwicklung der traditionellen euro-okzidentalen Kultur sehen wir uns heute einer Gleichzeitigkeit von Kulturen gegenüber, die sich unterschiedlich—auch zeitlich unterschiedlich—entwickeln. Diese mehr oder weniger bewusst erfahrene Situation, die aber de facto in den letzten Jahren immer schwerer wiegt, hat zu einer progressiven inneren Aushöhlung des Avantgarde-Begriffs beigetragen. Auch für die Musik gilt, mutatis mutandis, die am Beginn des Jahrhunderts von der Relativitätstheorie beschriebene Situation.

Die Vielfalt der Kulturen, Traditionen und Projekte kann Verwirrung stiften und zu Anarchie führen. Für die Kunst ist die Anarchie zwar vital, wenn sie aber institutionalisiert wird, gerät sie in Widerspruch zu sich selbst und wird zur schieren Unordnung, zur Willkür.

Mancher fühlt sich aufgrund der veränderten kulturellen Situation berechtigt zu behaupten, dass man alles dürfe. Nichts könnte falscher sein. Dilettantismus darf nach wie vor nicht sein. Im Deutschen gibt es das Sprichwort: „Kunst kommt von Können“. Schönberg hat es modifiziert zu „Kunst kommt von Müssen“, und befand sich somit noch völlig im Idealismus. Heute denken viele, Kunst bedeute weder „Können“ noch „Müssen“, sondern „Wollen“. Das ist eine dilettantische Einstellung. Der postmoderne Dilettant unterscheidet sich vom modernen Dilettanten. Der moderne Dilettant wollte, konnte aber nicht. Der postmoderne Dilettant kann nicht, begnügt sich aber mit dem Wollen.

So gesehen ist Kunst das, von dem man will, dass es Kunst sei. Der Dilettantismus, von dem ich spreche, bedeutet nicht notgedrungen Abwesenheit von handwerklichem Können. Es ist kein Dilettantismus der Ausführung, sondern intellektueller Art. Dilettantismus kann mit akademischer Glätte auftreten. Das beweist die überwiegende Mehrheit der gegenwärtigen kompositorischen Produktion in Italien. Wie es kürzlich von Gentilucci formuliert wurde: „Eine kombinatorische Komposition zu schreiben hat heute den gleichen Sinn wie das Verfassen einer Schulfuge nach der Methode des illustren Herrn Theodor Dubois“.²¹ Ob die angewandte Technik nun kombinatorisch

²⁰ Vgl. Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storie in Ernst Bloch*, Napoli: Bibliopolis, 1982.

²¹ Armando Gentilucci, „La musica contemporanea a cavallo tra due decenni: 1970-1980“, in *Musica/Realtà* Nr. 20, S. 67.

sei oder nicht: man hat oft den Eindruck, es mit einer Schulaufgabe zu tun zu haben, mit der Anwendung eines Kochrezeptes.

Unabhängig von der italienischen Situation zeigt sich das auffällige Phänomen der letzten fünfzehn, zwanzig Jahre in dem verschiedenartigen Wiederaufblühen von mehr oder weniger deutlichen Elementen der Tonalität. Schon in den frühen sechziger Jahren kehrte der US-amerikanische Komponist Rochberg, ein Anhänger Schönbergs und ein Freund Dallapiccolas, zur harmlosesten Tonalität zurück. Bernd Alois Zimmermann integrierte verschiedene historische Tonsprachen einschließlich der Tonalität in sein großes Projekt eines musikalischen Pluralismus, das die umfangreichste Verwirklichung in der zwischen 1958 und 1960 komponierten Oper *Die Soldaten* gefunden hat. Kurz darauf setzte sich auch Pousseur—bei der Arbeit an *Votre Faust*—mit dem Problem der Reintegration von Elementen der Vergangenheit auseinander. *Hymnen* von Stockhausen datiert aus dem Jahr 1967, Berios *Sinfonia* aus dem Jahr 1968. Die nordamerikanische repetitive und minimalistische Musik begann sich etwa um die Jahrzehntwende 1970 zu verbreiten.

Ich erinnere mich, wie Ligeti 1969 in Darmstadt *In C* von Riley vorstellte. Auch in der Sowjetunion vollzogen Komponisten, die an der westlichen Avantgarde Anteil genommen hatten—wie Schnittke—, eine neo-tonale Wende. Mitte der siebziger Jahre tritt in der Bundesrepublik Deutschland eine Gruppe von Komponisten in Erscheinung, die unter der Bezeichnung "Neue Einfachheit" zusammengefasst werden. In Wirklichkeit wurde der Begriff "Neue Einfachheit" öffentlich erstmals anlässlich einer Konzertreihe des Westdeutschen Rundfunks Köln benutzt, die den nordamerikanischen Minimal-Komponisten und deren vereinzelt deutschen Entsprechungen galt. Und in der Tat ist die repetitive und minimalistische Musik von La Monte Young, Riley, Reich und teilweise von Rzewski auf ihre Art einfach und neu. Es war ein Missverständnis, die gleiche Bezeichnung den deutschen Komponisten zuzuordnen, die mit der Tonalität (wenn auch oft einer mehr intendierten als "beherrschten") die Formen und Besetzungen der spätromantischen Tradition wiedereinführen wollten. Eine im wesentlichen restaurative Haltung, von der sich dann einige wieder distanziert haben, indem sie produktivere Wege einschlugen. Aber so steril diese Haltung auch gewesen sein mag, auch sie hatte wie die anderen erwähnten Phänomene symptomatischen Charakter. Um zu verstehen, wo wir stehen und wohin wir gehen, müssen wir die verschiedensten Symptome interpretieren, und sicher nicht nur diejenigen, die uns gefallen. Dies gilt auch für jene italienische Strömung, die unter der selbstgewählten Bezeichnung "Neoromantik" kursiert—eine offensichtlich absurde Bezeichnung, sofern der Begriff „Romantik“ auf die gleichnamige komplexe historische und kulturelle Bewegung Bezug nehmen will. Der Begriff wird hier jedoch vielmehr in seiner Vulgärbedeutung benutzt: ein romantischer Spaziergang, eine romantische Nacht, ein romantisches Abendessen bei Kerzenlicht. Es reicht schon so wenig, um "romantisch" zu sein! Eine solche Karikatur der Romantik weist Berührungspunkte auf mit jenem Musikstil, den ich vor Jahren als "neogalant" bezeichnete. Nicht so sehr im Sinne des 18. Jahrhunderts, als vielmehr im allgemeineren Sinne von elegant, angenehm, salonhaft, oberflächlich.

Beide Strömungen lehnen implizit oder explizit die Wiener oder Darmstädter Tradition ab und gehen dagegen von einer Rückbesinnung auf französische Erfahrungen aus: Der Impressionismus in einem Fall, die „Groupe des six“ im anderen.

Bei den „Neoromantikern“ (ich nenne sie weiterhin so in Ermangelung einer besseren Bezeichnung: sie sind in der Tat undefinierbar) kommt noch das Kokettieren mit der Rockmusik und die Verehrung für Puccini hinzu. Was aber die Produktion dieser Komponisten wirklich ärgerlich erscheinen lässt ist ihre technische Unzulänglichkeit. Die Tonalität ist kein Slogan, sondern ein über Jahrhunderte entwickeltes, musiksprachliches System, das selbst bei einfachster Anwendung eine beachtliche Fähigkeit zur Erfindung und Konstruktion verlangt. Insbesondere wenn man sie heute wieder einsetzen will. Die Beatles wussten damit umzugehen; die Neo-Undefinierbaren nicht. Hier ist Kunst weder das was man muss, noch was man will, und noch weniger das, was man kann. Es ist das, was man nicht kann. Solches vorausgesetzt, denke ich aber, dass wir auch diesen

Phänomenen Rechnung tragen müssen. Auch dies ist ein zu analysierendes Symptom. Eine neue Haltung kann sich als Unduldsamkeit gegenüber der alten Haltung manifestieren. Und sie kann am Anfang in grober Form auftreten.²²

Alle diese Symptome signalisieren immer deutlicher die Krise und die Randständigkeit der zeitgenössischen Musik. Ihre Unfähigkeit, die Menschen zu interessieren. Ihre Trennung vom Leben. Sie signalisieren die Tatsache, dass die von der Kultur ausgeschaltete tonale Schwerkraft auf die Dauer wieder auftaucht und mit Nachdruck ihre Rechte geltend macht. Eine Bestätigung dafür liefert diejenige Musik, die im Publikum die weiteste Verbreitung findet und am meisten in

²² Zu diesem Problem vergleiche die klugen Ausführungen Hanns Eislers in den *Gesprächen mit Bunge*:

Man hat mir in meiner Jugend vorgeworfen, dass ich ein grober, plumper Herr bin, dessen Arbeiterlieder kraftvoll, schreiend—und auch ästhetisch dann eben unmöglich sind für die Töchter der Bankiers oder für die verwöhnten Musikbesucher. Und dieser Einwand hat gestimmt. Ich war grob, unelegant und schreiend. Wenn sich ein solcher Mensch—es gibt auch eine Menge Arbeiterhörer, die mir das vorgeworfen haben—gegen meine Musik ausgesprochen hat, dann erinnere ich mich an alte Zeiten. (Sie wissen doch, dass ich—leider—eine gute Erziehung gehabt habe von den Jesuiten.) Ich frage mich: Wie hat sich die neue Kunst durchgesetzt vor 1500 Jahren? Das war genauso kompliziert und interessant, wie es heute ist. Denn ein guter Kenner der Musik würde auch in meinen ersten Anfängen eine neue Funktion, einen neuen Pfiff, eine neue Art gehört haben.

Ich versuche das jetzt zu vergleichen. Mein Vergleich hinkt, genauso wie meine Sprache.

Da gab es zum Beispiel 425 nach unserer Zeitrechnung einen kleinen Dichter, der hieß Sidonius Apollinaris. Er lebte am Hof der Franken bei den Wisigoten, also am Hof von Bordeaux. Er war ein Dichter der lateinischen klassizistischen Schule, der Epik und Lyrik betrieb. Er sagte: "Es ist mir unmöglich, Gedichte zu schreiben, wenn ich die neuen Völkerschaften sehe, die sich mit schmieriger Butter die Haare einschmieren". Tatsächlich waren die Völkerschaften—darunter auch die Germanen—mit Butter eingeschmiert, so dass sie gestunken haben wie die Pest. "Ich kann nicht eine Ode an die Göttin Venus schreiben, wenn diese Barbaren, die deutschen Barbaren, zu uns kommen, und ich sehe mit Entsetzen, dass bereits meine Kinder anfangen, deutsch zu lernen!" Vor allem missfielen ihm die blauäugigen Sachsen, die nach schlechter Butter stanken und die weder Lateinisch noch irgend überhaupt etwas konnten, nur etwas: töten. Darüber hat dieser Mann ein sehr schönes Gedicht geschrieben. Es ist unbekannt. Nun versuche ich, dieses Gedicht lateinisch vorzulesen. Ich nehme nicht an, dass es ankommt; aber in der Hoffnung, dass unsere Schüler in 20 Jahren Latein besser können werden als ich, versuche ich jetzt, das vorzulesen. Ich habe das Gedicht aufgeschrieben, als ich mit einem Herzinfarkt in einem Spital in Wien lag.

Jedenfalls wollte der Apollinaris folgendes sagen: Es ist abscheulich, dass ich überhaupt nicht mehr über Kunst sprechen kann, wenn diese stinkenden Barbaren kommen. Ich will großartige Epen schreiben über die Vergangenheit—nun kommen ganz neue Leute! Da klingt eine Glocke in mir. Das erinnert mich an meine Jugend, und das erinnert mich an heute. Denn es ist ungeheuer wichtig zu sehen, dass eine neue Kultur, eine neue Funktion der Kultur, oft barbarisch auftritt, so dass die alten Herren, die die Künste der Venus beschreiben wollen, blass und verstört werden. Aber vergessen wir nicht, dass der Dichter Sidonius Apollinaris 475 nach unserer Zeitrechnung getroffen hat die zukünftigen Shakespeares, Schillers, Goethes, Brechts. Er hat sie noch nicht erkannt. Sie stanken zu sehr nach schlechter Butter.

Nun, heute ist das vereinfachter. Sie wissen, dass Brecht einer der größten Meister nicht nur dieses Jahrhunderts ist. Aber diese Art, Kunst zu betrachten, geht nicht. Wir müssen uns frei machen von Dummheiten. Wir dürfen nicht zurückschauen, sondern müssen nach vorn schauen. Das ist eine vielleicht nicht sehr angenehme Betrachtungsweise, aber ich möchte sie doch einmal abgeliefert haben.

(Man muss allerdings hinzufügen, dass sich eine neue Musik in dem von Eisler hypothesierten Sinne nicht entwickelt hat und dass somit, in seinem Fall, die anhand der Anekdote von dem lateinischen Dichter exemplifizierte, historische Dialektik nicht funktioniert hat. Ob sie für die hier untersuchte Situation Gültigkeit hat, wird sich in Zukunft zeigen.)

und durch die Massenkommunikationsmittel eindringt. Abgesehen davon, was ihr wirklicher Wert sein könnte, handelt es sich um Musik, die auf die eine oder andere Weise eine tonale Polarität berücksichtigt. Der Sinn für die tonale Anziehungskraft scheint dem Menschen auf solch anthropologische und archetypische Weise zu eigen zu sein, dass er manchmal ein bescheidenes tonales Stück einem guten atonalen vorzieht. Anders lässt sich nicht erklären, warum Hindemith, obwohl er aus der kritischen Diskussion praktisch verschwunden ist, weiterhin zu den am meisten aufgeführten deutschen Komponisten gehört. Ebenso wie Respighi—außerhalb Italiens—weiterhin einer der am meisten aufgeführten italienischen Komponisten ist. Damit will ich hier keine allzu leichte Polemik gegen diese Komponisten führen, gegenüber denen die neuen Undefinierbaren verblassen müssten, wenn sie nicht schon blutleer wären. Aber anders lässt sich nicht erklären, warum Strawinsky (um von bei weitem blutvolleren Musikern zu sprechen) unendlich häufiger aufgeführt wird als Schönberg. Und Bartók häufiger als Varèse. Um nicht zu sprechen von der Welt der Unterhaltungsmusik, die, wenngleich in verkommenen Formen, auf einer Art tonalem Gemeinsinn beruht. Man kann nicht alles den perfiden Machenschaften des Marktes oder der multinationalen Konzerne oder der Massenmedien zuschreiben. Es ist wahr, dass niemals soviel Musik der Vergangenheit gehört wurde wie in unserer Epoche, und dass diese Tatsache die Rezeption des Neuen objektiv erschwert. Es ist wahr, dass—zumindest in Italien—Musikunterricht praktisch nicht vorhanden ist. Aber das erklärt nicht alles. Es ist auch wahr, dass nicht alles allen gefallen kann und dass die Massengesellschaften vor allem zu einer Massierung des schlechten Geschmacks führen. Aber auch das kann nicht alles erklären. Ich persönlich gäbe für die atonalen *Fünf Orchesterstücke* von Schönberg einige Tonnen neotonaler Musik. Ich denke aber, dass die Abwesenheit einer tonalen Schwerkraft nicht die normale Bedingung der Musik sein kann. Ich denke, dass, fast am Ende dieses Jahrhunderts der Errungenschaften, aber auch der Furcht und des Elends (die oft die Kehrseite der Errungenschaften darstellen) angelangt, eine Umkehrung der Tendenz nottut. Immer mehr habe ich den Eindruck, dass die großartige Epoche der Emanzipation der Dissonanz und der Atonalität selbst eine große Dissonanz sei, die aufgelöst werden muss. In einer neuen Konsonanz, um das schöne Wort zu gebrauchen, das der Vereinigung den Namen gibt, für die ich die Ehre zu sprechen habe.²³ Ich brauche nicht zu sagen, dass ich mich, wenn ich von Konsonanz oder von tonalen Elementen spreche, nicht auf das musiksprachliche System beziehe, wie es sich historisch seit der Renaissance entwickelt hat. Ich beziehe mich auf die „Polaritäten“, wie sie in der Musik aller Zeiten vorhanden sind. Polaritäten, die auf letztlich „objektiven“ Voraussetzungen beruhen, wie es die Unterteilung des Monochordes oder die Obertonreihe sind.

Es stellt sich hier die Frage nach der Beziehung zwischen Musik und Natur, was wiederum einen Teilaspekt des umfassenden Problems der Beziehung zwischen Natur und Kultur darstellt. "Die Natur der Dinge ist nichts anderes als ihre Geburt innerhalb einer bestimmten Zeit und mit einer bestimmten Art und Weise", sagt Vico.²⁴ Die Kultur ist vermenschlichte Natur. Sie kann zur zweiten Natur werden. Aber sie kann sich auch gegen die Vernunft (in Anführungsstrichen) der Natur wenden. Wie es die Lebensfeindlichkeit der Metropolen, die Umweltverschmutzung, die Gefahren der Atomenergie zeigen. Der Mensch lebt aufgrund physiologischer Mechanismen, deren Ursprung sich im Dunkel der Zeiten verliert. Die jüngere Menschheitsgeschichte, die sich in wenigen Jahrtausenden bemisst, kennt keine anthropologischen Mutationen. Trotz der Natürlichkeit—oder besser: Selbstverständlichkeit—mit der wir uns der raffiniertesten Instrumente des Fortschritts bedienen, ähneln unsere Verhaltensweisen noch insgesamt denen unserer ältesten

²³ Dieser Text ist die leicht veränderte Version eines Vortrages, den ich am 6. November 1986 in Rom anlässlich eines von der musikalischen Vereinigung „Nuova Consonanza“ im Goethe-Institut veranstalteten Kongresses gehalten habe. Die Veranstaltung stand unter dem Thema: "Die Vielfalt von Poetiken und Sprachen in der Musik von heute".

²⁴ Gianbattista Vico, "Scienza Nuova" 147, in Vico, *Autobiografia, Poesie, Scienza Nuova*, Milano: Garzanti, 1983, S.248.

