

Die Neue Gesellschaft

Herausgegeben für
die Friedrich-Ebert-Stiftung von

Holger Börner
Klaus Harpprecht
Johannes Rau
Carola Stern
Hans-Jochen Vogel

Frankfurter Hefte

Redaktion

Peter Glotz
(Chefredakteur)
Norbert Seitz
(verantwortlich)
Linda Pieper
(Volontariat)
Christian Jürgens
(Kritik)

Redaktionskreis

Tilman Fichter
Eve-Marie Kallen
Christine Pries
Burkhard Reichert
Hans-Joachim Schabedoth
Uli Schöler
Johano Strasser

Redaktionsbeirat

Frank Benseler
Jürgen Burckhardt
Gottfried Erb
Iring Fetscher
Horst von Gizycki
Martin Greiffenhagen
Norbert Greinacher
Reimut Jochimsen
Tomas Kosta
Ferdinand W. Menne
Thomas Meyer
Susanne Miller
Peter von Oertzen
Richard Schröder
Wolfgang Thierse
Christoph Zöpel

11 1997
44. Jahrgang

Inhalt

Editorial

1019 MARKUS KLEIN
Techno – Unterhaltung im Zeitalter der Frequenzmodulationen

Aktuelles

965 SUSANNE GASCHKE
Die Zeit der demoskopischen Streicheleinheiten ist vorbei

1024 CHRISTINE WAGNER
Rock von Rechts

967 EIN GESPRÄCH
ZWISCHEN ANDRÉ GORZ
UND PETER GLOTZ
Das letzte Aufgebot

1028 GESPRÄCH MIT
HEINZ-RUDOLF KUNZE UND
TINO EISBRENNER
»Gemeinsames Spielen ist ein Ostbedürfnis«

972 RÜDIGER GÖRNER
Britannien im Aufwind

*III. Von der Volksmusik
zum King of Pop*

977 PATRICK HORST
Mein Mitgefühl für Prinz Charles

1033 ANDREAS W. HERKENDELL
»Servus, Grüezi und Hallo«
– Gedanken zur volkstümlichen Musik

979 IVAN IVANJI
Rückkehr nach Buchenwald

1038 WIELAND FREUND/JOHANNA REISEL
Ikarus, Frankenstein, Jackson

THEMA:

»Musik, nur wenn sie laut ist«

984 MICHAEL SCHMIDT
Musik in den Medien:
Füllhorn oder Klangtapete?

1040 ANKE MARTINY
Kinder und Musik –
Ein vernachlässigtes Thema

992 *Die Glosse*
KLAUS HARPPRECHT
Musik ist menschlich,
in jeder Hinsicht

Kritik

I. Klassisches

993 MICHAEL BAUER
Brahms' Triumphlied oder:
Eine musikalische Feier der
Reichsgründung 1871

1045 WOLFGANG THIERSE
Albrecht Müllers
Wahlkampfstudie von '72

999 CHRISTINE LEMKE-MATWEY
Nachgerufenes aufs
Schubert-Schwammerl-Jahr

1047 JÖRG PLATH
Tomek Tryzna's Mär vom
Niedergang Polens

1003 MICHAEL KÖHLER
Faust im Ring

1049 LINDA PIEPER
Uwe Pörksen flaniert in
Bilderwelten

1008 BERNHARD USKE
Leitbilder in der
jüngsten »Neuen Musik«

1050 JOCHEN HÖRISCH
Günter Metken über
Courbets Skandal-Bild

1011 GABRIELE BRANDSTETTER
Tanz und Literatur

1052 KARIN PRIESTER
Werner Rügemeier bekämpft
die Korruption

II. Rock, Punk & Techno

1014 BARBARA HORNBERGER
Über Punk und Rebellion

1054 HANS-JOACHIM SCHABEDOTH
Neue Bücher:
In der Globalisierungsfalle

1056 Zu den Autorinnen und Autoren/
Impressum

Titel: U 2 - *Rattle and Hum*
Foto: Cinetext, Frankfurt

Editorial

Auf unser Musikheft – das diesmal auch gleich den Kulturteil verschluckt hat – sind wir stolz. Schubert, Brahms und Wagner werden genauso umkreist wie die jüngste Neue Musik, Techno, Deutsch-Rock oder volkstümliche Musik. Auf diese Weise entsteht – sozusagen indirekt – eine Auseinandersetzung mit der ganzen Komplexität der auf uns eindringenden Welt. Von Herder stammt der Hinweis, daß die Musik »als Natursprache der Empfindungen« eine eigentümliche Dialektik aufweise: »Sie drückt die Empfindungen präzise und wahr aus und ist dennoch dunkel.« Was treibt unsere zersplitterte, vielfältige, alle möglichen Stile und Theorien nebeneinander praktizierende Kultur mit Musik? Wo (und bei wem) ist sie Andacht, wo Religion, wo Versenkung in die natura-naturans, wo Quintessenz des Lebens, wo Meditation über den Tod, wo lediglich strukturierte Zeit? Gerade in ihrer Dunkelheit, so hat der ahnungsvolle (und aus der Mode gekommene) Philosoph Ernst Bloch gesagt, antizipiere Musik »ahnend« am genauesten die Begegnung des Menschen mit sich selbst. Wenn das richtig ist, müßte dieses Novemberheft eine vielfältige Spiegelung der deutschen Gesellschaft am Ende dieses Jahrhunderts bieten. So haben wir's jedenfalls versucht. Der Titel für all die Artikel zum Thema Musik nimmt eine Songzeile von Herbert Grönemeyer auf: *Musik, nur wenn sie laut ist*. Gemeint ist natürlich nicht die Lautstärke, sondern die mediale Relevanz der aufgeführten Musiken.

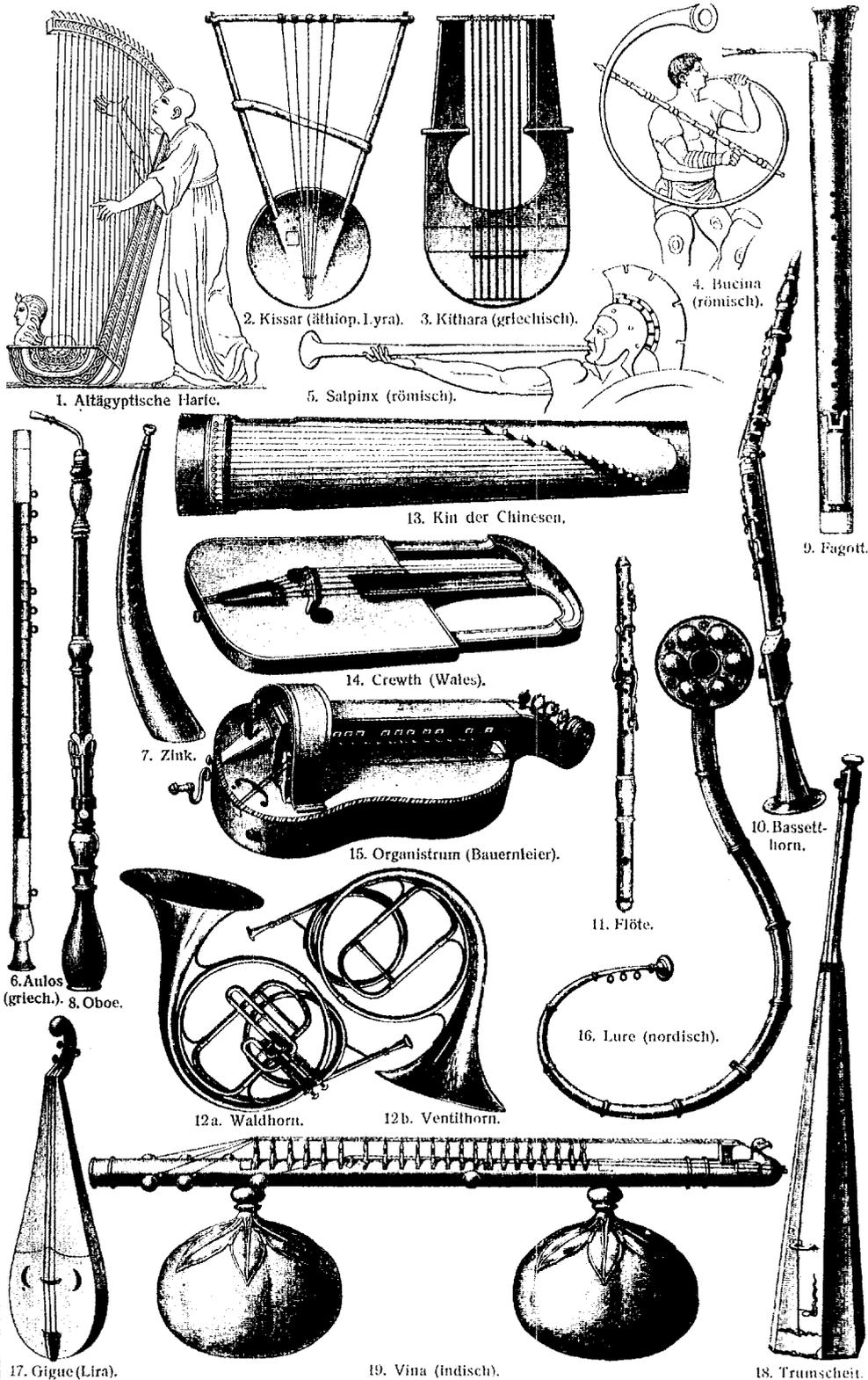
Unser Gespräch mit André Gorz, einem der einflußreichsten Sozialtheoretiker der europäischen Linken, dreht sich um die Zukunft der Arbeitsgesellschaft. Die europäische Sozialdemokratie neigt dazu, so zu tun, als bedürfe es nur einer richtigen Wirtschaftspolitik, um »Vollbeschäftigung« wieder herzustellen; selbst Tony Blair (der allerdings »nur« 5,7 Prozent Arbeitslosigkeit hat) hat dieses Ziel

auf seinem Parteitag in Brighton gerade wieder formuliert. Gorz, ein linksgebliebener Linker unter vielen postmodern ausgebleichten Praktizisten, sagt gerade heraus, das sei reaktionär. Die Informationsgesellschaft werde die Produktivität so steigern, daß Lohnarbeit nur noch für einen kleinen Teil der modernen Gesellschaften eine Perspektive darstellen werde. Die Linke müsse sich Gedanken über die Frage machen, wie die Menschen ohne Lohnarbeit ein sinnerfülltes Leben führen könnten. Eine Debatte, die über die deutschen Streitthemen – von der Steuerreform bis zu den 610-DM-Jobs – deutlich hinausführt.

Interessant übrigens, daß entschiedene Votum des »Rentnerschriftstellers« für den Euro. Nur in der Kapsel einer funktionierenden Europäischen Union könne der »Rheinische Kapitalismus« noch für eine gewisse Zeit überleben. Scheitert die Währungsunion, sieht Gorz ein »Neues Mitteleuropa« (Friedrich Naumann): Eine nach Mitteleuropa erweiterte DM-Zone als Juniorpartner des Dollar. (Damit sagt Gorz etwas, was viele Franzosen denken, ohne es herauszulassen.)

Hingewiesen sei noch auf Ivan Ivanjis Essay *Rückkehr nach Buchenwald*. Ivanji lebt den größten Teil des Jahres inzwischen in Wien. Sein Großvater, ein jüdischer Arzt, hat sich und seine Frau umgebracht, als die Nazis kamen. Er habe ein so schönes Leben gehabt, daß er es nicht so enden lassen wolle, wie es unter den Nazis enden müsse. Der Enkel, als Sechzehnjähriger in Buchenwald, heute ein harter Kritiker der Milošević-Clique, bringt sich nicht um. Aber er weicht aus. Ivanji, der in seinem Leben viel gemacht hat, als Schriftsteller, Übersetzer, Theaterdirektor, Diplomat, ist ein exemplarischer jugoslawischer Intellektueller. Jugoslawien gibt es nicht mehr. Also lebt man in Wien.

Peter Glotz



SUSANNE GASCHKE

Die Zeit der demoskopischen Streicheleinheiten ist vorbei

Nackenschläge für die Hamburger SPD

Was ist los mit der SPD? Alle, jedenfalls alle von der berichterstattenden Zunft, sind der Bonner Koalition überdrüssig; der *It's-time-for-a-change* Geist wabert durch die Redaktionsflure, Gerhard Schröder werden seine wirtschaftspolitischen Spiegelstrichpapiere ungeduldig aus den Händen gerissen und sogar die FAZ beschreibt in letzter Zeit die Regierung immer öfter mit Vokabeln, die wie »Stagnation« oder »Stillstand« klingen.

Beste Voraussetzungen, sollte man meinen, um in den Ländern schöne sozialdemokratische Wahlsiege zu erringen und 1998 endlich von der Peripherie her die Hauptstadt zu erobern. Doch die Verhältnisse sind eigenwillig anders. Mit ihrem schlechten Abschneiden (SPD: 36,2%; CDU: 30,7%; GRÜNE: 13,9%) bei der Bürgerschaftswahl am 21. September fügten die hanseatischen Sozialdemokraten nur ein weiteres Glied in eine ganze Kette von Wahl-Enttäuschungen, ohne daß deshalb ein erkennbarer Ruck durch die Partei ginge. Seit 1994 hat die SPD bei allen Landtagswahlen in erheblichem Umfang Stimmen verloren: in Hessen 2,8 Prozent, in NRW 4 Prozent, in Bremen 5,4 Prozent, in Berlin 6,8 Prozent, in Rheinland-Pfalz 5 Prozent, in Schleswig-Holstein 6,4 Prozent, in Baden-Württemberg 4,3 Prozent. Und jetzt eben 4,2 Prozent in Hamburg. Auch unter dem neuen Parteichef Oskar Lafontaine wurde noch kein passables Resultat bei Landtagswahlen erzielt.

Es nützt ihr offenkundig wenig, wenn Spitzenossen abgehobene Sympathiewerte erhalten. Die deutschen Wähler stimmen am Wahlsonntag nach wie vor für Parteien, nicht für Personen, so sehr sie diese im Einzelfall schätzen mögen. Das galt zuletzt für Heide Simonis, das galt für Johannes Rau. Das verheißt zudem nichts Gutes für die Bundestagswahl. In Hamburg überdeckten Henning Voscheraus 55- bis 60prozentige Umfrageerfolge den wahren Marktwert der Sozialdemokraten und verhinderten auf diese Weise eine rechtzeitige und realistische interne Problemanalyse. Die wird auch im nachhinein nicht mehr stattfinden: Zu eifrig ist man im Hamburger Kurt-Schumacher-Haus mit Koalitionspartnern und künftigen Senatsposten beschäftigt, die SPD

darf schließlich für den Augenblick weiterregieren. Und die Frage, welche Umstände zu dem für die Sozialdemokraten verheerenden Hamburger Ergebnis führten, ist ohnehin so anstrengend zu beantworten.

Voscheraus Strategie verhinderte ein größeres Debakel

Einer der naheliegenden Gründe mag darin bestehen, daß die SPD in der 1,7-Millionen-Stadt seit nunmehr 40 Jahren allein oder mit willfährigen Koalitionspartnern herrscht. Es wäre schon überraschend, wenn sich angesichts dieser Tatsache und der daraus resultierenden Selbstzufriedenheit nicht gelegentlicher Anti-Obrigkeits-Frust und die eine oder andere Filz-Allergie Bahn brächen; wenn verkehrsberuhigte oder gesamtschulgestraifte Wähler der Regierungspartei nicht vereinzelt die Gefolgschaft aufkündigten.

Zudem hatten sich bis hin zur CDU alle nennenswerten demokratischen Parteien dem beliebten Ersten Bürgermeister als Koalitionspartner angedient: Wer Voscherau für intelligent, gut angezogen und wirtschaftsfreundlich hielt, durfte hoffen, ihn als Stadtoberhaupt zu behalten und dennoch nicht SPD wählen zu müssen.

Der Schmuskurs insbesondere des ultrasoften CDU-Spitzenkandidaten Ole von Beust brachte eine zusätzliche Verzerrung in das demokratische Rollenspiel: Die CDU integrierte am rechten Rand so gut wie nichts. Voscherau stand deutlicher für das Empfindungsthema *law and order* als von Beust; dem schien der ganze Wahlkampf eher peinlich, und er genierte sich bisweilen sichtlich, den Bürgern seine Meinungen aufdrängen zu müssen. Doch die klare Trennung von Regierung und Opposition, die pointierter Kritik letzterer an ersterer hat durchaus eine demokratische Funktion; und es gibt eine konservative Sichtweise unserer Gesellschaft, die das Recht auf eine Abbildung im nicht-extremistischen Parteienspektrum hätte. Die von-Beust-CDU leistete in dieser Hinsicht wenig. Weder spitzte sie ihre Wahlkampfattacken auf die offensichtlichen Schwächen des Voscherau-Senats, etwa die Bildungs-

Hochschulpolitik zu, noch lieferte sie intellektuell überzeugende Angebote konservativer Gesellschaftsinterpretation. Mag sein, daß dieser neue Mangel an Unterscheidbarkeit für die SPD in den kommenden Jahren immer mehr zum Problem wird, wenn die von ihrem ganz persönlichen '68 angewehten »Jungen Wilden« in der CDU an Bedeutung gewinnen.

Dabei hätte es in Hamburg mehr als anderswo Gelegenheit für einen Wahlkampf auch um die richtigen Werte und Orientierungen gegeben: Als Metropole hat die Stadt im Guten wie im Schlechten Avantgardefunktion, sie zeigt die neuen Freiheiten der Individualisierung ebenso wie ihren hohen Preis. Arm und reich treffen hier heftig und unvermittelt aufeinander, mehr als 93.000 Menschen sind ohne Arbeit, mehr als 150.000 beziehen Sozialhilfe, viele von ihnen in der dritten Generation. Über 40 Prozent der Hamburger leben in *Single*-Haushalten; der SPD-Bundestagsabgeordnete Freimut Duve erfand für seinen Wahlkreis eine Form der Nachbarschaftsveranstaltung, in der geklärt werden sollte, wie ein uns andere Mal alte Menschen wochen- oder monatelang nach ihrem Tod unentdeckt in ihrer Wohnung hatten vor sich hin verwesen können.

Ganze Stadtteile, Ergebnisse sozialdemokratischer Stadtplanungsirrtungen der späten sechziger Jahre, machen einen aufgegebenen Eindruck; Dreck, achtlos herumgeworfener Abfall, die Krümelreste zerschlagener Autofenster und himlose Graffiti-Schmierereien allenthalben vermitteln die Botschaft, daß es an diesen Orten auf nichts mehr ankomme. In den Ghettos von Wilhelmsburg oder der Veddel gibt es Grundschulklassen, die nurmehr zwei deutsche Schulkinder besuchen - der Begriff der »Integration« erhält vor diesem Hintergrund eine völlig neue Bedeutung. Während die Klatschspalten der Hamburger Zeitungen Wolfgang Joop, Karl Lagerfeld und Jil Sander feiern, schlagen sich diejenigen, die in den Hochhäusern hausen, mit real existierenden Ratten herum. Die Hamburger Intelligenz gibt sich diesem Bündel kleinlicher Probleme gegenüber gern »liberal« und »weltoffen« - doch es ist häufig eine Art von Barbour-Jacken- und BMW-Liberalismus, der Schwierigkeiten mit Ausländern höchstens als Unzufriedenheit mit der schwarzen Putzfrau kennt.



Ortwin Runde steigt auf

Foto: dpa/Stefan Hesse

Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen und berechtigten Verunsicherung ist es unsinnig, Vöscheraus Fixierung auf das faktisch wie symbolisch wichtige Thema »Innere Sicherheit« - oder vielmehr den Mangel daran - für die Wahlergebnisse der Rechtsextremisten in Haftung zu nehmen: Mindestens ebensoviel spricht dafür, daß seine Strategie dazu beitrug, deren Stimmanteil von rund 8 Prozent nicht über das Niveau von 1993 wachsen zu lassen. Auf die Agenda gehörte die öffentliche Gewalt und Verwahrlosung in Hamburg durchaus, nur eben nicht allein auf Vöscheraus persönliche, sondern auf die der regierenden Partei. Dort aber fand sie nicht ernsthaft einen Platz, wohl, weil das Thema vielen Genossen immer noch als »reaktionär« gilt. Und so signalisierte Vöscherau in seinen bis zum Exzess betriebenen Bürgergesprächen eigentlich nur eins: Ja, in Hamburg wird vor aller Augen ge-dealt, ohne daß die Polizei eingreift; ja, jeder Oberstufenschüler hier hat Erfahrungen mit alltäglicher Gewalt oder kennt jemanden, der sie machen mußte; ja, auf innerstädtischen Plätzen kommt es gelegentlich zu Schießereien; ja, es gibt in Hamburg Amtsrichter, die Polizisten wegen Freiheitsberaubung anzeigen, wenn sie Drogenhändler in Gewahrsam nehmen: Und das

alles, obwohl, oder gar, weil die SPD regiert. Die Partei schaffte es nicht zu vermitteln, inwiefern sie für die vom Zustand öffentlicher Räume unmittelbar Betroffenen wirklich etwas tut; vielmehr dominiert unterhalb von Voscherau im Funktionsrätschorn noch weithin die sozialpädagogische Attitüde der siebziger Jahre.

Die Studentenparlamentarisierung der Demokratie

Es ist nicht besonders irrational, daß sich traditionelle SPD-Klientel unter diesen Bedingungen enttäuscht von der Partei, zum Teil sogar von der Demokratie abwendet. In Zeiten anerkannt knappen Geldes, in denen kostspielige politische Entscheidungen schwer zu treffen sind, verlangen die Menschen wenigstens nach einer realistischen Wahrnehmung ihrer Probleme durch ihre Repräsentanten – und nach einer angemessenen politischen Symbolik. Das Thema »Innere Sicherheit« hätte sich für die Entwicklung einer solchen fürsorglichen Symbolik – Härte gegen die Ursache der Kriminalität gewiß, aber kurzfristig auch Härte gegen die Kriminalität selbst – geeignet, aber die SPD hat diese Chance nicht einmal halbherzig ergriffen. Daß Voscherau sie dazu offenbar nicht bewegen konnte, ist ihm vorzuwerfen.

Die von ihrem nur zähneknirschend geliebten Vormann befreite SPD-Linker kann nun gemeinsam mit ihren neuen grünen Mitstreitern versuchen, gesellschaftliche Probleme durch noch mehr soziale Zuwendung zu lösen – vielleicht entstehen auf diese Weise immerhin zusätzlich ein paar Arbeitsplätze im öffentlichen Dienst. Es möge sich nur niemand wundern, wenn das Vertrauen in die Gestaltungskraft der Regierenden – die erkennbar ebensowenig einen Arbeitsplatz oder eine lohnende Lebensperspektive bereitstellen können wie eine sichere, saubere S-Bahn – weiter schwindet und die Studentenparlamentarisierung der Demokratie voranschreitet. Sie ist – neben Wahlenthaltung und der Abwendung von den Volksparteien – der dritte große Trend, der sich bei der Hamburg-Wahl abzeichnete: Insgesamt traten 26 Listen an, die meisten ohne jede Chance, ins Parlament gewählt zu werden, und viele ohne jede ernsthafte politische Absicht. Da tummelten sich Tierschutz- und Naturgesetz-Partei; da erhielt die völlig unbekanntere Liste »für Kinder« 4084 Stimmen, die Anarchistische Pogo-Partei Deutschlands 3747 Kreuzchen erwachsener Wahlberechtigter. Blickt man auf den Niedergang der demokratischen Mitwirkungsgremien an den deutschen Hochschulen, dann ist diese Entwicklung nur begrenzt komisch.

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ANDRÉ GORZ UND PETER GLOTZ

Das letzte Aufgebot

André Gorz, 1924 in Wien geboren, ist noch immer einer der wichtigsten Sozialtheoretiker der europäischen Linken. 1989 erschien seine »Kritik der ökonomischen Vernunft«.

Am 17. September 1997 unterhielt sich Peter Glotz mit dem großen Philosophen und Publizisten. Das Gespräch wurde im Haus von André Gorz, südöstlich von Paris, aufgenommen.

Peter Glotz: Wir haben vor elf Jahren das letzte Gespräch miteinander geführt. Da haben Sie gesagt: Nicht so sehr die Politiker-Politik in Bonn und in Paris spielt die entscheidende Rolle. Es geht um das Befreiungspotential, das man jeweils erschließen kann. Wie sehen Sie dies in Westeuropa in einer Situation, nachdem in England und Frankreich neue Regierungen existieren, und es jedenfalls möglich ist, daß sich auch in Deutschland die Machtverhältnisse ändern?

André Gorz: Überall in Europa wird immer weniger gearbeitet. Das Arbeitsvolumen schrumpft immer schneller zusammen. Aber ideologische und politische Widerstände verhindern überall, daß dieser Abbau der Lohnarbeit in einen Zuwachs von Freiheit und freien Selbsttätigkeitsmöglichkeiten umgesetzt wird. Insbesondere englische und amerikanische, aber auch deutsche und italienische Untersuchungen zeigen, daß bezahlte Arbeit für die große Mehrheit der Bevölkerung weiter wichtig ist, daß sie sich aber aus ihr zurückzieht, innerlich, und in ihr den Sinn, den Schwerpunkt ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Existenz weder finden kann noch finden will.

Dieser kulturelle Wandel wird im öffentlichen, politischen Diskurs systematisch unterdrückt. Das Kapital gründet seine gegenwärtige Allmächtigkeit darauf, daß sich alle untereinander bekämpfen, um einen der immer selteneren Arbeitsplätze zu ergattern oder zu behalten. Und der öffentliche Diskurs läßt keine andere Aussicht und Möglichkeit zu, als die Verschärfung dieses Konkurrenzkampfes.

Glotz: Wenn man bedenkt, daß es 20 Millionen Arbeitslose in Europa gibt und 50 Millionen Arme, und wenn man bedenkt, wie widerstandslos dies alles vor sich geht, dann fragt man sich: Wie wäre das, was Sie Befreiungspotential nennen, umzuwandeln in politische Veränderung?



André Gorz und Peter Glotz im Gespräch

Foto: Oliver Strumpf

tät in enge vorbestimmte Grenzen weisen. Die Widersprüchlichkeit dieses Verlangens erzeugt innere Unzufriedenheit. Fortschrittliche Unternehmen gewähren bedingungslosen Bildungsurlaub, denn nur so können sich Lernfähigkeit und die erfinderische Phantasie entwickeln. Unmittelbare Arbeit, wie sie Marx nannte, ist nur noch ein immer kleinerer Bruch-

Gorz: Wir müssen zuerst einmal anerkennen, daß die Zukunft nicht im gesicherten, dauerhaften, vollzeitigen Lohnarbeitsplatz liegt, und auch nicht in der von Keynes vor mehr als 60 Jahren prophezeiten 15-Stunden-Woche; sondern in der Wechselbeziehung von immer kürzeren Perioden bezahlter Arbeit und immer längeren Perioden freier Selbsttätigkeit. Daß also die gesellschaftliche Geltung und Anerkennung von der Lohnarbeit auf die Selbsttätigkeiten verlagert werden muß.

