

## Über ästhetische Reflexion und politische Wirkung

1974

In den letzten Jahren werden auch im Bereich der Musik politästhetische Fragen intensiv diskutiert. Zwei sich grundsätzlich befehdende Positionen markieren dabei das Spannungsfeld dieser Auseinandersetzungen<sup>1</sup>. Die eine vertritt eine politisch konzipierte Autonomie-Ästhetik; sie vermag Gesellschaftliches, das Politische an Musik nur in den inneren Zusammenhängen, an der Gestalt der Kunstwerke und ihrem Sinn selber zu erkennen. Diesem Avantgardismus hält der politische Praktizismus das musikalische Bewusstsein der Massen entgegen: Song- oder Politrock-Gruppen verlangen von einer politisch vertretbaren Musik, dass sie an populäre Ausdrucksformen anknüpfe, um verständlich zu sein. Denn Musik habe als ‚Medium zu dienen, um außermusikalische Gedanken zu kommunizieren; alles andere sei l’art-pour-l’art und bedeute Ablenkung von der Wirklichkeit.

Adorno zufolge ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material zugleich die mit der Gesellschaft, insofern, als das Material der Musik selber schon »sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist.<sup>2</sup> Frei von Ideologie, vom gesellschaftlich falschen Bewusstsein, könne Kunst nur sein, wenn sie sich aus den Heteronomien der schlechten Vergesellschaftung heraushalte. Gerade mit ihrer Reinheit von den Zwecken der materiellen Praxis halte diese Kunst der Sache der »Unterklasse«, die von der Kunst ausgeschlossen ist«,<sup>3</sup> die Treue. Kunst kritisiere Tätigkeit als das Kryptogramm von Herrschaft durch eben diese Abkehr von Praxis.<sup>4</sup>

Der musikalische Praktizismus hingegen fordert, die Musik habe politisch einzugreifen, habe zu »wirken«. Um bei den Massen politisches Bewusstsein zu stiften, müsse sie diesen verständlich sein; es gelte also

---

1 Nicht zur Diskussion stehen hier Positionen, die zwar Musik als *fait social* betrachten, aber an der Veränderung künstlerischer Produktion im Sinne des gesellschaftlichen Fortschritts desinteressiert sind.

2 Cf. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, p. 38.

3 Cf. M. Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, p. 161.

4 Cf. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, p. 358.

bei massenwirksamen musikalischen Idiomen anzuknüpfen. Als eines davon wird die Rockmusik empfohlen; deren Massenwirksamkeit gründe sich darauf, dass sich noch »in ihrer Kommerzialisierung Anklänge an ihren proletarischen Charakter« erhalten hätten. »Zwar ist der ‚Beat‘ in der Geschichte seiner Kommerzialisierung nicht unbeschädigt geblieben. In der derzeitigen Phase wird es so sein, dass der politische Inhalt abstrakt an die Musik herangetragen, aufgesetzt werden muss, während die Musik selbst von den Ausdrucksformen der Kulturindustrie kaum unterscheidbar ist.<sup>5</sup>

Hinter einer solchen Wirkungsästhetik steht ein Konzept von ästhetischer Kommunikation, zu dem das informationstheoretische Modell von Sender, Übertragungskanal und Empfänger die angemessene Beschreibung liefert. Unterstellt wird dabei, es gelte bei ästhetischer Kommunikation Inhalte zu übertragen; diese müssten nur in der geeigneten Form codiert werden – beispielsweise in einer jedermann verständlichen Musiksprache –, um damit den Übertragungsvorgang gelingen zu lassen. Anzustreben sei eine Übereinstimmung des empfangenen Inhalts mit dem gesendeten; eine Differenz wird als Störung aufgefasst, die auszuschalten ist. Das kommunikationstheoretische Modell eignet sich in der Tat für die Maximierung ästhetischer Wirkungen im Sinne aktueller Herrschaftstechnologie, etwa in der Werbung, wo schon zur Vermeidung von Fehlinvestitionen die optimale Kontrollierbarkeit der von der Botschaft ausgelösten Assoziationen und Gedanken willkommen ist, Kritik und Reflexion beim Perzipienten auszuschließen sind.