Vorfahren. Unter dem frischen Lack der historischen Veränderungen bleibt die Struktur, die uns mit der größeren—und nicht immer schönen—Familie der Tiere und Pflanzen verbindet, praktisch unverändert. Wie vermittelt auch immer—unsere Beziehung zur Natur bleibt eine Nabelschnur, die wir nicht durchschneiden können. Es sei denn, wir wollen uns selbst zerstören. An Zeichen eines mehr oder weniger unbewussten Selbstzerstörungswillens fehlt es nicht. Diese Zeichen rufen allerdings entgegengesetzte Zeichen hervor: die Unduldsamkeit gegenüber einem Leben, das immer mehr auf dem Tod der Natur beruht: die Bewegung für den Umweltschutz, die ökologische Politik. In unserem Jahrhundert des Grauens hat die authentischste Kunst das Grauen dargestellt. Sie hat es nicht so sehr oder nicht nur im programmatischen Sinne dargestellt, sondern aufgrund ihrer eigenen Struktur, durch die Unnatürlichkeit (in Anführungsstrichen) ihrer Mittel. Nicht alles, was natürlich ist, ist gut, wie nicht alles künstliche schlecht ist. Tiere zu töten, um sie zu essen, scheint natürlich zu sein. Die Sprache Weberns—künstlich, wenn auch von Goetheschen Reflexionen über die Natur beeinflusst—gehört zu den beachtlichen Leistungen menschlichen Denkens. Aber ist nicht jede Sprache künstlich, umsomehr diejenige der Musik? Doch, aber sie stützt sich auf eine letztlich natürliche Basis. Nicht im Sinne einer reaktionären Interpretation Rameaus (für den die tonale Harmonie auf natürlichen Phänomenen beruhte), und damit auch nicht in dem Sinne, eine historische Sprache zu hypostasieren. Also nicht im Sinne Hindemiths. Eher schon im Sinne des Theoretikers Busoni, der eine Überwindung der Tonalität nicht gegen, sondern durch eine veränderte Beziehung zu den natürlichen Grundlagen der Musik hypothesierte. Im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* schrieb Busoni: „Wir haben die Oktave in zwölf gleiche Stufen unterteilt, weil wir uns irgendwie behelfen mussten (...). Vor allem die Tasteninstrumente haben unser Gehör so sehr geprägt, dass uns alle Töne außer den zwölf Halbtönen unrein erscheinen. Doch die Natur hat eine unendliche Einteilung—eine unendliche!—geschaffen“.²⁵ Das schrieb Busoni im Jahre 1906. In den achtzig Jahren, die seitdem vergangen sind, hat die Musik viele Prognosen Busonis erfüllt und damit gezeigt—wie es die gesamte Musikgeschichte zeigt—dass die Beachtung der natürlichen Grundlagen der Musik nicht das Aktionsfeld einengt, sondern es vielmehr auszudehnen vermag auf die unterschiedlichsten musikalischen Systeme. Nur das System, das den Blick auf jene natürlichen Grundlagen verliert, erweist sich auf die Dauer als steril. Ich zitiere einen anderen Abschnitt von Busoni: "Jedes Motiv (...) schließt seinen Lebensimpuls in sich ein wie ein Samenkorn. Unterschiedliche Samen erzeugen unterschiedliche Pflanzen, die sich voneinander abheben durch Form, Blattwerk (Laub), Blüten, Früchte, Wachstum und Farben. Selbst die gleiche Pflanzenart wächst in jedem Exemplar unterschiedlich hinsichtlich Entwicklung, Aussehen und Kraft. Ebenso existiert in jedem Motiv seine schon a priori vorgeprägte, vollkommene Form; jedes einzelne Thema muss sich unterschiedlich entfalten, aber jedes folgt dabei der Notwendigkeit der ewigen Harmonie. Diese Form bleibt unzerstörbar und ist sich doch niemals gleich."²⁶ Auch hier bezieht sich Busoni auf die Natur, indem er praktisch Goethe zitiert, nicht um die menschliche Kreativität in irgendwelche, von den zeitlichen wie örtlichen Bedingungen unabhängige Regeln einzubinden, sondern um sie im Gegenteil zu befreien von den Zwängen einer einseitig kulturell ausgerichteten Entwicklung. Die Gedanken Busonis könnten eine Erörterung des Formproblems anregen, eines der am wenigsten gelösten Probleme in der heutigen Musik, die sich oft zwischen Unförmigkeit und Schema bewegt. Sprache und Form sind untrennbar miteinander verbunden. Die Form, jedesmal verschieden, kann nicht unabhängig von der verwendeten Sprache bestehen. Für das eine wie das andere beruft sich Busoni—der sich selbst als einen Verehrer der Form bezeichnet—auf die unendliche Vielfalt, die in der Natur aus einem einheitlichen Prinzip erwächst. Heute wissen wir, dass das Geheimnis des Lebens, jeden Lebens von den einzelligen Bakterien bis zum Menschen, in einem Molekül liegt, das wiederum in den Chromosomen eines jeden Lebewesens enthalten ist und Desoxyribonucleinsäure (DNS) genannt wird.

Es geht nicht darum, Kunst und Natur, Entwicklungsprinzip organischen Lebens und Konstruktion menschlichen Denkens zu verwechseln. Aber es gibt einen Unterschied zwischen dem Verwechseln

²⁵ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1954, S.35.

²⁶ Ebda, S. 46.

der beiden Bereiche und dem expliziten oder faktischen Leugnen jeglicher Beziehung zwischen ihnen. Der Mensch—geschaffen, um auf seinen zwei Beinen zu gehen—hat Maschinen erfunden, um sich auf der Erde, im Wasser und in der Luft schneller fortzubewegen. Er kann auch den Bedingungen der Erdanziehungskraft entfliehen und die Erdatmosphäre verlassen. Früher oder später muss er jedoch zur Erde zurückkehren, mit den Füßen auf der Erde stehen und sich seiner natürlichen Mittel bedienen. Dies gilt auch für die Musik. Die tonale Anziehungskraft (im weitesten Sinne verstanden) kann für mehr oder weniger lange Zeitabschnitte ausgeschlossen werden. Die im Zustand der Schwerelosigkeit durchgeführten Erkundungen können besonders reizvoll sein. Früher oder später aber wird die tonale Schwerkraft ihren Anspruch geltend machen und den Menschen zwingen, sie zu berücksichtigen.

Abgesehen von der Lösung des Bruches zwischen Leben und Kunst, zwischen Kunst und Natur, werden sich die kommenden Generationen vor die Aufgabe gestellt sehen, den Bruch zwischen Mensch und Natur zu überwinden. Marx nannte diese Lösung Kommunismus. Als vollendeter Naturalismus wird er zum Humanismus, als vollendeter Humanismus zum Naturalismus. Dies hielt Marx in seinen ökonomisch-philosophischen Schriften für die wahre Lösung des Gegensatzes zwischen Mensch und Natur wie zwischen den Menschen untereinander. Leider besitze ich jedoch nicht mehr die Naivität zu glauben, diese Utopie könne auf der Basis der metaphysischen Konzeption einer geschichtlichen Dialektik verwirklicht werden, und umsoweniger glaube ich, man dürfe sich Rettungsprojekten von Gesellschaften anvertrauen, die im Namen der Freiheit Unfreiheit praktizieren. Und doch bleibt diese Utopie, wenn sie von ihrem teleologisch-messianisch-idealistischen Charakter befreit wird, die große Triebfeder, die den Schwindel des metaphysisch Absurden im Namen des Kampfes gegen das historisch Absurde zu überwinden erlaubt. Für Marx ist die vorkommunistische Gesellschaft gleichbedeutend mit der Vorgeschichte der Menschheit. Ich erinnere hier an ein Heinz Klaus Metzger zugesprochenes Bonmot: Alle sprechen von der Posthistorie, ich warte immer noch darauf, dass die Geschichte endlich beginnt. Befinden wir uns also noch in der Prähistorie? Oder in der Postmoderne? Oder nicht vielmehr in einer postmodernen Prähistorie?

Die Krise oder—wie gesagt worden ist—die Undurchsichtigkeit der gegenwärtigen Situation hat ihren Ursprung einerseits in der Krise des europäischen Gesellschaftsmodells, das die Basis für die bürgerliche oder moderne Gesellschaft bildete; andererseits im Eindringen anderer Kulturen, für die andere Modelle gelten, auf die Weltbühne und in das Bewusstsein der Menschen. Der Okzident steht für das Werden, die Entwicklung, die Dynamik, die Dialektik, die Zeit, die Geschichte. Der Orient steht für die Wiederholung, die Statik, den Raum, die Natur, die Ewigkeit. Das ist eine schematische Vereinfachung, die jedoch nicht jeglicher Grundlage entbehrt. Man denke nur an die europäische Musik im Gegensatz zu den Traditionen der arabischen, indischen oder chinesischen Musik.

Orient und Okzident sind niemals voneinander streng, getrennte Bezirke gewesen. Wechselseitige Einflüsse können in allen Bereichen beobachtet werden, von der Religion über die Philosophie bis hin zur Kunst.

Das westliche Modell befindet sich heute in einer Sackgasse. Die Lebensfeindlichkeit unserer Städte, unserer Gesellschaften fordert auf allen Ebenen ein Überdenken unserer grundlegenden Lebensmotivationen. Doch indem wir uns klarmachen, dass unser Modell weder das einzige noch das beste ist, übernehmen wir nicht einfach Modelle, die sich in anderen kulturellen Kontexten entwickelt haben. Die östlichen Kulturen, oder doch zumindest einige von ihnen, übernehmen umgekehrt auch typische Elemente der westlichen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, ohne deshalb notwendigerweise auf das Erbe ihrer besonderen Kultur zu verzichten. Zur Charakteristik der Postmoderne gehört auch die Gewöhnung an das Nebeneinander, sei es von Kimono und Cowboy-Hut, wie von Islam und Sozialismus, von Prähistorie und Utopie. Der Physiker Niels Bohr behauptete, eine grundlegende Wahrheit sei diejenige, deren Gegenteil ebenfalls eine grundlegende Wahrheit ist. Und auf die Frage: Was ist das Gegenteil der Wahrheit? gab er zur Antwort: Nicht die

Lüge, aber die Klarheit.²⁷

Hegel konnte angesichts der Ankunft Napoleons in Jena noch glauben, er habe den Weltgeist zu Pferd gesehen. Wir heute können den Weltgeist sicher nicht mit Reagan identifizieren (ob er nun mit Cowboy-Hut auf einem Pferd sitzt oder nicht). Aber auch nicht mit Gorbatschow oder Deng Xiao Ping, auch nicht mit Khomeini oder Gaddhafi. Es ist unmöglich, eine absolute Wahrheit durch eine andere zu ersetzen. Wir müssen im Gegenteil die komplexe Pluralität von Wahrheiten zur Kenntnis nehmen, wie grundlegend sie auch sein mögen. Zur Kenntnis nehmen heißt nicht akzeptieren. Wir können und müssen eine Wahl treffen. Die Wahl wird weder aufgrund der Angst vor dem Jüngsten Gericht noch aufgrund der illusorischen Hoffnung auf das Paradies auf Erden stattfinden. Sie kann sinnvollerweise nur auf der Basis unserer Geschichte erfolgen. Im Gewirr der Fäden, aus denen sich jenes überaus zerbrechliche und großartige Spinnennetz zusammensetzt, das von Menschen in Jahrtausende währender Geschichte gewebt worden ist, wird der Mensch anknüpfen an jene Fäden, die dazu beitragen können, immer besser das zu definieren, was wert ist, menschlich genannt zu werden.

Die veränderte Situation der Menschen auf dem Planeten wird auch im Bereich der Kunst zu einem anderen Ordnungsgefüge führen. Aber dieses neue Ordnungsgefüge, eine neue Identität der Kunst, kann nicht aus einem voluntaristisch aufgebauten System hervorgehen. Auch hinsichtlich der Musik bezeugt die Geschichte unseres Jahrhunderts die Willkür solcher Systeme—wie Dodekaphonie und Serialismus—welche zu früh die Konsequenzen aus der Entropie der Tonalität gezogen haben—vor allem, weil die Konsequenzen im Sinne einer voluntaristischen Rückkehr zur Ordnung gezogen worden sind. Die Tonalität hat sich auf der Basis einiger "objektiver" Voraussetzungen in einem graduellen Annäherungsprozess zu dem entwickelt, was wir heute als solche ansehen.

So werden sich auch die neuen Regeln des musikalischen Metabolismus stufenweise entwickeln aufgrund der theoretischen Reflexion und der kompositorischen Praxis derjenigen, die in den verschiedenen kulturellen Situationen arbeiten.

Ich bin überzeugt, dass theoretische Reflexion und kompositorische Praxis dem Rechnung tragen werden müssen, was ich bei anderer Gelegenheit "inklusive" Musik genannt habe,²⁸ d.h. eine Musik, die auf dem Bewusstsein von der Pluralität der Traditionen, Sprachen, Materialien, Techniken beruht. Ich denke, dass dies eine der großen Fragen ist, die sich den Komponisten in den nächsten Jahrzehnten stellen werden. Und in der Tat: So wie die verschiedentliche Rückkehr zur tonalen Polarität das Symptom der Notwendigkeit einer Tendenzwende ist, so fehlen sicherlich nicht die Zeichen einer Bewusstheit gegenüber dem Erfordernis, den verschiedenen musikalischen Wirklichkeiten Rechnung zu tragen.

Von Ives bis Zimmermann, von Stockhausen und Berio bis zu den wechselseitigen Einflüssen zwischen westlichen und östlichen Traditionen, zwischen Rockmusik und Kunstmusik, gibt es schon vielfältige und zahlreiche Beispiele von Durchlässigkeit der kulturellen und sprachlichen Kodes. Oft handelt es sich um diskutabile Beispiele, aber darauf kommt es nicht an. Sie sind zu verstehen als Symptome einer veränderten und in Zukunft noch weiter sich verändernden Situation.

Die andere große, schon angedeutete Fragestellung betrifft eine erneuerte Beziehung zur Natur, selbstverständlich nicht verstanden als eine ideale, abstrakte und unbewegliche Realität, jedoch als Grundlage unseres gesamten Verhaltens, auf die auch das musikalische Verhalten zurückzuführen ist. Es ist die Frage einer Ökologie der Musik. Eine verzerrte Idee des Entwicklungs- und

²⁷ Zitiert nach: Eugenio Barba, „Leoni impazziti nel deserto“, in *Oxyrhymus Evangeliet*, Holstebrö (Dänemark): o.J. (1986).

²⁸ Siehe „Konstruktion der Freiheit“, a.a.O.

Fortschrittsprinzips hat zu einer Welt geführt, die kurz vor dem kollektiven Selbstmord steht. Jene verzerrte Idee des Entwicklungs- und Fortschrittsprinzips hat auch den Bereich der Kunst und der Musik verseucht.

Wenn ich bisher den Begriff „Tendenz-Wende“ gebrauchte, so möchte ich ihn nun ersetzen durch den Ausdruck "Kurswechsel", um nicht das Missverständnis zu erzeugen, ich meinte ein Umkehren. Selbst wenn jedes Zurück unmöglich ist, so ist es doch auch so, dass der Verlauf der Geschichte nicht alles mit sich schleppt. Es gibt grüne und abgestorbene Zweige; die abgestorbenen Zweige können durchaus ihre Bedeutung und Wichtigkeit gehabt haben: als sie noch grün waren. Es ist zu unterscheiden, was heute grün und was abgestorben ist.

Der Begriff Ökologie könnte ein anderes Missverständnis hervorrufen. So wie es bei der Ökologie nicht einfach und vereinfachend darum geht, im Namen einer vermeintlichen Rückkehr zum Naturzustand auf die Instrumente des technischen Fortschritts zu verzichten, so kann auch die Rückführung der Musik auf ihre natürliche Grundlage sich der neuen elektro-akustischen Instrumente und des Computers bedienen.

Die Ergebnisse einer Musik, die sich noch und wieder auf ihre natürlichen Grundlagen stützt, werden theoretisch unendlich sein, so wie auch die möglichen Formen in der Natur unendlich sind. Die Natur antwortet je nach dem, wie wir sie fragen. Es handelt sich also nicht darum—das will ich noch einmal unterstreichen—, als Lösung eine bestimmte Organisation des musikalischen Materials vorzuschlagen, sondern eine allgemeinere Haltung aufzuzeigen; wenn sie schon für den kleinen Bereich der Musik gilt, müsste sie mit umso größerer Berechtigung auch für die anderen Bereiche menschlicher Aktivität gelten: die Notwendigkeit einer harmonischeren Beziehung zu den in letzter Instanz natürlichen Grundlagen unseres Lebens.²⁹ Die tendenzielle Aufhebung der Kluft zwischen

²⁹ Meine Darlegungen haben den Musikkritiker Dino Villatico veranlasst zu schreiben, ich würde mir ein „Zurück zur Natur“ wünschen. In der Folge hat sich zwischen mir und Villatico ein nützlicher Briefdiskurs entwickelt, der gegenwärtig (Februar 1987) noch andauert. In diesem Zusammenhang schrieb ich in einem Brief vom 5.1.1987:

Mir scheint, dass Du einen Teil meiner Rede gut zusammengefasst hast: Dass die moderne Musik aus dem Gleis geraten ist durch einen falsch verstandenen Fortschrittsbegriff und dass es angebracht wäre, die Funktion jener Bezugspunkte zu überdenken, zwischen denen sich die musikalischen Kulturen (oder auch nur unsere westliche Kultur) historisch bewegt haben. Der Vergleich, den ich anstelle mit anderen Bereichen menschlichen Handelns, in denen das „Fortschrittsdenken“ zu ernsthaften Problemen geführt hat, mag gewaltsam erscheinen. Sicher ist die Luftverschmutzung eine andere Sache als die Nutzlosigkeit oder Hässlichkeit mancher Musik, die heute geschrieben wird (die jedoch auch schädlich sein kann), und dennoch, jenseits jeder polemischen Übertreibung, denke ich tatsächlich (ich mag mich irren, aber ich glaube es nicht), dass die Musik im Guten wie im Schlechten teilhat an der allgemeinen Orientierung des Denkens in einem bestimmten historischen Zeitabschnitt, und dass sich somit für die Musik ebenso wie für andere Bereiche das Problem stellt, darüber nachzudenken, ob wir zufrieden sind mit dem was wir tun oder ob es nicht vielmehr an der Zeit ist, unserer Arbeit (unserem Leben) eine Wende zu geben in eine Richtung, die einerseits zwar berücksichtigt, was unsere Kultur bisher geprägt hat, andererseits aber auch dem Rechnung trägt, was unsere physische wie psychische Natur charakterisiert. Es ist klar, dass der Fortschritt der Menschheit (ein Fortschritt, den ich in wohlverstandenen Sinn sicherlich nicht leugnen will) auch in einer wachsenden Befreiung, von Fesseln der Natur besteht—um ein triviales Beispiel zu geben: ich bin zufrieden, dass wir uns inzwischen ziemlich gut gegen Erdbeben zu schützen wissen—, aber abgesehen davon, dass der zu beschreitende Weg noch sehr lang ist, gibt es Bedingungen, vor denen wir nicht entfliehen können, Bedingungen, die wir nicht ignorieren können—auch wenn wir sie in der Tat ignorieren, in dem Sinne, dass wir noch sehr wenig wissen über die Arbeitsweise unseres Gehirns genausowenig wie wir über unseren eigenen Schatten springen können. Vielleicht sind alle unsere Reden über Rationalität und Emotionalität, und vielleicht der größte

Musik und Natur wird sich positiv auf eine dritte wichtige Problematik auswirken können: auf diejenige der Funktion oder besser des Nichtvorhandenseins einer sozialen Funktion und infolgedessen der Randständigkeit der zeitgenössischen Musik. Eine Problematik, die noch weniger als die anderen voluntaristisch in Angriff genommen werden kann, die aber zweifellos zu den Hauptursachen für den Wahnsinn der gegenwärtigen Situation gehört.

Eines der Bilder, die mich in meinem Leben am meisten beeindruckt haben, ist dasjenige am Anfang eines Godard-Filmes, den ich vor zwanzig Jahren gesehen habe: Man glaubt zunächst einen Teil des Universums zu sehen, mit seinen umkreisenden Sonnensystemen und Galaxien, aber mit der Zeit—indem die Kamera langsam von der Nahaufnahme in die Totale übergeht—erkennt man, dass es sich um Bewegungen handelt, die von einem Löffel in einer Tasse Kaffee verursacht werden. Bei den von mir hier dargelegten Gedanken habe ich auch wechseln wollen zwischen Nahaufnahme und Totale. Es scheint mir nützlich, die Ebenen zu wechseln und die Dinge aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Es ist richtig, sich auf die Probleme der zeitgenössischen Musik einzulassen und sie mit allem notwendigen Ernst zu behandeln, als ob es sich um die wichtigste Sache der Welt handelte. Und für uns, die wir diese Arbeit tun, sind sie es auch. Aber gerade um die Probleme mit der gebotenen Ernsthaftigkeit und Strenge anzupacken, sollte man sie manchmal wie aus der Ferne betrachten. Nur das Bewusstsein von der Grund-Losigkeit des großen Welt-Spiels erlaubt es uns, dass wir uns rückhaltlos unseren Glasperlenspielen hingeben. Der ungarische Komponist Kurtág hat seiner Komposition *Omaggio a Luigi Nono* einen Satz von Lermontow vorangestellt: "Das Leben ist, wenn Du Dich mit kalter Aufmerksamkeit umschaust, ein leerer und alberner Scherz".

Nietzsche zitiert, im 628. Aphorismus von *Menschlich, allzu menschlich* Platon: "Alles Menschliche insgesamt ist des großen Ernstes nicht wert, trotzdem ..."

Es ist dieses „trotzdem“, was das Leben des Lebens und die Musik des Komponierens würdig macht.

Vom Elfenbeinturm zum Turm zu Babel

Die zeitgenössische Kunstmusik befindet sich in einer gesellschaftlichen Dauerkrise. Das wissen wir alle. Wir sind auch über die vielfältigen und komplexen Gründe informiert, die—seit der

Teil unserer ästhetischen Begriffe in Wirklichkeit dilettantisch, weil sie nicht den neurophysiologischen Prozessen Rechnung tragen, die, jenseits aller unserer ästhetischen Konstruktionen, unsere Reaktionen des Gefallens oder Missfallens bestimmen.