Das ist u. a. von den fortschrittlichen »Jungen Unternehmern« – dem *Centre des Jeunes Dirigeants* in Frankreich – ausdrücklich anerkannt und auch gewissermaßen von den Managern der Spitzenindustrien, die sagen: Erstens brauchen wir die Leute nicht vollzeitig; und zweitens müssen wir den Leuten einen bezahlten Bildungsurlaub gewähren und es zulassen, daß sie diesen Urlaub dazu nutzen, sich mit Kunstgeschichte oder Philosophie zu befassen oder Science Fiction zu schreiben. Anders gesagt: Humankapital, d.h. Ideenreichtum, Kreativität, Lernfähigkeit sind im Verwertungsprozess wichtiger als Sachkapital. Aber um Humankapital zu erzeugen, muß Bildung ein von seiner instrumentalen Verwertung unabhängiger Grundwert sein, dessen Erwerb bedingungslos gefördert wird. Ich sage: bedingungslos!

Glotz: Dazu ist das deutsche Kapital zum Beispiel noch nicht bereit.

Gorz: Das Kapital will meistens, daß ihm der Bildungsurlaub kurzfristig zugute kommt. Es verlangt von den Leuten Autonomie und Kreativität, will aber Autonomie und Kreativität

teil derjenigen Zeit, die zur Produktion und Reproduktion von Arbeitskraft benötigt wird. Auf dieser Grundlage erwirbt der Anspruch auf ein bedingungsloses Grundeinkommen seine Legitimierung. Verkürzte unmittelbare Arbeitszeit darf nicht mehr als Ergebnis hoher Produktivität angesehen werden; sie ist auch die Voraussetzung der Produktivität.

Glotz: Das wären also drei Elemente. Das wäre einmal das Element »Verkürzung der Arbeitszeit«, ein Projekt, das sie ja seit vielen Jahrzehnten diskutieren. Das wäre zweitens das »bedingungslose Grundeinkommen« und drittens die »Nutzung aller Möglichkeiten zur Akkumulation von Wissen und Bildung«.

Gorz: Nicht nur zur Akkumulation von Wissen, sondern auch zur Entwicklung von menschlichen Fähigkeiten, zur allseitigen Entfaltung des Individuums u.s.w.

Glotz: Dazu wäre es ja ganz offensichtlich notwendig, die Strukturen unserer Wirtschaftsordnung erheblich zu verändern. Man kann zwar davon ausgehen, daß genügend gesellschaftlicher Reichtum da ist, um Ihr Projekt zu finanzieren, aber er ist so verteilt, daß es heute nicht funktioniert. Man müßte also ein ganz anderes Steuersystem und Verteilungssystem einführen, um ein solches Konzept überhaupt finanzieren zu können. Heutzutage spricht ja keine einzige demokratisch-sozialistische Partei, weder in England noch in Frankreich noch in Deutschland noch sonst irgendwo, von einem solchen Konzept.

Gorz: Das kann man ihnen auch vorwerfen. Und das wird andauern, solange die EU-Regie-



So engagiert wie Ihre Aktivitäten.

Die Zukunft ist eine Gleichung mit zu vielen Unbekannten. Die Zukunft ist das, was wir daraus machen.

Wirtschaft und Gesellschaft brauchen unser Engagement. Wenn Sie das auch so sehen, liegen wir auf einer Linie. Denn für engagiertes Handeln haben wir viel übrig. Und wir sind verantwortungsbewußt

genug, über den eigenen Tellerrand hinauszublicken. Als Geschäftsbank, die unternehmerische Visionen in die Tat umsetzt. Als Verbundpartner der Sparkassen in NRW und Brandenburg; und als Landesbank des Landes NRW, die weiß, daß es keine Verantwortung gibt – außer man übernimmt sie.

WestLB

rungen gegeneinander Steuerdumping betreiben und sich den Forderungen des globalisierten Finanzkapitals beugen. Man braucht ein ausreichendes bedingungsloses Grundeinkommen nicht gleich schlagartig einzuführen. Das Wichtige ist, Schritte zu unternehmen, die in diese Richtung weisen und ihnen eine politische Dynamik zu verleihen. Derartige Schritte und Vorschläge gibt es bereits, obwohl der tendenzielle Sinn ihrer möglichen Weiterentwicklung nur selten zu Ende gedacht wird. Wir haben zum Beispiel in Holland und Dänemark das bedingungslose Recht auf längere Unterbrechungen des beruflichen Lebens -- mit, in Dänemark, 72 Prozent des letzten Gehalts. In den Niederlanden können auch Führungskräfte Teilzeitarbeit wählen, ohne daß ihre gesellschaftliche Anerkennung oder Karriere darunter leidet. Teilzeit- oder Leiharbeiter, die nicht den monatlichen Mindestlohn von 1800 DM verdienen, bekommen einen Sozialzuschlag in der Höhe des Fehlbetrags. Claus Offe erörtert das bedingungslose Bürgerrecht auf zehn *Sabbaticals* im Laufe unseres Lebens. Und Rainer Zoll schlägt einen freiwilligen Sozialdienst vor, der für ein Jahr Dienst zu zwei bei drei Jahren Grundeinkommen berechtigt.

Natürlich soll man die wachsenden Unterbrechungen des beruflichen Arbeitslebens nicht als Perioden der Untätigkeit ansehen, sondern als Perioden, in denen jeder und jede ihre Zeit für kulturelle, persönliche und gesellschaftlich sinnhafte Tätigkeiten nutzen kann, deren Wichtigkeit sich nicht ökonomisch und monetär bemessen läßt.

Glötz: Soll man wirklich, wie Sie in einem Interview mit der FAZ gesagt haben, auf eine Tauschwirtschaft zurückgehen?

Gorz: Es ist doch klar, daß die Freisetzung von Zeit zur Entwicklung von Beziehungen, die auf Gegenseitigkeit beruhen, führen soll und daß Geld- und Warenbeziehungen damit teilweise ersetzt werden. Ich beziehe mich besonders auf folgende Beispiele: erstens auf Kooperationsringe, denen Vernetzung ein enormes Potential verleiht. Eine französische Kleinstadt, Parthenay, hat bereits internationales Aufsehen erregt, weil sie sich in einer Weise verkabelt hat, die allen Zugang zu einem hochmodernen Netzwerk und zu Internet gewährt. Die *Maison de la citoyenneté active* ermöglicht sowohl Selbst- und Weiterbildung, wie den Austausch von Wissen und Dienstleistungen, ständige Teilnahme an öffentlichen Entscheidungen, den Ausdruck neuer Bedürfnisse und Kompetenzen.

Nun kann man zweitens öffentliche Einrichtungen derart ausstatten, daß sich alles Mögliche an Selbsttätigkeit, Selbstversorgung und gegenseitiger Hilfe entwickeln kann. Genau

das führt ein Austro-Amerikaner vor: Frithjof Bergmann, ein Freund von Ivan Illich, der in Deutschland durch die ZET-Artikel von Erika Martens bekannt ist. Er lehrt Philosophie an der *University of Michigan* und arbeitet seit Jahren mit den Arbeitslosen der Automobilindustrie in Detroit, um ihnen die Möglichkeit von Selbsttätigkeit und kooperativer Selbstversorgung zu erschließen. Gegenwärtig führt er den praktischen Beweis dafür, daß *high-tech*-Werkzeuge bereits alle Menschen dazu befähigen, 70 bis 80 Prozent ihrer Bedürfnisse und Wünsche in zwei Tagen abwechslungsreicher wöchentlicher Selbstversorgungsarbeit zu befriedigen. Zwei Tage wöchentlich können sie nötiges Geld verdienen und den Rest ihrer Zeit sich gemeinnützig oder artistisch betätigen oder je nach Belieben verbringen. Seine Leute bauen auch achtzehn- und zwanzigstöckige Wohnhäuser, die sie selbst bewohnen werden.

Glötz: Das wäre die totale Umstellung unserer Zivilisation. Ist das nicht Sozialromantik?

Gorz: Das ist zuerst einmal der Beweis dafür, daß die Marxsche Utopie der Wiederaeignung von Arbeit und ihrer Unwandlung in Selbsttätigkeit weitgehend realisierbar geworden ist, und daß die arbeitsteilige, marktgerechte kapitalistische Industrialisierung nicht der Königsweg der wirtschaftlichen Entwicklung ist. Das hatte übrigens auch schon Alvin Toffler in seinem Buch *Die dritte Welle* aufgezeigt. In Punkto Gewalt werde ich natürlich zurückfragen: Ist der weltweite Siegeszug des Marktkapitalismus gewaltlos? Sind die Verordnungen der Weltbank ohne Gewalt durchsetzbar, insbesondere im Süden? Läßt sich der Abbau des Sozialstaats, die Deregulierung, Prekarisierung und Flexibilisierung der Arbeitsverhältnisse, die Leistungsverdichtung in den Betrieben usw. gewaltlos betreiben? Bewußt zielgebundene menschliche Gewalt scheint mir ungefährlicher als die verzweifelten und ziellosen Gewaltausbrüche, die die anonyme Gewalt des Geldes und der sogenannten Marktgesetze verursacht.

Glötz: Wir gehen von einer Industriegesellschaft in eine sogenannte Informationsgesellschaft. Wir werden also vermutlich eine Entwicklung bekommen, die noch radikaler das, was wir heute Berufe nennen, abbaut. Wie bewerten Sie diese Informationsgesellschaft?

Gorz: Nun eben: Wenn die Informatisierung nicht zur Wiederaeignung von Arbeit genutzt wird, sondern marktgerecht zur Profitmaximierung, wie es heute geschieht, dann gehen wir der 20 Prozent-Gesellschaft entgegen, die Martin und Schumann in ihrer »Globalisierungsfalle«, aber auch Rifkin in seinem letzten Buch auftauchen sehen: 80 Prozent des gesellschaftlich

erzeugten Reichtums werden von weniger als 20 Prozent der Erwerbsbevölkerung beschlagnahmt, von der sogenannten *knowledge elite*...

Glottz: ...der Wissenselite?

Gorz: Ja. Sie verkörpert das sogenannte Humankapital, dessen Eigentümer sich selbstverwerten und so teuer wie möglich vermarkten. Das ist das Entgegengesetzte von dem, was eigentlich sein sollte, nämlich: daß Geld nicht mehr das hauptsächliche Medium der sozialen Anerkennung und des Selbstwertgefühls ist. Der kulturelle Wandel ist im Gange, nicht aber die notwendige politische Vermittlung.

Glottz: Derzeit scheint es ja eher so zu sein, als ob wir mehr oder weniger unaufhaltsam dem amerikanischen Kapitalismus, dem Neoliberalismus zulaufen. Sehen Sie denn derzeit eine Chance, daß man das, was Michel Albert den rheinischen Kapitalismus genannt hat, als Alternative zum Neoliberalismus erhalten könnte?

Gorz: Mittelfristig schon. Auf längere Sicht stellt sich die Frage, ob wir nicht überhaupt schon recht oder schlecht aus dem Kapitalismus herauswachsen. Wir befinden uns ja in einer Entwicklung, in der Humankapital – an dem sich bekanntlich kein Besitztum erwerben läßt – entscheidender wird als Sachkapital; in der die Unternehmen immer weniger Arbeit brauchen, eine immer geringere Lohnsumme ausschütten, auf in den Himmel wachsende Profite immer weniger – oder überhaupt keine – Steuern zahlen. Die Reproduktion der Gesellschaft wird folglich immer schwerer finanzierbar, der erzeugte Reichtum immer schwerer verkäuflich, Armut und Ungleichheit steigen rasant an. Ohne Primärverteilung eines Grundeinkommens – ich sage ausdrücklich: Primärverteilung, nicht Umverteilung – plus Selbsttätigkeit wird letzten Endes kaum jemand kaufen können, was zu erzeugen kaum jemand bezahlt wurde, und werden der Staat, die Gesellschaft und die Wirtschaft ihrem Zusammenbruch entgegengehen. Anfang der dreißiger und der sechziger Jahre ist diesbezüglich schon viel geschrieben worden, auch in den Vereinigten Staaten. Prinzipiell könnte die EU wohl ein anderes weltweites Modell dem angelsächsischen Kapitalismus entgegenstellen, wenn sie

die Verträge von Maastricht und von Amsterdam umgestalten und ergänzen wollte.

Glottz: Die Währungsunion könnte also ein erster Schritt sein einer weitergehenden EUROPÄISCHEN UNION. Wäre hier eine Chance der Verteidigung gegenüber dem amerikanischen Neoliberalismus?

Gorz: Genau. Das setzt aber Einiges voraus: Die Einführung der *Tobin Tax* – d. h. einer gemeinsamen europäischen Steuer auf spekulative Devisentransaktionen –; gemeinsame Wirtschafts- und Finanzpolitik; verbindliche sozialpolitische Richtlinien wie zum Beispiel Mindeststandard für Sozialleistungsquoten aber auch für Körperschaftssteuern; ökologische Steuerreform und in allen internationalen Abkommen verankerte sozial-ökologische Mindeststandards; regionale Abkommen, die eine selbstzentrierte Entwicklung der südlichen Handelspartner fördern usw. Und all das setzt wiederum voraus, daß die Entscheidungsfindung des EU-Ministerrats demokratisiert wird und nicht unter Ausschluß der Öffentlichkeit von 12.000 Bürokraten konzipiert wird, die sich von 5000 Industrielobbyisten beraten lassen.

Glottz: Das würde bedeuten, daß dann Europa nicht mehr ein technokratisches Projekt wäre, wie es heute meistens begriffen wird, sondern daß es als Gegengewicht gegen das amerikanische Modell konzipiert wäre und auf diese Weise eine ganz andere Zukunftsbedeutung gewänne.

Europa als Gegenmodell?

Foto: Rotbuch Verlag



Gorz: Ja, und auch auf das amerikanische Modell rückwirken würde, denn immerhin sind nicht alle Amerikaner von ihrem Modell begeistert.

Glotz: Wenn das aber nicht funktioniert? Der Vertrag von Amsterdam garantiert ja noch nicht, daß eine handlungsfähige EUROPÄISCHE UNION entsteht. Vor allem dann nicht, wenn man jetzt noch erweitert. Dann deuten Sie die Gefahr an, Deutschland könne so eine Art Referenzmacht oder Vormacht Ost-Mitteleuropas werden. Fürchten Sie ein von Deutschland dominiertes Mitteleuropa?

Gorz: Ich fürchte noch Ärgeres. Nämlich, daß die Osterweiterung der EU dazu verwendet wird, die Demokratisierung auf die lange Bank zu schieben; daß die eben genannten Mindeststandards und Reformen nicht beschlossen werden; keine gemeinsame Entwicklungs-, Beschäftigungs- und Außenpolitik ausgearbeitet wird; daß also die EU zu nichts anderem wird, als einer Einheitswährungsunion, deren einzige gemeinsame Politik die Geldpolitik sein wird, die ihr eine souveräne, der reinen neoliberalen Marktlehre verschriebene Zentralbank eigenmächtig diktiert. Die EU würde dann werden, was sich die Engländer und Amerikaner inner gewünscht haben: eine Freihandelszone, die im unregulierten Weltmarkt aufgeht und sich unter deutscher Führung in die Weltherrschaft des amerikanischen Imperiums eingliedert. Der deutsche Widerstand gegen die institutionelle Stärkung des europäischen Zusammenhalts und die dazu nötigen Reformen weist in diese Richtung. Ein zur Freihandelszone mit Zentralbankregierung gestütztes Europa würde aber in kurzer Zeit wieder auseinanderbrechen. Überbleiben würde von der zerfallenen EU eine nach Osten erweiterte D-Mark-Zone, eine Art deutsche NAFTA mit sehr hoher Arbeitslosigkeit.

Keine demokratische Regierung könnte der sozialen Spannungen Herr werden, die eine Politik der Deregulierung in mehreren Kernländern Europas verursachen würde. Alle politischen Kräfte, die sich für die EU und den EURO eingesetzt haben, wären in diesen Kernländern total diskreditiert. Die ultranationalistischen und reaktionären Strömungen würden gewaltigen Auftrieb erhalten. Man braucht kein bedingungsloser Bewunderer von Jospin und von Prodi zu sein, um folgendes zu verstehen: Sie sind das letzte Aufgebot! Beide haben ihrem Volk, außerordentlich geschickt und kaltblütig, beinahe unzumutbare Opfer auferlegt, um ein funktionsfähiges und soziales Europa auf die Beine zu bringen. Wenn sie damit scheitern, ist es nicht nur aus mit Europa, sondern höchst wahrscheinlich auch mit der Demokratie.

RÜDIGER GÖRNER

Britannien im Aufbruch

Die Politik der Emotionen

Ich habe das Merkwürdigste gesehen, was die Welt dem staunenden Geiste zeigen kann, ich habe es gesehen und staune noch immer Nein, dieser entgeisterte Ausruf entglitt nicht Rilkes alter ego im Paris der Jahrhundertwende, Malte Laurids Brigge, der ausgezogen war, um das Sehen zu lernen, das Einsichtnehmen in die Abgründe der Moderne, sondern Heinrich Heine, als er London zum ersten Mal sah. Das Merkwürdigste war für ihn der »steinerne Wald von Häusern« gewesen, der »drängende Strom lebendiger Menschengesichter mit all ihren bunten Leidenschaften«, aber auch »mit all ihrer grauenhaften Hast der Liebe, des Hungers und des Hasses«. Ein Poet, so Heine weiter, könne mit diesem Anblick nicht fertig werden; dazu bedürfe es eines Philosophen. Wir riefen heute nach einem Sozialpsychologen, um uns beim Verarbeiten der Folgeschäden dieses fatalen Eindrucks beizustehen.

Wir haben es alle gesehen, wir nahmen Teil an der Weltrauerfeier, sahen und staunten und staunen noch immer. In erster Linie über uns selbst und natürlich über die Engländer, die Schotten und Waliser, die Iren, die multiethnischen Briten. Was hat in uns allen geschlummert? Was setzte sich frei in uns, als der flaggenbedeckte Sarg auf diesem scheußlichen Kanonenwagen die *Mall* entlang rollte?

Weltweit haben es gegenwärtig die Psychologen in ihren Praxen mit sogenannten Trauerfixierten zu tun, die sich Tag für Tag stundenlang Videos von der Londoner Trauerfeier ansehen und jedem Zeitungs- und Illustriertenartikel über den grausigen Liebestod in Paris und den verklärenden Trauerzug in London nachjagen, um ihn wiederholt zu verschlingen. Die Diana-Süchtigen in New Yorks Upper West side und der ganzen Ostküste der Vereinigten Staaten seien, so die Zeitung *WASHINGTON POST*, am schwersten von dieser anhaltenden Trauer-epidemie betroffen. Denn sie ist nicht mehr, die Ikone und Projektionsgestalt der Postmoderne, die Sissy des New Age.

Es fällt nicht leicht, sich von diesen Bildern zu lösen. Ironie kam nicht an gegen jene Kaskaden der Gefühle. Selbst nüchterne, gut republikanisch denkende Zeitgenossen verspürten gewisse Lähmungserscheinungen angesichts dieser Trauerbekundungen auf den britischen Inseln. Es ist schwer, diese Trauer zu beschreiben, gerade auch wenn wir versuchen, ihren

spezifisch britischen Charakter zu bestimmen und von ihren globalen Dimensionen abzusehen. Sie war ein Medienereignis erster Ordnung und dennoch authentisch; sie äußerte sich als Massenkundgebung und blieb dennoch persönlich. Sie artikulierte unzweifelhaft royalistische Überzeugungen und kannte dennoch keine Klassen. Und sie war ein zutiefst demokratisches Ereignis, die elegische Form eines vermeintlich »allgemeinen Willens«, eine einzige große Klage von, so darf man glauben, sozial emanzipierender Wirkung.

»Es gibt kein Land, wo Neuerungen weniger zu befürchten sind, als in England, weil man nirgends gelassener, gründlicher und sorgfältiger jede Meinung prüft.« So urteilte Georg Forster, Radikaler und Weltreisender, im Jahre 1791 und schrieb damit einen Topos fest, von dem wir uns in unserer Beurteilung der Briten noch immer leiten lassen. Über die Engländer selbst wußte er folgendes zu sagen: »Die Erziehung raubt den Engländern die Gelegenheit, ihr Herz und ihren Geist auszubilden und reinen Geschmack zu erlangen.« Wenn aber ihr Herz einmal spreche, dann gebärdeten sie sich, wie Forster meint, durchaus »naiv«. Es ist schon kurios, daß das aufklärerische 18. Jahrhundert eine Fülle solcher typisierenden, den vermeintlichen »Nationalcharakter« kennzeichnenden Formeln aufgestellt hat. Die Vorurteile über den allzu reservierten Engländer, die wir alle mehr oder weniger in uns tragen, scheinen nunmehr restlos ins Wanken geraten zu sein. Übrigens auch die Vorurteile der Engländer gegenüber sich selbst. Britische Kommentatoren betonen, daß man hierzulande beginne, den »Analphabetismus der Gefühle« zu überwinden. Man bekenne sich zu den eigenen Emotionen, schnüre sie nicht länger künstlich ab. Das alles habe der tragische Tod der Medien- und Volksprinzessin bewirkt. Formulieren wir genauer: Die Trauer um die Princess of Wales wurde zur spektakulärsten Manifestation der Emanzipation der Emotionen vom Diktat unerbittlicher Rationalität um jeden Preis – eben auch den der Mitmenschlichkeit. Vorbereitet hatte sich diese neue Emotionalität in Britannien bereits in den Jahren des Postthatcherismus, in denen die Tories verkrampft bis verzweifelt versucht hatten, traditionelle Grundwerte neu zu beleben; ihre einfältige Parole lautete: *Back to Basics*. Aber das waren halbherzige Ansätze, die nicht mehr überzeugen konnten. Vor allem fehlte ihnen ein politisches Gerüst, eine Konzeption, dieser Wertediskussion eine umfassende Reform der Gesellschaft und des Staates folgen zu lassen.



Trauerfeier für Diana – Tony Blair
beschwört die Macht der Liebe

Foto: dpa

Unüberschaubares Signal für eine entschieden politisch verstandene Mobilisierung der Gefühle war der Ausgang der Wahlen 1997. Tony Blair gelang es, seine gesellschaftspolitischen Vorstellungen als weiträumig angelegtes Modernisierungskonzept dem Wähler zu vermitteln. Ohne stets genau zu definieren, was er unter ›Modernisierung‹ versteht, hat er mit Erfolg einen neuen ›Glauben‹ gestiftet, der jedoch frei von jeglichen Ismen zu sein scheint. Es ist der Glaube an die Fähigkeit zur Selbsterneuerung ohne Revolution, aber begleitet von einer tiefergehenden Staatsreform.

Mehr noch: Dieser Glaube setzt sich von parteipolitischen Erwägungen allem Anschein nach ab und soll alle Briten ohne Unterschied erfassen. Der Waliser solle sich ebenso politisch reformieren wie der Schotte; und die Familie solle sich neu auf sich selbst besinnen, ihre königliche Variante müsse sich dabei öffnen, ihr Image reformieren, ›volksnah‹ werden, was immer das heißen mag.

Schon die Art, wie die Familie Blair sich filmen ließ beim Einzug in *Number Ten Downing Street*, deutete einen neuen Stil an: Kein verstaubter Familienkult wird hier gepflegt; vielmehr präsentiert man sich als wechselseitig emanzipiert und gerade deswegen innig verbunden. Cherie Blair ist keine Jacqueline Kennedy und keine Hilary Clinton, schon gar keine Norma Major; sie stellt sich der Öffentlichkeit als eine eindrucksvolle Anwältin, fürsorgliche Mutter und kritische Stütze ihres Mannes dar, die in aller ›Offenheit‹ ihr Tagebuch Woche um Woche in einer der großen Sonntagszeitungen veröffentlicht und vor aller Augen darüber nachdenkt, was ihr Tony in den letzten Tagen wieder so alles an Innovationen eingeführt hat – übrigens in einem stets milde kritischen Ton und mit einer bei englischen Diaristen gewohnten subtil ironischen Gewitztheit.

Was steht in Britannien nicht alles an: Eine Reform des Oberhauses, die Dezentralisierung, darf man schon sagen: Föderalisierung Britanniens (?), die Verabschiedung von Grundrechten, ein Gesetz über Informationsfreiheit, das Aufarbeiten der kolonialen Restbestände, die Frage nach der Zukunft der Monarchie (Das Kernproblem lautet: Kann in einer möglichen britischen Föderation eine erbliche Monarchie die Staatsspitze sein oder bedürfte es dann nicht eines von allen föderierten Teilen gewählten Oberhauptes?). Allein schon die Tatsache, daß eine politische Grundsatzdiskussion in Gang gekommen ist, die nahezu alle Parteien und Verbände erfaßt hat, belebt die politische Landschaft Britanniens, die zwei Jahrzehnte lang der Verödung preisgegeben worden ist.

Die Themen dieser Diskussion illustrieren freilich auch, wie dringend nötig dieses Land einen gesellschaftspolitischen Modernisierungsschub hat, wie überfällig diese Debatten über die Staatsverfassung sind. Denn sie finden in einem Lande statt, das am Widerspruch zwischen einer hoch entwickelten technologischen Infrastruktur, einem innovativen Finanzgewerbe einerseits und zum Teil vormodernen gesellschaftlichen und politischen Strukturen andererseits leidet. Die sogenannte ›thatcheristische Revolution‹ hat diesen Widerspruch nicht aufheben können, sondern vielmehr verschärft. Zwar hat sie mehr ökonomische Flexibilität durch ihre rigide Privatisierungspolitik zuwege gebracht und dadurch den Staatshaushalt entlastet; sie hat die Management-Strukturen drastisch verjüngt, aber dadurch auch Unerfahrenheit Tür und Tor geöffnet. Vor allem aber hat sie, trotz Ausdünnung der Staatsaufgaben, die Zentralisierung der Politik und Verwaltung auf eine geradezu neofeudalistische Spitze getrieben und damit die regionalen Entscheidungsmechanismen lahmgelegt.

Sie hat die Isolierung Britanniens in der EUROPÄISCHEN UNION betrieben und gleichzeitig Weltmachtillusionen genährt. Die thatcheristische Entmachtung der Gewerkschaften konnte überdies einen sozialen Frieden erzwingen, der Britannien in vielen Branchen zum Billiglohnland absinken ließ. Zwar haben sich die Auslandsinvestitionen auf den britischen Inseln in zwanzig Jahren mehr als verdoppelt, aber nicht wirklich sozial umgesetzt. Das Sozialwesen verelendete. Nicht anders das Bildungswesen. Eine der Folgen: In keinem Land der EUROPÄISCHEN UNION ist der Analphabetismus ein ähnelnd schwerwiegendes Problem wie in Britannien. Das Buchstabieren der Gefühle mag inzwischen gelingen, aber das fehlerfreie Abfassen von Lebensläufen und Bewerbungsschreiben ist eine Seltenheit geworden.

Womit dies gesagt ist: Blairs Modernisierungskonzept ist in erster Linie eine Frage des Nachholens, des Begleichens von Rechnungen, die der Thatcherismus hinterlassen hat. Am Ende des 20. Jahrhunderts, das hat Blair konsequenter als alle anderen Politiker des Landes erkannt, muß Britannien sich mit politischen Strukturproblemen befassen, die viele andere Staaten der Europäischen Union um die Mitte dieses Jahrhunderts gelöst haben.