Soll der Sinn von Zeichen, das heißt der Konfigurationen von Werken, nicht problematisiert werden, verliert ästhetische Kommunikation ihren genuin produktiven Charakter und wird zum bloßen Tauschprozess vorgeprägter Münzen. Ästhetische Kommunikation ist nur dort gewaltfrei, wo sie unmittelbar nichts bewirken will; wo sie nicht Übertragung eines dem Werkzusammenhang äußerlichen Sinnes ist, sondern dem Hörer Anlass wird zur Reflexion. Diese ist eine Art zweiter Produktion, Rezeption eine Tätigkeit, bei der die Hörer möglichen Sinn mit den musikalischen Zusammenhängen konfrontieren und dabei Sinn erst konstituieren, diesen aber immer zugleich auch problematisieren.

So wie der ökonomische Austauschprozess als das Gemeinsame an den getauschten Waren deren Wert hervorbringt, den Tauschwert, der ideologisch den Gebrauchswert überschattet, so spiegeln die von der Wirkungsästhetik ausgelösten, gesellschaftlich präterminierten Reiz-

---

5 W. Bergmann et al. (ed.), Arbeitersongbuch, Frankfurt 1973, p.18 f.

Reaktions-Schemata nur die falsche Vergesellschaftung. Ästhetische Reflexion hat demgegenüber gerade die Dimension des Gebrauchswerts zum Gegenstand, nämlich das Besondere, Nicht – Tauschbare an einem musikalischen Produkt, also das Potential von Kunst, die gesellschaftlich erzeugte Unfreiheit, wie sie im Zwang zum störungsfreien Kommunizieren und im Verlangen nach gedankenloser Wunscherfüllung schärfstens manifest wird, zu transzendieren, das Realitätsprinzip außer Kraft zu setzen. Ästhetische Produkte sollen nicht für anderes stehen, etwa für einen erfolgreich zu übertragenden Sinn, vielmehr sich selbst sein dürfen und der Sinn an ihnen problematisch<sup>6</sup>.

Das Produktive an ästhetischer Reflexion ist nun aber nicht per se emanzipatorisch, wie manchmal Propagandisten von Kreativitätstraining und dergleichen, aber auch fortschrittlich gesinnte Kunst- und Musikpädagogen meinen<sup>7</sup>. Es gibt keine Emanzipation an sich; eine politische Ästhetik muss immer konkret bestimmen, welche Emanzipation sie ermöglichen, befördern will – und wozu.

Zu fordern ist wohl gewaltfreie ästhetische Kommunikation, und das bedeutet innerhalb einer in verbindlichem Sinne politischen Ästhetik Ausschaltung der Ideologeme: der kalkulierten Wirkung so gut wie des eingeschliffenen Wohlklangs und der konventionalisierten Formen. Aber genügt es, wenn man wie Cage sich auf die Insel konsequenter Negation jeden Sinnzusammenhangs zurückzieht? Genügt es, ästhetisch das zu erzeugen, was vollkommen anders ist, wenn man damit nur noch den individuellen Kommunikationsprozess an sich, nicht mehr dessen gesellschaftlich produzierte Konkretionen kritisch in den Griff bekommt? Auch bei Helmut Lachenmann, der in neueren Werken das Problem der verdinglichten musikalischen Kommunikati-

---

6 Mit Nachdruck hat darauf Heinz-Klaus Metzger wiederholt hingewiesen. Cf. Versuch über prärevolutionäre Musik, Beiheft zur Plattenkassette »Music before Revolution«, bei Electrola, p. 3. Zu diesem Problemkreis cf. auch: 1.-]. Goux, Marx'und die Inschrift der Arbeit, in: Tel Quel – Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie, München 1971, p. 86 ss.; H. Luther, Kommunikation und Gewalt, Gießen 1973.

7 So etwa Siegfried J. Schmidt, Ästhetizität, München 1971, p. 89, wo er die These vertritt, »dass alle Kunst, sofern und solange sie ästhetische Kunst im hier bestimmten Sinne ist, dank der Eigengesetzlichkeit der Ästhetizität einen strukturellen emanzipatorischen Charakter besitzt.« – Cf. auch G. Meyer-Denkman, Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht, Wien 1972, p. 21s., wo kreatives Experimentieren mit neuer Musik im Unterricht empfohlen wird zur Adaptierung des Bewusstseins an die von den modernen Produktionsverhältnissen geforderte Flexibilität des Denkens.

on reflektiert,<sup>8</sup> zeigt sich die Schwierigkeit, dass die politische Sprengkraft bloßer Negation nur von einem Hörer freigesetzt werden kann, der sich innerhalb des Traditionszusammenhanges der »hohen« Musik auskennt.