Ich gestehe zu, dass ich in meinem Text mit zu großer Entschiedenheit Probleme behandelt habe, die eigentlich mit großer Vorsicht angegangen werden müssten. Ich habe jedoch das Gefühl, auch wenn mir selbst noch lange nicht alles klar ist, mich in die richtige Richtung bewegt zu haben. Eine gewisse Bestätigung geben mir die Ergebnisse, zu denen beispielsweise Linguisten wie Chomsky gelangt sind, welcher zeigen konnte, dass die Satzstrukturen verschiedener Sprachen, sofern man von deren spezifischen Eigenheiten absieht, Gemeinsamkeiten aufweisen, die auf universale Gesetze hindeuten, welche wiederum wahrscheinlich auf die Struktur und die Arbeitsweise des menschlichen Gehirns zurückzuführen sind.

Diese Erkenntnis verhindert zwar keineswegs eine riesige Vielfalt an Sprachen, aber sie kann erklären helfen, warum diese unterschiedlichen Sprachen gemeinsame Strukturen haben oder, anders ausgedrückt, warum sich Sprachen mit völlig atypischer Struktur nicht durchsetzen (...).

Säkularisation der Musik—allmählich zu diesem Zustand geführt haben. Darüber werde ich also nichts sagen. Dabei ist es nicht so, dass, rein zahlenmäßig gesehen, neue Musik kein Publikum hätte. Die Rolle der Massenmedien erlaubt es im Gegenteil wahrscheinlich zu behaupten, dass zeitgenössische Musik noch nie eine so große Verbreitung erfahren hat. Natürlich werden andere Arten von Musik in unvergleichlich größerem Maße verbreitet. Vor allem sind andere Arten von Musik—die gesamte unter dem Begriff kommerzielle Musik subsumierbare Produktion—viel stärker im Bewusstsein der Menschen. Jener Menschen, mit denen wir täglich in Kontakt kommen. Die Welt der neuen Musik (Produzenten, Reproduzenten, Kritiker, Publikum) ist eine ziemlich hermetisch abgeschlossene, weil spezialisierte. Was mich als Komponisten am meisten bedrückt, wenn ich mir über die Verbreitung neuer Musik Gedanken mache, ist, dass die meisten Menschen, mit denen ich tagtäglich in Kontakt komme, eigentlich keine Ahnung von dem haben, was ich mache. Selbst wenn es sogenannte gebildete Menschen sind, die klassische Musik gern haben. Neue Musik ist für eine überaus große Mehrheit von Menschen ein ganz und gar unbekanntes Feld, das mit Erstaunen zur Kenntnis genommen wird.

Diese Situation, die das 20. Jahrhundert charakterisiert, kann nicht unbegrenzt dauern. Man kann aber auch nicht einfach abwarten, dass sich die Dinge von selber ändern. Ich denke, dass jeder, dem daran liegt, dass Musik nicht ein Glasperlenspiel ist, sich darüber Gedanken machen sollte, wie die Situation zu ändern ist. Selbst wenn es sich um einen langen Prozess handelt—man muss ihn in Gang setzen.

Selbstverständlich spielt der Musikunterricht in der Schule eine eminent wichtige Rolle. In Italien ist er, wenn nicht inexistent, beschämend schlecht. Doch selbst, wo er besser ist, sollte er, mehr als dies bisher der Fall gewesen ist, das Verständnis entwickeln für die Vielfalt von Musik, für die Verschiedenartigkeit ihrer Sprachen, sowohl historisch, als auch geographisch gesehen. Denn: wer kein Interesse hat für die anderen Kulturen, kann auch die eigene nicht richtig begreifen. Außerdem kommt das Verständnis für die Unterschiedlichkeit der Sprachen dem Verständnis für die Spezifik der neueren Musik zugute. (Hier könnte man einen Exkurs einschieben über den Blochschen Begriff des Multiversums, nämlich über die gleichzeitig, aber mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten sich ereignenden Kulturen.)

So wichtig eine ernsthafte musikalische Erziehung auch ist, man kann von ihr nicht erwarten, dass sie das Interesse für etwas weckt, das vom täglichen Leben der Menschen und ihren Wunschbildern so weit entfernt ist, wie es im allgemeinen zeitgenössische Musik ist. Das Problem beginnt mit der Säkularisation: Indem Musik sich von der institutionalisierten gesellschaftlichen Funktion getrennt hat, ist sie zwar ‚modern‘ geworden; dadurch, dass sie sich aber nicht mehr an den Bedürfnissen der Auftraggeber (oder der von ihnen repräsentierten Menschen) zu orientieren hat, ist sie immer mehr Ausdruck der Subjektivität (im 19. Jahrhundert) oder autonome Konstruktion (im 20. Jahrhundert) geworden. Wenn dieser Weg zu den großartigen Ergebnissen der klassisch-romantischen und der modernen Epoche geführt hat, so scheint er heute nicht weiterzuführen. Eine neue Funktion lässt sich aber nicht einfach erfinden. Trotzdem: es wäre die Aufgabe der heutigen Musikinstitutionen, darüber nachzudenken, wie eine zeitgemäße Produktion, die die Menschen interessieren kann, zu fördern sei. Nicht indem, mehr oder weniger bürokratisch, Aufträge für Stücke vergeben werden, die kein Mensch hört, sondern indem Komponisten stimuliert werden, Stoffe und Vermittlungsformen zu suchen, die nicht nur Spezialisten, sondern ein heterogenes Publikum angehen können. Zugegeben: das klingt relativ vage und allgemein. Ich möchte auch nicht den Eindruck erwecken, als ob es Lösungen gäbe, die man nur anzuwenden braucht. Es geht darum, eine Richtung anzugeben, in die, wie ich meine, gearbeitet werden kann. Dazu gehört es, dass die Verantwortlichen im Rundfunk und Fernsehen, in den Konzert- und Opernhäusern, in den Musikfestivals sich der Verantwortung bewusst werden, die sie nicht nur für die lebendige Pflege der Musik von gestern, sondern auch für die noch zu schreibende alte Musik von morgen tragen.

Überaus wichtig kann die Rolle der Interpreten sein. Es ist beschämend (nämlich für sie), wie wenig neue Musik von großen Interpreten gespielt wird. Selbst solche, welche sie spielen, beschränken sich auf eine kleine Anzahl von Stücken. Offenbar bringt es mehr ein (an Ruhm und Geld), das alte Repertoire aufzuführen. Sicherlich hat auch die neue Musik ihren Teil von Schuld: Sie ist halt nicht so verlockend wie die Musik des 19. Jahrhunderts. Das gilt allerdings nicht für die gesamte Musik unseres Jahrhunderts: Strawinsky, Bartók, Schostakowitsch werden—ob es uns gefällt oder nicht—viel mehr aufgeführt als Schönberg, Varèse und Xenakis. Warum? Weil die erste Musik tonal ist und die zweite nicht. (Hier könnte man einen längeren Exkurs über das Problem Tonalität einfügen. Einiges dazu folgt im nächsten Abschnitt.)

Die ganze Einstellung der Komponisten sollte sich ändern. Sie sollten aufhören, sich und ihren Materialfetischismus zu ernst zu nehmen. Sie sollten ihre Aufmerksamkeit von ihrem Nabel auf die Welt lenken (da sie nicht der Nabel der Welt sind). Sie sollten wenigstens einsehen, dass es verschiedene Genres von Musik gibt. Diese können bei verschiedenen Gelegenheiten aufgeführt werden. Auch können sie einen unterschiedlichen Schwierigkeitsgrad haben. Nicht jede Musik kann sofort verstanden werden. Aber nicht jede Musik muss Spezialisten voraussetzen. Den Hörer (wenn er kein Spezialist ist) interessiert es nicht, ob man tonal oder atonal komponiert; ob die Partitur graphisch originell oder traditionell notiert ist: Er möchte ein Stück hören, das ihn überzeugt, ihn ‚packt‘, ihm vielleicht Spaß macht und jedenfalls zum nochmaligen Hören einlädt. Wir sind heute in einer historischen Situation, in der dies (wieder) möglich ist. Unsere post-tonale und post-serielle Zeit erlaubt es, über verschiedene historisch gewordene Sprachen und Techniken zu verfügen. Die Entscheidung für diese oder jene Sprache und Technik ist nicht länger eine Frage der Weltanschauung. Tonal oder atonal—that’s not the question. Kein Mittel kann a priori verworfen werden: Entscheidend ist, ob es kompositorisch sinnvoll eingesetzt wird.

Das Festival für neue Musik sollte nicht der normale Rahmen für die Aufführung neuer Musik sein. Es kann aber weiterhin die Aufgabe haben, experimentelle Stücke aufzuführen, die gezwungenermaßen (aber auch legitimerweise) ein Publikum von Spezialisten interessieren. Im Normalfall sollte aber neue Musik zusammen mit Musik aus dem traditionellen Repertoire aufgeführt werden. Wenn sogar im gleichen Stück verschiedenartige stilistische Materialien verwendet werden können, um so mehr sollte die Konzertplanung pluralistisch verfahren und neue Musik mit alter konfrontiert werden. Radio und Fernsehen haben uns zur Gleichzeitigkeit des Heterogenen erzogen, es ist nicht einzusehen, warum ausgerechnet im Konzertsaal puristisch auseinandergehalten werden soll, was ohnehin zur gleichen Kultur gehört. Also: Mischprogramme. Selbst abenteuerliche Zusammenstellungen sind, beispielsweise, einem puristisch nur aus elektronischer Musik bestehenden Programm vorzuziehen. Es gibt nämlich ein Gefühl, das in den letzten Jahrzehnten arg unterschätzt worden ist und das stärker berücksichtigt und bekämpft werden sollte: die Langeweile.

Bisher habe ich einige Punkte aufgezählt, die meines Erachtens von all denjenigen, denen neue Musik wichtig ist, bedacht werden sollten, in erster Linie von den Komponisten. Diese haben immerhin die Möglichkeit zu versuchen, die Chancen für die Rezeption ihrer Musik zu verbessern. Wer kümmert sich aber um die alte Musik, um die Musik jener Komponisten, die schon lange tot sind, dass sie vom normalen Publikum fast oder ganz vergessen sind? Ich meine Komponisten, die vor 1700 gelebt haben. Wie wir wissen, setzt sich das gängige Repertoire aus Musik zusammen, die zwischen 1700 und 1900 geschrieben worden ist. Frühere und spätere Musik wird viel weniger gespielt. Im Fall der alten Musik liegt es an unserem schlechten Gedächtnis: Wir haben einfach jene Musik vergessen, bzw. wir haben vergessen, wie sie zu hören sei, wir sind auf eine andere Wellenlänge eingestimmt. Im Fall der neuen Musik ist ein Grund—neben den vorhin genannten—unser gutes Gedächtnis: Die Musik seit Bach (also die im engeren Sinne tonale Musik) gehört noch zu unserer akustischen Landschaft. Wir kommen auch gar nicht dazu, sie zu vergessen, weil die Medien sie uns immer wieder in Erinnerung bringen. In beiden Fällen liegt das Problem an unserem Gedächtnis, das entweder zu schlecht oder zu gut ist. Hinzu kommt, dass die Ästhetik der

musica negativa noch umherspukt. Ihr zuzufolge ist die wahre Musik eine Flaschenpost, die irgendwann irgendwo ankommen und von einer versöhnten Gesellschaft künden wird. Sie gründet also ihre Legitimation aus einem zukünftigen Zustand heraus, von dem man aber nicht weiß, ob er sich realisieren wird. So sind wir entweder zur Vergangenheit oder zur Zukunft gewandt und vergessen, in der Gegenwart zu leben. Ein Satz von Adorno ist symptomatisch für eine Ideologie, die nicht nur auf musikalischem Gebiet existiert, die aber zum Glück zum großen Teil schon überwunden ist. In der *Philosophie der neuen Musik* lesen wir: „Die Unmenschlichkeit der Kunst muss die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.“ Dieser Satz erinnert übrigens an Positionen von Brecht. In der *Maßnahme* heißt es: „Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um die Niedrigkeit auszutilgen?“ Man könnte auch aus *An die Nachgeborenen* zitieren: „Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein.“

Peter Sloterdijk entwirft eine grotesk klingende Paraphrase von Adornos Satz: „Die Luftverschmutzung in den Versammlungsräumen der Ökologen muss die der allgemeinen Atmosphäre übertreffen um der Luftreinheit willen.“ Wenn man dieses Denkschema auf die politische Sphäre überträgt, so lassen sich damit die Verbrechen gegen die Menschheit von Stalin bis Pol Pot und weiter rechtfertigen. Wiewohl die Folgen im musikalischen Bereich etwas harmloser sind, haben wir es bei den Epigonen der negativen Musik mit der gleichen intellektuellen Haltung zu tun, die um einer vermeintlich besseren Zukunft willen die Möglichkeiten der Gegenwart zerstört. „Laetatus in praesens animus quod ultra est / Oderit curare“ (Frohens Sinns das Heute genießend, lass das / Morgen sein) empfahl Horaz. Auch Goethes Faust, die ‚Meistergestalt der Unruhe‘ (Bloch) strebt Utopie im *Hic et nunc* an (wenn er sie auch nicht zu erreichen vermag). So wie wir uns die Möglichkeiten des Hier und Jetzt nicht durch Projektionen einer imaginären Zukunft verspielen sollten, sollten wir uns nicht durch das, was Nietzsche die ‚historische Krankheit‘ nannte, paralisieren lassen. Auf das Vergessen-Können, so Nietzsche, kommt es an. Wir sollten aus der Vergangenheit nur das retten, was uns lebensnotwendig ist. Wobei mir klar ist, dass jedem von uns etwas anderes lebensnotwendig sein kann. Gut, schaffen wir die Tradition ab—als eine offiziell-verbindliche, die bloße Staffage wird—und schaffen wir uns unsere persönlichen Traditionen. Dies würde zu einer babylonischen Verwirrung führen, in der sich keiner mehr verständigen kann? Unübersichtlicher als die Situation jetzt ist, kann sie kaum werden. Unsere gegenwärtige Situation ist nämlich die einer babylonischen Verwirrung. Ob sie durch den Zorn Jahwes über die Hybris der Menschen, die mit ihrem Turm den Himmel erreichen wollten, verursacht wurde oder nicht: Die sprachliche, intellektuelle Diaspora, die zur Zeit die Musik kennzeichnet, ist eine Tatsache, mit der wir fertig werden müssen (oder die uns fertig machen wird). Von dem unvollendeten Projekt der Turmerrichtung (ich hätte fast gesagt: von dem unvollendeten Projekt der Moderne) ist ein Trümmerfeld zurückgeblieben. Es scheint mir nicht die Zeit, den Bau wiederaufzunehmen. Jedenfalls nicht den Bau eines Turmes, der den Himmel erreichen soll. Im Moment scheint es eher so, als ob sich jeder verwirrt durch die Trümmerlandschaft bewegt und Steine aussucht, um sich sein eigenes Haus zu bauen. Werden es isolierte, nicht-kommunizierende Monaden sein, gar Atombunker? Oder wird daraus eine Stadt, mit Gärten und Brunnen, in der die Menschen leben werden, die sich—vielleicht auch in verschiedenen Sprachen—verständigen können?

(Übersetzung des Autors)

Die Wahrheit muss sich leise den Weg bahnen: Zum Gedenken an Luigi Nono

Selbst wenn er nur den *Canto sospeso*, den er mit 32 Jahren geschrieben hat, komponiert hätte, wäre er als einer der bedeutendsten Komponisten dieses Jahrhunderts anzusehen.

Luigi Nono war ein Enthusiast und ein Skeptiker. Solange er von einer Idee überzeugt war, konnte er oft nicht verstehen, dass andere anders dachten. So war er, der Autor von *Intolleranza*, nicht immer der toleranteste Mensch. Aber immer aufrichtig und bereit, für seine Ideen einzustehen. Im Laufe seines Lebens hat er mehrmals seine Anschauungen revidiert, ist sich aber, wie ich glaube, grundsätzlich treu geblieben. Seine Natur war die eines Suchenden, eines Wanderers, eines (umher)Irrenden. Allmählich war es ihm klar geworden: *No hay caminos, hay que caminar*. (Es gibt keine Wege, wir müssen aber gehen)—so nannte er eine seiner letzten, Andre Tarkowski gewidmeten, Kompositionen.

Heute, wo die politischen Systeme, die im Namen einer Ideologie errichtet worden sind, an die viele von uns geglaubt haben, wie ein Kartenhaus zusammenfallen, wäre es leicht zu sagen, dass er sich geirrt hat, als er die Musik in den Dienst des Klassenkampfes stellte. Nono hat entschieden Partei ergriffen gegen die Unterdrückung der Menschen, hat aber auch auf Widersprüche im eigenen Lager hingewiesen. Gegen Ende der 70er Jahre schien es, dass er sich von der Politik abwandte und dass für ihn eine neue „mystische“ Phase begann. Ich denke nicht, dass dies richtig ist. Er war wohl mit seinen bisherigen Anschauungen nicht ganz zufrieden und hat schon früh die Veränderungen gespürt, die sich in der Welt ankündigten. Er blieb aber in der KPI, deren Zentralkomitee er angehörte. Dazu muss man aber sagen, dass die KPI ohnehin seit langem eine besondere Stellung innerhalb des kommunistischen Lagers hatte und sich schon relativ früh von der Politik des realen Sozialismus distanzierte. Ich würde sagen, dass Nono nicht so sehr eine Wende vollzog, als dass er Aspekte seiner kompositorischen Arbeit und seiner Persönlichkeit wieder aufgriff, die in den sechziger Jahren, in der Phase der heftigsten Auseinandersetzung, teilweise zugedeckt worden waren. Damit meine ich etwa die lyrische Komponente seiner Musik: von *Canto sospeso* über Vokalkompositionen wie *Sarà dolce tacere* (1960) oder *Un volto, del mare* (Erster Teil vom *Musica-Manifesto Nr.1* von 1969) bis zu *Das atmende Klarsein* (1981) und zum *Prometeo* (1984) lässt sich eine deutliche lyrische Linie verfolgen. Sein ureigenstes Medium war die menschliche Stimme, besonders die weibliche Stimme, mit der er hochschwebende, durchsichtige, zartschneidende Klänge zeichnete. Kein Wunder, dass er Bellini liebte, über den er eine Studie plante.

Freilich, diese unglaublich schöne, fragile Musik wurde immer wieder kontrastiert durch harte, aggressive Klänge. Auch diese Linie lässt sich vom *Canto sospeso* und früher bis zu den späten Stücken verfolgen. Man mag in dieser Gegenüberstellung einerseits das utopische Moment, andererseits das Reflektieren der harten und widersprüchlichen Realität sehen. Aber so war Nono selbst: zart, zuvorkommend, generös, oder cholerisch, ungerecht und rechthaberisch. Eine solche Dichotomie kommt in einem wenig bekannten Werk aus dem Jahr 1969, der bereits erwähnten *Musica-Manifesto Nr.1*, exemplarisch zum Ausdruck. Sie besteht aus zwei Teilen, der erste, „Un volto, del mare“, für zwei Soprane und Tonband ist ein äußerst sensibles, poetisches Stück, der zweite Teil ist eine Art „Klangmauer“, in der Inschriften des „Pariser Mai“ und Originaltonaufnahmen von Demonstrationen zu einem höchst merkwürdigen Manifest der achtundsechziger Revolte zusammenmontiert sind.

In den letzten Jahren bevorzugte Nono mehr das Verhalten, Leise. „Jene schwache, messianische Kraft“, so lautet ein Fragment von Walter Benjamin, dem im *Prometeo* eine wichtige Rolle zukommt. Über die Möglichkeit der Veränderung der menschlichen Verhältnisse nachdenkend, vertraute er inzwischen mehr jener schwachen Kraft als der revolutionären Gewalt. Eine große Wahrheit muss sich leise den Weg bahnen. Nono übte sich darin, leise zu sprechen, im täglichen Leben wie in der Musik. Eine gewisse Analogie sehe ich zwischen dem großgewachsenen Menschen, der so leise sprach, so dass man manchmal Schwierigkeiten hatte, ihn zu verstehen, und

der riesengroßen Trommel, die in seinem Stück *Con Luigi Dallapiccola* (1979) äußerst leise gespielt wird.