Ende der 70er Jahre hat Ralf Dahrendorf England (und mithin ganz Britannien) als eine Solidaritätsgesellschaft beschrieben im Gegensatz zur deutschen Konkurrenzgesellschaft. Es war damals noch nicht absehbar, in welchem Maße die Thatcheristen diese Solidarität einer

Das kostenlose Gehaltskonto

BfG *plus*

Mit allen Leistungen
eines modernen Girokontos:

Kostenlose Kontoführung

plus ec-Karte

plus VISA Photocard

plus Dispolimit

plus Telefonbanking

Das ultimative Girokonto,
kostenlos bei Gehaltseingang
ab 2.000 DM monatlich.

BfG·BankAG

... die mit dem
kostenlosen Gehaltskonto

sich vornehmlich in sogenannten *Peer-Groups* formierenden Gesellschaft sprengen würden. Dahrendorf hatte jedoch noch einen anderen Begriff in diesem Zusammenhang eingeführt, die »Lebenschance«, mit dessen Hilfe er das Spezifische des britischen Gemeinwesens kennzeichnen wollte. Nach Dahrendorf beinhalten »Lebenschancen« gewisse Optionen, Wahlmöglichkeiten des einzelnen, und, wie er formulierte, »Ligaturen«, Bindungen, soziale wie emotionelle Zugehörigkeiten. Diese Begriffe, so will mir scheinen, sind in heutigen Britannien wieder brauchbar geworden, so beschädigt sie auch sein mögen. Ein klärender Zusatz ist jedoch unerlässlich: Dahrendorf hatte das Spannungsverhältnis, ja, den möglichen Widerspruch zwischen den Optionen des einzelnen und den durch Tradition und Herkunft geprägten Ligaturen nicht ausreichend berücksichtigt. Gerade dieser Widerspruch ist für die britische Gesellschaft jedoch konstitutiv und mit ihm hat es auch der Modernisierungsansatz Blairs zu tun.

Blair weiß, daß der Aufbruch Britanniens ins dritte Millennium ein Aufbrechen dieser Ligaturen voraussetzt, ein kritisches Überprüfen traditioneller gesellschaftspolitischer Bindungen, ohne den Zusammenhalt der Gesamtgesellschaft und mit ihm einen Minimalkonsens ihrer multiethnischen Teile zu gefährden. Das blairhaft modernisierte Britannien soll nicht postmoderner Orientierungslosigkeit überantwortet werden, sondern ihrem Gegenteil, einer Gemeinschaft des sorgenden Miteinanders. Blair betont beharrlich den Zusammenhang zwischen einer *civil society* und einer *caring society*; er strebt demnach eine Zivilität des Sorgens an, und zwar ausdrücklich auf christlich-sozialer Grundlage. Daß er bei der Trauerfeier in Westminster Abbey aus dem Korintherbrief das Kapitel über den Wert und die Aufgabe der Liebe verlas, nein, rezitierte, lag ganz und gar auf der Linie seiner Politik einer neuen Orientierung am Humanen.

Gegenwärtig hat es den Anschein, als habe Britannien eine Monarchie von Blairs Gnaden. Er vollbrachte das Kunststück, sich in der Öffentlichkeit vor den angeschlagenen Charles zu stellen und damit neben die Queen, womit er implizit die (politische) Beistandsbedürftigkeit der Krone vorführte. Das wiederum setzt das *House of Windsor* unter Druck, Selbstkritik zu üben und seinerseits von »Modernisierung« zu reden. Blair stützte die Krone und nahm sie gleichzeitig in die Pflicht. Damit hat er eine Situation geschaffen, die fortan das Verhältnis zwischen Buckingham Palace und Downing Street bestimmen dürfte, eine Situation, die

Margaret Thatcher für sich selbst stets anstrebte, aber nie wirklich erreicht hat. Die britischen Dinge so zu sehen, bedeutet keineswegs, die Frage nach der Monarchie und ihren Wert für das Selbstverständnis der Briten zu überschätzen. Jüngste Meinungsumfragen belegen, daß wieder mehr als 80 Prozent die Monarchie als solche unterstützen, aber eben ihre »Modernisierung« fordern.

Gleichzeitig dächte man nicht zu aristotelisch, wenn man behauptete, daß Dianas Tragik, bis zuletzt ein öffentliches Schauspiel, eine geradezu klassische Katharsis, eine Läuterung in der britischen Gesellschaft in Gang gesetzt habe. Mit dem Begriff »Wende« wäre dieser psychologisch komplexe Vorgang nur unzulänglich getroffen. Die trauernde Bevölkerung fand sich selbst – aber ganz ohne emphatische Ausrufe nach der Art: »Wir sind das (ein/kein) Volk«. Der schwer übersetzbare Begriff *self-awareness* machte die Runde, um dieses kathartische Phänomen zu fassen. Das meint nicht »Selbstbewußtsein«, allenfalls ein Sich-seiner-selbst-Bewußtwerden, erste Voraussetzung für jeglichen Aufbruch. Die Frage bleibt jedoch, wie diese neue Emotionalität verarbeitet, politisch sublimiert werden wird. Es lohnt, daran zu erinnern, daß der viel bemühte englische Pragmatismus und der Rationalismus immer wieder ihr Gegenteil hervorgebracht haben: Im 18. Jahrhundert in Gestalt des Sensualismus; es folgte der gemütsbetonte Philanthropismus, schließlich die Entfesselung der Gefühle im Bloomsbury Kreis; in unserer Zeit die Sporthysterie nebst Popkultur.

Eindringlicher denn je ist unter Briten die Selbstbefragung geworden: Wer sind wir? Und wohin gehen wir? Die gründlichste Bestandsaufnahme stammt aus dem Jahr 1995, verfaßt von Will Hutton: *The State We're In* – für »Staat« und »Zustand« sieht das Englische praktischerweise nur ein Wort vor. Im selben Jahr legte Philip Dodd eine Studie über die beiden Britannien vor: Hier die innovative, offene, multiethnische Nation im Vernetzungs- und Globalisierungsfieber, dort das rückständige, betont statische, defensive, ins Provinzielle wie in die Vergangenheit unkritisch verliebte Britannien. Dazwischen sah Dodd eine Bewußtseinskrise sich entwickeln, während Hutton die sozialen Mißstände auf eine Staatskrise zutreiben sah. Hinzu kam der nicht aufgelöste Widerspruch zwischen britischen Commonwealth-Interessen und britischen Europa-Pflichten. Diese Dilemmata verschwinden nicht über Nacht. Blairs Politik ist das bislang vielversprechendste Mittel, um diese Probleme zumindest aufzugreifen, von seiner mutigen Nordirland-Initiative ganz abgesehen.

Die Emanzipation der Gefühle von der Dominanz des zynischen Pragmatismus spricht nicht automatisch für die politische Mündigkeit der Bürger. Tatsache ist, daß für zwei volle Schüलगenerationen Sozialkunde und politische Bildung aus den Lehrplänen so gut wie ausgeblendet gewesen sind. Der Nachholbedarf im Bereich der politischen Bildung ist immens. Den freigesetzten (politischen) Emotionen entspricht noch kein adäquates staatsbürgerliches Wissen. Von einem Gleichgewicht von Emotion und politischer Reflexion kann in Britannien gegenwärtig und auf absehbare Zeit schwerlich die Rede sein. Das Modernisierungskonzept Blairs muß demnach in einem elementar politikdidaktischen Sinne ansetzen und eine entsprechende Reform der Curricula einleiten.

Und dennoch: Was hier an politischer Veränderung begonnen worden ist, kann in seiner Tragweite – auch für Europa – noch nicht er-messen werden. Die Entflechtung des Vereinigten Königreichs hat ihr erstes Stadium erreicht. Gute Föderalisten (und es gibt deren solche auch in Britannien!) wissen, daß das nicht zu einer Spaltung der Union führen muß, wohl aber zu ihrer inneren Pluralisierung. Sie aber ist ohne eine Verfassung, die den Namen verdient, nicht zu haben.

PATRICK HORST

Mein Mitgefühl für Prinz Charles

Eine geharnischte Gegenstimme zum Diana-Kult

Wie wäre es mit diesem Satz – frei nach Sartre: Jede stirbt den Tod, den sie verdient. Zu grausam, zu unerbittlich, ein typischer Macho-Spruch? Vielleicht, doch als Gegengift gegen all das hohle Pathos, das die publizistische Frauenfront verströmt, eine notwendige Medizin.

Die Prinzessin ist tot – lang lebe die Königin (der Herzen)! Alle zimmern sie auf ihre Art mit am Mythos, heißen sie nun Julie Burchill, Elke Schmitter, Alice Schwarzer (alle in der ZEIT vom 3.9.1997) oder Cora Stephan (im SPIEGEL vom 8.9.97). Am dicksten trägt Julie Burchill vom GUARDIAN auf: »Diana die Gute, Diana die Elegante, Diana die Pflichtbewußte« – alle »wahr

und wichtig«, aber alle zusammen noch nicht genug. Es fehlt: Diana, die »große republikanische Heldin«, die »glorreiche Zerstörerin«, die dem Republikanismus einen Schub gegeben habe wie niemand sonst seit den Zeiten Oliver Cromwells. Man möchte dem Hause Windsor ein langes Leben wünschen, würde Lady Di tatsächlich den Weg in die republikanische Zukunft weisen.

»Dianas Republikanismus hatte mit Theorien und Traktaten nichts zu tun. Wie alle ihre Überzeugungen entsprang er ihrem Herzen, und das war gut so.« Wie er wohl aussähe, dieser dem Herzen entspringende Republikanismus! Wo fände sie statt, die Neuerfindung des Politischen: im Friseursalon, im Fitneßstudio oder im Foyer des Ritz? Wer würde den öffentlichen Diskurs prägen in der Republik von Dianas Gnaden: der Gesellschaftsreporter der *Yellow Press*, die esoterisch geschulte Therapeutin oder die Karten lesende Wahrsagerin? Und wo wäre die intellektuelle Schwelle anzusetzen, ab welcher der einzelne das Recht erwürbe, an der Gestaltung der öffentlichen Angelegenheiten mitzuwirken: Würde das Bildungsniveau der Schulversagerin und Krankenschwester Diana hinreichen? In jedem Fall würde die *dianetische Republik* mit all diesem alten Philosophenquatsch aufräumen: Um »ein echtes, ein gutes und ein nützliches Leben« zu führen, bedürfte es keiner geistigen Anstrengung mehr, allenfalls noch eines täglichen Hanteltrainings. Und natürlich der im unerschütterlichen Glauben an die eigene Güte und Reinheit des Herzens medienwirksam inszenierten guten Tat, sagen wir einer im Monat.

Zur Märtyrerin wird man nur als Opfer. Das wissen unsere vier Publizistinnen, und so füttern sie, die sich selbst mit der Rolle der Märtyrerin identifizieren, dieses abgeschmackte Klischee bis zur Bewußtlosigkeit. Elke Schmitter ist die einzige, die halbwegs auf dem Teppich bleibt. Sie verschweigt nicht, was jedem emotional ausbalancierten Menschen, der seine sieben Sinne noch beisammen hat, angesichts der Massenhysterie in den Sinn kommen muß: Da ist eine Frau verunglückt, die weder »besonders schön« noch »besonders klug« noch »besonders besonders« war. Man meint bei Schmitter auch zwischen den Zeilen zu lesen, daß sie zu den etwas kurios anmutenden Stilmitteln der Selbstverwirklichung à la Diana (Walkman, Perlenkollier, Uni-Sweatshirt und Radlerhose – »Darstellung von Schönheit als Leistung«) auf ironische Distanz geht. Und doch erhebt sie die bizarren Selbstfindungsversuche Dianas, die in Wahrheit nur als Flucht vor sich selbst und als Eintritt in die selbstver-



Diana als »Opfer für alle« im Schaufenster bei Harrods

Foto: dpa/Fiona Hanson

schuldete Unmündigkeit charakterisiert werden können, in den Rang einer paradigmatischen »öffentlichen Selbstwerdung als Frau«. Schmitter sieht in Diana eine moderne, emanzipierte Frau, aber als solche mußte sie scheitern: »eine strauchelnde junge Frau im Patriarchat«.

Auf das unausweichliche Scheitern im Erfolg läuft es letztlich auch bei Cora Stephan hinaus. Sie stülpt dem Leben und Sterben der Lady Di ihre Allzweck-These vom Betroffenheitskult über. In dieser Version war die Göttin Diana »eine formidable Jägerin«, nicht unähnlich Burchills »glorreicher ZerstörerIn«, die noch im Tode das Königshaus zur Strecke bringt. Doch in der Ära des Betroffenheitskults haben angeblich nur Opfer eine Chance zur erfolgreichen Jägerin zu werden. Diana, »das Flaggschiff der subjektiven Betroffenheit«, das ewige Opfer, wird zum Racheengel und zahlt es ihren Peinigern heim. »Denn natürlich war Diana ein Opfer, bis zuletzt. Aber an ihr läßt sich

studieren, wie mächtig ein Opfer sein kann.« Welch' haarsträubender Nonsens! Wirkliche Opfer haben selbstverständlich überhaupt keine Macht – und die vorgespielden Opfer nur solange, wie Edelfedern à la Stephan die ewig gleiche Leier von Täter und Opfer, von Gut und Böse herunterspulen.

Von wem und was war die Märchenprinzessin Diana nicht alles Opfer! Des Hauses Windsors natürlich, das sie »mit erschütternder Gehässigkeit« ausgrenzt und ihr nach der Scheidung von Charles, man stelle sich nur vor, »den Titel einer königlichen Hoheit weggenommen« hat (Burchill). Der »ungeheuer gefräßigen Medienöffentlichkeit« (Stephan), einer enthemmten »Medienmeute«, die selbst »nur Handlanger« mächtiger Chefredakteure und Verleger war (Schwarzer). Der Rollenerwartung einer patriarchalen Kultur (Schmitter), eines »Frauenbildes, nach dem selbst in einer Überflußgesellschaft Frauen (ver)hungern müssen« (Schwarzer). Und, beinahe hätte ich es vergessen, der Männer im allgemeinen natürlich: Prinz Charles, James Hewitt, Dodi und Mohammed al-

Fayed, möglicherweise gar dunkler Hintermänner aus dem Waffenhändlermilieu. Letztlich also war Diana das Opfer des »alten Machospiels: Wer ist schneller? Wer hat den Größten?« (Stephan) Oder in den Worten Alice Schwarzers: »Im Auto saß Diana mit drei Männern, hinter ihr hetzten weitere sieben Männer. Das heißt, eigentlich hetzten sie sie alle. Die Paparazzi draußen wie der Playboy drinnen.«

Am einfühlsamsten weiß sich Alice Schwarzer in die gepeinigste Frauenseele einzufühlen. Sie, die 1981 »mit runden Augen« die Trau-hochzeit verfolgte, kennt den Stoff, aus dem die Frauen(alp)träume sind: »Fünfzehn Ehejahre folgten, in denen Diana wenig erspart blieb. Sie zierte die Titelseiten der Glamourpresse – aber der eigene Mann begehrte sie nicht. Sie wurde von der weiten Welt bewundert – aber ihre engere Umgebung verachtete sie. Sie strahlte draußen – aber drinnen verfiel sie in Schwermut.« Wem möchte es nicht das Herz brechen, angesichts dieser in Stein gemeißelten Sätze!

Wer, verdammt noch mal, fühlt sich eigentlich in all die gepeinigten Männerseelen ein! Wer hat jemals Mitgefühl mit Prinz Charles gehabt, der vielleicht die bohrend langweilige Konversation mit seiner Ex-Gattin und deren treuherzigen Madonnen-Blick aus seitlich gezeitigem Haupt nicht mehr ertragen konnte! Ist es denn so schwer verständlich, daß Charles es leid war, für Diana den Hoftrötel und Steigbügelhalter zum Ruhm abzugeben! Hat nicht auch ein Mann das Recht auf ein anspruchsvolles Gespräch, und ist es so abwegig, daß Camilla ihm dieses Bedürfnis eher befriedigen konnte als seine ihm aufgezwungene Gattin? Ist nicht eigentlich Charles derjenige, der das Vorbild für eine (männliche) Emanzipation abgibt, indem er den Mut bewies, aus dem Gefängnis seiner Rolle auszubrechen? Ohne Frage gehört einiges dazu, sich gegen die Macht der Öffentlichkeit und die allmächtige Queen für das kantige Original, den »Rottweiler« Camilla, und gegen das glatte Abziehbild, die Herzenskönigin Diana, zu entscheiden. Und wer hat je einen Gedanken des Mitgefühls an den armen Rittmeister verschwendet, der von Diana in ihrem Rachefeldzug gegen Charles skrupellos mißbraucht wurde (und der, das sei nur beiläufig erwähnt, aus der Vermarktung seiner Intimitäten nur einen Bruchteil der Rendite zog, wie sie Diana erzielte)? Von Dianas jüngster Eroberung, dem kleinen, glatzköpfigen Milliardär Dodi wollen wir hier ganz schweigen. Nicht schweigen aber wollen wir von Prinz William, den Diana mit ihrem Märtyrertod wahrscheinlich bis an sein Lebensende zwingt, ihr marodes Erbe zu verwalten.

Eine etwas differenziertere Charakterisierung Dianas hätte man von ihren Geschlechtsgenossinnen schon erwarten dürfen. Wie lange noch wollen Frauen sich hinter dem Opfer-Mythos verschanzen? Für Alice Schwarzer war Diana „von Anbeginn an ein Spielball in den Händen anderer“. Sie fragt: »Hatte sie überhaupt je eine Chance?« Natürlich hatte sie welche! Wenn nicht zur ehelichen Zeit, dann doch spätestens nach der mit 70 Millionen abgefundenen Scheidung. Niemand hat von ihr verlangt, sich an die Rolle der Herzenskönigin zu klammern. Keiner hätte sie dazu zwingen können, dem Glamour hinterherzujagen, hätte sie es nicht von sich aus gewollt. Ganz gewiß hätte sie ein anderes, selbstverantwortliches Leben führen können. Dies hätte ihr größere Anstrengungen abgefordert als nur von den Reichtümern anderer zu schmarotzen. Aber wahrscheinlich wäre sie auch nicht den Tod der Schönen und Reichen gestorben: mitten auf der Jagd nach unsterblichem Ruhm.

IVAN IVANJI

Die Seelen der Kinder von Auschwitz

KZ-Gedenkstätten in Deutschland

Im Februar 1995 erfüllte ich mir nach langem Zögern den Wunsch, mein ehemaliges Konzentrationslager Buchenwald und seine Außenkommandos Niederorschel und Langenstein-Zwieberge zu besuchen. Anlaß war ein WDR-Feature unter dem Titel *Rückkehr nach Buchenwald – Tag der Befreiung vor fünfzig Jahren*.

Im Marktflecken Niederorschel in Thüringen, wo ich vom 7. Oktober 1944 bis zum 18. Februar 1945 in einem kleinen Lager in einer Produktionsstätte der Junkers Flugzeugwerke arbeiten mußte, wurde ich 50 Jahre später vom Bürgermeister, Erwin Hunold, sehr aufmerksam empfangen. An das Lager erinnerte ein Gedenkstein mit der Inschrift »Den Kämpfern gegen Krieg und Faschismus im KZ-Außenlager Niederorschel – wir erfüllen ihr Vermächtnis«. Ich sagte in der Sendung für den WDR: »Das geht so nicht. Ich war kein Kämpfer. Nicht einmal gegen Faschismus und Krieg. Ich war 15 Jahre alt und wegen meiner jüdischen Herkunft verhaftet worden. Und kein Vermächtnis von mir ist zu erfüllen.« Die Gemeinde setzte einen neuen Stein. Jetzt steht da: »Den Opfern des KZ Buchenwald, Außenlager 1944/45.« Bin ich jetzt zufrieden? Ich weiß es nicht. Ich weiß nicht, wie man an die Konzentrationslager erinnern soll. Im Gespräch mit Schülern in Niederorschel habe ich mich hilflos gefühlt. Ich wußte nicht, was ich sagen, was ich auf ihre naiven Fragen antworten sollte.

Im ehemaligen Lager Langenstein-Zwieberge, aus dem ich am 13. April 1945 von den Amerikanern befreit wurde, steht heute eine Gedenkstätte. Als ich sagte, mir scheine, daß der Wald nicht so nah am Lager war, daß diese Berghänge um das Lagergelände kahl waren, bestätigte mir die Leiterin der Institution, daß ich nicht irrte. Ich schrieb mir auf: »Nicht Gras ist darüber gewachsen, sogar ein Wald.« Ich sagte es nicht laut im ehemaligen Lager, als könnte das die toten Kameraden ärgern.

Ich kam noch ein zweites Mal, man hatte mich eingeladen, aus meinen Büchern zu lesen. Es war ein düsterer Herbstnachmittag, und ich bat, allein ins Lager gehen zu dürfen. Da stand ich in der Abenddämmerung und wunderte mich, daß ich noch lebte. Sollte ich hier allein für mich eine Geste machen, etwa niederknien, die Erde streicheln? Ich tat nichts. Leider bin

ich nicht gläubig, so daß ich mich nicht einmal in ein Gebet retten konnte. Also stand ich nur zehn Minuten dumm da und ging zurück. Zurück? Zurück zu den Menschen, die eine *Gedenk-Stätte* leiten.

Meine Gefühle und Stimmungen verwirren mich. Ich weiß nicht, wie sehr ich mich auf meine Erinnerung verlassen kann. Das Konzentrationslager in Magdeburg, in dem ich zwischen dem 17. Juni und 28. September 1944 war, versuchte ich Mitte der 80er Jahre zu finden. Ein Herr vom dortigen Veteranenverband sagte, von so einem Lager habe er nie etwas gehört. Trotzdem fuhren wir los, und ich glaubte den Ort gefunden zu haben, behauptete, dort, wo jetzt diese LKW geparkt sind, stand das Lager. Er glaubte mir nicht, sprach eine alte Dame an: »Entschuldigen Sie, leben Sie schon lange hier?« – »Ja.«, sagte sie. – »Hat es hier während des Krieges ein Konzentrationslager gegeben?« – »Ja.« – »Na dort, wo jetzt die LKW geparkt sind...« Wäre die Dame nicht vorbeigekommen, vielleicht hätte ich auch geglaubt, daß ich mir das Lager eingebildet habe.

Wieso hat man in der DDR, wo sonst fast überall Gedenkstätten errichtet sind, Magdeburg vergessen? Das ließ sich leicht feststellen. Wir haben als Häftlinge Betonbunker für die BRAUNKOHLE-BENZIN AG gebaut. Es wurde hier das für den Krieg so wichtige künstliche Benzin produziert. Die ganze Anlage hat die Sowjetunion abgebaut und als Beute weggebracht. Daran wollte man nicht erinnern.

Ich gelangte über Auschwitz nach Buchenwald, von dort aus nach Magdeburg, dann zurück ins Stammlager, um in die Außenlager Niederorschel und Langenstein-Zwieberge geschickt zu werden. Niederorschel war ein seltsames Lager. Facharbeiter unter den Häftlingen fertigten statt Flugzeugteilen aus dem wertvollen Duraluminium Gebrauchsgegenstände wie Kochtöpfe und Pfannen, die von den deutschen Meistern ins Dorf geschmuggelt wurden. Dafür brachten sie zusätzliche Lebensmittel ins Lager. Aber eine noch einzigartigere Tat war, daß der in der Fabrik beschäftigte Schlossermeister Johannes Drössler, kurz vor Kriegsende, aber noch immer unter Lebensgefahr, einige geflohene Häftlinge in seiner Scheune versteckte.

Als ich 1995 nach Niederorschel kam, war der ehrenwerte Drössler längst verstorben, aber der frühere Bürgermeister, Hubert Hoppmann, sowohl Offizier in der Wehrmacht, als auch in der DDR in Amt und Würden, erzählte mir, die Häftlinge seien im Getreide versteckt gewesen. Drösslers Töchter hatten ihm berichtet: »... es sah wunderbar aus, und man konnte darüber lachen, wenn wir reingekommen sind,

und die sind plötzlich aus dem Getreide mit den Köpfen hochgekommen ...«

Das muß wahnsinnig witzig gewesen sein, wie die mageren Köpfe der erschrockenen Häftlinge aus dem Getreide hochkamen. Mein Pech, daß ich mir die Todesangst der Gefangenen besser vorstellen kann als das Belustigtsein der jungen Damen. Aber dieser Drössler, der sein eigenes und das Leben seiner Familie aufs Spiel gesetzt hat, der verdient ein Denkmal in Niederorschel. Doch niemand in Deutschland kennt seinen Namen.

Ich bin ein hoffnungsloser Nörgler. Das Lager Langenstein-Zwieberge wird in Ehren gehalten, aber sein schrecklicherer Teil, die Tunnel, die von den Häftlingen ausgebaut wurden, nicht. Der ss-Lagerführer Paul Tschau hatte die Weisung ausgegeben: »Jeder Meter Stollen ein Toter.« Er konnte sich nicht daran halten. Am Ende umfaßte das Werk unterirdische Hallen mit einer Fläche von 57.000 qm und »nur« etwa 5.000 Gefangene waren ums Leben gekommen.

Erst die Russen, dann die DDR und kurz nach der Vereinigung auch die Bundeswehr benützten die Anlage für militärische Zwecke. Dann nahm im Januar 1995 ein Landrat aus Wernigerode, Michael Emmerich, die »Höhlen in den Thekenbergen«, wie er es nannte, um jede Erinnerung an die ermordeten Häftlinge zu vermeiden, in Besitz, um sie als Schrottlager zu vermieten. Die Vermarktung scheiterte erst am Protest des Landesverbandes der Jüdischen Gemeinden in Sachsen-Anhalt.

Die Gedenkstätte Buchenwald besitzt einen amerikanischen Film, eine Aufzeichnung über die Befreiung. Einige Tage vor diesem Datum wurden die Arbeitsfähigen, etwas 3.000 Menschen, auf einen sogenannten »Todesmarsch« geschickt. Andere, darunter auch ich, blieben im Lager und wurden dem Hungertod überlassen. Ich kann mich erinnern, daß Leichen im Wege waren, wenn ich auf die Latrine mußte. In einem Buch schrieb ich: »Eines Tages werde ich mich darüber wundern, daß ich über Leichen gestolpert bin und mich nur deshalb wunderte, weil es ein Vergehen gegen die Lagerordnung war.« Daß es so war, daß bei der Befreiung das Lager eine Ansammlung dürrer Toter war, ist in der Gedenkstätte vielfach dokumentiert.