Nichts ist dagegen einzuwenden, dass solche Kompositionen Musik über Musik sind; fragwürdig ist vielmehr, dass der metakommunikative Zusammenhang, auf den ästhetische Reflexion allemal angewiesen ist, aus den Werken herausgehalten wird: der Verweis auf das negierte, zu kritisierende falsche musikalische Bewusstsein unterbleibt.

An einem historischen Beispiel, Hanns Eislers »Vier Stücken für gemischten Chor«, op. 13, lässt sich demgegenüber zeigen, dass avancierte kompositorische Kritik aktueller Ideologie sich auf musikalische Alltagserfahrung beziehen kann: nämlich durch Thematisierung der musikalischen Realität der Massen.<sup>9</sup> Eisler zitiert pointierend die musikalischen Ideologeme der Arbeitersängerbewegung. Nicht nur deren Montage innerhalb des Werks, sondern erst recht die Aktion des Einstudierens und Vortragens der Stücke durch den Arbeiterchor bedeutet kollektive Reflexion der ästhetischen – und politischen – Praxis. Auch die Konzertform wird problematisiert: zwar wird noch ein Werk vorgeführt, aber zugleich wird mit Kunst *operiert*, nämlich konkret die ästhetische und damit gleichzeitig auch die politische Praxis der Sänger und Hörer verändert. Es werden nicht eigentlich Parolen propagiert: die Forderung »Auch unser Singen muss ein Kämpfen sein« meint nicht die Verbreitung eines politischen Gedankens unter den Hörern, sondern fordert und verweist zugleich auf den kämpferischen Gestus des Auftretens, bei dem das Pathos des Tendenzliedes zurückgenommen ist zum Reflektieren etwa über den komplexen Sinn des homophon im Pianissimo gesungenen Satzes »Erst wenn wir gesiegt haben, wird am Himmel ein ganz anständiges Blau sein«.

---

8 So etwa »Klangschatten«, wo, nach den Worten Lachenmanns, mit der »Verweigerung des strukturell Durchwirkten das Bewusstsein auf die Struktur des Hörens selber« gelenkt wird, »das, gewohnt, wenn schon nicht bestätigt, so doch beschäftigt zu werden, auf charakteristische Weise mit sich allein gelassen wird – allein, aber nicht in träumerischem Dunkel, sondern in der einfachen Gegenwart von bewusstgemachtem Klang und offengehaltener Zeit.« (Zitiert nach Lachenmanns Kommentar in einer Rundfunksendung von Radio DRS.)

9 Hanns Eisler, Lieder und Kantaten, Band V, Leipzig, o. J., p. 155 ss.; das erste Stück ist auch abgedruckt in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, 20/21, Berlin 1973, p. 84 ss.

Im Unterschied zu einer Agitationsästhetik, die Musik als Mittel zur Unterstützung stereotyper emotionaler Reaktionen bei der Vermittlung von Texten einsetzt, hat hier Sprache die Funktion des Beschriftens der Musik; nicht Musik vermittelt den sprachlichen, sondern der Text den musikalischen Sinnzusammenhang.<sup>10</sup> Was wäre an diesem historischen Versuch zu lernen? Zweierlei: einmal, dass es nicht genügt, etwa durch das Einbringen von politisch aktuellen Themata in Konzertkompositionen wie Schönbergs »Überlebender von Warschau« oder Henzes »Cimarron« den Hörer überzeugen zu wollen, sondern dass gleichzeitig das Hören, wie es durch den ubiquitären Musikkonsum deformiert ist, verändert, das heißt der Hörer zum Nachdenken über die musikalischen Zusammenhänge veranlasst werden muss. Und weiter: dass der kompositorische Diskurs kritisch beziehbar sein muss auf die aktuelle musikalische Realität, die gerade in dieser Deformation besteht: im gesellschaftlich produzierten falschen musikalischen Bewusstsein.

Konnte sich Eisler noch auf die eigene musikalische Aktivität wenigstens von Arbeitersängern beziehen, so ist eine solche – wenigstens in den urbanen Kulturen hochindustrialisierter Länder – heute völlig verschwunden: die Omnipräsenz der musikalischen Herrschaftstechnologie entmutigt jede eigene Produktion, die nicht mit den Stars, berechnend oder neurotisch, in Konkurrenz tritt. Zu fragen ist, bei welchen Formen von Musikrezeption anzusetzen wäre, um den Herrschaftscharakter der kapitalistisch erzeugten Musikideologie zu bekämpfen, und zwar so, dass das Aufblitzen einer möglichen Freiheit von Heteronomie in der ästhetischen Erfahrung reflektierend mit dem Bedürfnis nach realer gesellschaftlicher Veränderung verknüpft wird.