1988/89 lebten wir einige Monate im gleichen Haus in Berlin (West), beide Gäste des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Wir sahen uns oft und führten lange Gespräche. Er war in einer Krise, wobei schwer auszumachen war, was daran persönlich, vielleicht schon von der Krankheit bedingt, und was weltanschaulicher Natur war. Sicherlich spricht aus den letzten Stücken, die wie Abschiede klingen (darin den letzten Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann verwandt), eine große Müdigkeit, eine Sehnsucht nach Stille und Schweigen. Doch immer wieder hatte Luigi Anwandlungen von Enthusiasmus: wenn er jemanden oder etwas liebte, so tat er es total. Er konnte sich begeistern für Menschen, Städte, Bücher, Filme, Bilder. So lange er lebte, wollte er voll leben: obwohl er von dem Ernst seiner Krankheit wusste, aß und trank er wie ein junger, gesunder Mann.

Ich liebte seine Neugierde und seine Offenheit verschiedenen Traditionen und Wissenszweigen gegenüber. Die Zuhörer seiner Vorträge waren oft verwirrt durch die Flut von Zitaten und Namen aus den unterschiedlichsten Zeiten, Kulturen und Gebieten, mit denen er sie überschüttete. In seiner Musik verfuhr er aber ganz anders: Was ich bewundere ist die Strenge, mit der er die verschiedenen kulturellen Erfahrungen filterte. So spürt man im *Prometeo*, dass dort beispielsweise der synagogale Gesang oder die venezianische Polyphonie mitreflektiert werden. Ausdrücklich zitiert werden jedoch diese Traditionen nicht, sie sind ganz und gar metabolisiert worden, und man erfährt sie nunmehr als seinen ihm eigenen musikalischen Atem. Gleichermäßen streng und behutsam verfuhr er mit den Mitteln der Live-Elektronik. Was hätten—oder haben—nicht andere mit diesen Mitteln für gewaltige Klangfluten erzeugt! Ganz anders Nono, der die neuesten technischen Möglichkeiten nutzte, um ganz fein ausgehörte Nuancen zu erzielen.

Ich wünsche mir, dass in Zukunft seine Musik mehr gehört und geliebt wird. Ähnlich wie es für die Musik seines großen Schwiegervaters Arnold Schönberg gilt, wird sie zwar respektiert, aber nicht immer genügend geliebt. Ich kenne in der neueren Musik wenig, das es so verdienen würde wie manche Werke, besonders Vokalwerke, von Luigi Nono.

Über *Faust, un travestimento*

Im April 1987 schrieb ich einen Brief an Claus H. Henneberg:

„Da ich, als Italiener, mit deutscher Kultur aufgewachsen bin (ich habe eine deutsche Schule besucht), ist ein von einem italienischen Dichter neuinterpretiertes, eminent deutsches Thema wie Faust, ein Stoff, der zumindest zwei von den vielen in meiner Brust wohnenden Seelen (der italienischen und der deutschen) entgegenkommt.

Außerdem bin ich zur Zeit in einer Phase meines Lebens, in der ich meine früheren Anschauungen in Frage stelle. Mein Glaube ist der Zweifel. Diesen sehe ich nicht als eine lähmende, sondern als eine produktive Kraft. Nämlich zum Weitersuchen. Welch besseren Gefährten, bei diesem Abschnitt der Reise, als Herrn Professor Dr. Faust?

Sanguinetis Text bewegt sich virtuos auf verschiedenen sprachlichen Ebenen (...). Wie Du weißt, habe ich mich mehrfach—theoretisch und praktisch—für eine ‚inklusive‘ Musik ausgesprochen, eine Musik, die ohne Supermarktcharakter anzunehmen, die Vielfalt der Standpunkte (der realen, philosophischen, musikalischen) reflektiert. Diese Musik ‚inkludiert‘ auch die—zwar nicht naiv oder restaurativ benutzte—Tonalität, welche nach einem Wort von

Sanguineti, heute ‚eine besondere Form von Atonalität darstellt‘ (so wie der Reim ein Sonderfall des freien Versmaßes ist). (...)“

Seitdem sind vier Jahre vergangen, die Oper ist im Jahr 1991 fertig geworden. Es ist ein eigenartiges Gefühl, so lange an einem Stück zu arbeiten: das Leben geht weiter, man macht neue Erfahrungen, man verändert sich—was alles, so verfremdet auch mein Faust ist, nicht spurlos an ihm vorbeigeht. Bestimmt ist es kein autobiographisches Werk geworden (obwohl wiederum Verfremdung und Einfühlung ineinander übergehen: Einfühlung im Einzelnen, Verfremdung im Ganzen—oder auch umgekehrt), dabei ist aber Faust für mich ein Mensch wie du und ich, ein Intellektueller, der von den Theorien und Ideologien, an die er geglaubt hatte, enttäuscht ist. Trotzdem verzweifelt und resigniert er nicht, sondern versucht weiterhin—wenn auch illusionslos, als engagierter Skeptiker—sich mehr Klarheit über sich und über sein Verhältnis zur Welt zu verschaffen.

Dem Travestie-Charakter des Sanguineti-Textes und meiner ‚inkluisiven‘ Haltung entsprechen, fließen in die Oper unterschiedliche musikalische Erfahrungen ein. Es gibt Ernstes und Burleskes, Raffiniertes und Triviales, Volkstümliches und Kunstvolles. Dabei sind Komik und Tragik keine Gegensätze, ja es ist nicht auszumachen, ob das vermeintlich Komische nicht in Wirklichkeit tragisch ist. Und umgekehrt. Ohne Vorurteile und Berührungsangst habe ich von Mal zu Mal zu den Materialien und dem stilistischen Klima gegriffen, die mir die jeweilige Situation suggerierte. Bei aller Vielfalt der Sprachebenen hat jedoch die Oper eine einheitliche Farbe, was auch durch das einheitliche Grundmaterial (die Faust-, Mephistopheles- Greta-Akkorde) erreicht wurde. Die Gespaltenheit, die nicht nur Faust eigen ist, sondern alle Personen betrifft (und auch den Komponisten nicht ausnimmt ...) ergibt auf einer anderen Ebene eine widersprüchliche Einheit. Nach etlichen Lehr- und Wanderjahren habe ich—als Stationen der fortwährenden Wanderung, vielleicht als Gratwanderung—eine Musik schreiben wollen, bei der—genauso wie Komödie und Tragödie keine Gegensätze sind—Spontaneität und Kalkül, Komplexes und Einfaches sich gegenseitig erzeugen und bedingen. Es ist mir bewusst, dass dies—heute—zu versuchen beinahe vermessen ist. Ich hätte es auch bei einem weniger teuflischen Sujet nicht gewagt... Der Geist, der stets verneint, hat mir geholfen—quasi durch Negation der Negation—, eine neue, hart erkämpfte Unmittelbarkeit des musikalischen Gestus zu erreichen. Ihm sei gedankt!

Die Schöne im Fischteich: Von einigen Schwierigkeiten beim Vermitteln der musikalischen Wahrheit(en)

Als ich vor kurzem einen befreundeten Komponisten traf, der in einer norditalienischen Stadt ein Festival für neue Musik leitet, und mich nach seinem und des Festivals Wohlbefinden erkundigte, machte er ein betrübtes Gesicht: Das Publikumsinteresse sei so stark zurückgegangen, dass er das Konzept der Veranstaltung gründlich überdenken müsse. Am Anfang seien die Leute zahlreich gekommen und neugierig gewesen zu erfahren, was neue Musik sei; inzwischen wüssten sie es, und deshalb kämen sie nicht mehr.

Das Verhältnis zwischen neuer Musik und Publikum ist offensichtlich schwierig; so schwierig, dass es manchmal durch Information nicht verbessert, sondern sogar verschlechtert werden kann! Was die Situation besonders bedenklich erscheinen lässt, ist, dass neue Musik häufig auch bei durchaus Gebildeten, sogar bei allgemein musikalisch gebildeten Menschen auf Unverständnis stößt. Etwas ist faul im Reich der Töne! Doch woran liegt das? Ist es die Schuld der Musik, der Komponisten? Ist es die Schuld des Publikums, seiner Trägheit? Oder gibt es einen Dritten, der seiner Schuld überführt werden sollte?

Leider ist nicht nur die neue Musik kompliziert, sondern kompliziert sind auch die vielen, vielfältigen Gründe, die zu dem jetzigen Zustand geführt haben, so dass es nicht möglich ist, *den* Grund zu benennen, der das Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient gestört hat—und noch weniger steht es uns an, *die* Lösung aus einer Situation anzugeben, die weder dem Komponisten noch dem Hörer gefällt und für die weder dieser noch jener verantwortlich gemacht werden kann. Denn *die* Musik, also auch *die* neue Musik, gibt es nicht, sondern eine Pluralität von Sprachen, Stilen, Komponisten, die sich nicht unter einem Nenner subsumieren lassen. Dies war zwar im Prinzip auch früher so, ist aber heute viel stärker der Fall, da wir uns der Pluralität der Kulturen bewusst sind—und zwar sowohl »senkrecht«, innerhalb unseres eigenen euro-okzidentaln Kulturkreises, als auch »waagrecht«, nämlich im Weltmaßstab.

Neu ist in diesem Jahrhundert etwa die Trennung zwischen »ernster« und »Unterhaltungsmusik«, wobei Unterhaltungsmusik ein Sammelbegriff für eine Vielfalt sehr unterschiedlicher musikalischer Praktiken ist. Das gleiche gilt für das vielfältige Universum der neuen sogenannten ernsten Musik, die in verschiedene Richtungen und Projekte zerfällt. So lange man noch an einen Weltgeist glauben mochte—sei er zu Pferd oder per Zwölftonmaschine dahergekommen—, konnte man von einem Hauptweg der neuen Musik sprechen. Dieser beginnt mit Wagners *Tristan* und führt über Mahler, Schönberg und Webern zur seriellen Musik der fünfziger Jahre und zu dem, was heute noch davon zehrt. Das ist zwar nicht falsch, benennt aber nur *einen*, wenn auch sicherlich wichtigen Weg. Ich halte eine solche lineare, teleologische Art, die Musikgeschichte zu betrachten, für problematisch. Doch auch angenommen, dass es so etwas wie eine Autobahn der neuen Musik gibt—oft sind weniger befahrene Landstraßen nicht nur angenehmer, sondern man kann auf ihnen auch interessantere Entdeckungen machen.

Wenn man allerdings die neue Musik gleichsam aus einer gewissen Entfernung betrachtet, so kann man, grob vereinfachend, zwei große Lager unterscheiden: die Musik, die (noch) als Sprache funktioniert; und die Musik, die nicht (mehr) als Sprache funktioniert.

Eine Sprache ist ein intersubjektives, abstraktes Kommunikationssystem. Wobei ein besonderer Akzent auf *intersubjektiv* liegt. Was nicht intersubjektiv ist, funktioniert nicht als Sprache—was nicht ausschließt, dass es noch eine werden könnte.

Die Tonalität bzw. die Dur-Moll-Harmonik ist eine Sprache. Wie jede Sprache ist sie in einer ständigen Veränderung begriffen, so dass wir von der tonalen Sprache von Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven sprechen können, von jener der Frühromantik, jener der Spätromantik usw. Sie ist ein Reservoir von Zeichen und Bedeutungen (»langue«), aus dem jeder Komponist seine individuelle »parole« bildet. Auch nachdem die neue Wiener Schule—Schönberg und seine Schüler—Tonalität außer Kraft gesetzt hat, hat sie nicht aufgehört zu existieren, ja, sie bestimmt heute noch weitgehend unseren musikalischen Erfahrungszusammenhang—sei es in den oft verkümmerten Formen der Unterhaltungsmusik, sei es als die Sprache der in den Konzertsälen fast ausschließlich gespielten Musik der klassisch-romantischen Tradition. Bedeutende Komponisten des 20. Jahrhunderts haben sie weiter benutzt, darunter Strawinsky, Hindemith, Weill, Schostakowitsch. In den letzten zwei Jahrzehnten hat es in der ganzen Welt einen verstärkten Rückgriff auf Tonalität oder auf Elemente von ihr gegeben, der die Annahme bestätigt, dass die kulturelle Tradition der Tonalität so stark ist, dass sie nicht so schnell durch eine andere ersetzt werden kann. Es sieht eher so aus, als ob diese Tradition neben anderen weiterbestehen wird.

Das Außerkraftsetzen der funktionalen Harmonik—also des hierarchischen Systems, nach dem die Folge der Akkorde in der klassischen Tonalität reguliert wird—hat aber, schon bei Debussy, zu einer Schwächung der Zielgerichtetheit geführt. Die Auflösung der musikalischen Syntax erzeugt den Eindruck von Statik. An die Stelle der Entwicklung tritt Wiederholung oder ein gleichsam zentrifugales Explodieren des Sinngehalts in viele verschiedene Richtungen. Tendenziell wird aus der Zeitkunst Musik eine Kunst, die sich im Raum entfaltet. Dies wird bei Webern in weit

stärkerem Maße als bei Debussy deutlich. Webern steht janusköpfig am Beginn einer qualitativ neuen Phase der modernen Musik: Auf der einen Seite ist er der Vollstrecker der abendländischen Tradition, die virtuell in jedem Takt seiner Musik aufgehoben ist, und zwar in vollkommen assimilierter Weise; auf der anderen Seite leitet er die Periode der radikalen neuen Musik ein, die sich nicht mehr als intersubjektive Sprache konstituiert. Eine solche Musik ist alles andere als regellos, sie basiert im Gegenteil—so wie die sich daraus entwickelnde serielle Musik der fünfziger Jahre—auf einem komplizierten und strengen System von Geboten und Verboten. Allerdings ist dieses Regelsystem keines, das beim Hörer vorausgesetzt werden kann, ja oft keines, das vom Hörer nachvollzogen werden könnte. Selbst wenn die seriellen Komponisten je die Hoffnung gehegt haben sollten, dass das neue System allmählich eine allgemein akzeptierte Konvention werden würde—dazu ist es nicht gekommen. Das System ist entweder abgelehnt worden, z.B. durch die Zufallsmusik von John Cage, die, oh Wunder, nicht durch den strengen Formalismus der seriellen Technik, sondern durch Zufallsoperationen zu ähnlichen Ergebnissen kam (eigentlich kein Wunder, sondern ein Gesetz der Informationstheorie: Wo alles erwartet werden kann, wird nichts im Besonderen erwartet, sinkt also der Informationsgehalt und damit auch die Nacht über den Hörer, für den alle Katzen grau werden); oder das serielle System ist in eine Fülle von Privattechniken zerfallen. Musik verzichtet hier de facto darauf, ein kommunikatives System zu sein.

Ich denke, dass es vor allem diese Musik ist, die Schwierigkeiten bereitet. Es ist diese Art »nichtsprachlicher« Musik, von der der Laie sagt: Das verstehe ich nicht. Wobei er zugleich recht und unrecht hat. Recht, weil er merkt, dass es—anders als bei der traditionellen Musik—keinen sprachlichen Code gibt, der es ihm ermöglichen würde, einem logischen musikalischen Diskurs zu folgen; unrecht, weil er sich darüber nicht im klaren ist, dass es nichts zu verstehen gibt, außer man meint mit »verstehen« das Nachvollziehen der konstruktiven Prinzipien des Komponisten—etwas, was beim Hören weder möglich noch nötig ist, jedoch von der Analyse geleistet werden kann. Das ist aber natürlich eine Musik für Spezialisten—etwas durchaus Legitimes, man darf nur nicht den Konzertsaal mit einem musikalischen Forschungslabor verwechseln. Wie ist es zur Heranbildung einer nichtsprachlichen Musik gekommen? Und warum konnte sich in der neuen Musik keine intersubjektive Sprache entwickeln?

Erstens: Die Krise der Musik fängt mit ihrer Säkularisierung an. Die Musik, die sich von dem Dienst am Hof und in der Kirche emanzipiert, wird zwar zur *modernen*, verliert aber gleichzeitig eine grundlegende gesellschaftliche Funktion, die durch die Entwicklung des Konzertwesens nur teilweise wettgemacht wird. Die soziale Funktion tritt zugunsten der ästhetischen Rezeption in den Hintergrund. Die praktische Funktion von Musik weicht dem Ausdrucks- und Bekenntnisbedürfnis des Komponisten. Dieser Prozess, der spätestens mit Beethoven einsetzt, dauert heute noch an.

Zweitens entdeckt der Historismus gleichzeitig die Musik der Vergangenheit. Allmählich wird nicht mehr die zeitgenössische, sondern auch (dann: vor allem) die Musik der früheren Meister aufgeführt. Diese historische Einstellung wird in unserem Jahrhundert durch die technische Reproduzierbarkeit so sehr verstärkt, dass neunzig oder mehr Prozent der im Konzertsaal gespielten Musik Musik der Vergangenheit ist. So fehlt der neuen Musik sowohl die gesellschaftliche Funktion als auch das Bedürfnis, gehört zu werden, da dem Publikum zwei Jahrhunderte Musik (im wesentlichen wird das zwischen 1700 und 1900 Komponierte aufgeführt) zu genügen scheinen.

Drittens die sich immer stärker öffnende Schere zwischen E- und U-Musik. Anders als in früheren Zeiten darf es sich der »ernste« Komponist nun erlauben, die Bedürfnisse der Unterhaltung an eine speziell dafür vorgesehene, in seinen Augen niedere Kaste von Musikern zu delegieren.

Ein vierter Grund ist die Anwendung des Fortschrittsbegriffes auf die Musik. Dieser

Fortschritts Glaube hat sich in einer Zeit entwickelt, in der naturwissenschaftlicher und technischer Fortschritt mehr und mehr das Weltbild bestimmen. So wurde manchmal in naiver Weise Kunst mit Wissenschaft verwechselt, wobei der musikalische Fortschritt mit der rein technischen Seite der Komposition identifiziert wurde. Dieses Pathos des Fortschritts war ein Grund für die zunehmende Beschleunigung, mit der das überkommene Sprachgefüge verändert und überwunden wurde—und somit auch für das Entstehen einer nicht-sprachlichen Musik. Obwohl die Skepsis gegenüber dem Fortschrittsbegriff—nicht nur in der Musik—gewachsen ist, gibt es auch heute noch eine ganze Anzahl von Komponisten, die sich auf diese positivistische Tradition berufen. Es ist legitim, Mittel zu gebrauchen, die die neue Technologie auf dem Gebiet der Musik bereitstellt; aber es ist unsinnig, die ästhetische Rechtfertigung eines Stückes von diesem oder jenem Mittel abhängig zu machen. Man kann Musik auch mit einem Lorbeerblatt machen, sagte mir einmal ein Freund: Musik ist in Tönen sich artikulierendes Denken—mit und durch welche Töne sich dieses Denken konkret manifestiert, ist relativ gleichgültig. Allerdings ist es bezeichnend, dass mein Freund, obwohl er seine instrumentalen Ansprüche drastisch einschränkte, ein Lorbeerblatt wählte, einen Gegenstand, mit dem Ruhm und Ehre assoziiert werden können, und nicht etwa ein prosaisches Kohlblatt. Also: Das klangliche Mittel, dessen man sich bedient, ist nicht ganz und gar gleichgültig, jedoch macht es keinen Sinn, die ästhetische Legitimation eines Stückes davon abhängig zu machen, ob dieses oder jenes Material, ob eine Geige oder ein Computer gebraucht werden. Musik ist in Beziehung setzen von akustischen Ereignissen. Ob nun diese Ereignisse aus Sechzehnteltönen oder aus reinen Oktaven bestehen, ist für die Stringenz des kompositorischen Prozesses vollkommen irrelevant.