Als ich 1995 dort war, bestand ich auch hier darauf, daß mich die Gedenktafeln über das »Heldentum antifaschistischer Kämpfer« stören, fragte aber vorsichtshalber die Leiterin der Gedenkstätte, ob sie das auch so sehe. »Nein. Das kann man ganz eindeutig verneinen. Und ich fand es schon immer wichtig, gerade auch Kindern zu sagen, was sie verstehen könnten von dem, was hier passiert ist. Ganz kon-



Zentrale Gedenkstätte für die ehemaligen Konzentrationslager in Buchenwald bei Weimar

Foto: Detlef Marschall

kret. Ich habe also immer gedacht, es ist besser, wenn man mit zehnjährigen Schülern durch das Gelände geht und vor der Waschkauc steht, zu sagen, überlegt euch doch mal, die hatten keine Seife und keinen Waschlappen ...«

Keine Seife! Keinen Waschlappen! Wie sollen heute Kinder darauf reagieren, wenn man ihnen ein Todeslager mit den Worten beschreibt »... die hatten keine Seife und keinen Waschlappen!« Die liebe, junge Frau in Langenstein erzählt über mangelnde Seife. Der seltsame, zwielichtige, alte Herr Hoppmann in Niederorschel lacht heute noch, wenn er daran denkt, wie komisch die Köpfe der zu Tode erschrockenen Häftlinge aus dem Getreide hervorzuckten. Wir können uns nicht verständigen. Es gibt keine gemeinsame Ebene, auf der wir uns begegnen könnten.

In Buchenwald bei Weimar, wo die zentrale Gedenkstätte für die ehemaligen Konzentrationslager steht, wollte ich einige mich betreffende Vorgänge überprüfen. Es hat in Deutschland die Diskussion über die »roten Kapos« gegeben, die die eigenen Genossen gerettet haben sollen, indem sie andere anstatt ihrer in den sicheren Tod schickten. Ich hatte die Erinnerung, daß auch jüngere gerettet wurden, indem man anstatt ihrer kranke, hoffnungslose Häftlinge geopfert hat, daß ich einem solchen »Opfertausch«, wie das in der einschlägigen Literatur genannt wird, mein Leben zu verdanken habe. Der Direktor der Gedenkstätte, Volkhard Knigge und sein Mitarbeiter, Harry Stein, waren sehr hilfsbereit. Aber ich konnte nichts finden und fragte, ob Dokumente verloren gegangen seien. Nein, antwortete man, aber, so Stein: »Das Aktenmaterial von Buchenwald ist fast vollständig erhalten, nur haben wir zur Zeit nur Zugang zu etwa 10 Prozent. Die anderen 90 Prozent liegen beim internationalen Suchdienst in Arolsen. Für Historiker unzugänglich, unter Verschluss. Das ist das Problem!« Verwundert fragte ich nach dem Grund. Volkhard Knigge erklärte: »Wir versuchen es zu

ändern, aber es ist eine politische Entscheidung von europäischem Rang. Es ist auch insofern ein bedrückendes Problem, weil wir vielen Häftlingen keine Auskunft geben können, und die Bearbeitungszeit für Anfragen in Arolsen liegt im Moment bei drei Jahren. Und es geht dabei um Renten oder Entschädigungsansprüche. Manchmal hat man den fatalen Eindruck, daß es darum geht, die Menschen wegsterben zu lassen, bevor ihre Sachen bearbeitet sind.«

Ein Viertel Jahrhundert nach der Befreiung kam ich als Dolmetscher des damaligen Jugoslawischen Außenministers Marko Nikezic nach Buchenwald. Mit ihm logierte ich im *Hotel zum Elefanten* in Weimar. Und weil mit diesem Ort und diesem Hotelnamen so viel verbunden ist, schlief ich auch im Frühjahr 1995 wieder dort.

Jeden Morgen ging ich an den Porträts der Gäste dieses altherwürdigen Gasthauses vorbei, an den Bildern Goethes, Schillers, Grillparzers, Thomas Manns, Richard Wagners, auch von Politikern wie Bernhard Vogel oder Helmut Kohl. Ich aber mußte an einen denken, dessen Bild man nicht wagte zu zeigen, obwohl das Hotel für ihn sogar umgebaut wurde. Sogar ein Historiker wie Golo Mann mag in seiner *Geschichte des XIX. und XX. Jahrhunderts* seinen Namen nicht schreiben, sondern sagt einfach nur *H.* Das berührte mich so sehr, daß ich den Präsidenten der STIFTUNG WEIMARER KLASSIK, Bernd Kauffmann, fragte: »Gehört sein Bild dorthin, wo wir alle an ihn denken, oder nicht?« Kauffmann wirkte verwirrt und sagte: »Für mich ist das merkwürdige an dem, was sie gesagt haben, daß die Nichtexistenz des Bildes, das Nichtvorhandensein, stärker die Erinnerung befördert als das triviale Vorhandensein ...«

Sehr professoral ausgedrückt! Ich wollte auch wissen, wie man damit fertig wird, daß Buchenwald so nahe an das klassische Weimar gelegt worden ist. Kauffmann betonte, er sei katholisch und gläubig, er habe gelernt, mit Din-

gen *nicht* fertig zu werden. Und er sagte am Ende unseres Gesprächs: »Das empfinde ich wirklich, das ist die Erbsünde dieser Gesellschaft und dieses Volkes ...«

Ich frage mich selbst, würde ich, wenn ich zu entscheiden hätte, das Bild von Adolf Hitler im *Hotel zum Elefanten*, wo auch Goethe seinen Schoppen Wein getrunken hat, aufhängen? Und ich antworte für mich: aber Ja! Er gehört zur deutschen Geschichte. Ungeschehen machen kann man nichts, verdrängen aber ist ungesund. Glücklicherweise geht mich das jedoch nichts an. Im Grunde genommen gehen mich all die Gedenkstätten, Mahnmale, Ehrenmale und sonstigen Erinnerungen an das Unsagbare auch nichts an. Ich brauche sie nicht. Wenn die Deutschen sie brauchen, und wie sie sie brauchen ... ich habe da nicht hineinzureden. Auch mein Beharren, daß ich kein »Kämpfer gegen den Faschismus« war, obwohl ich stolz wäre, einer gewesen zu sein, ist überflüssig – wen interessiert das schon?

Aber da man mich so oft fragte, und ich mich meiner Meckerei schämte, beschloß ich im selben Jahr, 1995, nach Israel zu fahren, um festzustellen, was dort mit Geschichte und Besinnung gemacht wird und wie es mich berührt. Um es gleich vorwegzunehmen, auf meine brennende Frage, wie man mit der Erinnerung an das Unsagbare umgehen soll, habe ich wieder keine Antwort bekommen.

Vor der Klagemauer stand ich gleichgültig. Vielleicht hatte ich gehofft, hier würde etwas Atavistisches aus mir hervorbrechen – aber nichts. Die Geschäftigkeit der Herren in schwarzen Anzügen mit schönen Vollbärten, der Ort, wo man wegen der Vergangenheit seines Volkes weinen, beten und Zettel mit seinen Wünschen in die Ritzen stecken sollte, und der zur Touristenattraktion verkommen ist, berührten mich negativ.

Dann folgte die größte aller Enttäuschungen – Yad Vashem, die Gedenkstätte des Holocaust. Viele hatten mir erzählt, wie gerührt sie im Saal der umgebrachten Kinder waren. Ich weiß nicht, was ich erwartet habe, aber das kaleidoskopartige Geleuchte im dunklen Raum, das andere als Sternenschnittern verstanden haben, erinnerte mich an ein Light-Show, das ununterbrochene Aufzählen der Namen der Toten, unter denen nur zufällig nicht auch der meine war, störte mich ebenso wie die vielen Busladungen amerikanischer und holländischer Juden, deren privates Gemurmel keinen Augenblick aufhörte. Ich glaube, eine oder meinetwegen sieben Kerzen in einer *Menorah* wären mehr als die elektrischen Lichter. Vom Waggon, der angeblich aus Auschwitz hergebracht worden ist, um hier auf einer Kippe zu stehen, ganz zu schwe-

gen. Mit so einem »Disneyland des Grauens« kann ich nicht einverstanden sein. Ich fühlte nichts außer Empörung.

Trotzdem war ich in Israel dreimal so ergriffen, daß ich mich kaum beherrschen konnte. Ich schreibe es auf, um zu bekennen, daß ich nicht so abgebrüht bin, wie es scheint, nur daß mich andere Äußerlichkeiten berühren. Für mich überraschend heulten auf der Hauptstraße in Netanya am 27. April punkt zwölf Uhr Mittag die Sirenen. Jedermann blieb stehen. Meine Cousine flüsterte mir zu: »Yom Shoa, der Tag des Holocaust.« Neben uns standen zwei junge Israelis. Ich fragte mich, verstehen die, warum wir jetzt hier stehen und beobachtete sie verstohlen. Und ihre sehr ernsten Gesichter überzeugten mich: »Ja! Die verstehen es!« Diese beiden Gesichter der mir unbekanntem jungen Menschen in Israel, deren Namen ich nie erfahren werde, sind für mich *der* Beweis geblieben. Ein Beweis wofür? Das ist es, was ich nicht auszusprechen, nicht aufzuschreiben vermag, weil es zu groß für mich ist.

Am selben Tag fuhren wir mit einem Bus in jenen Teil des großen Waldes um Jerusalem, wo die Bäume für die Verstorbenen stehen, der den Juden aus Jugoslawien gewidmet ist. Ein kleines Violonsolo, ein schlichtes Gebet, das ich, der kein Hebräisch versteht und nicht jüdisch erzogen bin, nicht mitsprechen konnte. Es war beruhigend, daß es diesen Wald gibt, weil ich nicht weiß, wer wo und wann meine Eltern umgebracht und verscharrt hat.

Am nächsten Tag wollten wir im Meer baden. Es war ein schöner Tag, der Himmel strahlend blau, es wehte ein ziemlich starker Wind und die Wellen stiegen sehr hoch. Auf einmal hörten wir den Lärm vieler Kinder. Der Strand, der sonst fast immer leer war, war jetzt überlaufen von einer Schar Schulkinder. Sie ließen Drachen steigen. Alle Kinder hatten Leinen in der Hand, an deren Ende hoch oben die farbenprächtigen kleinen Fluggeräte am Himmel schaukelten. Auch die vierzehnjährigen Mädchen, die sich schon ein wenig schämten, weil sie sich zu erwachsen dafür fühlten, auch die Lehrerinnen und die beiden bewaffneten Polizisten, die zufällig oder vielleicht um die Kinder vor unbekannter Gefahr zu beschützen, da waren, auch sie ließen ihre Drachen in den Himmel steigen. Das blaue Gewölbe über unseren Köpfen war voller bunter, silbriger und goldener Drachen, die hin und her schwankten und spielten und tanzten im Wind. Meine Frau flüsterte mir zu: »Das sind die Seelen der Kinder in Auschwitz.« Ich mußte weinen und weine, während ich das aufschreibe, noch immer.

Unternehmen der KfW-Gruppe



● Die „Standort hier“-Initiative:
Die Sparkasse engagiert sich als
Ratgeber und Finanzier für öffentliche
Vorhaben. Informieren Sie sich
einfach direkt.
Wenn's um Geld geht – Sparkasse

**DAMIT ÖFFENTLICHE VORHABEN NICHT
NUR VORHABEN BLEIBEN.**



Thema: »Musik, nur wenn sie laut ist«

MICHAEL SCHMIDT

Musik in den Medien

Füllhorn oder Klangtapete?

Dort, wo es früher nur eine begrenzte Auswahl von Perioden und Komponisten gab«, schrieb Herbert Marshall McLuhan Anfang der 60er Jahre in seiner frühlichen Medienwissenschaft *Understanding Media*, »brachte das Magnetophon in Verbindung mit der Langspielplatte ein vollständiges musikalisches Klangspektrum, welches das sechzehnte Jahrhundert genauso wie das neunzehnte einschließt und uns das chinesische Volkslied genauso wie das ungarische zu bieten hat«. Seine Formel »the medium is the message« erhellte, daß die Botschaft der Reproduktionsmedien die Reproduzierbarkeit selber ist. So löste die mechanische Schallaufzeichnung die erklingende Musik aus dem Raum- und Zeitkontext ihrer Aufführung. Die elektromagnetische Schallaufzeichnung ermöglichte durch Manipulationen wie Schnitt oder Montage Klangresultate, die eine Aufführung nie zustande bringen würde. Die digitale Schallaufzeichnung schließlich verringerte den Wahrnehmungsabstand zwischen Aufgeführtem und Gespeichertem, verwischte den Hörunterschied zwischen Realität und Simulation.

Nach einem Satz aus Milan Kunderas Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* glich die Musik zu Zeiten Bachs einer Rose im unendlichen Schneefeld der Stille. Heute haben Tonband, CD, Radio und Fernsehen Musik nicht nur universell verfügbar gemacht, sondern auch universell gegenwärtig. In Kaufhäusern oder Flughäfen - Musik ist zu einem ständigen Begleiter unseres Alltags geworden, zu einer »musique d'ameublement« (Erik Satie), zu einer klingenden Tapete, die wir gewollt oder ungewollt hinnehmen, weder hin- noch weg- sondern meistens nebenbei-hörend.

I.

Nachdem um 1893 die endlose Vervielfältigung von Metallmatrizen und damit die massenhafte Vermarktung eines akustischen Speichermediums möglich wurde, gelang den Forschern Slaby und Arco um 1903 in Berlin die drahtlose Übertragung einer Caruso-Schallplatte. Der bald darauf weltweit einsetzende Strom von Geld und Energie, der in die Weiterentwicklung der jungen Radiotechnik floß, hatte allerdings zunächst nur einen einzigen Grund: ohne ein drahtloses Übertragungsmedium wären die neuen Waffensysteme des Ersten Weltkriegs, wären U-Boote, Tanks oder Luftschiffe blind gewesen. Der deutsche Generalstabschef Alfred Graf von Schlieffen schrieb schon 1909 in seinem Buch *Krieg in der Gegenwart*: »Auf einem bequemen Stuhl vor einem breiten Tisch hat der moderne Alexander auf einer Karte das gesamte Schlachtfeld vor sich, von dort telegraphiert er zündende Worte, und dort empfängt er die Meldungen der Arme- und Korpsführer, der Fesselballone und der lenkbaren Luftschiffe«. Zwei Jahre später schuf von Schlieffen eine oberste Waffenbehörde für das Nachrichten- und Verkehrswesen, der alles unterstellt war, was an der Radioentwicklung arbeitete, vom einfachen Funker bis hin zur eigens für die Reichswehr gegründeten Firma TELEFUNKEN. Zählte die Nachrichtentruppe, die im Laufe des Ersten Weltkrieges zu einer selbständigen Waffengattung erhoben wurde, bei der Mobilmachung im August 1914 noch 800 Offiziere und 25.000 Mann, so kehrten bei der Demobilisierung im November 1918 über fünfmal soviel Offiziere und 185.000 Mann ins geschlagene Reich zurück.

Wurden die ersten Unterhaltungssendungen für die Schützengrabenbesatzun-

gen der Westfront im Jahr 1917, bei denen der AEG-Ingenieur und spätere erste Staatssekretär des deutschen Rundfunks, Hans Bredow, Schallplatten abspielen und Zeitungsartikel verlesen ließ, noch als »Mißbrauch von Heeresgerät« verboten, so stellte der Reichspostminister Höfle 1923 dem gerade unter staatlicher Aufsicht gegründeten und sogenannten »Unterhaltungsrundfunk« die Aufgabe, »weitesten Teilen der Bevölkerung gute Unterhaltung und Belehrung durch drahtlose Musik usf.« zu verschaffen. Zehn Jahre später, auf der Intendantenkonferenz am 25. März 1933, betonte auch der für den Rundfunk zuständige Propagandaminister Joseph Goebbels den Unterhaltungsaspekt des inzwischen flächendeckenden Massenmediums: »Nur nicht langweilig werden, nur keine Öde. Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen«. Im nationalsozialistischen Rundfunk sollte der Übersättigung durch parteipolitische Propaganda vor allem durch ein umfangreiches Musikprogramm entgegen gewirkt werden. Zur populärsten Sendereihe wurde das »Wunschkonzert für die Wehrmacht«. Einen Monat nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs begann das Wunschkonzert jeden Sonntagnachmittag nahezu die Hälfte der Bevölkerung ans Radio zu locken. Die Hauptgestalter der Sendung, Heinz Goedecke und Wilhelm Krug, zitieren in ihrem Buch *Wir beginnen das Wunschkonzert für die Wehrmacht* ein Wunschkonzert-Schlußwort, das so ausgestrahlt wurde: »Das Wunschkonzert der Wehrmacht geht zu Ende, die Front reicht ihrer Heimat jetzt die Hände, die Heimat aber reicht der Front die Hand, wir sagen gute Nacht, auf Wiederhören, wenn wir beim anderen Male wiederkehren. Auf Wiedersehen sagt das Vaterland. / – Sofortiger Einsatz für das Musikkorps: In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehen«. Das Rundfunk-Wunschkonzert bot eine leichte Musikmischung aus Schlager, Operette, Filmmusik u.ä., während die Städte sich allmählich in Ruinenfelder verwandelten und die Zahl der Toten in den Konzentrationslagern wie an den Fronten ins Unermeßliche stieg (vgl. Nanny Drechs-

ler: *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945*).

Auch wenn heutzutage in Deutschland kein verbrecherisches Regime die Massenmedien beherrscht, dient Musik in Radio und Fernsehen dennoch in erster Linie der unterhaltenden Berieselung, der werbewirksamen Manipulation und der dramaturgischen Aufladung z. B. von Nachrichtensendungen. Die Tendenz der Medien, alles als Unterhaltung zu präsentieren (vgl. Neil Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*), sie macht auch vor der anspruchsvollen, sogenannten klassischen Musik nicht halt. Klassik soll heute vor allem Spaß machen. Das predigt nicht nur ein privater Klassiksender, sondern auch die Plattenindustrie. *Classic goes pop* – es gibt Imageprodukte wie Nigel Kennedy, den Klassik-Punk, *Compilations* nach Mottos wie »Musik zum Träumen« oder *Crossover*-Produkte wie die »von Puccini bis O-sole-mio«-Potpourris der drei Tenöre. Anspruchsvolles und Ungewöhnliches bleibt bei solcher Lifestyle-Klassik allerdings meistens auf der Strecke. So begrüßenswert das Anliegen auch ist, die Lust auf Klassik zu steigern, die Kunst geht im bloßen Konsum verloren wie die Fähigkeit zu konzentrierter Wahrnehmung. Sie verschwindet.

Im Kapitel »Fülle des Wohllauts« seines Romans *Der Zauberberg* hat Thomas Mann wesentliche Aspekte medialen Musikkonsums bereits vorgezeichnet. Er beschreibt hier, wie die Hauptfigur, Hans Castorp, nach seinem Kartentick einer neuen Leidenschaft verfällt: »Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses. Es war ein Musikapparat. Es war ein Grammophon«. Das Kapitel schildert auch, was der Musik selbst in ihrer technischen Reproduktion widerfährt, »eine perspektivische Minderung« nämlich, »als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete, so daß es entrückt und verkleinert erschien«. Außerdem wird die Abgelöstheit der Musikkonserven vom Ort und Zeitpunkt ihrer Entstehung angesprochen. Castorp schätzt diese »Reinigung oder Abstraktion«, die ihm »unter Ausschaltung aller Nachteile zu großer per-

sönlicher Nähe, eine große menschliche Kontrolle« erlaubt. Während er »in Nacht und Einsamkeit vor seinem gestutzten Musiksarge« sitzt, läßt er Musikausschnitte »auch einzeln, außer dem vertrauten Zusammenhang öfters laufen«.

Die Reduziertheit des technisch Reproduzierten, die Thomas Mann hier neben den Verfallsformen medialen Musikkonsums – sei es als ständiges Wiederholen schöner Stellen oder als einsam-eskapistischer Hörtausch – mit Blick auf das dürftige akustische Resultat anspricht, begreift Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* als Verlust der »Aura«, der »einmaligen Erscheinung«, von der die er- und verklingende Musik, die »auratische Kunst schlechthin«, besonders betroffen ist. Weil er sie als Verfälschung der einmaligen und vergänglichen Musikaufführung, der authentischen Interpretation ansah, verweigerte der Dirigent Sergiu Celibidache jede montierende Schallaufzeichnung und gestattete allenfalls Live-Mitschnitte. Aufgezeichnet existieren schriftlich notierte Musikwerke ja

auch schon in ihren Partituren. Gegenüber der unveränderbar fixierten Tonkonserve ist eine Partitur allerdings offen für unterschiedliche Interpretationen. Denn das notierte Musikwerk ist, um mit Roman Ingarden zu sprechen, ein »rein intentionaler Gegenstand«, der Zeit potentiell in sich enthält, der offen ist für Entwürfe von Zeitabläufen. In seiner *Ontologie der Kunst* hat Ingarden gezeigt, daß gegenüber einer schriftlosen Musikpraxis, die einfach mit der ablaufenden Zeit vergeht, notierte Musik eine virtuell unendliche Vielfalt von Zeitgestaltungen, Interpretationen des jeweiligen Werkes erlaubt. Die Konservierung widerspricht dieser Entwurfsöffnung der Musikaufführung, ihrem »Dasein in der Zeit«, wie Hegel es nannte (in seiner *Enzyklopädie*), ihrem Vorübergehen zwischen zwei Stillen. Ist die Stille vor, nach und während einer aufgeführten Musik doch »voll potentieller musikalischer Inhalte, im zweiten Falle voller verklingender und im dritten Falle voll der einen und der anderen Inhalte zugleich« (Zofia Lissa: *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*).

»Wunschkonzert für die Wehrmacht«: Radiohörer am »Volksempfänger«

Foto: AKG, Berlin



Die fruchtbare Spannung aus bestimm-
baren und unbestimm-
baren Faktoren im
Ablauf einer Musikaufführung weckt un-
sere Aufmerksamkeit und unser Gedäch-
tnis. Dieses ereignishaft Erklingende wird
in der technischen Speicherung zu etwas
Beständigem, Verfüg-
barem, so, als ob
es der visuell-objekthaften Sphäre ange-
hören würde. Die akroamatischen Dimen-
sionen der Musik aber (von gr. *akro-
ates*: Hörer), die ethisch-sozialen Qualit-
äten des Zu- und Einlassens, sie werden
von okularen Dimensionen des Fixierens
und Beherrschens überlagert. Deshalb
hat Phonographie eine fatale Tendenz zur
Pornographie. So wie der lebendige, sich
ständig wandelnde menschliche Körper
in pornographischen Bildern auf be-
stimmte, immer wiederkehrende Teile re-
duziert wird, so wird die im Konzert im-
mer anders verklingende Musik in der
phonographischen Konserve eingefroren,
zerstückelt, wiederholt oder auf die im-
mer gleichen »schönen Stellen« hin aus-
geschlachtet. Weil den äußerlich fehler-
frei montierten Musikkonserven wesent-
liche auratische Elemente wie Einmalig-
keit und Unbestimmtheit verloren gingen,
wird heutzutage, wenn z. B. in der Pop-
musik die digitalen Rhythmen allzu starr
klingen, ein *Humanize-Factor* im Com-
puter zugeschaltet, um dem musikali-
schen Produkt mittels kleiner Unregel-
mäßigkeiten »menschliche« Flexibilität
zu verleihen. Im Trend liegt auch, digi-
tal-aseptische Neuproduktionen durch
nachträgliches Hinzumischen von Kratz-
geräuschen alter Schallplatten auratisch
aufzuladen. Das Kunst-Ereignis Musik
wird so zum künstlichen Erzeugnis, mit
simulierter Aura.

In der medialen Aufschichtung von
Klang-Gebeinen lauert die Gefahr ober-
flächlichen Überhörens, ohne Aufmerk-
samkeit und Erinnern. Was einmal ein
Vermögen war, für das eine Göttin stand –
Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung –,
das wird ausgelagert in Reproduktionen,
die beliebig abrufbar sind. Das buchhalte-
rische Abhören-können von technisch ge-
speicherter Musik unterscheidet sich
grundlegend von jenem »inneren« Hören,
das die Musik lebendig bewahrt und zu-

gleich verwandelt, indem es sie ständig
mit dem eigenen Horizont verschmilzt.
Erst mit diesem erinnernden Nachhören
beginnen wir Musik zu verstehen. Da sie
ständig vergeht wie wir selbst, schärft sie
unsere Aufmerksamkeit für das was ist,
mit der Musik und mit uns selbst.

II.

Nach so vielen Verfallsaspekten von Mu-
sik in den Medien sollen hier aber auch
die kreativen Dimensionen angesprochen
werden, die erst die Medien ihr eröffnet
haben. So zog sich z. B. der geniale Pia-
nist Glenn Gould vom Konzertsaal ins
Tonstudio zurück, um gerade dort mit Hil-
fe von Aufnahmetechniken, wie dem Zu-
sammenschnitt aus kleinen Teilen, seine
interpretatorischen Vorstellungen in na-
hezu idealer Gestalt zu verwirklichen.

Der entscheidende Durchbruch auf
dem Weg zur Schallaufzeichnung gelang
im Jahr 1877, als Thomas Edison den Pro-
totyp seines Phonographen zum Patent
anmeldete. Der Phonograph ermöglichte
die Speicherung von Stimme und Klang
(gr. *phone*). Bis dahin war nur der *logos*,
das Vernünftig-Strukturelle der abendlän-
dischen Musik in notenschriftlicher Fixie-
rung überlieferbar gewesen. Mit dieser er-
sten, mechanischen Schallaufzeichnung
aber, wurde das Materiale, Sinnliche,
Geräuschhafte, nicht schriftlich Fixierba-
re von Musik speicher- und reproduzier-
bar. Die elektromagnetische Aufnahme-
technik des Tonbandgerätes erlaubte Ma-
nipulationen am Aufgezeichneten durch
Schnitt, Montage und Filter. Die digitale
Medienwelt befreite das Aufgezeichnete
von allen durch die Speicher- und Über-
tragungsmedien bisher verursachten Ein-
schränkungen und Verzögerungen.

Die akustischen Speicher- und Übertra-
gungsmedien lösten die Musik aus ihren
traditionellen Bezügen und führten zur
Etablierung des Geräuschs. Der 1910 in
Nancy geborene Pierre Schaeffer gehört
zu den Pionieren einer *musique concrete*,
die sich konsequent mit den neuen Me-
dientechniken verbündeten. Schaeffer,
der sich abwechselnd als Komponist,
Rundfunkingenieur, Schriftsteller, Klang-

forscher und Lehrer bezeichnete, begann 1948 gleichsam eingefangene und auf Tonband gebannte Alltagsgeräusche zu komplexen Klangkompositionen zu ordnen. Seine *musique concrete* regte viele Komponisten der Moderne (z. B. Karlheinz Stockhausen) zu eigenen elektroakustischen Arbeiten an. Mikrophon, Lautsprecher, Verstärker oder auch die elektrische Gitarre machten besonders in der Rockmusik den Körper hörbar. »Die Rauheit ist der Körper der singenden Stimme« (vgl. Roland Barthes: *Die Rauheit der Stimme*) – mit dem Mikrophon kehrte die Rauheit der Stimme in die vom Ideal diskursiver Formung geprägte Musik des Abendlandes zurück, mit den durch kleinste Zuckungen des Fingers ausgelösten Modulationen der elektrischen Gitarre (man denke an das Spiel von Jimi Hendrix) die Rauheit des Körpers. Zurück kehrte all das, was die abendländische Kunstmusik in ihren Partituren, Instrumenten und instrumentalisierten Stimmen auszugrenzen versucht hatte: das materielle Geräusch.