---

10 In der Rede »Der Autor als Produzent« nennt Walter Benjamin die neu-sachliche Photographie von Albert Renger-Patzsch als »drastisches Beispiel dafür, was es heißt, einen Produktionsapparat zu beliefern, ohne ihn zu verändern. Ihn zu verändern hätte bedeutet, von neuem jene Schranken niederzulegen, einen jener Gegensätze zu überwinden, die die Produktion der Intelligenz in Fesseln legen. Was wir vom Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. (...) Erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozess der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschränken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden." W. Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, p. 107.

Eine Komposition, die schon allseitig überzeugend Hinweise auf die mögliche Realisierung solcher Postulate geben könnte, lässt sich einstweilen nicht nennen. Aber es gibt eine Anzahl von Stücken, die zumindest Wegmarken setzen und bei der Erarbeitung einer politischen Musikästhetik weiterführen können.

Auch wo solche Kompositionen scheitern, liefern sie zur Diskussion wichtige Erfahrungen, wenn sie nur ernsthaft die aktuellen Probleme ihrer eigenen Disziplin als politische kompositorisch reflektieren. So zeigt etwa Wilhelm Zobl's radiophonisches Stück »Ändere die Welt, sie braucht es« den Versuch einer Gegenüberstellung von aktueller »Problematik des Musikmachens« und der »Realität, mit der sich die Musik heute konfrontiert sieht«. Aber das – mit gutem Grund unternommene – Beschriften der Klänge hypostasiert diese hier zu quasibegrifflichen Versatzstücken, während umgekehrt das ideologische Wesen ihrer sinnlichen und gestischen Dimension gar nicht Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung wird.

In Frederic Rzewski's »Coming together«<sup>11</sup> dagegen tritt die »Beschriftung«, der abschnittsweise wiederholte Text, in ein wechselndes dialektisches Verhältnis zur Musik, der damit nicht der Schein von Eindeutigkeit, des Bedeuten oder gar Abbild verliehen wird. Wenn der Gestus des Ankämpfens der Sprechstimme gegen das sture Kreisen der bodenlosen Pentatonik Sinnbild wird für den Kampf gegen den psychischen Terror des Gefängnisses, so bleibt der Zusammenhang offen; als Produkt der Reflexion des Hörers bleibt er ästhetischer Selbstreflexion zugänglich: das An-Ort-Treten wird erfahrbar als die Heteronomie des Betriebs, wird damit zur Kritik an der selbstgenügsam kreisenden ästhetischen Reflexion, die der gesellschaftlichen Praxis entfremdet ist. Lässt einem diese Musik keine Ruhe, so nicht, weil sie Klage führt gegen die Unmenschlichkeit von Attica, sondern weil ihr Protest am kompositorischen Gestus erfahrbar wird.

Einen Vorstoß in andere Richtung stellt die szenische Kantate »Streik bei Mannesmann« dar, mit der ein Komponistenkollektiv versucht hat, relativ avancierte Mittel in ein Stück einzubringen, das nicht im Konzert, sondern im »politischen Meeting« (Eisler) seinen Ort hat.<sup>12</sup> Im Unterschied zu Programmen von Songgruppen verbreitet die Kantate

---

11 Zwei Seiten des Notentextes des Stückes sind im vorliegenden Band p. 128 ss. abgedruckt.

12 »Streik bei Mannesmann". Szenische Kantate für Schauspieler und kleines Orchester, von Erika Runge (Text), Dietrich Boekle, Hans Werner Henze, Niels Frédéric Hoffmann, Luca Lombardi, Thomas Jahn, Wilfried Steinbrenner. UA Berliner Ensemble 1972.

nicht Informationen und Parolen, sondern strukturiert das kollektive Nachdenken über einen politischen Vorgang bei den Betroffenen selber. Die Erfahrungen bei den bisherigen Aufführungen scheinen zu zeigen, dass Chancen bestehen, den von der Unterhaltungsindustrie erzeugten Hörmodus aufzubrechen, wenn nur der Hörer konkrete, aus der individuellen und politischen Erfahrung sich ergebende Fragen an das Stück zu stellen hat.

*Erschienen in:*

*Kommunikation und Improvisation. 6. Internationales Musikforum Burgenland 1974. Claus-Henning Bachmann und Paul Kruntorad (Hg.), Breitenbrunn 1975.*