Es gibt schließlich noch einen Faktor, der nicht unterschätzt werden sollte. Das, was wir an Musik der Vergangenheit kennen und hören, ist das Ergebnis eines historischen Filterungsprozesses: Was sich bis in unsere Zeit hinübergerettet hat, ist ein Bruchteil dessen, was komponiert wurde. Nicht einmal von den größten Komponisten sind wir gewillt, alle Stücke zu hören, geschweige denn von den uns heute unbedeutend erscheinenden oder vergessenen Komponisten—wie ruhmvoll sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein mögen. Einen solchen Filter können wir im Falle der neuen musikalischen Produktion begrifflicherweise nicht anwenden. Alles, was geschrieben wird, erhebt zunächst einmal den Anspruch, gehört zu werden, wenn auch das meiste als *Corpus delicti* angesehen werden könnte, nämlich bei der Belangung der Autoren wegen Diebstahls unwiederbringlicher Lebenszeit des Hörers.

Angesichts all dieser Tatsachen ist es eigentlich ein Wunder, dass eine Musik, die weder eine gesellschaftliche Funktion hat noch das ästhetische Bedürfnis des Publikums befriedigt und obendrein auch keinen unterhaltenden Charakter hat, überhaupt gehört wird! Tatsache ist aber, dass heute relativ viel neue Musik produziert und aufgeführt wird. Es scheint also so zu sein, dass das Bedürfnis der Menschen, Neues zu produzieren und zu rezipieren, stärker ist als die durch soziale und historische Prozesse verursachte Krise in der Beziehung zwischen neuer Kunstmusik und Publikum. Es muss aber auch gesagt werden, dass in letzter Zeit Komponisten bewusster nach Wegen suchen, einen neuen Kontakt zum Hörer herzustellen. Ein Indiz hierfür ist die Rückbesinnung auf verschiedene Formen von Tonalität oder, allgemeiner, auf eine Musik, die deutlich polar strukturiert ist, d. h. auf einen Bezugspunkt hin. Schönberg rechtfertigte die Anwesenheit von Publikum bei Aufführungen neuer Musik damit, dass ein leerer Saal schlecht klinge. Heutige Komponisten sind zunehmend davon überzeugt, dass das Publikum mehr als nur der Verbesserung der Akustik dient.

Die Unterscheidung von sprachlicher und nichtsprachlicher Musik ist natürlich eine Vereinfachung. Es gibt eine Vielzahl von Zwischenbereichen, bei denen beide Momente vertreten sind. So kann ein Stück, das im Grundsatz linear aufgebaut ist—ein klarer Beginn, eine Entwicklung mit oder ohne Höhepunkt, ein deutlicher Schluss—, in sich Momente von Statik haben, wo die Zeit gleichsam aufgehoben wird und die Aufmerksamkeit sich unabhängig von dem, was vorher und was nachher kommt, auf den klanglichen Augenblick konzentriert—ein Augenblick, der sich

zeitlich auch in die Länge ziehen kann. Überhaupt ist dies eine Erfahrung, die in solchem Maße erst neue Musik möglich gemacht hat, nämlich jene der Beschleunigung und Verlangsamung von Zeit. Je mehr man sich auf ein einzelnes Klangereignis konzentriert, um so mehr hat man das Gefühl, dass die Zeit sich dehnt. So kann ein einzelner Ton ein Mikrokosmos sein, der gleichsam mikroskopisch erforscht werden will—ähnlich wie in einem Wassertropfen eine ganze Welt zu entdecken ist. Umgekehrt können in ein nichtlineares, im wesentlichen statisches Stück, das im Grunde weder Anfang noch Schluss hat, Momente eingebaut werden, die eine deutliche Entwicklung aufweisen. Ich selber bin an beiden Möglichkeiten interessiert, sowohl am Sprachlich-Linearen als auch am Nichtsprachlichen, am Zentrifugalen, Bruchstückhaften.

Ein Beispiel für sprachlich-lineare Musik ist der erste Satz »Gradus de Parnasso« einer dreisätzigen Komposition für zwei Klaviere.³⁰ Dieser Satz verkörpert eine *exklusive* kompositorische Haltung, er schließt—zumindest bei der Auswahl des Materials—viele andere Möglichkeiten aus, denn ich habe ihn aus nur zwei Elementen gebaut: einer Tonleiter von sechs Noten und einem Akkord von fünf Noten:

[Musikbeispiel: Grundmaterial, see Example II,6.]

Die Tonleiter kann mehrmals aneinandergereiht werden, wobei die so entstehenden Figuren unterschiedlich lang sein können (in meinem Fall von einer bis 144 Noten), sie kann transponiert werden (d.h. sie kann von einem beliebigen Ton an beginnen), sie kann aufsteigen oder absteigen und unterschiedlich schnell gespielt werden. Aus dem aus fünf Tönen bestehenden Akkord habe ich durch Umkehrung und durch Auswahl der so entstehenden Aggregate weitere dreizehn Akkorde gewonnen. Dadurch, dass der ursprüngliche Akkord nicht wie bei der tonalen Musik aus einer Terzschichtung besteht, weisen dessen Umkehrungen viel größere Unterschiede auf, als dies bei einem traditionellen Drei-, Vier- oder Fünfklang der Fall wäre:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,7.]

Diese Akkorde haben eine unterschiedliche harmonische Spannung, sie sind—vereinfacht ausgedrückt—mehr oder weniger dissonant.

Das ist etwas, was mir sehr wichtig ist: wie sich ein Objekt in ein anderes verwandelt, ohne dass man dessen Bestandteile ändert, sondern nur indem man sie anders anordnet. Mein Fünfton-Akkord und seine Ableitungen sind keine in der tonalen Musik verwendeten Akkorde, sie werden deswegen auch nicht nach den syntaktischen Prinzipien der tonalen Musik miteinander kombiniert. Ihre Aufeinanderfolge wird—je nach dem Ergebnis, das ich anstrebe—entweder durch statistisch-permutative Prinzipien oder auf Grund einer subjektiven Auswahl bestimmt. Hier zwei Beispiele für die verschiedenen Verwendungen der Akkorde. Im ersten Beispiel gibt es eine zufällig-statistische bzw. permutative Aneinanderreihung:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,8.]

Im zweiten Beispiel wähle ich einen Akkord aus, mit dem ein ganzer—fünfzehn Takte langer—Abschnitt bestritten wird:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,9.]

Dieses Stück, so sagte ich, sei ein »sprachliches«. Worin besteht dann aber der Sprachcharakter dieses keiner konventionellen Syntax, keiner Dur-Moll-Tonalität folgenden Stückes? Er liegt wohl in der kompositorischen Verfahrensweise, mit der musikalische Energie verteilt wird, mit der

³⁰ Luca Lombardi, *Klavierduo*, Mailand: Edizioni Suvini Zerboni, 1983.

Spannung und Entspannung und überhaupt Kontraste verschiedener Art aufeinander folgen und einen kohärenten Zusammenhang zwischen den einzelnen Ereignissen schaffen. Es geht in diesem Stück um musikalische Logik, mit allem Sprunghaft-Assoziativem, das diese Logik von einer Logik anderer Art unterscheidet. Die Musik soll nicht voraussehbar, aber nachvollziehbar sein.

Ähnlich wie beim Akkord verändert sich auch die Bedeutung der Tonleiter, je nachdem wie und in welchem Kontext sie eingesetzt wird. Eine Tonleiter ist nicht eine Tonleiter, sondern ein Material, aus dem unterschiedliche Klangobjekte hergestellt werden können. Wenn ich den Anfang des Stückes in langsamem Tempo spiele, wirkt es wie eine läppische Etüde. Wenn ich aber die Geschwindigkeit erhöhe, gibt es einen Umschlag von Quantität in Qualität, verändert sich das Objekt: Wichtig sind nicht mehr die einzelnen Noten, sondern das Gesamtergebnis, das zu einer Art Klangteppich oder klingendem Vorhang wird:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,10.]

Wenn ich nun diese Tonleiter, die bis jetzt in den verschiedenen Registern—hohen, tiefen, mittleren—und immer leise gespielt wurde, nur im tiefen Register spielen lasse, dabei langsamer und immer laut, bekommt sie wiederum eine ganz andere Bedeutung und ist möglicherweise nicht einmal mehr als die ursprüngliche Tonleiter zu identifizieren:

[Musikbeispiel: *Klavierduo*, see Example II,11.]

Dadurch, dass das Gedonnere plötzlich unterbrochen wird und die Tonleiter in ihrer nackten Simplizität auftritt, bekommt das Stück, das dramatisch zu enden schien, eine Wendung ins Witzig-Ironische.

Die Änderung des Blickwinkels ist für mich beim Komponieren entscheidend: Man schaut sich einen Gegenstand von verschiedenen Seiten an und macht eine Entdeckung: Obwohl er immer gleich ist, weist er auch immer andere Aspekte auf. Ich will mich jetzt nicht von dem vergleichsweise harmlosen Gebiet der Musik in das verminten Feld der Philosophie begeben, muss aber sagen, dass ich jene Meinung teile (die allerdings nicht von einem Philosophen, sondern von dem Physiker Niels Bohr stammt), dass das Gegenteil einer Wahrheit eine andere Wahrheit ist.

Das Problem der Vielfalt der Standpunkte oder Wahrheiten kommt quasi programmatisch in einer anderen Richtung heutiger Musik zum Ausdruck. Im Unterschied zur beschriebenen *exklusiven* kompositorischen Haltung nenne ich sie die *inklusive*. Damit meine ich das Berücksichtigen mehrerer Codes, und zwar in einem und demselben Werk. Ein solches inklusives Stück ist *La canzone di Greta*.³¹ Es basiert auf Edoardo Sanguinetis *Faust, un travestimento*, einer travestierenden Nachdichtung von Goethes *Faust I*, in diesem Fall um die mit der Musik Schuberts als *Gretchen am Spinnrade* bekannte Stelle. In meinem Stück bediene ich mich unterschiedlicher stilistischer Mittel. Ich gehe aus von der Klavierfigur in Schuberts Lied und »travestiere« Schubert in einen Minimalisten (im Sinne der amerikanischen minimalistischen Musik):

[Musikbeispiel: Schubert, *Gretchen am Spinnrade* and Lombardi, *Canzone di Greta*, see Examples II,12a and II,12b.]

Ein weiteres Schubertsches Material, nämlich ein Akkord, wird durch Umkehrung in einige—harmonisch und also semantisch—ganz unterschiedliche Akkorde verwandelt. Die Begleitfigur von Schubert begleitet nun Greta auf eine Reise in verschiedene stilistische Landschaften. Es kommen mehrere Ebenen zwischen Tonalität und Atonalität vor, und es gibt auch eine stilisierte Rockmusik.

³¹ Mailand: Ricordi, 1987.

In der inklusiven Musik wird Stil quasi ein Parameter unter den anderen (Tonhöhe, Dauer, Register etc.). In diesem Stück unterstreichen die verschiedenen Stile die schillernde Figur der Greta, die von Sanguineti und von mir nicht als eine eindeutige, einheitliche Figur angesehen wird, sondern als ein Bündel verschiedenartiger Eigenschaften; und die unterschiedlichen historischen Perspektiven und Kontexte, in denen der Archetyp Greta gesehen werden kann, würden es erlauben, diese Spiegelung beliebig fortzusetzen.

Das Problem einer inklusiven Musik hat mich in den letzten fünfzehn Jahren immer wieder beschäftigt. Für den Rückgriff auf verschiedene Codes gibt es in der Literatur schon frühe, wenn auch vereinzelte Beispiele, den *Don Quixote* von Cervantes oder Laurence Sternes *Tristram Shandy*. In der Musik beginnt die Integration des Heterogenen erst mit Mahler eine wichtige Rolle zu spielen. Die Peripherie der offiziell akzeptierten Kultur, mit allem Trivialen, Ungehobelten, das ihr innewohnt, meldet bei ihm mit Nachdruck ihre Rechte an. In stärkerem Maße gilt dies für den amerikanischen Komponisten Charles Ives, für den Volksmusik, Jazz, europäische klassische Tradition und avantgardistisches Experiment gleichberechtigte Ausdrucksmittel waren, auf die er kompositorisch stringent, aber völlig unbefangenen zurückgriff. Es ist kein Zufall, dass beide Komponisten Unzeitgemäße waren; kein Zufall auch, dass ihre Zeit erst kam, als die Erfahrung der massenmedialen Kultur den Hörer dafür empfänglicher gemacht hatte.

In einer inklusiven Musik, wie sie mir vorschwebt, wird die konventionelle Einheit des Stücks, dem ein Moment von Harmonisierung, von falscher Versöhnung eigen ist, zugunsten einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven aufgehoben. Polyzentrisch statt konzentrisch, labyrinthisch statt linear, nicht *die* Wahrheit, sondern—komplementäre—Wahrheiten. Ähnlichkeiten mit der realen Welt sind weder zufällig noch unbeabsichtigt, denn die in der Musik als erkenntnistheoretischem Prozess reflektierten und ausgetragenen Widersprüche verweisen auf ebensolche Wirklichkeit. In diesem musikalischen Multiversum—ein Begriff von William James, den Ernst Bloch übernommen hat, um die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu bezeichnen—besitzen die unterschiedlichen Materialien, Techniken, Sprachen das gleiche Recht. Auch die Dur-Moll-Tonalität hat darin ihre Berechtigung, ähnlich wie die klassische Mechanik durch die Quantenphysik nicht außer Kraft gesetzt, sondern in ihr aufgehoben worden ist. Es ist die Aufgabe des kompositorischen Subjektes, die verschiedenen Mittel und Codes in eine signifikante und musikalisch stringente Beziehung zu bringen.

Inwieweit diese kompositorische Haltung geeignet ist, einen Beitrag zur Überbrückung der Kluft zwischen neuer Musik und Publikum zu leisten, vermag ich nicht zu sagen. Auf jeden Fall handelt es sich nicht um eine restaurative Haltung, sondern um eine nach-moderne, nämlich um eine, die den Kern der Moderne beibehält, das, was man mit Dekonstruktion der totalisierenden Rationalität umschreiben könnte, und ihn auf eine neue Stufe des historischen Bewusstseins hebt. Eine solche inklusive Kompositionsweise ist freilich nicht davor gefeit, dass sich der Hörer Teile herauspicks und dabei die Relation dieser Teile zum Ganzen aus den Augen verliert, sich bei tonalen und konsonanten Stellen sozusagen befriedigt zurücklehnt und dabei den Sinn einer kompositorischen Strategie, die unter anderem—quasi in Anführungszeichen—auch Tonales verwendet, vollkommen verfehlt. Worauf es nämlich ankommt, ist tatsächlich die Relation zwischen den einzelnen Ebenen, die sich gegenseitig in Balance halten und relativieren.

Aber natürlich hört jeder aus einem Stück das heraus, was er kann und möchte. Nicht alles gefällt allen. Nicht alles kann oder soll allen gefallen, wie folgende Zen-Geschichte veranschaulicht: In einem Dorf gab es eine sehr schöne Frau. Sie war so schön, dass sie von allen Einwohnern begehrt wurde. Eines Tages sprang diese schöne Frau in einen Teich—und die Fische erschrakten.

Ein Römer im Wendland

13. August 1990

1. Lukullus

Ich schreibe diese Zeilen am Albaner See, auf den ich von der Terrasse, auf der ich sitze, blicken kann. Direkt mir gegenüber sehe ich die Silhouette von Castel Gandolfo mit der Sommerresidenz des Papstes. Wie in Berlin, wo ich kürzlich ein Jahr verlebt habe, gibt es auch hier einen ständigen Strom von Polen. Nach Berlin pilgern sie, um ihre Waren feilzubieten, hier geht es um immateriellere, heiligere Geschäfte.

In wenigen Tagen werde ich ins Wendland zurückkehren, wo ich schon einige Monate verbracht habe. Das Wendland ist ein Gebiet, das nördlich von Hannover und südlich von Hamburg wie eine Nase in das Territorium der DDR ragt (das war auch mal ein deutscher, ja, ein sehr deutscher Staat...) und das seit jeher als »tote Hose« gilt. Mir gefällt diese tote Hose ganz gut. Ich wohne in einem »Rundling«, ein kleines, aus Fachwerkhäusern, die um den Dorfplatz stehen, bestehendes Dorf. Es gibt dort keine Geschäfte. Zum Einkaufen fahre ich nach Lüchow, einem Städtchen ohne besondere Eigenschaften, wo ich fast alles, was zum Leben notwendig ist, bekommen kann. In der Buchhandlung kann ich Canetti kaufen, schwieriger ist es, echten Parmesankäse, unmöglich, frisches Basilikum zu erstehen.

Die unspektakuläre, flache, ruhige Landschaft tut mir gut. Das Verhältnis Mensch-Natur scheint noch zu stimmen (allerdings ist in dem nahe gelegenen Gorleben eine Atommüll-Deponie geplant...). Auf dem Nachbarhaus nisten Störche, die ersten, die ich in meinem Leben gesehen habe. So viele Vögel, wie dort herumfliegen und singen, hatte ich vorher selten erlebt, und ich habe Schwierigkeiten—vor allem wenn sie sich in der Morgendämmerung auf der Linde vor meinem Fenster versammeln—, mich an sie zu gewöhnen. Bei aller Liebe zur Natur bedaure ich es immer wieder—als Mensch, der die Wirklichkeit vor allem auch durch die Ohren erfährt—, dass man selbige nicht wie die Augen schließen kann. Nicht nur im Stadtlärm, sondern auch in der ländlichen Idylle. Oft auch im Konzertsaal. Was sich der liebe Gott dabei gedacht hat? Ich muss die Frage an den polnischen Papst stellen, mit der Bitte um Weiterleitung.

In einem nahe gelegenen Rundling mit dem schönen Namen Satemin gibt es ein von einem Italiener geführtes Gasthaus, das sich vielversprechend »Lukullus« nennt. Der Wirt ist ein promovierter Ingenieur, der sich frühzeitig pensionieren ließ und Apulien mit dem Wendland getauscht hat. Als ich neulich im »Lukullus« aß, war die Fußball-Weltmeisterschaft im Gange. Italien war noch nicht von Argentinien geschlagen worden, sondern hatte gerade über, ich glaube, England gesiegt. »Wir haben gewonnen!« empfangt mich der Wirt. In diesem »wir« klang der Stolz des Italieners mit, der sich über die Leistung seines Landes freut—selbst wenn es sich nur um eine mit einigen geschickt versetzten Fußtritten erzielte handelt—, obwohl er offenbar lieber außerhalb seines Landes lebt. Ich weiß nicht, wie sein Verhältnis zu Italien genau ist. Ich kann aber sehr gut verstehen, dass man Italien leichter—und eher—aus der Ferne lieben kann! Ob es den Deutschen mit Deutschland ähnlich geht?

Der italienische Frührentner, der in dem hübschen und einsamen Rundling lebt, fährt einmal im Jahr nach Italien und kommt mit apulischem Wein und Öl zurück. Zum Bier hat er sich anscheinend nicht bekehren lassen. Und was er anbietet, ist italienische Küche, obwohl er sich—wie er zugibt—dem deutschen Geschmack angepasst hat. Wenn—selten genug—in Satemin ein Italiener auftaucht, geht er aber selber in die Küche und bereitet etwa »orecchiette col cavolfiore« zu, eine Spezialität aus Apulien, die ich erst im Wendland kennengelernt habe. »Die Italiener essen«, behauptet er selbstbewusst, »während die Deutschen sich ernähren.« Wichtig sei in

Deutschland vor allem die Menge. Tatsächlich las ich neulich auf der Speisekarte einer Gastwirtschaft in Salzwedel (auf DDR-Gebiet) den Begriff »Sättigungsbeilagen«. Welch ein Unterschied zu Japan, wo Sättige-Gefühl beinahe eine Sünde ist! So hat jeder sein besonderes Verhältnis zur Sünde. »Che peccato!« (welch eine Sünde!) heißt auf Italienisch so viel wie »schade!«. Wie schade, dass es heute regnet, heißt demnach »welch eine Sünde«, dass es heute regnet—wobei der Sünder wohl Jupiter Pluvius selber ist, der einem armen Teufel von Menschen einen Ausflug ans Meer vereitelt.