Die Montagemöglichkeiten heutiger Digitaltechnik erlauben Musikern wie John Zorn oder den Formationen des Rap das »aneignende Sampeln« (vgl. Richard Shusterman: *Kunst Leben – Die Ästhetik des Pragmatismus*), das kreative Manipulieren von Tonträgern, aus denen Fragmente am Computer in neue Kontexte umgeformt werden. Das Sampeln ernährt sich von vorfabrizierten Klängen aus Popsongs, Film- und Werbemusiken, Jazz und Klassik, aber auch aus nicht-musikalischen Mitschnitten wie z. B. aus Nachrichtensendungen oder aus unserer akustischen Umwelt. Schwor Adorno die Moderne ein auf die schmerzhafteste Selbstbewegung des musikalischen Materials vermittelt eines verzweifelt komponierenden Subjekts in sinnlos gewordener Zeit (Vorbild war der Komponist Arnold Schönberg), so ist der heutige, postmoderne Komponist eher ein Spieler im medial-musikalischen Hyperraum. John Zorn z.B., Klangjongleur aus Manhattans Lower East Side, ist ein Meister der musikalischen Simulation, der seine klingenden Karteikarten immer wieder neu sortiert.

Eine Klonung aus Produktion und Reproduktion, ein musikalischer *Cyborg* sozusagen, ist das »Disklavier«, eine Technologie aus dem Hause YAMAHA. Faszinierte vor der mechanischen Schallaufzeichnung das automatische Klavier, das keinen Pianisten brauchte, um ein Musikstück quasi live erklingen zu lassen, so versetzt uns heute das Disklavier ins Staunen. Es ist zunächst ein traditionelles akustisches Instrument, auf dem man ganz normal Klavier spielen kann. Und doch ist das Disklavier kein bloßes Klavier, denn es kann wesentlich mehr. Das Disklavier ist an der Tastatur und an den Pedalen mit optischen Sensoren für die Aufnahme und mit Magnetventilen für die Wiedergabe ausgestattet. Ein Computer sorgt dafür, daß zuvor auf dem Instrument Gespieltes nicht nur originalgetreu wiedergegeben, sondern auch in Tempo, Lautstärke und Tonart variiert werden kann. Das Disklavier kann darüber hinaus mit schon bespielten Disketten gefüttert werden. Auf Knopfdruck spielt dann Stanislaw Bunin Chopin oder Gerhard Oppitz Beethoven – unsichtbar, auf dem Disklavier im Wohnzimmer. Sänger oder Instrumentalisten können sich vom Disklavier begleiten lassen, ja den begleitenden Part transponieren, beschleunigen oder verlangsamen. Im Klavierunterricht lassen sich Spielfehler akustisch und optisch kontrollieren. Ein vom Schüler gespieltes Tempo kann schneller oder langsamer reproduziert werden. Die akustische Vorführung durch den Lehrer wäre auch dann verfügbar, wenn der Unterricht einmal ausfallen müßte. Ob sich der Klavierschüler angesichts der Aufzeichnungs-, Abspiel- und Manipulationsmöglichkeiten des Disklaviers allerdings immer der Mühe des manuellen Einübens einer Musik unterziehen mag, darf allerdings in Frage gestellt werden.

III.

Abschließend möchte ich noch einen kleinen, optimistisch gefärbten Ausblick in die Medienzukunft (aus öffentlich-rechtlicher Kulturperspektive) von Musik



Am »Füllhorn des heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses« (Th. Mann) Foto: AKG, Berlin

wagen: New York im Oktober 2011. Jewgenij Kissin feiert seinen 40. Geburtstag mit einem Konzert in der Carnegie Hall. Auf dem Programm steht ein Klavierwerk der Reife: Bachs Goldberg-Variationen. Abonnenten des weltweit im Internet empfangbaren »Piano-Channels« können live dabei sein. Ton und Bild sind rausch- und flimmerfrei. Der »Piano-Channel«, ein globales Gemeinschaftsprodukt öffentlicher Medienanstalten, ist gebührenpflichtig. Natürlich gibt es im audiovisuellen Kiosk mit seinen tausenden von Medienangeboten auch eine Vielzahl gebührenfreier Programme mit Klaviermusik. Werbeorientierte Kanäle der Musikindustrie zum Beispiel, mit Namen wie »Tastenzauber« oder »Traumklavier«. Der unabhängige »Piano-Channel« hat sich dagegen einzig der Qualität verpflichtet und versucht seinen Abonnenten aus der unüberschaubaren Flut medialer Klavierproduktion das Beste auszuwählen.

Grundsätzlich lassen sich bei den neuen medialen Musikangeboten solche mit Katalog- und solche mit Selektionscharakter unterscheiden. Katalogcharakter bedeutet,

daß der Mediennutzer eine bestimmte Musikaufnahme aus einem Angebot auswählt und diese bei elektronischer Lieferung bezahlt. Beim Selektionscharakter wird ein dramaturgisch gestaltetes Musikspartenprogramm, zum Beispiel ein Puccini- oder Miles-Davis-Kanal abgerufen oder abonniert. Neben Angeboten mit 24 Stunden Klaviermusik lassen sich in der Multimediazukunft hunderte hochspezialisierter Musikkanäle anwählen, auf denen ausschließlich Maria Callas singt, *only* Mozart erklingt oder auf historischen Instrumenten gespielt wird. *Blues*, *Irish Folk*, afrikanische Trommeln – kein noch so ausgefallener Musikgeschmack bleibt unberücksichtigt. Zudem können zigtausende von Einzelaufnahmen als sogenannte *Audiofiles* auf den eigenen *Homeserver* geladen werden. Musikalische »multi-channel«- oder »on demand«- Angebote gibt es selbstverständlich auch in der Videovariante. So lassen sich Opern und Konzerte als einzelne Videofiles oder in Form thematisch orientierter Fernsehmusikkanäle abrufen. Alles aus Klassik, Pop, Jazz oder Ethno ist gegen Bezahlung zu haben. Kosten-

lose Musikprogramme allgemeineren Charakters dienen privaten Anbietern als Werbe- oder Katalogflächen für ihre differenzierten Musikangebote, während öffentliche Medienanstalten damit zunächst ihrem Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsauftrag gerecht werden wollen, um erst dann für ihre eigenen Spezialangebote zu werben. Sind alle urheberrechtlichen Fragen geklärt, stellen ihre jahrzehntelang unveröffentlichten Archivschätze nämlich eine reiche Musikfundgrube dar, die gegen Gebühren für jedermann zugänglich ist.

Als am Ende des 20. Jahrhunderts der weltweite Aufbau von digitalen Hochleistungsnetzen zu voller Dynamik angelaufen war, hatte man sich auf einen internationalen Normenkatalog geeinigt, der die urheberrechtlichen Bedingungen für Musik in der neuen Multimedia-Landschaft regelte. Demnach wurde jeder noch so kleine Musikdatenstrom mit einer Codierung, mit einer digitalen Signatur versehen, nach der sich Urheber und Absender ermitteln ließen. Seit Einführung dieser sogenannten »content-watch« war die Zulassung von Musikangeboten vereinfacht worden. Um die Erträge der Musiker, Produzenten, ja der Musikproduktion überhaupt zu sichern, folgte die Bemessung der Lizenzen einer Forderung der Musikindustrie. Grundsatz war die kommerzielle Gleichwertigkeit von Tonträger und *Audiophile*, von körperlicher und unkörperlicher Musikübermittlung. Je stärker der Spezialisierungsgrad des körperlos-medialen Musikangebots, um so größer war der Verdrängungseffekt körperlicher Tonträger und damit auch die zu entrichtende Lizenz. Unser »Piano-Channel« zum Beispiel lag bei der Lizenzberechnung nur unwesentlich höher als ein altes Rundfunk-Vollprogramm. Ein reiner Interpretkanal hatte dagegen mehr zu befragen. Die Lizenz für eine bestimmte, als *Audiophile* abruf- und abspeicherbare Aufnahme erreichte nahezu die Höhe des herkömmlichen Tonträgerpreises.

Hegels These, wonach Quantität in Qualität umschlägt, hatte sich bei der medial-musikalischen Angebotsvermehrung allerdings ebensowenig eingestellt, wie bei der Zulassung privater Hörfunk- und Fernseh-

anbieter neben den öffentlich-rechtlichen. »More of the same«, Einfalt statt Vielfalt überwog auch bei den digitalen, nach immer gleichen Mustern gestrickten Musikkanälen. Dennoch gab es auf dem riesigen Multimedia-Markt Musikangebote, die Qualitätsmerkmale aufwiesen wie Substanz und Glaubwürdigkeit, Aktualität und Seriosität. Nur wo waren sie zu finden? Wie ließen sich gerade die wertvollen Musikangebote beschaffen?

»Der Mensch als Nahrungssammler tritt wieder, widersinnig scheinbar, als Informationssammler auf. In dieser Rolle ist der moderne Mensch nicht weniger Nomade als seine steinzeitlichen Ahnen.« – Was Marshall McLuhan in seiner visionären Studie *Understanding Media* vorausgesagt hatte, war im globalen Maßstab Wirklichkeit geworden: Der weltweit nach musikalischer Nahrung suchende Mediennomade benötigte dringend Orientierungshilfen. Hier wuchs den nicht-kommerziellen, an einen Informations-, Bildungs- und Kulturauftrag gebundenen öffentlichen Medienveranstaltern eine zentrale Rolle zu. Sie übernahmen nicht nur die Funktion unabhängiger Navigatoren im uferlosen Angebotsmeer, sondern entwickelten sich zu einem Vernittlungs- und Meinungsforum, wo andere bloßes Marktgeschrei in eigener Sache verbreiteten. Qualitätsorientierung und faire Darstellung waren für öffentliche Musikkanäle oder »music-on-demand« Angebote oberste Maxime. Neben speziellen Musikbelieferungen und Spartenprogrammen, die aus den eigenen Archivbeständen schöpften, sendeten die öffentlichen Medienanstalten weiterhin Vollprogramme für Klassik, Jazz oder Ethno, die eine optimale Auswahl aus der weltweiten Musikproduktion boten und ständig über hochkarätige Musikangebote sowie die Möglichkeit ihrer Beschaffung informierten.

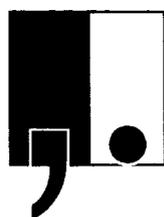
Die Architekten dieser neuen, öffentlich-rechtlichen Musikkanäle hatten zudem erkannt, daß Angebot und Präsentation ein unauflösliches, medial-musikalisches Ganzes bilden. Dem Flußcharakter eines Musikkanals (im Unterschied zu einzeln abrufbaren *Audiophiles*) wurde mit einer Kultivierung des Mündlichen ent-

sprochen. Die Moderatoren sprachen mit ihren Hörern über die gespielte Musik anstatt ihnen etwas vorzulesen. Musikalität und Narrativität hießen die Leitbegriffe eines am Hören orientierten, organischen Programmflusses. Mit der Professionalisierung medialer Musikpräsentation verabschiedete man sich von dem spezifischen Belehrungsanspruch und -ton, der noch lange in vielen Redaktionsstuben favorisiert worden war. Es galt, die Attraktivität des Mediums nicht mehr auf dem Altar des Inhalts zu opfern, das *was* und das *wie* des Mediengeschehens als zwei Seiten derselben Münze zu behandeln.

Als äußerst fruchtbar für die Entwicklung neuer Medienangebote erwies sich der zunehmende Dialog mit und zwischen den Mediennutzern. Interaktivität ist ja schon lange vor Beginn des Multimedia-Zeitalters eine wesentliche Forderung der Radiotheorie Bert Brechts gewesen. Brecht konzipierte das Radio nämlich nicht allein als Distributions-, sondern auch als Kommunikationsmedium. Erst

die Digitaltechnik aber ermöglicht umfassende Interaktivitäten in der Medienlandschaft. Sie erschöpfen sich auch im Musikbereich nicht nur in immer verfeinerteren Formen des Zugriffs auf spezielle Medienprodukte, sondern erlauben die Entwicklung von Foren des Austauschs, über die Schönheit der Musik wie über die ihrer Kanäle.

Medien wie das Radio oder künftige Netzwerkanäle haben zudem die Möglichkeit, Musik in ihrem eigenen Zeitfluß, in ihrem einmaligen Vorübergehen zu belassen. Die Live-Übertragung ist nah am Ereignis Musik, am Zeitpunkt ihrer Entstehung. Der Hörer ist, wenn auch in medialer Abstraktion, gleichzeitig dabei und nimmt auratische Elemente wie Unbestimmtheit und Atmosphären wahr. Außerdem: Musik im Radio ist immer Radiomusik, d. h. ein eigenständiges ästhetisches Phänomen, kein bloßes Medienvehikel zum Abspielen klingenden Kulturgutes, sondern genuines Radiowerk mit eigenen Kompositions- und Rezeptionsgegebenheiten.



Antiquariat

und Pulz & Detering Buchhandlung im Willy-Brandt-Haus
(Bundesweiter Versand)

An- und Verkauf aus unseren Spezialgebieten:

- Arbeiterbewegung • Sozialistika • Sozialkritische Literatur
- Sozialpolitik • Zeitgeschichte • Sexualwiss./Homostudien
- Bitte Katalog anfordern

Wilhelmstraße 140 • 10963 Berlin

Telefon 030/252 99 163 oder 030/252 99 164

Telefax 030/252 99 872

Die Glosse

KLAUS HARPPRECHT

Musik ist menschlich, in jeder Hinsicht.

Nichts als gutartig-festliche Hingabe auf allen Gesichtern; der elegisch graue Dutt der Bildungsdame vor mir, der sich sanft im Takte senkte und hob; die Patschhand des Jung-Künstlers zur Rechten, die er auf den Schoß der Freundin gleiten ließ, derweil er beseligt die Augen schloß; die federnden, wirbelnden Arme des Dirigenten, die einen stürmischen Dialog mit den Trompetern, den Oboisten und den rauschenden Celli, vor allem mit dem ersten Virtuosen an Pauke und Becken zu führen schienen: mein Gemüt segelte, wie das der tausend anderen rings um mich, durch alle Wunden der Ergriffenheit, wie in jedem Konzert, zumal in der Philharmonie, lieber bei Brahms, doch in Gottes Namen nun eben bei Bruckner, der Achten unter Abbado.

Plötzlich die Attacke: das drängende Thema, einherpreschend wie eine Reiterschwadron im Angriff. Nein, keine Kavallerie. Keine polnischen Ulanen, die in der Tucheler Heide mit eingelegerter Lanze den deutschen Tanks entgegenstreckten, todesmutig und verrückt: damals im September 1939. Kriegsmusik. Wochenschau-Bilder besetzten den Kopf. Ich mochte mich täuschen, doch ich sah, während das signalfahnde Thema sich wiederholte, die voranstürmenden Panzer Rommels in der libyschen Wüste, bei Tobruk oder El Alamein, dem Suezkanal entgegenrasend. Wehrende Staubfahnen. Die Sonnenbrille über der Generalsmütze. Das scharf-tenorale Stakkato des Sprechers, das Publikum aufreizend wie es hernach nur die Fußball-Reporter im Nationalrausch vermochten.

Nichts in der Welt könnte mich dazu überreden, noch einmal in diesem Dasein »Les Préludes« von Franz Liszt anzuhören, die symphonische Dichtung, aus der die nazistischen Propaganda-Regisseure das Siegesmotiv für die Schlachten des Rußland-Feldzuges geklaut hatten: in Wahrheit Alibi-Musik, Angst-Musik, Untergangs-Musik, Todes-Musik, verdorben und verloren. Ich gestehe auch, obschon es ungerecht ist und am Ende absurd, daß mich nichts in der Welt zu den Bayreuther Festspielen locken könnte. Ich verweigerte mich der Wallfahrt ins Reich des Magiers selbst dann, wenn ich Wagners Genialität verfallen wäre, was eine erste Überwältigung durch den Zauber des

»Tristan« im angemessenen Alter von vierzehn Jahren immerhin als herzbeschwerende Möglichkeit angezeit hatte (»Unbewußt, – Höchste Lust«). Joachim Köhler rannte mit seiner großen Polemik »Hitlers Wagner« bei mir eine offene Tür ein: wenn die Blechbläser-Armee orgiastisch zu röhren beginnt, dann treibt mich die Vorstellung der gestauten Kollektiv-Brust von schwitzenden Parteibonzen in ihren braunen oder schwarzen Monturen sofort zur Flucht. Mir fällt, auch wenn es idiotisch ist, mitten im metaphysischen Wispern der Streicher stets der Wunsch des Meisters ein (von Frau Cosima notiert), die Juden möchten allesamt verbrennen wie die Opfer der Feuerkatastrophe in der Wiener Synagoge. »Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe«, sprach der Zauberer. Welch ein Trost.

Sage nur keiner, Musik und Politik seien um Welten voneinander entfernt. In Wahrheit bietet sich keine Kunst zur politisch-ideologischen Plünderung williger an. Die Musik, auch sie, ist eine verräterische Magd. Sie kann vielen Herren dienen, ohne ihre Schönheit und ihre Macht über unsere Seelen einzubüßen. Jede Musik? Vermutlich jede. Obwohl der Übergang zur Romantik wohl eine Zäsur war, genauer: der Schlußsatz von Beethovens Neunter, der uns mit wogenden Chormassen überwältigt. Als Europas Hymne findet er eine bessere Erfüllung, als er sie verdiente.

Die Hymnen und Feergesänge haben im Gang der Geschichte vieles übertönt, mitunter das schiere Grauen. Keiner meiner Generation vermag Haydns schöne Melodie unbefangenen Sinnes anzustimmen, auch nicht die dritte Strophe, die national-hygienisch korrekte. Dazu ist selbst Helmut Kohl nicht in der Lage, von dem wir nicht wissen, ob er überhaupt singen kann. Unsreiner hört dem Deutschland-Lied noch immer die Primaten-Melodie des Horst Wessel hinterherstampfen. In Wahrheit ist auch der blutrünstige Text der Marseillaise kaum erträglich. Mehr noch: er ist lächerlich.

Es gäbe manche Gründe, die zur Abschaffung der Nationalhymnen rieten. Durch jede, fast jede, dringt aus der Ferne das Todeswimmern der Betroffenen, die mit patriotischem Getöse in den Tod getrieben wurden: in Wirklichkeit singt es sich mit einem Bauchschuß nur schlecht. In den schlimmeren Fällen lassen sich hinter dem akustischen Vorhang die Schreie der Gefolterten ahnen.

Musik ist eine Himmelsmacht, aber des Teufels ist sie auch – und dennoch, wie Luther sagte, die »beste Labsal einem betrübten Menschen«. Sie ist menschlich, in jeder Hinsicht.

MICHAEL BAUER

Brahms' Triumphlied

Eine musikalische Feier der Reichsgründung 1871

H*abeant sua fata libelli*, sagt man von den Büchern, oder besser: von den Ideen, die – manchmal – in diesen Büchern stehen. Es gibt aber auch Kompositionen, die ihr Schicksal haben, besonders, wenn sie mit ihrer Absicht ins Politische zielen. Das *Triumphlied* op. 55 von Johannes Brahms ist eines dieser Werke. In seiner Absicht, den »Sieg der deutschen Waffen« im Krieg gegen Frankreich zu besingen und die daraus entstandene Einheit der deutschen Nation zu feiern, ist es eng verbunden mit der deutschen Geschichte. Aber diese Verbindung hat es auch zu verantworten, daß das Werk vergessen – oder verdrängt – wurde, als volltönende Schlachtengemälde und schmetternde Siegesgesänge nicht mehr so *en vogue* war wie in der guten alten Zeit.

Die Geschichte von Brahms' *Triumphlied* ein wenig zu verfolgen, um dabei die zwiespältige Kontur des politischen Menschen Johannes Brahms hinter der Deckschicht seiner kompositorischen Größe sichtbar zu machen, mag allerdings ein angemessenes Gedenken zur Centennarfeier seines Todestages am 3. April 1897 sein.

Brahms war ein zutiefst bürgerlicher Mensch. Am 7. Mai 1833 als Sohn eines »Instrumental-Musicus« geboren, schaffte er über die Musik den Aufstieg aus dem ärmlichen Milieu des Hamburger Gängeviertels zu einem europaweit gefeierten und wirtschaftlich außerordentlich erfolgreichen Künstler. Seine Werke wurden gedruckt, sobald er sie aus der Hand gab. Der Hauptverleger Fritz Simrock stellte ihm 1869 sogar frei, sein Honorar selbst zu bestimmen. Einen 1870 angebotenen Lebenszeitvertrag lehnte Brahms mit der Begründung ab, dieses Risiko wolle er Simrock nicht zumuten. Doch war die Entscheidung für die Unabhän-

gigkeit nicht ganz ohne Hintergedanken: In späteren Jahren verhandelte Brahms auch mit anderen Verlegern, um höhere Preise für seine Werke herauszuschlagen. Letztendlich hielt er Simrock, der ihm die enorme Summe von 15.000 Mark für jedes seiner großen Werke zahlte, aber doch die Treue.

Seine beträchtlichen Einnahmen gab Brahms jedoch kaum aus. Der Junggeselle lebte glanzlos zur Untermiete in zwei, später dann drei Zimmern in der Wiener Innenstadt. Seine Einkünfte ließ er anlegen, gelegentlich spekulierte er auch. Nicht ohne Erfolg: Nach seinem Tod konnte er der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde«, seinem Haupterben, neben seiner Sammlung von Noten, Büchern und Autographen (darunter eines von Mozarts g-moll-Symphonic) die beträchtliche Summe von 50.000 Kronen hinterlassen.

Brahms suchte aber nicht nur den wirtschaftlichen Erfolg. Er wollte auch ideenpolitisch auf den Musikbetrieb einwirken. Als die musikalische Gallionsfigur des Gegenlagers zur »Neudeutschen Schule« um Liszt und vor allem Wagner ist er im ästhetischen Parteienstreit der 1860er Jahre stark involviert, auch wenn er selbst meist im Hintergrund wirkte. Öffentlich bezog vor allem sein enger Freund Eduard Hanslick Stellung, der berühmte und einflußreiche Wiener Musikkritiker. Mit unübertroffen spitzer Feder setzte er sich für die »Brahminen« und gegen die »Wagnerianer« ein.

Es ist bemerkenswert, wie sehr sich die beiden Antipoden jener Jahre – Brahms und Wagner – nicht nur in ihren musikalischen Auffassungen, sondern auch in ihrem Lebensstil unterschieden. Brahms war immer auf Integration in die Gesellschaft bedacht; seine Marotten – eine gewisse Unhöflichkeit und

Respektlosigkeit – waren die eines wohlhabenden, aber durch Genius und Ehelosigkeit ein wenig kauzig gewordenen Bürgers. Widerspruch gegen die gesellschaftliche Ordnung erfolgte jedoch nicht, weder verbal explizit noch im Werk impliziert.

Ganz anders Wagner. Der Barrikadenkämpfer im Dresden der 1848er Revolution exilierte in die Schweiz. Dort schnorrte er sich durch und spann dabei die Ehefrau dessen aus, der ihn aushielt. Dem Schuldturm mußte der Nassauer immer wieder fliehen, dennoch prunkte er in gepumptem Pomp bis zur Karikatur, wann immer es ging. Es brauchte einen verwirrten König, um einen hinreichend potenten Sponsor für den Anti-Bourgeois zu finden, der sich in seinem *Ring* auch als anarchistischer Antikapitalist gab. Am Ende seines unruhigen Lebens wurde er sein eigenes, neblig-dunstiges Denkmal. Immer wieder meldete er sich mit politischen Einlassungen zu Wort. Er war ein Guru, immer ruhelos, auf dem Sprung. Brahms dagegen nahm den Ehrendoktor der Universität Cambridge nicht an, weil ihm schon die Reise dorthin zu beschwerlich war.

Vereint waren beide aber in ihrem Patriotismus, in ihrer Sehnsucht nach dem vereinigten Deutschland. Beim einen paarte sich dieses Streben mit schmierigem Antisemitismus, mit gehörigem Chauvinismus beim anderen. Schon in seinen Liedern für vierstimmigen Männerchor op. 41 (*Freiwillige her, was freuet einen alten Soldaten und Marschieren*), die 1862 in Hamburg entstanden, rasselte Brahms hurrapatriotisch mit dem Säbel. 1868 reiste Brahms zusammen mit dem befreundeten Sänger Julius Stockhausen zur Aufführung einiger seiner Werke nach Kopenhagen. Das deutsch-dänische Verhältnis war durch den Krieg 1864, der mit der Abtretung Schleswig-Holsteins endete, noch angeschlagen. Dennoch soll Brahms solche militant-nationalen Töne auch dort angeschlagen haben, weshalb Stockhausen im Fortgang der Tournee in Dänemark lieber keine Lieder von Brahms mehr singen wollte.

Da nimmt es nicht Wunder, daß der leichte Sieg im deutsch-französischen Krieg und vor allem die sich anschließende Gründung des Deutschen Reiches beim hanseatischen Wahl-Wiener Brahms Jubel und Begeisterung hervorrief.

Nach den Ereignissen um die »Emser Depesche« erklärte Frankreich am 19. Juli 1870 Preußen den Krieg. In Deutschland reagierte man mit einem Ausbruch des Nationalgefühls, der die vermeintliche »Emser« Beleidigung Preußens zu einer Angelegenheit werden ließ, die ganz Deutschland betraf. Der Initialfunke für den Prozeß zur nationalen Einigung und zur Gründung des Deutschen Reiches war gezündet. Man zog einigermäßen begeistert in den Krieg gegen den »Erbfeind«. Und es ging recht schnell voran: Schon am 2. September wurde der Hauptteil der französischen Armee bei Sedan eingeschlossen und mußte kapitulieren. Der preußische General Moltke konnte dabei einen prominenten Gefangenen machen: den französischen Kaiser Napoleon III. Der »Sedantag« wurde zu dem deutschen Feiertag, an dem man sich in jährlicher Wiederkehr seiner Überlegenheit vergewisserte. Rund zwei Wochen später, am 19. September, schlossen die deutschen Soldaten Paris ein. Ein Waffenstillstand am 28. Januar beendete die halbjährige militärische Auseinandersetzung.

Was als französisch-preußische dynastische Angelegenheit begonnen hatte, eskalierte zu einem »nationalen« Krieg – auf beiden Seiten: Kurz nach der Niederlage bei Sedan wurde in Frankreich die Republik ausgerufen, die dritte seit der *Grande Révolution*. Für die Deutschen führte der Weg zur nationalen Einigung über die Verstärkung des *Ancien Régime*. Am 18. Januar wurde der preußische König im Spiegelsaal von Versailles zum deutschen Kaiser Wilhelm I. gekrönt. Endlich, so dachten die meisten, war Deutschland nicht nur kulturell, sondern auch territorial und politisch zur Nation geeint – »verspätet« (Plessner) freilich, ohne positive Idee und schon bei der Gründung mit eher unglücklicher Symbolik behaftet.