Doch zurück zu Lukullus.

Welcher psychologische Mechanismus ist es, der einen Apulier in einen wendländischen Rundling verschlägt, der mich, einen gebürtigen Römer, den Anblick des Albaner Sees mit den Rapsfeldern und den Storchennestern und der beruhigenden Einöde des Wendlands tauschen lässt?

2. Wurzellos

Die Sache ist die, dass ich lange genug die deutsche Schule (in Rom) besucht habe, um mich nicht mehr ungebrochen mit »typisch italienischen« (wenn es so etwas gibt) Denkmustern und Verhaltensweisen identifizieren zu können. Freilich machte der Besuch der deutschen Schule aus mir keinen Deutschen. Er bewirkte, dass mir auch in meinem Land vieles fremd erscheint und dass ich mich selber manchmal als ein Fremder fühle. Die Schuld—oder vielleicht eher: den Verdienst—will ich aber nicht nur der deutschen Schule geben: Es ist vielleicht das jüdische Blut, das in meinen Adern fließt, das das Ausschlagen von Wurzeln verhindert hat. Ein Wurzelloser kann überall—oder nirgends?—leben, warum nicht auch in Deutschland, wenn man die Sprache spricht, wenn man mit der deutschen Kultur einigermaßen vertraut ist, wenn man ohne großen Aufwand sich in ein Flugzeug setzen und wenig später an der Piazza Navona ein Eis essen kann.

Mag sein, dass das mit der Wurzellosigkeit nicht nur etwas pathetisch klingt (zu deutsch vielleicht?), sondern auch nicht stimmt oder, besser gesagt, ein zunehmendes Kennzeichen unserer modernen (will sagen: postmodernen) Zeit ist. Mit anderen Worten: Wir sind es immer mehr gewohnt, »die Länder häufiger als die Schuhe zu wechseln«, und zwar—im Unterschied zu Brecht, der dazu gezwungen wurde—durchaus freiwillig. So werden wir Bürger der Welt und sind überall und nirgends zu Hause.

Italien und Deutschland: die Unterschiede sind—noch—sehr groß. Überhaupt die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern des kleinen Europa. Es ist aber eine Frage des Blickwinkels, gleichsam der Stärke der Linse, mit der wir die Wirklichkeit betrachten. Ist die Linse stark genug, so fallen uns nicht nur die Unterschiede zwischen Italien und Deutschland auf, sondern auch solche zwischen den einzelnen Teilen des jeweiligen Landes. Italien im besonderen ist ein Konglomerat unterschiedlichster Kulturen, die sich auf die vielfältigen Einflüsse, denen das Land im Laufe der Geschichte ausgesetzt war, zurückführen lassen. Diese Einflüsse sind heute noch wirksam.

Das fortschreitende wirtschaftliche und politische Zusammenwachsen unseres Kontinents wird eine Nivellierung der Unterschiede mit sich bringen. Es gilt, den Sinn für die verschiedenen Nuancen zu bewahren und dabei das, was jedes Volk an gewachsenen und bewährten Eigenschaften besitzt, wenn nicht einfach zu übernehmen, so doch. auf seine Praktikabilität hin zu prüfen. Zum Beispiel die Post. Hier würde ich entschieden für das deutsche System plädieren, obwohl das italienische zweifellos spannender ist: In Deutschland bereitet die Post keinerlei Überraschungen. Ein Brief, am Abend eingesteckt, kommt in einem oder in zwei Tagen an; in Italien waltet über die Zustellung der Korrespondenz ein viel komplizierteres, aleatorisches System, das trotz eingehender Studien bis jetzt unergründet geblieben ist; der Laie weiß nur soviel, dass es mit der Post eine ähnliche Bewandnis wie mit dem Wetter hat, das aller wissenschaftlichen Erkenntnis zum Trotz nicht mit letzter Sicherheit vorausgesagt werden kann. So mag ein Brief

zwei, drei, vier bis vierzehn und mehr Tage brauchen, was allerdings mit sich bringt, dass, wenn dann tatsächlich ein Brief ankommt, die Freude darüber viel größer, viel elementarer ist.

Die Beantwortung der Frage, warum die beiden Postsysteme so unterschiedlich funktionieren, würde wahrscheinlich über dieses Teilgebiet hinaus etwas über das unterschiedliche soziale Selbstverständnis von Italienern und Deutschen sagen. Ich würde meinen, dass es im heutigen Deutschland einen größeren Respekt vor den Rechten des Bürgers gibt. Dieser hat ein verbrieftes Anrecht auf bestimmte Dienstleistungen; dazu gehört nicht nur, dass die Post zuverlässig arbeitet, sondern auch, dass es genügend öffentliche Schwimmbäder, aber auch gut gepflegte Grünanlagen gibt. In Italien ist dagegen das, was öffentlich und staatlich ist, oft synonym für schlecht funktionierend. »Jeder für sich, Gott für alle«—dieses Sprichwort, von dem ich bezweifle, dass es das auch im Deutschen gibt, charakterisiert die Haltung des Durchschnittsitalieners, der zum Individualisten, sprich: Egoisten, und zum Anarchisten erzogen wird. Nun habe ich durchaus etwas übrig für die ehrwürdigen Ideen des Anarchismus, allein, wenn ich im römischen oder, schlimmer, im neapolitanischen Autoverkehr stecken bleibe, in dem eben jeder sich seine eigenen Regeln schafft—wobei Gott anscheinend andere Sorgen hat, als sich einzuschalten und »für alle« zu sorgen—, merke ich, dass der Anarchismus nicht funktioniert—wenigstens nicht in Italien. Italien ist *naturaliter* anarchistisch, deshalb brauchte man hier eher eine Gegenkur. Für ein Land wie Deutschland dagegen wäre ein anarchistisches Bad durchaus erfrischend, auf dass der Bürger lerne, mit seinem eigenen Kopf zu denken, und nicht etwas tut, nur weil man es eben so tut, weil es ihm von irgendeiner übergeordneten Instanz anbefohlen worden ist. Wollte man—grob vereinfachend—den Unterschied zwischen Deutschen und Italienern auf den Punkt bringen, so ist es wahrscheinlich dies, was sie voneinander unterscheidet: Der Deutsche verlässt sich auf die Autorität, deren Imperative für ihn kategorisch sind; der Italiener misstraut dagegen grundsätzlich der Autorität und versucht, so weit es geht, auf eigene Faust zu handeln.

3. Faust

Im Wendland werde ich an der Fertigstellung meiner Oper *Faust, un travestimento*, die mich in den letzten Jahren beschäftigt hat, arbeiten.

Faust, das ist eine deutsche Figur, wie sie im Buche steht. Aber Edoardo Sanguineti, dessen Text ich vertone, hat sie in mehr als einer Hinsicht ins Italienische übersetzt. Es ist ein leichterer Faust geworden, ein ironischer und selbstironischer: ein mediterranisierter Faust. Der Grenzgänger *par excellence* bewegt sich ohne Schwierigkeiten in deutscher und italienischer Umgebung. Um so besser für seinen Komponisten, der nicht weiß, ob er sich als ein verdeutschter Italiener oder als ein Wahldeutscher ansehen soll—oder vielleicht eher als ein Europäer. Überhaupt kann jeder Intellektuelle, der durch den politischen Rausch von '68 hindurchgegangen ist, samt dem nachfolgenden Kater und der Ernüchterung, in Faust, dem Suchenden, der zwar an seinen bisherigen Erkenntnissen verzweifelt, aber trotzdem weiter sucht, einen frühen Bruder sehen. Der Teufel allerdings, den der hohe Herr, der auf der anderen Seite des Sees mir gegenüber sitzt, wieder zu Ehren gebracht hat, ist heute raffinierter und primitiver zugleich: Er hat sich auf die Möglichkeiten und Erfordernisse der Massengesellschaft umgestellt, ist ein demokratischer Unternehmer geworden, der Sex, Geld und Erfolg für jedermann frei Haus, wenn nötig auch auf Raten, anbietet.

Faust, dieser leidenschaftliche Skeptiker, dessen zwei Seelen natürlich deutsch und italienisch sind, glaubt längst nicht mehr, wie dies noch Einstein tat, dass *eine* Formel aufzeigen kann, was strukturell die Welt im Innersten zusammenhält. Besser gesagt: Es mag sein, dass den vielfältigsten Formen des Organischen und Anorganischen ein einziges Prinzip zugrunde liegt—dies gilt aber gewiss nicht für die Welt der Menschen, die sich auf viele, gegensätzliche »Wahrheiten« gründet. Faust, der Grenzüberschreiter, der überall und nirgends zu Hause ist, ist sich tiefbewusst, dass die Begegnung der Kulturen und ihre jeweilige Durchlässigkeit zu einer

neuen kopernikanischen Wende geführt haben, in der es kein oben und kein unten, keine ein für allemal gesicherten Werte mehr gibt. Faust ist selbstverständlich ein Pluralist. Ich vermute, dass, wenn er komponieren würde, er einem geschlossenen, einheitlichen System misstraute. Auch musikalisch wäre er ein Grenzgänger, einer, der sich in unterschiedlichen Welten bewegt, sich dabei mit allen und keiner identifizierend.

Der gotische, in die himmlischen Höhen aufstrebende Kirchturm und die runde mütterlich-sinnliche Kuppel sind für mich—für Faust, hätte ich fast gesagt—keine sich ausschließenden, sondern komplementäre Gegensätze. In dieser kulturellen Spannung bin ich aufgewachsen, und ich kann auf sie nicht mehr verzichten. Es scheint mir einen tieferen Sinn zu haben, dass ich ausgerechnet während der Arbeit an der Faust-Oper abwechselnd in Italien und Deutschland lebe.

Hier in Italien sehne ich mich nach der Ruhe und Zuverlässigkeit des deutschen Lebens; in Deutschland werde ich mich nach der Versöhnlichkeit der italienischen Lebensweise sehnen, wo, selbst wenn alle Stricke zu reißen scheinen, es doch irgendwie weitergeht—italienische Stricke sind wohl besonders elastisch und strapazierfähig. Es reicht schon ans Wunderbare, wie die Instabilität oder Obsoleszenz italienischer Strukturen—welcher Art auch immer—letzten Endes sich doch als stabil, vielleicht als stabiler als solche erweist, die mit ihrer Stabilität protzen. Ein amerikanischer Politologe ist so weit gegangen, die häufigen Regierungskrisen in Italien als positiv und beispielhaft hinzustellen: Da seit 45 Jahren die beteiligten Parteien und teilweise sogar die Politiker dieselben sind, sei gleichzeitig Wechsel und Kontinuität gewährleistet. Ich selber werde mich hüten, das italienische (politische) System weiterzuempfehlen, muss aber zugestehen, dass die Dinge in Italien trotz der unzulänglichen Strukturen zu funktionieren scheinen. Ein Land voller Widersprüche—das ist das, was es mich trotzdem lieben lässt. Über die deutschen Widersprüche—weswegen ich auch dieses Land liebe—möge lieber ein Deutscher schreiben.

Intervista a Luca Lombardi

MZ: Anche Luca Lombardi approda al teatro. Sappiamo che stai scrivendo un Faust su testo di Sanguineti. Cos'è e a che punto è?

LL: Il titolo è *Faust. Un travestimento*. È una riscrittura, una traduzione e reinvenzione di Goethe da parte di Sanguineti. Sarà un'opera in tre atti e dodici scene. È una commissione dell'Opera di Basilea. Per ora sono pronti due atti. Sto lavorando al terzo.

MZ: Perché *Faust* e perché Sanguineti?

LL: Con Sanguineti ho un'amicizia e una collaborazione ormai lunga. Lui ha scritto il testo di *Nel tuo porto quiete, un Requiem italiano*. Tempo fa gli ho domandato se avesse un testo dal quale trarre un'opera e lui mi ha proposto questo *Faust*, appena pubblicato. L'ho letto e me ne sono innamorato. Intanto Faust è un tema che conosco bene, non solo perché tutti lo conoscono ma perché ho fatto la scuola tedesca, e lì il *Faust* conta come la *Commedia* o *I promessi sposi* da noi. Per di più, rileggendo l'edizione che usavo a scuola vi ho trovato annotazioni musicali (che mi guardo bene dall'utilizzare): fin da bambino, dunque, avevo un particolare interesse per questo tema. Poi, trovo che l'argomento, anche nell'interpretazione di Sanguineti, è molto attuale. Senza volermi avventurare in un'interpretazione di quello che è *Faust* e quello che è questo *Faust*, posso dire che il tema dell'intellettuale deluso e senza punti di riferimento che tuttavia continua a cercare, è molto vicino a noi. E c'è ancora un altro motivo di fascino: il plurilinguismo. Sanguineti utilizza in maniera spregiudicata e molto originale molti linguaggi, aulici e bassi, colti e popolari. Lo slittamento di piani linguistici diversi mi affascina, anche musicalmente.

MZ: Che è poi un piano costante di Sanguineti. Nel senso che ha sempre amato la commistione linguistica: una lettera, una poesia, un articolo di Sanguineti sono plurilinguistici e la lingua finale li abbraccia tutti.

LL: L'interessante è proprio lo slittamento, non solo da una scena all'altra ma spesso da una parola all'altra. È un modo di mettersi maschere continuamente diverse ed è dunque un fatto eminentemente teatrale; e contemporaneamente è una forma di straniamento, nel senso che ogni parola detta è anche virgolettata. Si vedono cose note in modo diverso; ma per il fatto di vederle diversamente appaiono nuove.

MZ: La maschera vale anche come metafora del compositore di oggi?

LL: Intanto è un'operazione linguistica. Viviamo in una contemporaneità di codici diversi, che si relativizzano reciprocamente. Non credo più al linguaggio unico, totalizzante; credo invece in una varietà di linguaggi. Credo in verità diverse e parallele. Questo vale anche per la musica. Per cui, se vuoi, è una metafora del compositore d'oggi. Siamo quotidianamente sottoposti a linguaggi diversi, e li usiamo. E anche se non li usiamo, essi fanno parte della realtà che ci circonda. Accendiamo la TV e abbiamo una contemporaneità di piani diversi e noi passiamo senza difficoltà dall'uno all'altro. Credo che questa sia oggi una delle cose più stimolanti: vedere il mondo come un prisma di cui noi riflettiamo le diverse e contrastanti sfaccettature.

MZ: Tu fai oggi questa dichiarazione ma la tua musica l'ha sempre fatta. Non sei stato totalizzante, o diciamo meglio, radicale neppure negli anni 70, nel tuo momento più battagliero. L'impegno politico, anzi, con la necessità di farti capire, ti ha spinto perfino alla citazione di materiali notissimi subito identificabili.

LL: Devo correggere un poco la tua affermazione riguardo alla mia non radicalità. In realtà c'è stato un periodo in cui ero fortemente attratto dalla musica d'avanguardia—non per nulla sono andato a studiare con Stockhausen, che era considerato allora il campione dell'avanguardia. Alcune composizioni di quegli anni (*Das ist kein Bach, Stufen, Diagonal*, ma ancora *Non requiescat* del 1973) possono essere considerate radicali nel senso che intendi tu. E questo filone radicale prosegue, in forme diverse, tuttora. Penso per esempio alle composizioni intitolate *Sisyphos* (I del 1984, II del 1985, III del 1989), in cui c'è una riduzione del discorso ai suoi elementi essenziali, alle radici appunto. Successivamente ho cercato un rapporto più stretto con la realtà sociale e politica, cosa che mi ha portato a occuparmi di canto politico e di musica popolare, a lavorare su Eisler e a studiare con Dessau. Il tutto si impiantava su studi tradizionali, conclusi con il diploma di composizione. Non da oggi traggo i frutti di questa formazione eterogenea, che mi torna utile nel progetto operistico, tanto più in questo particolare progetto.

MZ: Ma intanto è intuitivo che per questo progetto mistilinguistico non hai dovuto cercare un linguaggio apposito, hai semplicemente usato quello che già avevi.

LL: Sì, anche se usandolo il linguaggio si modifica. Alcuni anni fa parlavo di musica "inclusiva", nel senso che includeva diversi piani linguistici appunto, e la distinguevo dalla musica "esclusiva", che pure ho fatto (*Klavierduo*), che escludeva tante cose e si concentrava su pochi elementi: una scala, un accordo, e li sviluppava. Il progetto esclusivo persegue una strategia unitaria in cui tutto si sviluppa da un elemento base, mentre il progetto inclusivo lavora sul principio del montaggio, della contrapposizione, della contraddizione.

MZ: Parlando di linguaggi, oggi assistiamo all'agonia di un modo di far musica radicale che è stato fondamentale per gli anni 60-70 ma che è stato spinto allo stato agonico dall'avanzata del postmoderno. Mi pare di vedere un condizionamento reale nei musicisti radicali. Non è per caso se

il *Doktor Faustus* di Manzoni presenta un Manzoni molto diverso dal precedente. Come vedi, questo panorama ormai privo di esiti clamorosi e tuttavia ricco di esiti, i quali, se sono clamorosi è principalmente per il fatto che sono anche facili alla comunicazione?

LL: Ho già detto di essere sempre stato attratto dalla pluralità dei linguaggi: che è una delle caratteristiche di quello che a ragione o a torto si chiama postmoderno (*Tui-Gesänge*, del '77 o *Prima Sinfonia*, del 74-75). Per quanto riguarda il postmoderno, il termine non mi piace ma coglie indubbiamente qualcosa che è nell'aria a livello internazionale, e cioè la consapevolezza della pluralità delle culture, delle "verità"—e dunque dei linguaggi. Mi sembra giusto e legittimo che anche i compositori traggano le conseguenze da questo diverso atteggiamento culturale. Ma certo, quello che conta è sempre il risultato. Un grosso equivoco dell'estetica "radicale" è che accettava o condannava una posizione *a priori*, in base alla scelta linguistica. Ma quello che conta è il risultato. E ciò vale anche per i compositori postmoderni. C'è un rischio, che io stesso ho sperimentato: la pluralità dei linguaggi non significa necessariamente maggior facilità di ascolto. Può portare apparentemente a una maggior comprensibilità, ma se relativizziamo i linguaggi, la cosa non è così semplice. In un mio pezzo (tra l'altro, legato all'opera) *La canzone di Greta*, passo da un linguaggio all'altro, compreso il rock. E c'è sempre qualcuno che dice che gli piace perché ci sono parti tonali (o che vengono recepite come tali). Ma poi viene un momento che tonale non è, e relativizza il momento precedente. Quel momento viene percepito come parentesi, in attesa di ritrovare il momento più orecchiabile. Bisognerebbe sempre tenere presente il piano generale. Come succede anche con Sanguineti, quando usa la rima. Certo, usa la rima: ma in una strategia complessiva in cui la rima ha gli stessi diritti del verso libero e il linguaggio colto la stessa legittimità dello slang.

MZ: Anche Sanguineti è passato attraverso diverse esperienze. Negli anni 60 non era leggibile come oggi.

LL: E questo mi sembra molto importante. Sanguineti è giunto alle esperienze attuali non rifiutando quelle precedenti ma inglobandole in un progetto più ampio.

MZ: Una situazione con molte possibilità di approccio. O di fuga.

LL: Direi un atteggiamento molto coraggioso, che risponde alle esigenze del paesaggio culturale attuale. In musica io penso qualcosa del genere. Non rifiuto le esperienze precedenti ma le inglobo in un discorso più ampio. Come già dicevo c'è stato un periodo in cui sono stato fortemente attratto dalla musica radicale e ho cercato il rapporto con alcuni suoi esponenti (oltre a Stockhausen, Schnabel, Kagel ecc.). Oggi mi interessano (ma come un bagaglio culturale al quale non vorrei rinunciare, ma che tengo custodito, per così dire, in soffitta) singole opere di singoli compositori degli anni cinquanta e sessanta, non mi interessa invece affatto la radicalità come divisa. Penso che oggi si possa essere radicali perseguendo un progetto radicalmente (anche se criticamente) pluralistico. Di più: credo che bisogna essere radicali nel cercare di realizzare al meglio le proprie idee, non nel saltare su questo o quel treno moderno o postmoderno che sia. Un musicista che secondo me sarebbe stato ideale in questi nostri anni è Maderna: come atteggiamento (poi, magari, discutiamo i singoli pezzi). Era un musicista con una curiosità vera per gli aspetti più diversi della realtà musicale. Io trovo che in Italia non lo si è apprezzato abbastanza, tant'è che non ha fatto scuola. L'hanno fatta altri molto più esangui e undimensionali. Non so spiegarne i motivi.

MZ: C'è Berio, però; e oltre Berio si può dire che non c'è nessun musicista della tua generazione che sia passato indenne attraverso l'esperienza di Maderna. Tutti più o meno ne sono stati segnati.

LL: D'accordo su Berio che stimo molto. Nei più giovani però non è stato colto abbastanza l'invito di Maderna alla molteplicità di linguaggi. C'è spesso un'attenzione esagerata alla propria cifra stilistica, al proprio marchio di fabbrica. C'è, direi, la tendenza a conformarsi a comportamenti largamente accettati, prevedibili: una sorta di perbenismo musicale.

MZ: Il fatto che ognuno si sia dedicato alla coltivazione del proprio orticello è forse dovuto a Darmstadt e non riguarda solo gli italiani. Tra il 50 e il 70 era legittimo coltivare la propria cifra stilistica.

LL: Forse hai ragione. È curioso tra l'altro, che Maderna abitasse proprio a Darmstadt, lui che ha messo in discussione Darmstadt nei fatti. Forse proprio perché ci abitava. Maderna comunque continua a essere uno straordinario esempio di libertà.

MZ: Torniamo alla *Canzone di Greta*. Quella canzone, stando al personale ricordo di Witten, oltre che a ciò che hai detto poco fa, si apriva al rock. Vedo ora, sulla partitura di *Faust*, che c'è un altro rock. È un'affezione particolare o sono due momenti particolari?

LL: Con una boutade potrei dire che è l'influsso di mio figlio. Ma già prima, in *Mythenasche*, dell' '80, c'era un pezzo rock (naturalmente stilizzato, da non incoraggiare nessun frequentatore di discoteche). Sono momenti, volutamente legati a certi testi. Non a caso nel *Faust* è legato alla scena della taverna frequentata dagli studenti.

MZ: Anche *Nixon in China*, anche *Marilyn* hanno il rock. Secondo te è un'esperienza così travolgente da poter essere proposta nell'opera e comunque tale da poter passare dalla musica extracolta a quella colta?

LL: È uno dei linguaggi con cui siamo in contatto quotidiano. Come tale esiste. Mi guardo bene dal feticizzarlo e da eleggerlo a unico linguaggio, ma c'è, fa parte della nostra realtà.

NZ: Quali altri linguaggi attraversi in questa tua opera?

LL: Non ho un catalogo di linguaggi diversi. Ho un materiale di base che garantisce una certa unitarietà: accordi legati ai vari personaggi: due per Faust, uno per Margherita, uno per Mefistofele. Poi c'è un discorso legato alla tradizione schubertiana. E c'è un discorso legato alla tonalità. Il testo mi porta in maniera abbastanza spontanea a servirmi di un elemento o di un altro, e quindi anche delle triadi. Nella prima scena si parte con i due accordi di Faust, che sono due triadi, ma nel primo intermezzo (che segue immediatamente a questa scena) lo stesso materiale è usato in maniera completamente sganciata da un linguaggio accordale. Si passa, dunque, da un procedimento accordale-armonico a uno strutturale.

MZ: Un compositore non arriva al teatro per caso, e non ci arriva per moda. Qual è il tuo rapporto col teatro?

LL: Amo alcune opere: *Boris Godunov*, *Flauto magico*, *Fidelio*, *Otello*, *Falstaff*. Con Puccini ho sempre tentato di avere un rapporto ma non l'ho trovato.

MZ: Mi racconti di un teatro racchiuso in un secolo. E prima e dopo?

LL: Beh, prima non posso non ricordare Monteverdi. Dopo, ovvio, *Wozzeck*, un'opera che funziona teatralmente ma anche a livello della maggiore musica "assoluta". Può essere letta anche in funzione autonoma.

MZ: Tu credi? Io penso che *Wozzeck* possa essere visto solo in funzione teatrale.

LL: Io penso che l'estremo cesello delle parti strumentali, l'enorme raffinatezza orchestrale vada molto al di là di ciò che chiede il teatro. Penso però anche a cose come l'invenzione su un ritmo o su una nota. Si parla tanto di Scelsi, ma in quel brano è contenuto in nuce tutto Scelsi.

MZ: Ma la vocalità che si sorregge su quella nota ha altre note.

LL: Certo, voglio dire però che ci sono intuizioni musicali che funzionano teatralmente, ma funzionano anche astraendo dal teatro. Un esempio contrario: il *Peter Grimes* di Britten funziona teatralmente, ma musicalmente è incomparabilmente povero.

MZ: Perché ci sono autori che prediligono il teatro e altri che prediligono la musica sul teatro.

LL: Appunto.

MZ: Parliamo anche del tuo interesse per la musica popolare. In che modo potresti sintetizzare questo rapporto? È di tipo ideologico, per cui bisogna dire di sì, o è un interesse reale?

LL: Ci sono stati momenti ideologici—quando occuparsi del canto popolare era un modo di schierarsi con gli operai e i contadini e con le forze politiche che la rappresentavano. Ho fatto delle variazioni su *Bandiera rossa*. Già prima, agli inizi degli anni sessanta, avevo scoperto la musica siciliana e quella sarda, una musica che mi interessava e mi affascinava perché appartiene a una cultura completamente diversa da quella che ha espresso la musica tonale e che semplicemente per questo presenta, curiosamente dei punti di contatto con la musica contemporanea.

MZ: Siamo sicuri che il tuo interesse per la musica popolare nasce dal fatto che sia musica del popolo oppure, non a caso, perché talvolta va contro la musica tonale?

LL: C'è stato forse un convergere di motivi. Oggi quando vado verso la musica popolare è perché mi piace. Ho scritto recentemente una versione di un canto jiddisch perché mi piaceva (e non perché nelle mie vene c'è anche sangue ebraico).

MZ: La domanda era più polemica. Negli anni passati si è fatto un gran parlare di musica popolare. Bisognava riprenderla, reimpossessarcene. Ma l'appello, nella musica colta, è rimasto senza risposta. Qual è la tua posizione oggi?

LL: Non rinnego le posizioni del passato. C'era un motivo ideologico, e credo che in me fosse autentico. Nella *Prima Sinfonia* (1974-75)—mai eseguita in Italia—uso da un lato canti di lavoro siciliani e sardi, dall'altro canzoni cilene.

MZ: E anche slogan trascritti per percussioni.

LL: Trascritti e usati in senso strutturale. L'ho fatto per ragioni ideologiche, ma anche per ragioni musicali. Ero convinto del pluralismo linguistico, come lo sono oggi.

MZ: Dove va la musica? Mettiamo la domanda in rapporto a affermazioni come: la musica è morta, è morta l'arte. Ma non è morto niente. E allora, dove va la musica?

LL: Oggi sono aperte varie possibilità, e vari rischi. Un rischio è nella frammentazione degli interessi: c'è chi si interessa solo di musica barocca, chi si occupa solo di Computer Music. L'atomizzazione dei gusti è un rischio. L'altra possibilità è che la musica e i compositori si aprano alle diverse realtà e da questa molteplicità di codici nasca un linguaggio che interessi la gente. Oggi esiste sia l'una che l'altra possibilità. Oggi c'è un abbattimento delle barriere, c'è un contatto tra diversi mondi, non c'è più la guerra tra concezioni presuntamente inconciliabili. Non a caso la contrapposizione Stravinskij-Schönberg è avvenuta nel periodo della guerra fredda, quando bisognava schierarsi.

MZ: La dicotomia adorniana è stata superata, però ben prima della conclusione della guerra fredda.

LL: Ma se ricordiamo le polemiche scatenate sui neoromantici, o meglio gli autori della nuova semplicità, vediamo che erano condotte non sulla singola opera ma ancora in modo ideologico: veniva messa in discussione una concezione del mondo. Accadeva pochi anni fa. Abbiamo peccato tutti di ideologismo, ma oggi bisogna cercare di essere non ideologici. Nessuno possiede la verità (anche perché non esiste).

MZ: A proposito di mistica dei linguaggi. Tu hai avuto una formazione anche elettronica. Ma non usi l'elettronica. Che sensazione ti dà questa musica?

LL: Non la rifiuto *a priori*. Non mi interessa, almeno per ora. Mi interessa di più l'orchestra, perché dà risultati più ricchi. Mi interesserebbe se mai usare il computer, ma insieme ad altri strumenti.

MZ: Rifiuti gli strumenti elettroacustici per il timbro, per il rapporto col pubblico?

LL: Il pezzo per solo nastro non mi interessa. Per ragioni timbriche, perché è elementare. Poi per il rapporto col pubblico. Mi sembra che la dialettica tra pagina scritta e l'interprete che traduce sia importante per chi ascolta. Per questo preferisco l'orchestra. Amo il coinvolgimento. E per questo scrivo un'opera.

Doktor Faust als Pluralist: Ein Briefwechsel

Marino, den 4. 8. 91

Liebe Martina:

ich danke Dir für Deinen Brief vom 9. Juli. Mit Deinen Vorschlägen bin ich einverstanden. Ich beneide allerdings die Basler Autorin, da sie offenbar an die *Wahrheit* glaubt. Woran ich glaube ist *mehr* und *weniger*: nämlich an mehrere—sich nicht ausschließende, sondern sich komplementär zueinander verhaltende—Wahrheiten. So konnte ich nicht eindeutig darauf antworten, was die *Faust-Oper* für mich ist. Sie ist Verschiedenes zugleich. Übrigens befinde ich mich da in guter Gesellschaft, denn Goethe selber, als er immer wieder gefragt wurde, welcher der Sinn seines Stückes sei, antwortete er, man solle aufhören, immer nach dem tieferen Sinn von Kunst zu fragen, ihn hätte es einfach interessiert, eine Geschichte zu erzählen. (Ich zitiere jetzt aus dem Gedächtnis, könnte Dir aber die Stelle heraussuchen.) Das soll aber nicht heißen, dass ich nicht versuchen will, Deine Fragen so gut es geht zu beantworten—vielleicht kann ich dabei auch besser verstehen, was ich eigentlich gemacht habe und warum.

Pluralismus. Als ich Ende der sechziger Jahre in Köln studierte, und zwar bei Bernd Alois Zimmermann, der den musikalischen Pluralismus auf seine Fahnen geschrieben hatte, galt dieser Begriff in den Kreisen, in denen ich politisch verkehrte, als sehr fragwürdig. Es war fast ein Schimpfwort, genauso wie sozialdemokratisch. Seitdem ist viel Wasser den Rhein hinuntergeflossen—und den Tiber auch. Ich denke—siehe meine einleitenden Worte—, dass es heute ohne Pluralismus nicht geht, sowohl in der Gesellschaft, als auch in der Musik. Natürlich heißt pluralistisch nicht beliebig und wahllos. Du kennst frühere Texte von mir und Du kennst vor allem meine Musik: ich hoffe, dass sie es vermag, die—freilich subjektiv gebrochene—Vielfalt der Standpunkte zu reflektieren (was zusammen natürlich auch nur *einen* Standpunkt, nämlich meinen ergibt).

Opernhafes/Operntypisches/Klischees. In den 45 Jahren meines Lebens habe ich, wie das so ist, unterschiedliche Erfahrungen gemacht und, auch musikalisch, unterschiedliche musikalische Eindrücke aufgenommen. Vieles ist bewusst geschehen, einiges bestimmt unbewusst. Dazu gehört auch die Operntradition. Alle Erfahrungen und Eindrücke sind beim Komponieren sozusagen unbewusst präsent. Sie bilden den Boden, auf dem meine Musik wächst. Es stimmt allerdings, dass ich bei der *Faust-Travestie*, bei der, wie Du richtig sagst, das spielerische Prinzip des *travestimento* wichtig war, bewusst Opernhafes, auch im Sinne von Klischee zitiert habe. Zum Beispiel die Rezitative Wagners in der 1. Szene des I. Teiles; oder, in der gleichen Szene, ebenfalls bei Wagner, die Form der Da-capo-Arie. Auch gibt es Quasi-Zitate aus dem *Fliegenden Holländer* und auch *Cavalleria rusticana*; es gibt das Schubert-Material, aus dem ich *La canzone di Greta* entwickle (4. Szene des II. Teils); es gibt (in der gleichen Szene) eine Stelle, an der gleichzeitig Tristan und Wozzeck (bzw. Isolde und Marie) evoziert werden usw. usf.: Traditionen zitieren und persiflieren, wie Heiner Müller sagt (er sagte es mir gegenüber, als es um die Vertonung der *Hamletmaschine* ging). Aber handelt es sich beim *Faust* um Persiflage? Ich glaube nicht, weil dem Persiflieren ein hämisches Moment innewohnt, das mir eigentlich fremd ist. Ironie, im Sinne von Distanz, ja, aber nicht Persiflage. Ich bin mir mit Sanguineti einig, wenn er sagt, dass seine Travestie keine Parodie, sondern eine Verfremdung ist.

Ich komme zum letzten Abschnitt Deines Briefes. Ich vermag nicht zu sagen, ob ich mein eigenes musikalisches Repertoire weiterentwickelt habe (das könntest vielleicht Du feststellen!). Allerdings muss ich sagen, dass mir die Vorstellung eines Repertoires, das man beim Komponieren abrufen, nicht gefällt. Jedes neue Stück stellt für mich ein neues Problem dar, das ich entsprechend zu lösen versuche. Natürlich ist es mir klar, dass ich, ob ich es will oder nicht, internalisierte Mechanismen aktiviere, die wohl kaum jedes Mal total neu sein können. So ist der sogenannte Personalstil (an dem ich überhaupt nicht interessiert bin) vielleicht nichts anderes als die Unfähigkeit sich zu erneuern! Da aber *Faust* meine erste Oper ist, musste ich mich zwangsläufig anders als bei früheren Kompositionen verhalten. Mit anderen Worten: ich habe anders komponiert, als wenn ich ein Orchesterstück (das in der Oper auch drin ist, als Zwischenspiel), oder eine Kantate oder ein Oratorium komponiert hätte: Ich habe bewusst eine Oper komponieren wollen.

Was die deutsche und italienische Skepsis betrifft, so vermag ich nicht zu sagen, ob sie tatsächlich verschieden sind, bzw. ob ich, der ich ein kulturelles Gemisch bin, mehr zu der einen oder zu der anderen Art neige. Mein *Faust* ist jedenfalls nicht nur ein Pluralist, sondern auch ein Relativist. Bestimmt nimmt er sich und die Welt ernst, er kann aber gegebenenfalls auch darüber lachen. Er wäre mit Dürrenmatt einverstanden (das ist nun ein Schweizer Skeptiker), wenn er sagt, dass die Sprache der Freiheit in unserer Zeit der Humor ist, sei es auch nur als Galgenhumor. Die Welttragödie—so meint noch Dürrenmatt—ist nur anwendbar, wenn die Welt als Komödie, also mit der Kraft des Humors gesehen werden kann.

Ich hoffe, dass ich Deine Fragen einigermaßen beantwortet habe und grüße Dich sehr herzlich

Dein Luca

22. 8. 91

Auf dem Flug von Los Angeles nach New Orleans

Liebe Martina: seit zwei Wochen bin ich mit meinem Sohn in den U.S.A. Da wir mit dem Auto unterwegs waren und in den letzten Wochen 2000 Meilen zurückgelegt haben, war ich nicht in der Lage, Dir vorher zu schreiben. Hinzu kommt, dass ich Deinen Brief irgendwo liegen gelassen habe, so dass ich ihn jetzt aus dem Gedächtnis heraus beantworten muss. Wenn ich mich recht erinnere, enthält er drei Fragen:

1. Wie vertragen sich die unterschiedlichen stilistischen Ebenen mit dem einheitlichen Grundmaterial?
2. Warum habe ich überhaupt eine Oper geschrieben, bzw. welchen Stellenwert hat diese Gattung für mich?
3. Wie verhält es sich mit Greta; welche Rolle spielt sie innerhalb der Travestie?

Stilistische Vielfalt und grundsätzliche Einheitlichkeit können sich gut vertragen. Lass mich dies mit einer Erfahrung, die ich auf dieser Reise gemacht habe, veranschaulichen. Wir sind von Los Angeles nach Las Vegas gefahren. Das ist die verrückteste Stadt, die ich je gesehen habe. Sie ist nicht nur total artifiziell (mehr oder weniger ist dies jede Stadt), sondern ganz und gar "falsch". Das Hotel *Caesar's Palace* mit seinen römischen Plastikkopien und den "römisch" gekleideten Serviererinnen ist nur ein Beispiel dafür. Die Falschheit ist allerdings so allumfassend, dass sie echt wirkt: tatsächlich könnte es nichts anderes als Las Vegas sein. Von dort sind wir nordwärts gefahren, durch eine wunderbare, gänzlich unberührte Landschaft. Ein ungeheurer Kontrast zu Las Vegas! Am Abend des gleichen Tages sind wir in Mammoth angekommen in 2000 Meter Höhe: Wälder, Seen, Wasserfälle—eine idyllische, wiederum ganz verschiedene Landschaft. Trotzdem, bei allen Kontrasten, die in den U.S.A. enorm sind (sicherlich nicht nur was die Landschaft betrifft!), befinde ich mich in einem Land, das auf Grund der gemeinsamen Sprache und Tradition eine starke Identität besitzt. Wenn man diese Beobachtung *cum grano salis* auf meine *Faust-Oper* anwendet, so heißt es, dass Vielfalt und Einheitlichkeit sich nicht ausschließen müssen: Wenn das Gemeinsame stark genug ist, vermag es große Heterogenität zusammenzuhalten. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, gleichzeitig den Eindruck von Heterogenität und Homogenität zu geben.

Warum eine Oper und wie stehe ich zur Operntradition? Alles, was wir künstlerisch machen, basiert auf der Dialektik von Integration und Veränderung. Zuviel Integration führt zum intellektuellen Stillstand; radikale Veränderung macht Kommunikation unmöglich. Kultur entsteht durch Assimilation des Überlieferten und durch Verwandlung des Assimilierten. Meine Oper reiht sich bewusst in eine ehrwürdige Tradition ein, die ich respektiere, von der ich mich aber auch distanzieren. Darüber hinaus fordern überlieferte Gattungen (sei es eine Oper oder ein Streichquartett, das ich zur Zeit schreibe), dazu heraus, sich mit ihnen zu messen. Die Herausforderung besteht auch darin, diesen Gattungen neue Aspekte abzugewinnen. Worin die neuen Aspekte bestehen, kann natürlich sehr unterschiedlich sein: im dramaturgischen Aufbau, in der Wort-Ton-Beziehung, in der Wahl des musikalischen Materials bzw. der musikalischen Technik. Ich habe eine Oper geschrieben, die häufig die traditionelle Oper, insbesondere die des 18. Jahrhunderts zitiert, jedoch gleichsam in Anführungszeichen (da es sich nicht um eine Stilkopie handelt, sind die Zitate manchmal nur angedeutet); gleichzeitig reflektiert die Oper eine Pluralität von Standpunkten, was heute—sowohl ästhetisch, als auch philosophisch—mir nicht anders möglich zu sein scheint.