Brahms verfolgte die Ereignisse aufmerksam und machte sie häufig zum Thema seines Briefwechsels. Anfang Oktober 1870, einen Monat nach dem deutschen Sieg bei Sedan und kurz nach der Einkesselung von Paris, schreibt Brahms an seinen Verleger Simrock, er könne in diesem »gar so großen Jahre« eine geplante Liedersammlung nicht komponieren: »Wer mag denn jetzt derlei Firlefanz bringen! Gelingt mir ein Lied auf Paris, so sollen Sie es haben, und ich bringe es auch selbst.« Und um die gleiche Zeit an den Verleger Senff: »Einstweilen lebt auch der Musiker für das Jahr, und diesem großen muß wohl jeder einen Tribut geben. Ich hoffe den Einzug unserer Soldaten zu sehen – und auch mein eigenes Hurrah dazu zu rufen.«

Der Plan eines »Liedes auf Paris« als persönlichen »Tribut« an dieses »große Jahr« konkretisierte sich bis Dezember. An seinen Freund, den Dirigenten und Komponisten Karl Reinthaler, schreibt er von seiner großen Sehnsucht, nach Deutschland zu kommen, und daß er am liebsten ein *Te Deum* mitbringen würde. Brahms und Reinthaler wollten sich im kommenden Frühjahr in Bremen zu einer Aufführung des *Deutschen Requiems* treffen. Zu dieser Zeit arbeitete er bereits am *Triumphlied*, dessen drei umfängliche Sätze in ihrer doppelhörigen Anlage – begleitet von einem großen Orchester – sich deutlich auf die Tradition des althergebrachten Dankesgesangs nach gewonnener Schlacht beziehen. (Das *Dettinger Te Deum* Händels, komponiert nach dem dortigen Sieg der Engländer über die Franzosen 1743, war eine der Lieblingskompositionen von Brahms.) Die Worte für seine fast halbstündiges Werk nahm



Musik ohne Bart: Johannes Brahms, 41jährig 1874 Foto: AKG, Berlin

Brahms aus dem 19. Kapitel der *Offenbarung Johannis*, in dem die Vernichtung Babylons dargestellt wird. Der musikalische Stil erinnert besonders im ersten Satz mit vielfältigen Fanfarenklängen und noch häufigeren »Halelujas« bewußt an Händels königlich-prunkende Renommierkompositionen. Aber es herrscht eine gewisse Strenge des Tons vor; die Pracht, die Brahms entfaltet, bleibt kalt. Von der Innerlichkeit und dem träumerischen Lyrismus, die so vieles andere von Brahms mit Wärme auszeichnen, finden sich im *Triumphlied* allenfalls Versatzstücke.

Ende Februar 1871 war der erste Satz fertiggestellt. Nicht ohne abermals zu erwähnen, er habe »unbezwingbare Sehnsucht nach Deutschland«, schickte er

Reinthalers den Notentext, den er als »eine meiner politischen Betrachtungen über dieses Jahr« bezeichnete. Brahms drängte Reinthaler, ihn diese Komposition bereits am Karfreitag 1871, zusammen mit dem geplanten *Deutschen Requiem* in Bremen aufführen zu lassen, auch wenn erhebliche technische und organisatorische Schwierigkeiten noch zu bewältigen waren. Im März betonte Brahms nochmals, daß es ihm »von Herzen wichtig« sei, den Chor dort aufzuführen, weil er schon jetzt »gar so gerne mitgejubelt hätte«, auch wenn er für die gesamte Komposition noch einige Zeit brauche. Probleme bei der Einstudierung kommentierte er ironisch: Reinthaler solle »den Chor singen [lassen], was er will, Du spielst auf der Orgel dazu, so laut, als es nur Bismarck verdient, und ich schlage den Takt dazu auf die Melodie ›Hoch soll er leben, drei mal hoch.« Die Aufführung unter der Leitung des Komponisten wird ein voller Erfolg.

Ende des Jahres 1871 war die Komposition ganz fertiggestellt. An seinen Verleger Simrock, der – um das anhaltende deutsche Hochgefühl in klingende Münze zu verwandeln – möglichst rasch mit der Musik herauskommen wollte, gab Brahms Ende November augenzwinkernd die ersehnte Nachricht: »Das *Triumphlied* werden Sie vermutlich für ein neueste Seeschlange halten! Mir würde es auch am liebsten sein, wenn sie sobald nicht von der wirklichen Existenz überzeugt würden. Aber es ist anders beschlossen, und das Ungetüm wird ans Land geschafft, daß Sie es besehen können.«

Die erste vollständige Aufführung aller drei Sätze erfolgte am 5. Juni 1872 in Karlsruhe. Der angesehene Dirigent Hermann Levi gab dort in Anwesenheit von Brahms seinen festlichen Abschied (Levi war als Hofkapellmeister nach München gerufen worden und wurde dort ein gefeierter Wagner-Dirigent – freilich nicht, ohne mit dem Antisemitismus des Wagner-Clans seine Schwierigkeiten zu bekommen). Nach Kompositionen von Schumann, Mendelssohn, Schubert und Händel bildete das *Triumphlied* den

Höhepunkt des Abends. Auch diese Aufführung war ein großer Erfolg, obwohl die geringe Besetzung des Orchesters und des Chores etwas von der Wucht des Klanges, der auf eine viel größere Besetzung kalkuliert war, einbüßen ließ. Brahms berichtete nach Wien: »Die Leute haben es wirklich gemacht, wie unsere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tausend an ihrem Platz so gut wie sonst ihrer hunderttausend, das Beste leisteten. Das Stück trat einem so vortrefflich, kühn und lebendig entgegen, ich konnte mich kaum verwundern, daß es derart zündete.«

Das *Triumphlied* etablierte sich danach rasch im Musikbetrieb. Aufführungen in ganz Deutschland und auch in der Schweiz folgten schnell, es wurde sogar eine englische Fassung für den dortigen Markt angefertigt. Häufig dirigierte Brahms sein Werk selbst, und er konnte sich zunächst vor Nachfragen kaum retten. Im Januar 1874 beklagte sich Brahms bei Levi, er solle sein *Triumphlied* im April in Wien und Basel, im Mai in Köln auf dem Musikfest, im Juni in Basel und im Juli in Zürich zur Eröffnung des Schweizerischen Musikfestes aufführen. Die wohl letzte Aufführung unter der Leitung des Komponisten fand im Oktober 1895 auf dem Züricher Musikfest statt, wo Brahms sein *Triumphlied* abermals zur Eröffnung vor Beethovens neunter Sinfonie dirigierte.

Der Verleger Simrock hatte den richtigen Riecher gehabt: Die nationale Komposition traf in eine Marktlücke. Als Dank für die gute und einträgliche Zusammenarbeit und wohl auch mit einer Anspielung auf den Ruhm, den sich Brahms mit seinem *Triumphlied* erworben hatte, schickte er Weihnachten 1875 einen Stuhl an Brahms, in dessen Rückenlehne Frau Simrock den Beginn des *Triumphliedes* eingearbeitet hatte. »In stummer ehrfurchtsvoller Bewunderung« stand Brahms, nachdem er den Stuhl ausgepackt hatte, vor diesem »himmlischen Kunstwerk«, wie er in seinem Dankeschreiben erzählte.

Bevor es aber 1872 zum Druck kam, mußte sich Brahms noch über die Zueignung und den genauen Titel seines neue-

sten Werkes klar werden. Brahms war immer ein glühender Verehrer des Kanzlers Bismarck gewesen. In seiner Wohnung hatte er ein Bildnis desselben hängen, in seiner Bibliothek sammelte er in den folgenden Jahren Bismarck-Reden und Bismarck-Aufsätze. In den 1890ern wurde er sogar Ehrenpräsident der Wiener Branche des Vereins Z.A.D.P. (»Zum Ausspannen der Pferde«). Dabei handelte es sich um einen Zusammenschluß von Bismarck-Verehrern, die den vom Kaiser entlassenen Kanzler dadurch ehren wollten, daß sie die Pferde des Wagens, der ihn nach Berlin zurückbringen sollte, ausspannen wollten, um ihn von Bismarck-Fans ziehen zu lassen. Schon früher hatte er von seinem »Bismarck-Lied« bzw. »Bismarck-Gesang« gesprochen. So lag es nahe, daß er zunächst sein *Triumphlied* dem Kanzler zueignen wollte. Dazu kam es aber nicht. Auch von der Überlegung, in der Widmung Bismarck und den Kaiser zu erwähnen, nahm er wieder Abstand. So wurde das Werk schließlich einzig »Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I. ehrfurchtsvoll zugeeignet«.

Auch der Titel machte Brahms Mühe. Wollte er zuerst die Untertitelung »auf den Sieg der deutschen Waffen« angebracht sehen, kam ihm das später dann doch zu martialisch vor. Statt dessen wünschte er eine symbolische Bezugnahme auf das Reich, wie sie sich auf der Titelseite des Erstdrucks mit einem Reichsadler, der mit Krone und Zepter versehen ist, zeigt. Schließlich schickte er Simrock diesen endgültigen Titel: »Triumphlied (Offenb. Joh. cap. 19) für achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel (ad lib.) von Johannes Brahms«. Selbst in der Bezeichnung der Instrumente versuchte er eine politische Symbolik einzulösen. »Mit den Namen meine ich es recht ernstlich«, schrieb er an Simrock und wies darauf hin, daß sie einheitlich deutsch sein sollten, kein italienisch-deutsches Sprachgemenge durfte entstehen.

Brahms bestand darauf, daß auf jeder einzelnen Chorstimme der Ursprung des Textes vermerkt wurde. Er hoffte, daß die Sänger in der Bibel nachschlagen wür-

den, um den Zusammenhang zu erkennen, in dem er seine Komposition verstanden wissen wollte. Und dieser Text hat es in sich. Brahms hatte ihn aus Versatzstücken der Apokalypse durch eine Montage gewonnen, mit der er ihm zugleich eine besondere, zeitbezogene Deutung verlieh. In Johannes 19 wird die grausame Vernichtung des reichen und offenbar lasterhaften Babylon geschildert, danach das Erstehen des tausendjährigen Reiches. So sollte sich symbolisch die Prophezeiung in der deutschen Geschichte erfüllen. Auch das neue Reich sollte ein tausendjährig vom Heiland regiertes werden, meinte zumindest Brahms in einer patriotischen Überhebung.

»Haleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn. Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte. Haleluja!«, tönte es im ersten Satz. Brahms wollte das in der Tat so verstanden wissen, als ob ein göttliches Strafgericht in der Gestalt der deutschen Truppen über die Franzosen gekommen war. Dies zeigt eine vielsagende Auslassung gegenüber dem biblischen Text. Johannes 19,2 liest sich nämlich so: »Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurteilt hat, welche die Erde mit ihrer Unzucht verderbte, und hat das Blut ihrer Knechte von ihrer Hand gefordert.« »Die große Hure«, das biblische Babylon, ist für Brahms Paris. Darauf legte er Wert und wies seine Freunde besonders darauf hin, daß er auch den Rest der Vorlage in einem deutlichen Orchesterunisono vertont hat – nur textiert hat er es nicht. In seinem Handexemplar hat er es aber noch nachgetragen.

Kaum weniger anmaßend ist der Text des zweiten Satzes. »Lobet unseren Gott, alle seine Knechte, und die ihn fürchten, beide, Kleine und Große. Haleluja! Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. Laßt uns freuen und fröhlich sein, und ihm die Ehre geben.« Daß der gerade vergangene Krieg nicht nur ein gerechter war, sondern gar in göttlichem Auftrag geführt wurde, sollte im dritten Satz deutlich werden: »Und ich sah den

Himmel aufgetan, und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß: Treu und Wahrhaftig, und richtet und streitet mit Gerechtigkeit. Und er tritt die Kelter des Weins des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes! Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide, und auf seiner Hüfte, also: Ein König aller Könige, und ein Herr aller Herrn! Halleluja! Amen.« Wohlweislich unterdrückt hat Brahms das »scharfe Schwert«, das aus seinem Munde kam, »damit er die Völker schlüge« und den »eisernen Stab«, mit dem er die besiegten Völker regieren werde. Es ist eine tragische Ironie der Geschichte, daß Brahms' »tausendjähriges Reich« tatsächlich mit dem endete, was schon in der Bibel angekündigt war: der Apokalypse der Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges. Nur das neue Jerusalem wollte sich partout nicht einstellen. Hoffnung hatte man aber wohl seinerzeit doch noch. 1915, im zweiten Jahr des Ersten Weltkrieges, schrieb der große Brahms-Forscher und -Biograph Max Kalbeck von der »großartigen Gesinnung des Künstlers, dem wir das *Triumphlied* ... verdanken, diese aus der Vergangenheit in eine noch glorreichere Zukunft Deutschlands hinweisende Vision«.

So finden sich manche der schon weiter oben angesprochenen ideellen, gleichsam ästhetischen Züge des Reiches auch in Brahms' musikalischer Siegesfeier wieder. Vor allem die nationale Selbstdefinition im Triumph über andere und in der Verstärkung der eigenen Identität durch die Abgrenzung von den »Franzen«, verbunden mit einer schon fast peinlichen Selbstüberschätzung, scheint bei Brahms geradezu prophetisch auskomponiert worden zu sein. Auch später meldete er sich noch mit musikalisch-politischen Kommentaren zu Wort. So schrieb er im Dreikaiserjahr 1888 drei *Fest- und Gedenksprüche* für achtstimmigen Chor, die von Brahms ausdrücklich auf die Völkerschlacht bei Leipzig, den Sieg bei Sedan und die Kaiserkrönung bezogen wurden, allerdings wollte er diese Zuschreibungen dem Druck nicht beifügen.

Auch wenn er sich später von seinem *Triumphlied* wohl auch wegen der politischen Entwicklung im Reich distanzierte – er bezeichnete es später als »Schreistück« und »Kaiserschmarrn« –, seine Abneigung gegen die Franzosen ließ im Alter nicht nach. Der junge Debussy wurde 1887 anlässlich eines Besuch bei Brahms von diesem mit einem Goethe-Zitat überrascht, als ihnen französischer Sekt gereicht wurde: »Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden, doch seine Weine trinkt er gern«, sagte der schon alte Meister dem jungen Komponisten und fuhr fort zu betonen, daß auch künftig Kriege zwischen Frankreich und Deutschland unumgänglich seien – was aber dem ewig strahlenden Glanz der französischen und deutschen Musik nichts benehme. Mit beidem sollte er einstweilen recht behalten.

Heute ist das *Triumphlied* kaum mehr aufführbar. Seine Absicht und seine Konnotationen haben es desavouiert, und – das Urteil sei gestattet – auch seine musikalische Substanz rechtfertigt keinen Affront gegen die politische Korrektheit. Der DDR-Musikologie galt es als »berücksichtigt« (Frank Schneider), im Westen hat man sich lange nicht groß mit ihm beschäftigt. Auch die einzige verfügbare Platteneinspielung im Rahmen der Brahms-Gesamtausgabe zu seinem 150. Geburtstag erfolgte wohl eher der Vollständigkeit halber denn aus künstlerischem Interesse. Richard Wagner – der sich mit seinem aus demselben Anlaß entsprungenen *Kaisermarsch* freilich auch nicht gerade mit Ruhm bekleckert hat – trifft mit seinem Kommentar zu Brahms' Jubelgesang in üblicher Bosheit den Kern: die »Halleluja-Perücke Händels« habe Brahms sich aufgesetzt und nichts als eine maskenhafte Pose sei dabei herausgekommen. Der Musikwissenschaftler Christian Martin Schmidt hat recht: Das Werk »ist Opfer des Bereichs geworden, auf den es sich eingelassen hat«. Letztlich aber paßt des *Triumphliedes* pompöse Antiquiertheit, die seltsam hohl daherkommt, gar nicht schlecht zum Kaiserreich, das es besingen wollte. *Habeant sua fata compositiones.*

Nachgerufenes aufs Schubert-Schwammerl-Jahr

Im not a taxidriver and my hero is Mozart«, bekannte jüngst der Komponist Manfred Trojahn unter prasselndem Applaus. Zustimmung also und Heiterkeit im breiten Rund, was immer englischsprachige Taxichauffeure nun ausgerechnet mit Wolfgang Amadeus Mozart zu tun haben sollen – oder eben gerade nicht. Der äußere Anlaß für dieses längst geflügelte Wort jedenfalls war ein würdiger (nämlich die Verleihung der Jahrespreise und Ehrenurkunden der deutschen Schallplattenkritik in Bonn), die Stimmung an diesem blitzblanken rheinischen Vormittag weitab von der schönen blauen Donau und von Wien, vom Himmelpfortgrund und der finsternen Kettenbrückengasse, fraglos die allerbeste, gehobenste. Denn viele viele durften sich an diesem Tag freuen: Die ausgezeichneten Interpreten, die allesamt leider, leider verhindert waren, dafür aber ziemlich launige Grüße verlesen ließen; die prämierten Labels, deren artige Vertreter – übrigens allesamt nicht verhindert – ziemlich artige Blumensträuße in Empfang nahmen; und ganz bestimmt auch die Komponisten, ob ihres langen Nachlebens nämlich in den Ecken und Nischen unserer ewigen Zivilisationsgründe: Monteverdi, Beethoven, Kurtág und Wagner. Kein Schubert also. Jawohl, Sie haben ganz richtig gelesen: *kein Schubert*. Aber auch kein Brahms, kein Mendelssohn – was die Sache zwar um keinen Deut besser macht, die Jubilare des Jahres 1997 aber wenigsten alle vereint, auf ein und denselben Atemzug gewissermaßen. Nun ja. Solidarität scheint gefragt, auch und gerade im Jenseits mit seinen viel zu schönen, viel zu poetischen Etiketten. Unsere Gedanken beginnen zu kreisen: Einen »Träumer Gottes« hat ihn der Schweizer Dichter und Essayist Carl Spitteler einst genannt; Arthur Schnabel, der Pianist, behauptete gar, von allen Komponisten sei dieser Schubert »Gott am nächsten«: Er nämlich hätte die Weltgrenzen gesprengt, sprengte

sie noch immer. Kollege Vladimir Horowitz indes fand für solchen Aufbruch persönlichere, lichtere, englischere Töne: »Schubert talks to Angels«. Und dachte an das berühmte *Impromptu in f-moll* vom Dezember 1827. Wie die Melodie in »einzelne, sehnsüchtig einander zurufende Gesten« zerfällt, wie sich Himmel und Erde auftun. Da weiß er bereits von der Syphilis, seiner Krankheit zum Tode: Franz Schubert, romantischer Komponist und chronisch Einsamer, einer, der unter Menschen nicht leben kann? Sie merken: Wir schweifen ab, versuchen, uns für seine erneute Abwesenheit zu rechtfertigen. Wie absurd.

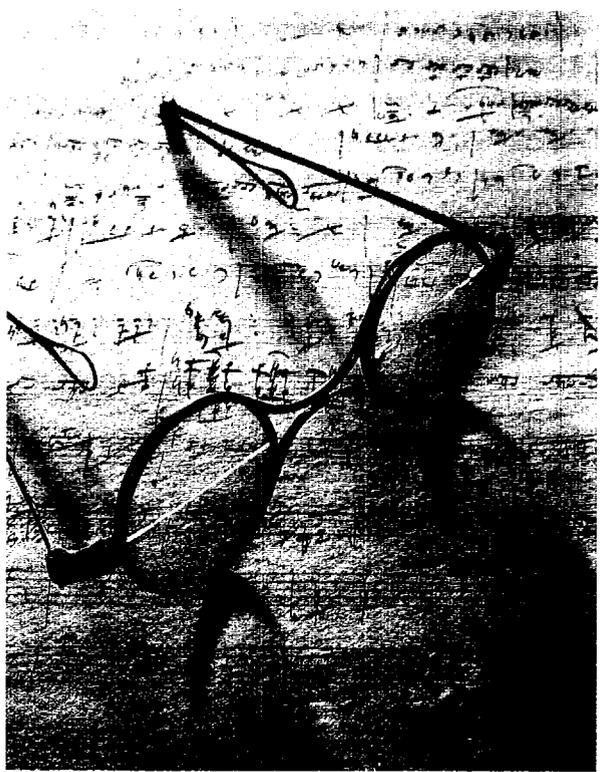
Das Himmlische bei Franz Peter *Seraph* Schubert aber hat sich immer auch als erstaunlich bodenständig erwiesen. Nicht nur, daß er in Lichtenthal, der Wiener Vorstadt, ausgerechnet auf dem »Himmelpfortgrund No. 10« geboren wird; auch die braunen Locken des Knaben entsprechen durchaus der Mode: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts nämlich legte man die Herrenfrisur gern in kleine Löckchen – *en chérubin* wie man sagte, *engelsgleich* – und schließlich *à la Titus* rund geschnitten, was die geringste Mühe machte und durch keinen Filzhut oder Zylinder je zu verderben war. Apropos: Zeichnungen, Aquarelle oder Lithographien von Schubert *mit* Kopfbedeckung existieren kaum – man hatte den Blick strikt nach innen gerichtet, hinter die Butzenscheiben der Bürgerhäuser. Über den »Bildchen« eines Moritz von Schwind etwa liege, folgt man Egon Friedell, »jener anheimelnde Duft von Kaffeekanne und Tabakspfeife, wachsbetropftem Tannenbaum und knisterndem Ofenreisig, frisch geplätteter Wäsche und frischgebackenem Kuchen, wie er bei dem Worte ›Biedermeier‹ nun einmal aufsteigt«. Schöne heile Welt? Wohl kaum.

Andererseits, und wir schweifen langsam wieder zurück: Wer läßt sich in seiner Beschäftigung mit Musik schon wirklich von 200. Geburtstagstagen leiten, von

100. oder 150. Todestagen? Schubert spricht seinen Liebhabern wie seinen Erbverwaltern, den Spezialisten und den Künstlern, den brennend Interessierten und den eher Zufälligen aus dem Herzen, sobald diese ihre Herzen offen sprechen lassen. Dazu braucht es weder runde Zahlen noch sabbernde, brabbelnde Zeremonienmeister. Schubert, Schuberts Musik ist so jung, so modern, so brisant, wie wir selbst. Sie legitimiert sich über uns, über unseren Umgang mit ihr. Eine enorme Verantwortung, die da bedeutet: Ohne uns ist er nichts, bleibt er stummer noch als stumm. (Und das soll ihn, soll uns mit ihm von Mozart, Monteverdi, Beethoven, Kurtág, Wagner, Brahms oder Mendelssohn unterscheiden?) Machen wir die Gegenprobe: Was fehlte uns, wenn er uns fehlte? Eine Welt, ein Sein ohne die Unvollendete, ohne das Forellen-Quintett? Wir, die wir mit ihm in Berührung kamen, wären andere, schlechtere

Menschen, mit anderen Physiognomien, anderen Sinnen. Niemand mehr, der Sätze sagen, Sätze wagen würde wie: »I'm a taxidriver and my hero is Schubert.« Wobei diese Konstellation, wenn sie denn jemals existierte, wirklich schwer vorstellbar ist: Draußen rast die Skyline von Manhattan vorbei, geifern die Slums der Bronx und drinnen, hinter getönten Scheiben, erklingt im festen Wanderschritt die *Winterreise* oder die späte *B-Dur-Sonate*, womöglich noch mit Clara Haskil ... Außerdem: Schubert – ein Held?

Während Manfred Trojahn nun weiter über den Radioapparat seiner ostpreußischen Großmutter philosophierte, über Sinn und Unsinn musikalischer Reproduzierbarkeit und einen ihn früh prägenden *Don Giovanni*-Mitschnitt (Mozart – ein Held?), glitten unsere Gedanken erneut ab, liebäugelten wir innerlich mit Verschwörung, mutmaßten wir einen dunklen, bösen, lang gehegten Plan. Warum war Franz Schubert hier nicht geehrt wor-



Schuberts Brille, auf Originalmanuskript

Foto: AKG/Erich Lessing

den? Aufnahmen, repräsentative, sehr besondere, eigenartige, hatte sein 200. Geburtstag ihm übers Jahr zuhauf beschert: Man denke an die rhetorisch einmalig ausdifferenzierte, in ihren Tempi fast unbarmherzige Interpretation des *Es-Dur Trios op. 100* durch *La Gaia Scienza* auf historischen Instrumenten (darunter ein echtes Schanz-Forтеpiano von 1810/1815!); oder an das Debüt des jungen Baritons Matthias Goerne mit Goethe-Liedern, eine echte Entdeckung, was Timbre und gestalterische Frische angeht; oder auch an Jochen Kowalskis und Markus Hinterhäusers betörend unängstliche *Schöne Müllerin*, die weltweit erste Einspielung des Zyklus durch einen Countertenor; und *last but not least*: an die Wiederveröffentlichung von Maria Judinas forschenden *Impromptus op. 90* von 1960. Alles Kammernmusik, sagen Sie, und pochen nicht ganz zu Unrecht auf den stets mißkannten Symphoniker im Schlag Schatten Beethovens, den ewig unglück-

lichen Opernkomponisten? Nikolaus Harnoncourts brennend gescheiter, beseelter Rehabilitationsversuch von *Alfonso und Estrella* zur Eröffnung der Wiener Festwochen wird ihren industriellen Niederschlag verdientermaßen gewiß noch finden. Außerdem muß es ja keineswegs der Konserve vorbehalten sein, in einem solchen Jubiläumsjahr Fanale zu setzen, positiver wie negativer Art. Erst das Einzigartige, Vergängliche, für immer Entschwundene sättigt doch die Luft, die wir atmen, bereitet den Boden, auf dem wir Tritt zu fassen suchen. In dieses Klima, diese Atmosphäre ist dann auch Herbert Wernickes kläglich scheiternder Versuch einer szenischen Umsetzung der *Winterreise* eingebunden oder Barbara Hendricks (Sopran!) beherzte Inangriffnahme der *Schönen Müllerin* bei der Schubertiade im vorarlbergischen Feldkirch. Verflücht, da sind wir ja prompt wieder bei der Kammermusik angelangt ...

»I'm not a taxidriver and my hero is Schubert«!?

Die Schubertiade Feldkirch übrigens war und ist das einzige Festival seit 1976, das sich ganz und gar Franz Schubert verschrieben hat. Insofern unterschied sich ihr Geburtstagsprogramm programmatisch nicht wesentlich von denen anderer, jubiläumsfreier Jahre. Vielleicht war es 1997 einfach ein bißchen praller, reicher, prominenter als sonst. Wie ein tönender Geburtstagsstrauß, dem geliebten Denkmal zärtlich zu Füßen gelegt. Das Publikum übrigens zeigte sich dort chronisch überaltert: Symptom für einen Anachronismus, einen fatalen Querstand in unserer Rezeption? Sinnigerweise ist Feldkirch überdies alles andere als ein authentischer Ort: man feiert Schubert just dort, wo er selbst zeitlebens nie gewesen ist. Wo aber war er überhaupt, wo hat er, der Getriebene, sich herumgetrieben? Siebzehn verschiedene Wiener Adressen in nur einunddreißig Lebensjahren zeugen von innerer Unrast und einer panischen Angst vor dem Alleinsein. Sein effektiver Lebensradius indes nimmt sich winzig aus, wie ein Stecknadelkopf auf

der Landkarte der Zeit – verglichen mit dem weltgewandten »Tourismus« eines Haydn, eines Mozart, eines Carl Maria von Weber. Zseliz, Steyr, Linz, Kremsmünster, Atzenbrugg, St. Pölten, St. Florian, Gmunden, Puchberg bei Wels, Steyregg, Salzburg, Paß Luegg, Bad Gastein, Graz, Baden, Unter-Waltersdorf, Eisenstadt – fast manisch scheint Schubert lebenslang nur das Eine, Einzige zu umkreisen. Und immer wieder: diese »verfluchte Sehnsucht nach Wien«.