Ob Greta zu kurz gekommen ist, wie Du schreibst, weiß ich nicht. Jedenfalls sehe ich sie (auch nicht als "positive" Figur. Sie ist ein blutjunges Mädchen aus dem Volk. Trotz ihrer herben Teenager-Sprache, die bei Sanguineti nicht der sexuellen Anspielungen entbehrt, ist sie eine unschuldige Göre, die noch nichts vom Leben kennt. Für Faust bedeutet sie Jugend, Unschuld, vor allem aber Liebe, jene Liebe, die er wahrscheinlich vorher nicht gekannt hat. Mehr als Faust ist sie ein Archetyp, der in immer neuen Verwandlungen auftreten kann (was in der Oper vor allem in der letzten Szene des II. Teils—in der *Canzone di Greta*—zum Ausdruck kommt). Anstelle von Faust würde ich sie bald langweilig finden (denn man lebt nicht nur von Sex und Unschuld allein). Ihre "Einfachheit"—so anziehend sie für den "komplizierten" Faust auch sein mag—hat wohl etwas Tumbes, ist aber, genauso wie ihr Leiden, absolut authentisch. Sie ist bei weitem weniger doppelbödig als andere Figuren des Stückes, sie ist es eigentlich überhaupt nicht. Ihre Eindimensionalität ist gleichzeitig ihre Stärke, das, was sie wahrhaftig, echt erscheinen lässt. Dies erklärt, warum der Travestie-Charakter bei ihr weniger ausgeprägt ist. Vor allem in der letzten Szene, in der die Verfremdung am schwächsten, die Identifikation um so stärker ist.

Das ist, was mir zu Deinen Fragen einfällt. Ich weiß aber, dass ich nicht unbedingt derjenige bin, der am besten über die Oper reden kann. Ich habe sie geschrieben, wie sollte ich sie auch interpretieren können?!

Mit herzlichen Grüßen bin ich

Dein Luca

Marino, den 26. 9. 1991

Liebe Martina,

wie ich Dir vielleicht schon geschrieben habe, geben mir Deine Fragen—die zu beantworten mir nicht immer leicht fällt, weil: eine Sache ist es eine Musik zu schreiben, eine andere, darüber zu rasonieren—die Gelegenheit, mir post festum jene Rechenschaft über das Werk zu geben, die man sich im Eifer des kompositorischen Gefechts nicht immer geben kann. (Gefecht? Wer kämpft gegen wen? Der Komponist gegen, bzw. mit sich selbst. Wer gewinnt? Wenn's gut geht, der Komponist. Wie man sieht, ist er ein Gespaltener par excellence!)

Nein, Mefostofele sollte nicht von Anfang an in zwei Stimmen gespalten sein. Zunächst hatte ich an eine Frauenstimme gedacht. Warum? Sicherlich einmal wegen des Travestiecharakters der Oper—nicht unbedingt deswegen, weil ich den Teufel mit dem Weiblichen identifizieren würde (jenes zieht uns bekanntlich ewig hinan, nicht hinab!); aber warum hätte er auch unbedingt ein Mann sein sollen?!

Ich erinnere mich, dass ich Sanguineti fragte, was er davon halten würde, wenn Mefistofele eine Frau sein würde, und er antwortete mir, dass bei der Uraufführung des Theatersstückes die Rolle tatsächlich von einer Frau gespielt worden sei. Bei der konkreten Arbeit an dem Stück war ich aber mit dieser Entscheidung nicht mehr zufrieden. Dies schien mir genauso eine Beschränkung zu sein, als wenn es eine Männerstimme gewesen wäre. Mir schwebte eine extrem bewegliche Stimme vor, mit großem Umfang nach unten und nach oben. So dachte ich an einen falsettierenden Bariton, und komponierte zunächst für eine solche Stimme. Spätestens als ich das Gesicht sah, das Michael Boder—der die Oper in Basel dirigieren wird—bei der Durchsicht einiger Skizzen machte, wusste ich, dass es wohl kaum möglich sein würde, einen solchen Sänger, wie ich ihn da erfunden hatte, tatsächlich auf der Bühne zu haben. Das, was Du das Taschenspielerhafte und Janusköpfige von Mefistofele nennst, war genau das, woran ich bei dieser Figur dachte. Füge noch "doppelzünftig" (und doppelkehlig!) hinzu, so hast Du schon die Doppelbesetzung dieser Person. Ich habe in meinem Tagebuch nachgeschaut: es war genau am 27. November 1989, dass ich für Mefistofele die szenische Idee einer doppelköpfigen Figur, halb Mann und halb Frau hatte; Mefistofele 1 und 2 (wie sie in der Partitur bezeichnet werden) sind deswegen nicht als zwei Personen, sondern als eine einzige anzusehen, die—alternierend oder manchmal auch gleichzeitig—mit dieser oder jener Stimme singt. Wie bei den anderen Personen auch—bei Mefistofele aber in besonderem Maße—ereignet sich die Travestie auch innerhalb der gleichen Stimme: Gestus und Charakter verändern sich ständig.

Ich wurde schon oft gefragt, ob ich "unpolitisch" geworden sei. Ganz und gar nicht. Ich interessiere mich weiterhin für die Wirklichkeit, dazu gehört—leider, möchte ich allerdings manchmal sagen—die Politik auch. Mein *Faust* ist gewiss kein politisches Stück. Aber wieso sollte es ein unpolitisches sein? Freilich verstehe ich hier "Politik" in einem weiteren, sicher nicht tagespolitischen Sinn. Faust ist ein Intellektueller, der von den Theorien und Ideologien, an die er geglaubt hatte, enttäuscht ist. Trotzdem schießt er sich weder eine Kugel in den Kopf, noch ergibt

er sich dem zynischen Pragmatismus (oder dem pragmatischen Zynismus), sondern versucht weiterhin—wenn auch illusionslos, als engagierter Skeptiker—sich mehr Klarheit über sich und über sein Verhältnis zur Welt zu verschaffen. Wie attraktiv eine solche Fragestellung ist, weiß ich nicht, unaktuell ist sie bestimmt nicht! Ein befreundeter Philosoph sagte mir, dass es heute unerheblich sei, der Frage nachzugehen, *was die Welt im innersten zusammenhält*. Ich teile diese Auffassung nicht und denke, dass es sich hierbei um eine "ewige" Frage handelt, die ewig ihrer Antwort harren wird. Nicht wesentlich leichter, aber uns unmittelbar betreffend, ist die Frage, was uns auf dieser Welt zurückhält. Zum Beispiel die Möglichkeit, neue, unerwartete Erfahrungen machen zu können—ja auch (Deine nächste Frage) solche dramatischer, kompositions-technischer, materialer Art. Wie vielleicht nie zuvor, habe ich mit großer Freiheit—ohne Vorurteile und Berührungsangst—ganz unterschiedliche Materialien, Techniken, Sprachebenen benutzt. Ich habe Triviales und Raffiniertes eingebaut, habe streng (konstruktiv) und spontan (am Klavier komponierend) gearbeitet. Da es meine erste Oper ist, war für mich das Problem der Dramatik neu. Neu? Dramatik ist immer eine Frage der zeitlichen Organisation, und diese stellt sich ja bei jeder Art von Komposition. Doch jede Komposition erfordert ihre spezifische Art der zeitlichen Organisation: bei einer Oper, einem musikalischen Drama, wird die zeitliche Organisation den Möglichkeiten der Gattung Rechnung tragen. Welche sind diese Möglichkeiten? Diese Frage möchte ich nicht beantworten, denn es hieße, die Flexibilität, die Wandlungsfähigkeit der Gattung ignorieren. Ich kann nur sagen, dass es mich beim *Faust* gereizt hat—noch mehr als ich das früher getan hatte—unterschiedliche Charaktere, Gesten, Situationen, Materialien zu benutzen. Dramatisches, Theatralisches komponieren, heißt natürlich nicht unbedingt immer auf "action" bedacht sein—Statisches kann durchaus eine dramaturgische Funktion erfüllen. Wie immer in der Musik, kommt es auf eine überzeugende Relation zwischen den verschiedenen Teilen an. Doch sowenig wie es dafür Rezepte gibt, sowenig kann man dies im nachhinein verbal vermitteln: hier muss der Komponist aufhören zu sprechen und die Musik sprechen lassen.

Du fragst, ob ich den "Pakt" nochmals abschließen würde. Mehr als ein Pakt ist es eine Wette, die ich mit mir selber abgeschlossen habe: eine Musik zu schreiben, die sich aus der Isolation der Eingeweihten herausbegibt (ja, eine entweihte Musik), ohne sich den Profanen anzubiedern. Nicht alles braucht immer von allen verstanden und geliebt zu werden. Aber es ist schön, wenn etwas von vielen—in je verschiedener Weise—gehört werden kann und mag.

Mit herzlichen Grüßen bin ich

Dein Luca (1 und 2).

Von Brillen, nämlich ideologischen, und ebenso ideologischen Mauern

Vor genau 31 Jahren—ich war 14 Jahre alt—fuhr ich für drei Wochen nach Hamburg, um mein Deutsch aufzubessern (ich besuchte die Deutsche Schule in Rom). In einer Buchhandlung kaufte ich eine Rowohlt-Monographie über Berthold Brecht und war von der Schilderung seiner Persönlichkeit so begeistert (angefangen mit seiner Aufmüpfigkeit den Lehrern gegenüber: Nur Holzköpfe—so schrieb er in einem Aufsatz—könnten die Meinung teilen, dass es süß und ehrenwert sei, für das Vaterland zu sterben, und deswegen wäre er fast von der Schule geflogen), dass ich eine Zeit lang eine "Schiebermütze" aufsetzte, wie ich sie auf Fotos von ihm gesehen hatte (um Havannas zu rauchen, war es noch zu früh). Mit der Mütze auf dem Kopf erschien ich in der Sektion der Sozialistischen Partei Italiens (PSI, damals noch von Pietro Nenni geleitet), in die ich mich nach der Deutschlandreise eingeschrieben hatte. Im gleichen Sommer 1960 nahm ich an einer—verbotenen—Kundgebung gegen die mit den Stimmen der Neofaschisten gebildete Regierung teil; ich wurde festgenommen, geschlagen und einen Tag und eine Nacht in einer

Militärkasernen zurückgehalten. Die Demonstranten mussten wohl den "Carabinieri" ziemlich gefährlich vorkommen, da sie uns mit gezückten Maschinengewehren bewachten. Dies war mein politischer Einstand. Bald fühlte ich mich mehr zu den Kommunisten (PCI) als zu den Sozialisten hingezogen. Während ich die Theorie-Prüfung am Conservatorio S. Cecilia vorbereitete, las ich das Kommunistische Manifest. Mein Interesse für Politik war allerdings nicht konstant und erlitt—vielleicht auch durch den eher konservativen Einfluss der Deutschen Schule Rom—einige Rückschläge. So vertonte ich im Sommer 1968, als in der Welt die Studentenrevolte aufflammte, ein ästhetisierendes Liebesgedicht von Mallarmé (ziemlich das Unpolitischste, was ich damals tun konnte), organisierte aber wenig später, doch noch von dem revolutionären Wind erfasst, ein Konzert in einer besetzten Fabrik. Im Herbst des gleichen Jahres zog ich nach Köln, wo ich mit Karlheinz Stockhausen arbeiten wollte. Dass ich mich bald mit Stockhausen nicht gut verstand, hatte eine doppelte politische Motivation: Zum einen missfiel mir seine autoritäre Persönlichkeit (aus ähnlichen Gründen hatte ich mich schon mit etlichen Lehrern angelegt), zum anderen kritisierte ich seinen—wie mir schien—reaktionären Irrationalismus. (Dass ich Stockhausen heute—trotz seiner kuriosen Anschauungen—als einen genialen Komponisten schätze, steht auf einem anderen Blatt.) Musikalisches und politisches Interesse liefen damals nebeneinander her, ohne dass ich gewusst hätte, wie ich als Komponist, in meiner Musik, meine politische Überzeugung zum Ausdruck hätte bringen können. Es kam soweit, dass ich, der politischen Effektivität willen, auf Musik ganz verzichten wollte. So realisierte ich 1970 ein sogenanntes Originalton-Hörspiel über das Problem der Arbeitsemigration (*Von Gastgebern und Gästen*). Der Impuls, Musik zu schreiben, war aber doch stärker, und ich gab ihm, wenn auch mit schlechtem Gewissen, nach. In Utrecht, wo ich elektronische Musik studierte, bekam ich ein Büchlein von Hanns Eisler zu lesen. Seinen—wie Dessaus—Namen musste ich wohl seit 1960 kennen, als ich die Brecht-Monographie gelesen hatte, doch damals hatte ich mich für diese Komponisten überhaupt nicht interessiert. Jetzt war ich von Eislers Ausführungen über das Verhältnis zwischen Musik und Politik ganz begeistert und versuchte—mutatis mutandis—seinem Beispiel zu folgen. Ich übernahm die Leitung eines Arbeiterchores in Köln und schrieb selber politische Lieder. Auch beschloss ich, ein träge sich hinziehendes Universitätsstudium mit einer Dissertation über Eisler abzuschließen. Zu diesem Zweck zog ich von Köln nach Ost-Berlin, um im Eisler-Archiv der Akademie der Künste die betreffenden Materialien zu studieren. Ein Stipendium derselben Akademie erlaubte mir, Meisterschüler von Paul Dessau zu werden. In dieser Zeit schrieb ich *Non Requiescat, musica in memoria di Hanns Eisler*, eine Komposition, in der der Konflikt zwischen Avantgarde und Volkstümlichkeit, zwischen bürgerlichem Erbe und proletarischem Anspruch deutlich zum Ausdruck kommt. Ich lebte in einem Studentenwohnheim in Köpenick, in dem der Fernsehapparat plombiert war, damit man ja nicht in Versuchung kam, einem westlichen Programm zuzuschauen. Ich bemühte mich jedoch, alles möglichst positiv zu sehen; ich hatte gleichsam eine ideologische Brille aufgesetzt und war nicht in der Lage, Realität und Wunschdenken auseinanderzuhalten. Voller Abscheu fuhr ich, selten genug, in die mir als verlogen vorkommende glitzernde Westhälfte der Stadt. Meine Frau, aus dem Volk kommend und wahrscheinlich deswegen weniger ideologisch, sondern konkreter denkend als ich, wunderte sich bei einem Besuch bei Dessau, dass in seinem Haus alles aus dem Westen stammte, selbst der Boiler war von AEG. Ganz blind war ich freilich nicht, und ich erinnere mich an zähe und unproduktive Diskussionen mit hundertprozentigen DKP-Genossen.

Als italienischer Kommunist wurde ich sowieso mit Misstrauen betrachtet, da die PCI eine in vielen Fragen unorthodoxe Politik vertrat; so hatte sie—um nur ein Beispiel zu geben—1968 scharf gegen den Einmarsch der Staaten des Warschauer Paktes in die CSSR protestiert. Allerdings spürte man 1973 in der DDR einen gewissen Willen zur Erneuerung und Öffnung, der bald Lügen gestraft wurde. Mit Hans Werner Henze und anderen Kollegen schrieb ich eine Kantate (*Streik bei Mannesmann*), die Ruth Berghaus am Berliner Ensemble inszenierte. Luigi Nono war auch dabei und schüttelte den Kopf (ich nannte ihn damals Herrn Nein-nein). Ihm passte die ästhetische Richtung unseres Stückes nicht—und er hatte Recht: An den zwanziger Jahren orientiertes Agitprop-Theater musste—zumal im irrealen Sozialismus—deplaziert

erscheinen. Ich denke, dass viele im Westen lebende Intellektuelle einfach glauben wollten, dass dies der Staat sei, für den es lohnen würde, sich einzusetzen, weil hier gründlich mit Ausbeutung, Entfremdung, Nationalismus und Rassismus aufgeräumt wurde. Auch die Kultur sollte ja eine ganz andere werden, ohne die Kluft zwischen "hoch" und "niedrig"—eine Kultur mit dem Volk "auf du und du", von der Thomas Manns Doktor Faustus geträumt hatte. Allerdings nutzte mir auf die Dauer die ideologische Brille wenig. Es waren manchmal kleine Begebenheiten, die mich stutzig machten. So zum Beispiel, als ein westdeutsches Buch über die Musik im III. Reich, das sich ein Ostberliner Freund erwünscht hatte, mir an der Grenze beschlagnahmt wurde, wahrscheinlich weil für den Grenzpolizisten der bloße Begriff "Drittes Reich" tabu war, bzw. weil dieses Buch sich nicht auf der Liste der von der Inquisition zugelassenen Bücher befand. Es war für mich unerträglich, dass man auf Schritt und Tritt bevormundet, dass man in jeder Hinsicht als unmündig behandelt wurde. Dabei erinnere ich mich, wie jener gleiche Freund, ein engagierter und durchaus kritischer Kommunist, schockiert war, als ich ihm sagte, dass mir die DDR wie ein Volkspolizeistaat vorkam. Der ideologische good will konnte mich auf die Dauer nicht über die gängige Doppelmoral hinwegsehen lassen: Im privaten Kreis mochte man sich durchaus liberal und kritisch geben, doch in der Öffentlichkeit war man plötzlich absolut linientreu. Wie jede Diktatur, so hat auch das SED-Regime, das sich bestimmt nicht durch zuviel Sozialismus, sondern durch Usurpation dieses Begriffes auszeichnete, Feigheit und intellektuelle Korruption gefördert. Allmählich musste ich einsehen, dass dieser Staat, der mit den bekannten Widersprüchen des Kapitalismus aufräumen wollte, in Wirklichkeit von Widersprüchen nur so strotzte. Er war wie ein Psychiater, der einen Neurotiker heilen will, in Wirklichkeit aber selber voller Neurosen ist. Es war Anfang der achtziger Jahre, als sich mein Weltbild zu ändern begann: Der "Optimismus des Willens" wich dem "Pessimismus der Einsicht". Es ist kein Zufall, dass ich in diesen Jahren meine ersten "Sisyphos"-Stücke komponierte. Stücke, deren pessimistische, um nicht zu sagen nihilistische Einstellung mich nachträglich fast erschreckte. In einem Text von 1986 ("Zwischen Prähistorie und Postmoderne") verabschiedete ich mich endlich—es war ein langer, widersprüchlicher Prozess—von einer letzten Endes teleologisch-messianisch-idealistischen Konzeption der Geschichte. Andere haben sie nie geteilt und mögen sich jetzt rechthaberisch die Hände reiben. Ich möchte trotzdem den langwierigen Lernprozess nicht missen und stimme ganz bestimmt nicht in den schadenfrohen Chor derjenigen ein, die über den Tod des Sozialismus frohlocken—als ob es nicht nach wie vor darum ginge, die menschenfeindlichen Widersprüche der "freien" Gesellschaft zu lösen. Die Schwierigkeiten fangen aber dort an, wo Menschen ihresgleichen zum Glück verhelfen wollen. Bald sind sie bereit, dazu auch Gewalt anzuwenden. Sehr schnell gibt es Henker und Opfer, und es dauert nicht lange, bis die Opfer ihrerseits zu Henkern werden. Heute versuche ich, stärker als zuvor, von der konkreten Realität auszugehen, die ideologische Brille habe ich weggeschmissen.

Diese anti-ideologische Haltung kommt auch in meiner Musik zum Ausdruck, zum Beispiel in meiner Faust-Oper (*Faust, un travestimento*, 1986-90): Ich gehe von konkreten musikalischen Materialien aus, die ich ohne Vorurteile und Berührungsangst benutze. Der kalte Krieg ist auch in der Musik vorbei: Tonales ist nicht länger Kapitalistengut und Atonales nicht eo ipso fortschrittlich (oder umgekehrt). Musikalisches Material ist nicht ideologisch besetzt, es kommt darauf an, wie es von einem bestimmten Komponisten in einem bestimmten Werk eingesetzt wird. Darauf freilich kommt es an—die Überwindung der ideologischen Haltung hat, was mich betrifft, nichts mit Pragmatismus oder Zynismus zu tun. Vielmehr denke ich, dass die Menschen weiterhin an den "ewigen" Fragen weiterkauen können, selbst wenn der Inhalt des Lebens in der Suche nach dem Inhalt des Lebens bestehen sollte. Diese Suche kann auch durch Töne erfolgen.

PS: Nachdem ich diesen Text geschrieben habe, lese ich nochmal den Titel des Symposiums, "Neue Musik nach Auflösung der politischen Blöcke" und denke, dass ich das Thema verfehlt habe. Oder vielleicht doch nicht: Mehr als abstrakte Stellungnahmen sagt meine politisch-intellektuelle Biographie etwas darüber aus, was die politischen Umwälzungen von 1989 für mich bedeuten. Die Mauer, die zwischen Westen und Osten gefallen ist, war auch in meinem Kopf schon lange

baufällig.