Auch Schuberts Melodien und ihre seit Robert Schumann sprichwörtlich gewordenen »himmlischen Längen« aber verfolgen »miniaturistische Intention«, wie Peter Gülke, der Forscher und Musiker, zu Beginn des Festjahres betonte: Indem ihr In-Sich-Kreisen zwar reale Zeit beanspruche, aber im Grunde keinen Fortschritt, keine Entwicklung oder landläufige Handlung in sich berge. Vielmehr: eine Art *évolution sur place*, eine geradezu Beckettische Dramaturgie. »Große Melodie bei Schubert«, sagt Gülke, »braucht viel Zeit, um diese Punktualität, diese Idee von Zeitlosigkeit zu realisieren.« Musik also, die sich beharrlich zeigt, die bohrend fragt, fragend bohren kann und öfter mal in ihrem eigenen schwarzen Loch verschwindet. Musik, die Wiederholungen und viele Strophen liebt und gern in Zyklen denkt. Lieder, die unsere Weltgrenzen »sprengen«, immer noch? Die in den Schluchten unserer Großstädte und auf den Datenbahnen des World-Wide-Web vom Himmel künden, von einem anderen besseren Sein? Es scheint, als verweigere sich der Künstler Schubert zunehmend solcher althergebrachten Transzendenz, solch biedermeierlichem Eskapismus. Als komponiere er, wie Gülke sagt, eben nicht nur »die Höhlen des Glücks«, sondern auch und gerade deren Beschränkung, deren Abgeschnittenheit und fürchterliche Bedrohung. Schubert, ein radikaler Idylliker, ein Fanatiker unserer realen Gegenwart?

Apropos: Nicht wir hören, interpretieren oder beurteilen heute Schuberts Musik. Sondern sie hört, deutet und beurteilt uns. Und sie tut dies in vielerlei Gestalt, wenn wir es denn zulassen. Von Bertés

operettigem »Dreimäderlhaus« bis zum tv-Mehrteiler »Mit meinen heißen Tränen« aus den 80er Jahren (der natürlich wiederholt wurde und erstaunlich viel Patina angesetzt hatte), von den Transkriptionen und Bearbeitungen Liszts, Mottls und Scherchens bis hin zu Françaix oder Reimann, von Schnebels *Schubert-Phantasie* über Kagels bürgerschrecklich borstige Lieder-Oper *Aus Deutschland* (eine furiose Geburtstagsgabe in Wernickes hoch akklamierter Inszenierung zwischen Amsterdam, Wien und Zürich) bis zu Rihms *Erscheinung*, von Morton Feldmans *The Viola in My Life* bis zu Reiner Bredemeyers längst vergessener *Winterreisen*-Adaption der »Flucht eines gefeuerten Liedermachers« – die Liste der schöpferischen Annäherungen und Abgrenzungen ist lang. Und sie läßt sich nahezu beliebig fortsetzen, auch in den 90er Jahren. Adriana Hölszky, Wolfgang von Schweinitz, Hans Zender – sie alle kamen und kommen um den Pausback, den Kleinen, Weichen, Gutgelaunten nicht herum, als der er uns lange Zeit gegolten hat: Ein »linkisch bebrillter Dickkopf von Vorstadtlehrer«, wie Friedell ihn karikierte und Josef Teltscher ihn aquarellierte; ein »Parzival des Liedes«, wie Marcel Schneider ihn in seiner bis 1985 unverändert wiederaufgelegten Rowohlt-Monographie aus dem Jahr 1958 beschreibt – im Gegensatz, selbstredend, zum originären künstlerischen »Genie«. Aber selbst diese Diskriminierung dürfte 1997 kaum mehr gewesen sein als ein vergilbtes Passepartout, ein müder Platzhalter für den üblichen Klassikerkult und das übliche Achselzucken. »Our hero is Schubert«?

Auch die Literatur hat sich in diesem Jahr gewiß keine Schonung gegönnt. Ob wissenschaftlich seriöse Werkanalyse und Biographiebeschreibung (wie in Peter Gülkes Vorwort zur Wiederauflage von Otto Erich Deutschs Kompendium *Schubert – Die Dokumente seines Lebens* oder in Rüdiger Görners lesenswertem Nachwort zum Inselbüchlein mit Briefen, Gedichten und Notizen Schuberts), ob belletristische Fiktion (wie Friedrich Dickmanns geschwätzige *Annäherung* oder Michael Stegemanns unsägliches Tage-

buch *Ich bin zu Ende mit allen Träumen*) oder einfach nur »ein Buch zum Gernhaben« (wie Friedrich Saathens komplett überflüssige *Wanderverfantasie*) – die Neuerscheinungen zu Franz Schuberts 200. Geburtstag hatten viele Gesichter. Und kein wirkliches Gesicht. Wenigstens gab es fristgerecht endlich eine neue Rowohlt-Monographie, und die ist, dank Ernst Hilmar, sogar ziemlich gut. Das Geschäft aber scheint schwieriger geworden zu sein, komplizierter, banaler auch. Thesen und Gegenthesen haben sich viel Luft aus den Segeln genommen. Da hatte es das Schubertjahr 1978 noch vergleichsweise leicht: Ihm war es vorbehalten gewesen, den Winterreisenden endgültig vom Schwammerl zu scheiden, Mahlersche Längen in den Symphonien zu ahnden (statt permanent nur Beethovensches Versagen zu diagnostizieren) und das Verstörungspotential aus den Schönheiten seiner späteren Kammermusik herauszuschälen; den naiven, biedermeierlichen Schubert mit dem sentimentalischen zu konfrontieren. Das gelang. Da wurde er vielen fremd im Gedenken. Und anderen wieder ganz vertraut.

»My hero is Schubert.«

Franz Schuberts Grabstätte auf dem Wiener Zentralfriedhof jedenfalls, im liebevoll bepflanzten und säuberlich geharkten Schulter-schluß mit Mozart und Beethoven, grüßt demonstrativ als Phantom. Wieder so ein verdammte unwirklicher, unauthentischer Ort, den alle Blümlein und Kränze des Jahres 1997 nicht wirklicher, nicht authentischer machten. Kein Ort. Nirgends. Hierher also hatte man seine Gebeine (wenn sie es denn je waren) überführt. Der alte Währinger Friedhof nämlich, auf dem sie nach des Komponisten Willen ursprünglich ruhen sollen und auch ruhten, kaum mehr als drei schmale Gräber von Beethoven entfernt, wurde bereits 1923 von der Stadt Wien aufgelassen. Beethoven, das heimliche unheimliche Idol, der ewige Schattenmann. Beifall reißt uns aus unseren Tagträumen. Trojahn ist fertig, hatte Erfolg, vom allerersten tiefensten gemein-

ten Bonmot an. Ach ja, das mit dem Taxifahrer und Mozart war natürlich eine Replik. Auf eine kurz zuvor im Rahmen besagter Feierlichkeit zum Besten gegebene Anekdote: Da war doch tatsächlich jemand mitten in New York an einem farbigen *taxidriver* geraten, der sich im lockeren Smalltalk inbrünstig zu Beethoven bekannte! So weit hat es unser Franz Peter Seraph aus dem Himmelfahrtstag selbst im Jahr seines 200. Geburtstages nicht gebracht. Seine Namenspatrone aber, die Seraphim, jene sechsflügeligen Himmelswesen, die mit glühenden Kohlen unreine Lippen berühren und so von aller Sünde, aller Schuld freisprechen, sollen unermüdlicher denn je unterwegs gewesen sein.

MICHAEL KÖHLER

Faust im Ring

Wagner und das deutsche Erbe

Demokratie ist ästhetisch reizlos. Sie kennt kaum Paukenschläge. Ihre Königsmorde (Mannheimer Parteitag) sind mit dem deutschen Königsdrama (Nürnberg Reichsparteitag 1936) nicht zu vergleichen. Shakespeares Königsdramen werden heute noch aufgeführt. *King Lear* ist auch in hundert Jahren noch ein Stoff. Ob wir es im Wahljahr 1998 zu King Lafontaine bringen ist noch fraglich. Säkulare Führergestalten sind in Kunst und Politik allemal attraktiver als Streitkulturverfechter. Macht ist sexy und bündelt noch einmal kollektive Aufmerksamkeiten.

Beidem sind wir heute – aus gutem Grund – skeptisch gegenüber eingestellt. Die Entweihung kultureller Säulenheiliger ist in den Siebzigern gelaufen. Wir werden sie, die Entweihung, nicht wieder los. Goethe soll neuerdings schwul gewesen sein. Wagner ist der Vorbote des deut-

schen Faschismus und über den »Übermenschen« Nietzsche muß man schon gar nicht reden. Diese Art des Vorurteils ist typisch deutsch. Erstens verwechselt sie Argumente *ad hominem* mit Werken. Freilich gibt es keine unschuldige Kunst, aber Werke sind Werke und Schöpfer sind Schöpfer.

Autor, Werk und Wirkung sind verschiedenerlei

Aus Vermutungen werden in ach so demokratischen Zeiten schnell Verdächtigungen. Wer gar zugibt, Benn, Gehlen oder Carl Schmitt zu lesen, macht sich verdächtig. Wer auch noch regelmäßig dem verordneten Modernismus widersteht und gern den Urvater der musikalischen Avantgarde, den skandalösen Wagner hört, muß sicher eine germanische Ahnentafel haben. Oder?

Wagner ist und bleibt der wirkungsmächtigste Beitrag des deutschen 19. Jahrhunderts zur Opernweltliteratur. Für Thomas Mann gab es nie einen Grund, Wagners »Dichtertum anzuzweifeln«. Und seine Ästhetik ist derart revolutionär, derart medientechnisch, derart psychotechnisch auf der Höhe, daß viele heute immer noch mit Allegorien und realistischen Bebilderungszähmungen inszenieren, weil sie dem Sinnentaumel mißtrauen. Die Gralsritter werden dann zu Barkellnern, und im Garten der Götterburg steht die lila Kuh.

Auch Nietzsche war klar, daß Wagner nicht nur ein Schicksal, sondern ein deutsches Ereignis ist. Er hat faustische Dimensionen. Das Leiden am »Faust« im »Ring« ist das deutsche Problem selber. Und das hat Wagner vorgeführt. Kurz, Goethes Faust ist Stoff in Wagners Ring, ist Stoff unserer Geschichte. Beide sind deutscher, abgründiger Stoff. Sie als theoretische Vorhölle des deutschen Nationalsozialismus einzustufen ist verfehlt. Im Heine-, Schubert- und Brahmsjahr 1997 haben denn Rudolf Augstein und Joachim Köhler (*nicht verwandt mit dem Autor*) mal wieder kräftig auf die Analogiepauke gehauen und Wagner zum »Propheten« des »Vollstreckers« gemacht.

Freilich hat die völkische Bewegung Siegfrieds Schmiedelieder und Rufe für ihre Zwecke benutzt. Freilich hat Adolf Hitler Siegfried Wagner gestanden, daß er das »geistige Schwert« heute führt. Aber es führt kein Weg vom Bayreuther Festspielhügel zwingend zum Führerbunker. Die Marschlinie des deutschen Geistes ist faustischer Natur. Das ist ihr Schicksal. Und zwei der Größten haben das erkannt und ästhetisch gebannt. So sehr, daß Schiller 1797 Goethe gegenüber die Form seines Dramas für überaus gewagt vorhielt und man Wagner ohnehin für größtenwahnsinnig erklären mußte. Meine These ist ebenso einfach wie einleuchtend. Die menschlich abgründigen Ermächtigungsstrategien über Sein und Zeit, über Leben und Liebe, über Glück und Gold haben Goethe und Wagner ge- und erkannt. Sie haben ihnen eine unbekannte, anstößige Form gegeben.

Es ist nicht richtig, Wagners theoretische Schriften, das *Kunstwerk der Zukunft* etwa, als »blutigen Weg« mit dem Ziel einer Gesellschaft befreiter Menschen zu beschreiben. Es ist nicht richtig, Wagners Zivilisationskritik, seine Naturphilosophie als Vorstufe einer germanischen Volksideologie zu lesen. Genau das aber wird immer wieder gern und schnell gemacht. Joachim Fest kritisiert diesen Zugang ebenfalls: »die These verkleinert Hitlers originäres Verbrechen ebenso, wie sie Wagners cholерischen, oft als bloße *Suada* erkennbaren Antisemitismus zur Bedeutung einer geschlossenen Ideologie aufbläht.« (FAZ vom 18.7.1997)

Das heutige faustische Problem liegt nun im Versuch, jene wunschökonomischen, kontrolllosen, irrationalen Anteile im menschlichen Handeln aus der geschichtlichen Erfahrung heraus lahmzulegen, den Sumpf auszutrocknen. Das aber bereitet nur neue Damnbrüche. Der Faust im Ring ist ein Ärgernis. Die Deutschen sind immer noch im Clinch.

Aber Thomas Mann und Theodor Adorno waren nicht nur aus musikästhetischen Gründen davon angezogen. So wie die Josephstetralogie ein literarischer »Ring« ist, ist der Wagnersche »Ring« dem Goetheschen Faust geschuldet. Es

gibt eine *imitatio goethei* bei Mann und eine *imitatio beethove* bei Wagner. Sie waren jeweilige Lichtgestalten. Nietzsche war überdies Wagners Lotte in Weimar. Kurz, Wagners wiederholte Faustlektüre ist nachweislich belegt. Beethovens Neunte und Goethes Faust werden Wagner zum »Advent des Musikdramas« (Dieter Borchmeyer). Der »Faust« und der »Ring« sind Überschreitungen herkömmlicher Formgebung. Die mythischen Bilder aber weisen nicht nur in archaische Vergangenheit zurück, sondern werden zu Chiffren moderner Erfahrung.

Wagner und Goethe sind, wenn es um die Macht der beherrschenden Zeichen, wenn es um den Zweifel am Souveränitätsanspruch des sich mündig glaubenden Subjekts geht, diagnostisch fortgeschrittener als mancher Stronlinienaufklärer. Der zwanglosen Macht besserer Argumente mißtrauen sie zutiefst. Gold und weibliche Schöße, die Geschenke des Satans in »Faust I«, sind Alberichs Schicksal. Er aber verflucht den Fluch noch einmal. Der Faust und der Ring sind auch so wunderschön kitschig, weil sie auf die friedensstiftende Kraft der versöhnenden Liebe setzen. Nur hat es bis dahin schon jede Menge Opfer und Leichen gegeben. Die Hinterbliebenen der Helden sind nach Adornos Worten bekamtlich die Pferde. Die Hinterlassenschaft Wagners ist als Wirkungsmacht mythischer Urbilder nicht zu unterschätzen. Die Emanzipation vom Mythos, die wir selber als Befreiung feiern, ist selber mythisch. Unsere Mysterien kommen nur heute aus der Steckdose. Prometheus wäre heute Programmierer.

Die Utopie eines vorzivilisatorischen, vorsprachlichen Zustandes faszinierte den Philosophen Theodor Adorno. Nicht nur der schwertschwingende Erlöser und reine Tor Siegfried war ein nachahmenswerter Held für Hitler. Adorno war von der märchenhaften Szene fasziniert, in der Siegfried mit dem Waldvögelein spricht. Jene Szene, in der er dem Schoß der Natur durch kulturelle Verblendungszusammenhänge noch nicht entrissen ist. Wer im Feuer des »Rings« immer gleich die »Reichskristallnacht« vermutet, bringt

sich um andere Einsichten. Er sammelt mit Benjamin gesprochen nur das »Inventar der Funde« und macht keine mühsamen, ver(w)irrenden Grabungen. Der Feuergott Loge ist der Gott des Lichts und somit der Repräsentation, er ist der Herr der Einfälle und des Betrugs, der Funken und Elektronik. Die Feuer der Götterdämmerung und das Feuer, das Brünnhilde stiftet, sind nicht »verbrannte Erde« oder »Blitzkrieg«, sondern Neuanfang aus voraufklärerischer Tradition. Die stoische Ekpyrosis, der reinigende Weltenbrand hat mit den brandschatzenden Schlägern des Dritten Reichs nichts zu tun. Man darf die vulgärmythologischen Ansprüche des Dritten Reiches nicht mit dem Mythosbegriff Goethes oder Wagners vermengen. Auch wenn Wagner auf großem Fuße lebte, ist seine Kritik des entgleisenden 19. Jahrhunderts zutreffend. Eine alternative Lesart der Wagnerschen Herde böte folgende:

Notherd und Herdnot in Wagners
»Walküre«

»*Ein eigner Herd, ein braves Weib
sind Gold und Perlen wert.*« (JWG, Faust)

»Wer sich nicht wehrt, endet am Herd«, hieß es 1968. Hundertdreißig Jahre früher hätte Wagner nach der Flucht aus Riga in den ärmlichen Pariser Verhältnissen gern eine Heimstatt am wärmenden, nährenden Herd gefunden und sich kaum gewehrt, am Herd zu enden. Was die studentenbewegte Eingangslosung aber genauso verschweigt wie der erste Satz aus Wagners Walküre ist das Geschlecht des Herdes. Der Herd ist ja nicht nur der brennende, glühende Ort des Feuers und der Küche, an dem vorzugsweise brave Weiber stehn, er ist auch Altar und Focus – so sein lateinischer Name – des Heimwehs. Vom Heimweh nach braven Weibern und eignen Herden, war Wagner von klein an getrieben.

Luzern, 1. Juli 1870

Professor Nietzsche Basel
Schützengraben 45

Auf Tribschen werden sehnlichst neue
holländische Heringe verlangt. Sollte

Marie Walther nicht schleunigst helfen können, wenn sie zur Rettung des Kunstwerkes der Zukunft darum angegangen würde?

Kapellmeister Richter bei mir dauernd installiert. Der Professor?

Wagner

Das hunger- und kummervolle Wesen, als das Feuerbach den Menschen beschrieb, hat weitaus häufiger nötig am Herd zu enden als ihm lieb sein mag. Es als Strafe einzustufen, dort zu enden, verkennt die alimentäre Not, die existentielle Sorge, die zivilisatorische Leistung und die Metonymien der Versorgung im Bild des Herdes. »Essen muß man hinlänglich« empfiehlt kopflos genug die Konsulin Budenbrook ihrer Tochter Tony beim Eintritt in die mißglückende Ehe mit Bendix Grünlich im Roman *Die Buddenbrooks* von Thomas Mann. Goethes Faust (dem die Titelzeile dieser Skizze geschuldet ist), und Beethovens Neunte, die Wagner zum »Advent des Musikdramas« gerieten, handeln ja nicht zufällig von herdbedingten Verwandlungen, von Zauberei und Götterfunken. Prometheus profan in der Küche? Hier liegt aber mehr ein satyrhafter Fingerzeig als es humanistisch vollmundige Rede von der »zehrenden Sorge« in Wagners Ring und Goethes Faust so gern homologisiert. Der Herd ist, kurz gesagt, auch ein Ort der Travestie. Die Empfehlung des empfindsamen Idyllikers Johann Heinrich Voß, wonach der Herd kein Platz für Männer ist, überhört er freudvoll: »hat er nimmer gehört, herr bräutigam, dasz man die männer, welche dem Herde sich nahn, mit der küchenschürze bekleidet?«

Der Herd ist in Prosa oder Oper denn mehr als nur naturalistisches Requisit. Von der *Walküre* Wagners aber bis zu den *Wälsungen* Thomas Manns fehlt auffälligerweise immer der Koch, die Küche, das Kochen, kurz: der Herd. Erst Mime im »Siegfried«, der »Künstler, der lernt jetzt kochen«. Ob als entlarvende Persiflage auf seinen leiblichen oder Stiefvater Geyer, oder als später Nachtrag auf die ertragenden Hänscleien »Frische Elster-Eier für den kleinen Richard Geyer«, (i.e.

Richard Wagner, Anm. d. Verf.), Essen, Nahrung und Versorgung spielen in Wagners Werk und seinem Leben erst recht keine unbedeutende Rolle. Das schwächliche Kleinkind Wagner erinnert sich, von seiner Mutter kaum je »geliebkost worden zu sein«. Da nimmt es nicht Wunder, daß er mit einem heißen Kotelett in der Tasche reißaus genommen haben soll. So sind Weibes Wonne und Wert nicht nur Gold und Perlen wert, sie entflammen auch am Herd. Siegmund nimmt sich den erst besten Herd/Schoß/Weib/ Wert.

Die jungdeutsche Emanzipation und Politisierung des Weibes endet in der Sozialisierung ihres Schoßes, in der Mutterschoßokkupation. Die jungdeutsche Sinnlichkeit findet bei Wagner im Bild vom weiblichen Herd Sieglindes, die als erste herbeieilt, ihre heißblütige Anwendung. Mephistophelische Versorgungsunabhängigkeit aber durch brave Weiber und eigne Herde zu bekommen, ist so wenig zu erzielen, wie sich beide (Herd und Weib) domestizieren lassen; das Mißlingen im instrumentellen Umgang mit Weib und Herd ist der Regelfall. Das muß Goethe und Wagner klar gewesen sein. Übereilt will Faust daher auch alles sofort. Er hat ultimativen Wissens-, Weiber- und Wert-Durst. Helenen in jedem Weibe bald sehen zu können, gelingt nur den glücklich Satten. Und der Traum von der

großen Brust erfüllt nicht nur Flaschenkinder.

Es handelt sich also nicht nur um schnöden Hunger, wenn vom Herd die Rede ist. Gottfried Kellers Brief vom 13.1.1856 schildert denn treffend die Zürcher Traufe, die er bei Wagner gegen den materialistischen Berliner Regen gewechselt hat: »Wagner selbst verabreicht zuweilen einen soliden Mittagstisch.

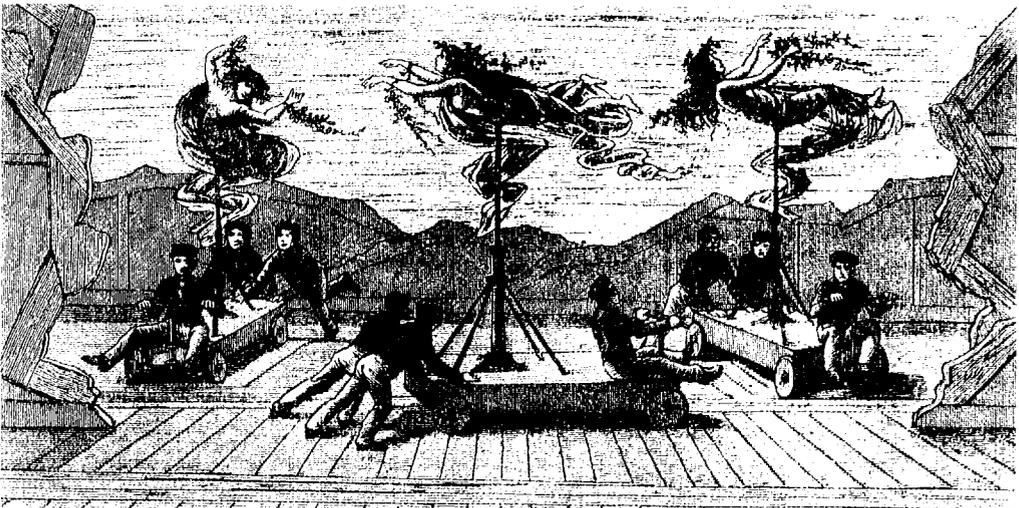
Und bald darauf Eva wieder: »Herr N. heisst Fressor« worauf Loldi: »Nein Professor nicht Fressor; er fresset ja Niemand.« Sie sehen, dass Sie Tribschen nicht vernachlässigen dürfen.

C. von Bülow

Der erste Tag im Bühnenfestspiel von Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* beginnt daher mit einer alimentären Amnestie. Der erste gesungene Satz, den Siegmund, ermattet auf ein Bärenfell zustürzend, singt, lautet: »Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten.« Wer fiele nicht gern im Zustand der Verfolgung auf ein wärmendes Bärenfell oder an die wohlklingende Brust Sieglindes. Zunächst aber muß der Held mit einem Herd vorlieb nehmen. Aber, was ist das für einer? Inszenierungen tragen in der Regel ihr Kreuz mit dem Beginn dieser Szene. Von wettlich-schnödem Hun-

»Die schwimmenden Rheintöchter«, Bayreuther Inszenierung 1876

Foto: AKG, Berlin



ger kann die Rede allein kaum sein. Laben sich Götter oder sagenhafte Helden doch günstigstenfalls an Nektar und Ambrosia und nicht an Most und Wurst.

Rein gattungsgeschichtlich gehören Kneipen-, Gast- und Wirtshausszenen in die Komödie. Sie sind der willkommenen Ort zur Einführung der *dramatis personae*. Hier aber geht es nur vordergründig um den Herd als einen Ort der Gastfreundschaft, des Gastrechts und der Amnestie. Es ist ein straffreier Raum, in Raum der Straf- und Verfolgungsaussetzung, ein Raum alimentärer Fehlversorgungsprävention und Schutzdauerstellung. Für die Dauer des Gesangs gehört die erquickende Labe, das brave Weib und jener fremde Herd diesem Fremden, nämlich Siegmund. Die vollmundige Besetzung von Herd und Weib sind ihm Gold und Perlen wert. Zahlen tut er naturgemäß nicht. Nun gibt es mehrere Zugänge zu dieser Szene. Der naheliegende biographische Zugang erzählt beispielsweise von den Entbehrungen Wagners während seines Pariser Aufenthaltes. Häufig aber sind militante Okkupationen fremden Territoriums Reaktionsbildungen auf erfahrenes Leid, beziehungsweise destruktive Racheakte. Wer, wie Wagner im September 1850 in Albißbrunn ein »radikal gesunder Mensch« zu werden wünscht und dies in einer hydropathischen Anstalt mit einer fragwürdigen Wasserheiltheorie vorantreibt, wer weiterhin »unassimilierte Substanzen zum Ausschwitzen« zu trachten sucht, wer also einer kurrenten Heilmethode zufolge durch gesundes Leben sich letztlich vom Sündenfall zu befreien sucht, muß kriminell enden, wenigstens aber straffällig werden. Siegmund nimmt sich, was er braucht.

Baden Sie auch! Essen Sie auch Fleisch! – Allerherzlichste Grüsse von ihrem getreuen R.W.

Geschwächt, auf der Flucht, abgemagert, entkräftet, begeht Siegmund Mundraub. Statt zu sekretieren, magert Richard ab. Er mutet sich statt Wein Wasser, statt Wärme Kälte zu. Die Wasserdiet macht ihn aufgereggt, »blaß und ausgezehrt«. Wagner wird in den folgenden zwei

Jahren vermehrt von der Gesichtsrose heimgesucht. Der Krankheits-»Herd« ist auch die eigene Gesichtsrose nach Erhitzung. Realgeschichtlich ist der Herd eine geschlossene Feuerstelle. Geschlossene temperaturstabile Herde tauchen erst Ende des 19. Jahrhunderts auf, etwa mit dem Gasherdd um 1910 oder in den arbeitsteiligen Hotelküchen zur Zeit Auguste Escoffiers. Den Anfang in der Produktion von Großküchenanlagen und der Grundstein für das, was man heute den Consumer-Bereich nennt, ist auf den 15. Mai 1875, vor gut 120 Jahren zu datieren, als die Firma Küppersbusch beginnt, Heim und Weib zu beglücken und den Herd zu industrialisieren. »Wer sich nicht wehrt, endet am Herd«, braucht seither länger keine Parole für Heimchen zu sein.

Wieder über das Büffet nach der Premiere des Ring in Bayreuth 1875, noch über Wagners persönlichen Herd wissen wir verbindlich Bescheid. Es kann aber bei aller Neigung zum Luxus nur ein Küppersbusch gewesen sein. Zwischen der Biedermeierküche mit undifferenzierter Hitzeverteilung auf offenem Feuer und dem geschlossenen Haushaltsherd mit Dekor liegen nur vierzig Jahre. Von der Herd-Ummauerung, über den Rauchabzug zur Einbauküche mit Touch-Sensor-Technik für die heutige Designer-Wohnküche sind es nur wenige Schritte. Siegmund aber – um auf ihn zurückzukommen – lebt nicht mit einem Notherd von der Eisenhütte Westfalia aus dem Jahr 1945, sondern er lebt in Herdnot.

Er lebt in kleinkindlicher Furcht vor Versorgungseinstellung, vor Brustentzug. Daher kann er anschließend beglückt und freudvoll verdoppelnd, über Sieglindens vollbusiges Dekolleté urteilen: »Ein Quell! Ein Quell!« Wenig schmeichelhaft, aber offensichtlich ehrlich. Der Ort gemeinlicher Hitze, der Herd, schenkt ihm erquickend kühle Labe. Sieglinde reicht ihm ein Trinkhorn. Der Herd, inklusive der Entzündungsherde auf Wagners Leib (um von Marxens Furunkeln zu schweigen), reiht sich somit in die Geschichte der mesianischen Pathologien im Namen der »zehrenden Sorge« um Andere ein.

Mit Krücken auf Holzwegen

Leitbilder in der jüngsten »Neuen Musik«

Das letzte Raisonieren im Umfeld der Neuen Musik, also derer, die sich in der Geltungssphäre autonomer Kunst bewegt und sich über die Zweite Wiener Schule Arnold Schönbergs und die serielle Musik der 50er Jahre bis heute in zahlreichen Spielarten des Avantgardistischen verfrant hat, galt diversen Signal- und Reizworten aus dem Fundus kulturkritischer und wissenschaftlicher Art. Beispielsweise dem der Virtualität, jenem Zauberwort, das allerorten die Diskurse über Subjekt-Schwund, Simulation, künstliche Intelligenz und neue Welten ungeahnter Interaktivität von Mensch und Maschine anheizte. Ähnlich wie in den Zeitgeist-Debatten andernorts, sind im Zuge der saisonal wechselnden Trendthemen die Halbwertzeiten dabei immer kürzer geworden. Nachdem sich herumgesprochen hat, daß Simulation und Virtualität zu Kunst im Allgemeinen und zur referenzlosen Musik im Besonderen als der Bedingung ihrer Möglichkeit gehört, herrscht momentan begrifflich Flaute. Erst recht redet heute niemand mehr von der Chaostheorie oder dem radikalen Konstruktivismus, was noch vor drei, vier Jahren die avancierteren Debatteure in der Neuen Musik bewegte. So sind die letzten, leitbildgebenden Anleihen bei wissenschaftlichen und philosophischen Begriffen als Anreicherungsstoff aufgenommen und abgelegt worden.

Statt sich auf ein ermüdendes, zeitdiagnostisches Hase-und-Igel-Rennen einzulassen, bei dem der Igel nicht etwa immer schon im Ziel ist, sondern sich einfach nach kurzer Zeit aus dem Wettlauf verabschiedet, scheint es interessanter, den Gründen für die Applikationsbedürfnisse der Neuen Musik in Sachen Technik, Sinn und Wissenschaft nachzugehen. Vielleicht führt die Funktion des Leitbilds in Gestalt der angedeuteten Anleihen bei außerästhetischen Geltungssphären weiter, und vielleicht hat man mit dem Titel

eines Bändchens später, musikalischer Texte Adornos eine Kontrastfolie, die das Anlehungsbedürfnis der jüngsten Neuen Musik profilieren kann: *Ohne Leitbild*. Tatsächlich verdankt sich die historische Entwicklung dessen, was heute als Neue Musik gilt, einem fortschreitenden Prozeß der Entfunktionalisierung, der als Autonomie der ästhetischen Sphäre gegenüber öffentlichen Zumutungen des religiösen oder politischen Rituals verstanden und praktiziert wurde. Aber auch der privaten Sphäre gegenüber, mit ihren eingelebten ästhetischen Bestätigungs- und Kompensationserwartungen als einer Art *Soziobio-Feedbacks*, verhält sich die Autonomie negativ. In den berühmten Skandalen in Wien und Paris der 10er und 50er Jahre trafen die Sphären ungefiltert aufeinander, ohne daß dies der sozialen Wertigkeit der verhaßten Neutönerei damals abträglich gewesen wäre. Schon eher die ganz profane und unspektakuläre Entscheidung eines jeden Schallplatten- und Radiohörers, der seinen dissonanten Fehlgriß beim nächsten Kauf und der nächsten Programmwahl bedachte und eine finanziell folgenreiche Entscheidung traf.

Noch aber wußten sich, wie auch in anderen Bereichen der bürgerlichen Reproduktion, weiße Flecke vorbürgerlicher Substitution und frühbürgerlicher Selbstidealisation zu halten – Mäzenatentum und Kunstreligion. Die den marktgängigen Zweck-Mittel-Relationen enthobenen Regionen waren den öffentlich-rechtlichen Systemen des Sozialstaats überlassen, der sich in der Rolle des dotierenden Feudalherrn sah. Daß die Delegitimierung und die damit einhergehende finanzielle Marginalisierung von den marktformigen Kaufentscheidungen auch auf diesen Bereich übergreifen konnte, hing mit der demokratischen Grundierung dieses vordemokratischen, aber eben öffentlichen Mäzenatentums zusammen. Die Akzeptanz-Quote als Kriterium der finanziellen Zuwendung ist deren logische Konsequenz und das Ende jenes Prozesses »ausgehaltener« autonomer »Zumutungen«. Das Sponsoring ist dabei ein Übergangsphänomen, gleichsam ein Zwitter, der über Bewertung von Rénommée und Multiplikato-

ren-Bedeutung einzelner Ereignisse bis jetzt nur am Endpunkt der künstlerischen Produktivität instrumentalisierend wirkt und (noch) nicht am Beginn von ästhetischen Überlegungen und Optionen greift.

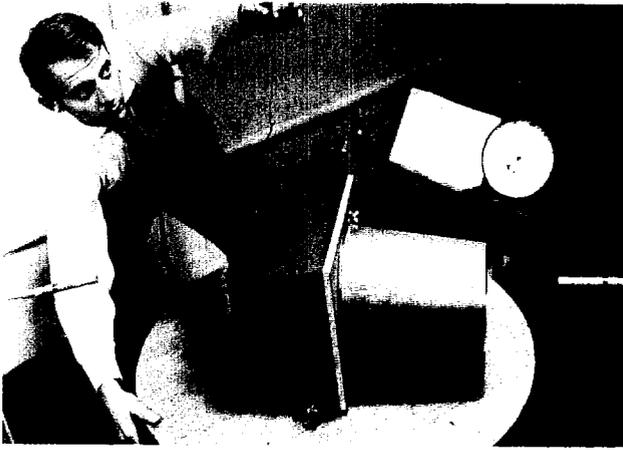
Das Näherrücken von privater, kulturindustriell vermittelter Verwertung einerseits und autonomer, musikalischer Produktion andererseits ist ein Prozeß, der erst recht für die historische Musik gilt. In Gestalt der Drei Tenöre, werbungsaktivierter Musik wie *Bolero* oder *Carmina Burana* oder Animations-Medleys ist er mittlerweile allgegenwärtig.

Als harte Geschäftsgrundlage ist er auch für viele prominente Namen und Institutionen der Neuen Musik bereits verbindlich geworden – man denke nur an Namen wie Phil Glass, Steve Reich oder das Kronos-Quartett. Die Grenzverwischung von Minimal-Music und Pop-Music ist da ebenso zu nennen wie der gesamte Bereich des Cross-Over, der in horizontaler Hinsicht belebende Elemente aus den diversen Spielarten von Rock, Punk oder Hip-Hop aufgreift und in temporaler die klanglichen Polsterelemente der traditionellen Satz-Garnituren ausklopft, um sie einer recycelnden Verwendung zuzuführen. Im Sinne einer musikalischen Rezeptions/Produktions-Kybernetik ist dadurch ein Regelkreis angestoßen worden, der das kompositorische Bemühen um Akzeptanz an tatsächlichem Zuspruch kontrolliert und dessen Ausbleiben als Anstoß für nötige Modifikationen erfaßt, was ihrerseits die Erwartungen der rezeptierenden Öffentlichkeit mitbestimmt. Auch wo nicht unmittelbar Zuhörer- und Umsatzzahlen als kompositorisches Leitbild fungieren, sind die Distanznahmen von einer autonomen Musik nicht zu übersehen, die »das auf der Flucht vor der Flut des Banalen immer wieder entdeckte und später an die nachrückende Flut wieder preisgegebene Neuland« (Ernst Krenek) weiterhin sucht. Die Wiederkehr des Narrativen, der vielen, meist kleinen Großen Erzählungen als kompositionsbestimmender, mythologischer Semantikerne, ist als kosmologische Sinnstifterei das abgehobenere, meist alteuropäisch beheimatete

Pendant zu der Pop-Mutation der Neuen Musik andernorts.

Zahllos sind die pseudo-sakralen Werke, und dabei ist gar nicht einmal an Karlheinz Stockhausens musikalisches Erlösungswerk gedacht. Gegenüber den vielen Kleinmeistern und -meisterinnen in dieser boomenden Sinn-Branche ist die Qualität des Kölner Meisters geradezu astronomisch. Und wem das Heil aus dem *Internet* und dem *Global Village* zu kommen scheint, dem dürfte auch Stockhausens Erlösung aus Richtung Sternbild Sirius keine Realitäts-Probleme bereiten. Was die vielen Zwerge auf den Schultern des rheinischen Riesen anbetrifft, kann man analog zur soziologischen Bestimmung von einer kompositorischen Mittelschicht sprechen. Sie korrespondiert nicht nur mit dem sinnkrisengeschüttelten, kulturbetriebsamen Mittelstand, sondern ist bis in die Faktur der Werke hinein entsprechend bestimmt. Vor hundert Jahren standen Namen wie Max Bruch, Pablo de Sarasate oder Franz von Suppé für diese Zwischenlage, die auch heute denselben starken Drang nach etwas Höherem hat, aber zugleich der Gefahrenzone des Abstiegs in die Trivialitäten der unteren musikalischen Klassen nie recht entkommt. Als Marktsegment im Bereich der Neuen Musik nimmt diese zeitgenössische Form der *Light Classic* ständig zu. Kein Wunder, daß in dieser nach oben und unten offenen Zwischenlage die schönsten Idologien von sich selbst, den anderen und dem ganz Anderen blühen. Fast scheint es, als wäre es dieser Spagat und die ständige mentale Alarmbereitschaft, die die pausenlose Sinnsuche motiviert.

Bleibt man im Bild, dann ist die lebensweltliche Funktionalisierung nach oben gerichtet die höhere Sinn-Offerte und nach unten ein spezifisches Pendant zum »Abtanzen« und »alles rauslassen« der musikalischen Unterschicht. Wie dort die kompensatorische Funktion der Musik offensichtlich ist, so sind es hier die vielen Varianten handlungsvermittelnder, theapeutisch bezogener Klanggebung. Was in den Fünfziger Jahren als Ruf und Raunen des Seins eine existentiell angehauchte Kunstgläubigkeit beflügelte,



Der junge Stockhausen probt Elektronische Musik, 1960

Foto: AKG, Berlin

das hat heute der Zen-Buddhismus als neue Leitsinn-Einheit übernommen. Aufführungen Neuer Musik werden nobilitiert durch über das Auditive hinausgehende, pragmatische Mitnahme-Effekte: ein ruhiges Herz, ein Eintauchen in fremde Kulturen, die noch unverdorben sind, eine kulturkritische Perspektive auf die alteuropäische Aufklärung usw. Vor fast fünfzig Jahren wies Max Horkheimer auf kulturelle Formen der Selbstverleugnung hin, daß der Protestantismus, und damit ist die das Berufsleben bestimmende Werkmoral der bürgerlichen Gesellschaft gemeint, eine Form der Selbstverleugnung darstellt wie das buddhistische Mönchtum auch. Damit ließe sich wohl noch immer die Empfänglichkeit der kulturinteressierten und arbeitsmotivierten Mittelschicht mit allen Formen der Meditation und Selbstreinigung erklären. Diverse Didaktiken, Arbeitsschritten gleiche Formen der interaktiven und intrasubjektiven Haltungsgewinnung wie »sich öffnen«, »die Klänge einwirken lassen«, »ganz leer werden«, »das Vergehen der Zeit vergessen« etc. sehen das Leitbild der Neuen Musik in anthropologischen Unterstellungen – dessen also, was der Mensch sei, was man ihm zumuten könne, was ihn stärke und erhöhe als Kompensation für seine psychiatrischen und sozialen Entbehrungen.

Der doppelte Boden bei all diesen Offerten ist, daß das hörende Subjekt zwar in

den Mittelpunkt aller kompositorischen Anstrengungen rückt, als Objekt von Maßnahmen, Hilfen, Anleitungen zugleich aber dessen Zentrierung nur als Einordnung und Funktionalisierung in übersubjektiven wie auch *intersubjektiven* Zusammenhängen gedacht werden kann.

Sowohl die Orientierung musikalischer Produktion an Imperativen des Marktes und der Massenakzeptanz, als auch die Zentrierung auf Strukturen großer Erzählung sowie die therapeutische Funktion kompensatorischer musikalischer

Praxen sind Leitbilder, die gegenüber der immer gefährdeten und ungewissen Neulandgewinnung und -sicherung zusehens attraktiver geworden sind.

Aber es gibt noch ein drittes, großes Leitbild der Neuen Musik, nämlich Technik und Wissenschaft, Geltungssphären demnach, die, genauso wie die genealogische Begründung der Neuen Musik, dem Unentdeckten und Offenen zugetan sind. Wer mit mathematischen Kalkülen und mengentheoretischen Größen wie Iannis Xenakis, fraktaler Geometrie, gekrümmten Räumen oder neuro-biologischen Tatbeständen arbeitet wie György Ligeti oder Alvin Lucier, der scheint lebensweltlichen Funktionalisierungen in konventionalisierten Relationen enthoben zu sein. Die sinnabstrahlenden, prädikat-ästhetischen Werkdispositionen träfen hier tatsächlich einmal auf objektive Strukturen, die von den Zumutungen sowohl subjektiver als auch gesellschaftlicher Ansprüche befreit wären: Neuland im wahrsten Sinne des Wortes.

Aber der Griff nach Strukturen, die keinesfalls in die Erfahrungswelt des Einzelnen mehr fallen, gleichwohl aber als erscheinende folgenreich sind, erzeugt als Wahrnehmungsdatum nicht nur nichts Unbetretenes und Offenes, sondern ganz im Gegenteil etwas höchst Signifikantes – das Heilige nämlich: das nur Errechenbare, den Sinnen verschlossene Unsichtbare, das reale Mächtigkeit hat.

Tanz und Literatur

Anstöße zu kulturwissenschaftlicher
Forschung

Totale Rationalisierung und die Adaption unterschiedlicher mathematischer und physikalischer Gesetze für die Satz- bildung von Musik als Gegenmittel gegen subjektiven Ausdruck bietet demnach einige Probleme: in der musikalischen Realität ergibt sich eine eigentümliche, restaurative Perspektive. Als wäre das komponierende Subjekt an sich der Fehler, soll durch dessen gezieltes Verschwinden und das Delegieren der Entscheidungskompetenz des Einzelnen an übergeordnete Größen allgemeiner Zahlenverhältnisse eine höherwertige Ordnung zum Klingen gebracht werden. Tatsächlich aber wird nur die subjektive Intention dieser kompositorischen Gestaltungswahl verschleiert, und in der Feier nicht mehr in der Wirkwelt reflektierbarer Entscheidungen verabsolutiert. Letztlich ist das die Wiederkehr des Ästhetizismus im technischen Zeitalter. In der Geltungssphäre hochabstrakter Wissenschaftlichkeit werden zu Klangbildern stilisiert, die sich weder einer Probe aufs wissenschaftliche Exempel noch dank ihrer Aura von Unantastbarkeit einer solchen auf die Qualität des Kunstwerk stellen müssen. Und obendrein haben sie den Vorzug, objektive Leitbildlichkeit selbstimmunisierend für sich reklamieren zu können.

Wer hat die größte Massenakzeptanz am Markt? Wer hat die höchste Sinnkompetenz? Wer hat die neuesten Theoreme der mathematischen, physikalischen und biologischen Wissenschaft? Die Fragen sind für die Qualität der Neuen Musik völlig irrelevant – aber es sind diejenigen, die im unsicheren Terrain der musikalischen Neulandgewinnung, die heute mehr eine Neu-Besetzung alter Ländereien ist, die Leitbilder aufstellen, an denen man sich dann als an Sinnbildern orientieren kann. Sieht man diese Leitbilder selber ästhetisch, dann entsteht trotz dieser Schwächung des Vertrauens der Komponisten in ihre genuine Praxis durch die grassierende Leitbilderei dennoch ab und an und ganz besonders bei dem grandiosen Iannis Xenakis, relevante Neue Musik. Und manche kommt bis heute sogar ohne Krücken nicht auf Holzwege.

Der Tanz als eine der Formen kulturellen Ausdrucks, als ein spezifischer Diskurs im Gewebe der Kultur, kann, im Verständnis einer im Entstehen begriffenen Kulturwissenschaft, genau wie die Literatur als ein Zeichensystem gelesen werden, als ein Bewegungsmuster nach sozial vereinbarten Regeln, das eine Grammatik, eine Semantik, einen ›Stil‹ besitzt – mit einem Wort: einen Code, in dem es um die Modellierung sozialer Bedeutungen und Werte geht.

Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft gewinnt der Tanz seit dem 18. Jahrhundert, seit Goethes *Werther*-Roman, als poetisches Argument grundsätzliche Bedeutung. Hier wird der Tanz (der eben aufkommende Walzer) paradigmatisch als Erkundungsmuster kultureller Formation in der Geschichte des Erzählens und des Romans in Szene gesetzt: im Blick auf das neu sich bildende ›Subjekt‹, die Rollenidentität der Geschlechter und den ›Code der Intimität‹ in der bürgerlichen Gesellschaft: und zwar als Ausdrucksmodell des ›Körpers‹, nicht der literarischen Vorgaben verstanden. Von nun an gilt dieses Argument in der europäischen Literatur als wesentlicher Generator des Erzählens im sogenannten sozialen Roman: von Flauberts *Madame Bovary* über Tolstois *Anna Karenina* zu Puschkins *Eugen Onegin*, und von den englischen Romanen bis hin zu Thomas Manns Novelle *Tonio Kröger*.

Der Tanz – als Bewegungsfigur des Körpers – spielt aber noch in einem anderen Zusammenhang der Literatur eine wesentliche Rolle: in der – an eine Wahrnehmungskrise gekoppelten – Krise der Zeichen, die im 19. Jahrhundert sich zu artikulieren beginnt und in Mallarmés Rezensionen von Tanzereignissen, die den ausgeprägten Charakter einer Poetologie gewinnen, zum ersten Mal manifest wird

(*Ballets* 1886; *Les fonds dans le ballet* 1893; *Mimique* 1886). Valéry wird dieses Argument nach der Jahrhundertwende aufgreifen und im Kontext einer poetologischen Vermittlung der Künste, ja einer *Philosophie de la danse* (1936) nutzen: *L'âme et la danse* (1921), *Degas, Danse, Dessin* (1933–38) – und zwar als die Frage, in welcher Weise die stumme Sprache des Körpers und die »beredete« Sprache der Lettern aufeinander zu beziehen seien. Diese Konzepte Valérys sind vielleicht das ausgeprägteste Symptom und poetologische Signal in der Zeichenkrise der Moderne. Die Sprachkrise im Wien der Jahrhundertwende, namentlich repräsentiert durch Hofmannsthals »Chandos«-Brief, beruft sich im übrigen auf vergleichbare Zusammenhänge zwischen Literatur und Tanz. (Es seien nur Hofmannsthals Beziehungen zu Ruth St. Denis, zu Isadora Duncan und den Schwestern Wiesenthal, aber auch sein Dialog *Das Gespräch der Tänzerinnen* von 1907 in Erinnerung gerufen.)

Diese doppelte Argumentationslinie der Verbindung zwischen Tanz und Literatur, Tanz und »Lettern« ist dann – seit Goethes *Werther* – nie mehr vollends in Vergessenheit geraten. Als eine Frage nach dem Zusammenhang zwischen Zeichensprache der Schrift und Zeichensprache des Körpers ist sie seit etwa zwanzig Jahren wieder besonders virulent. Möglicherweise wurde dieses Interesse durch die Studien der französischen Historikerschule der *Annales* und ihr Interesse am »Körper« gestützt; jene Studien, die sich mit außersprachlichen, korporalen oder auch theatralen Ausdrucksformen mentaler Prozesse zu beschäftigen begannen. Über Roland Barthes, der dieser Schule der *Annales* anfangs nahestand, mögen sie in das Feld der Literatur und der Literaturwissenschaften eingewirkt haben. Wie dem aber auch sei: In den letzten Jahren werden die Fragen dieser Art, unter Berufung auf Kulturwissenschaft, Anthropologie und Ethnologie, im Zeichen einer »Wieder«-Entdeckung des Körpers von vielen Seiten her neu diskutiert.

Der Titel eines italienisch-deutschen Rundgesprächs, das 1995 in Verona statt-

fand, – *La parola del corpo / il corpo della parola* – bringt diese Zusammenhänge auf eine Formel. Sie knüpft an die von Mallarmés »écriture corporelle« angeregte Formulierung der »lecture corporelle« an.

Zwei Symposien, die in diesem Sommer stattgefunden haben, bezeugen eindringlich, daß dieses Thema mehr und mehr in der Wissenschaft wahrgenommen wird: in seiner Bedeutung für eine Kultur und Wissenschaft, die sich eines *corporal turn* in der Postmoderne bewußt wird, der etwa ebenso einschneidend ist, wie es der *linguistic turn* für die Moderne war. Das Symposium *Tanz und Literatur*, das im Literaturarchiv Marbach vom 19.–21. Juni 1997 stattfand, brachte Literatur-, Tanz- und Medienwissenschaftler mit Choreographen und Tänzern zusammen, um die Fragen und die damit aufgeworfenen Probleme von Tanz und Literatur zu diskutieren: Gibt es eine Poetologie des Tanzes? Wie, umgekehrt, läßt sich Tanz als poetologisches Argument in der Literatur beschreiben? Welche Forschungshypothesen und Forschungsergebnisse zum Tanz sind der Anthropologie und der Ethnologie zu verdanken? Wie, zu guter Letzt, hat sich (allein schon im 20. Jahrhundert) die Stellung des Tanzes im Theater verschoben? – In noch weiterer wissenschaftlicher Einbettung bewegten sich die Themen eines Kolloquiums in Clermont-Ferrand im Juni dieses Jahres mit dem Titel *Socio-poétique de la danse*, das von dem namhaften Kulturosoziologen Alain Montandon veranstaltet wurde.

Im Zuge dieses Mentalitätenwandels hat dasjenige stattgefunden, was man eine Textualisierung des Balletts nennen könnte. Protagonisten dieser »kopernikanischen Wende« sind der Frankfurter Ballettchef William Forsythe und der Antwerpener Regisseur und Choreograph Jan Fabre. Während das romantische Ballett des 19. Jahrhunderts in einem Prozeß der Entkörperlichung (der auf Elevation und Transparenz abzielt) zu einer Form reiner, asprachlicher Bewegung strebt und literarische Vorgaben in die Dynamik tänzerischer Bewegung

transformiert, erfolgt, über einen langen Prozeß des Wandels durch den Ausdruckstanz und verwandte Erscheinungen, nun im Tanztheater der Postmoderne eine genaue Umkehrung dieses Verhältnisses, eine Codierung des »wiederentdeckten« Körpers durch die Schrift, den (literarischen) Text und den auf die Schrift bezogenen Theoriediskurs des Poststrukturalismus. Es ist festzuhalten, daß dies etwas ganz anderes ist als die Verwendung romantischer literarischer Stoffe für die Libretti der Ballette des 19. Jahrhunderts. Im Ballett des 20. Jahrhunderts ist es nicht mehr – wie im romantischen Ballett des 19. Jahrhunderts – ein »zugrundegelegter« Text – als Libretto und Partitur –, über dem die reine Bewegung des (transparenten) Körpers sich virtuos in Szene setzt; es geht vielmehr um die Konzeption der Bewegung des Körpers aus der Sprache und als Sprache, ja aus dem Diskurs und den Lettern – es geht gleichsam um ein »Buchstabenballett«: die Inszenierung hinein in das

Feld der Entzifferbarkeit und des Unentzifferbaren, die Verwandlung sprachlicher Muster in Körpermotion; es geht um das Register der Körper als in Szene gesetztes Alphabet.

Im Zentrum dieser Entwicklung in der Postmoderne seit den 80er Jahren steht, wie angedeutet, ohne Zweifel William Forsythe. Er ist es, der sich für die Konzeption seiner Choreographien ausdrücklich der »grammatologischen« Theorie bedient, und damit eine Literalisierung seiner Tanzkonzepte aus der Vorstellung von der Kultur als Text und der ubiquitären Medialität der Sprache in der Kultur in Szene setzt. In produktiver Auseinandersetzung mit Derrida und dem Architekten und Architekturtheoretiker der »Dekonstruktion«, Daniel Libeskind, siedelt er seine Stücke im Dreieck von Körper, Alphabet und Architektur an. (*Artifact* 1986; *As a garden in this setting* 1993; *Eidos: Telos* 1995)

Forsythe kann als Vermittlerfigur in diesem Problemfeld des Tanzes zwischen

»Giselle«-Inszenierung von Mats Ek am Münchener Staatsballett, 1997

Foto: Wilfried Hösl



Sprache und Körper gelten: als ein Vermittler auch zwischen den Kulturen. Es ist kein Zufall, daß dieser Choreograph, der zwei Zentren seiner Arbeit in Paris und in Frankfurt hat, zugleich Beziehungen mit Japan unterhält und auch dort choreographiert – in einer Kultur, die wie keine andere die Differenz zwischen Körper und Schrift in den Mittelpunkt gestellt hat; vielleicht nicht im eigenen Bewußtsein und Verständnis, aber umso deutlicher unter dem Blick eines Fremden, des Europäers, auf diese Welt – ein Vorgang, den Roland Barthes auf unvergleichliche Weise in seinem Japan-Buch: *L'empire des signes* von 1970 ins Bewußtsein gerückt hat.

Im Bewegungstheater der 90er Jahre stellen sich auch die Fragen nach dem »Text der Geschichte« zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Ordnung und Zerstörung erneut – als die Fragen nach den Konstrukten und den Konstruktionsregeln eines »Zusammenhangs«, nach dem Subjekt und seiner Position im Raum. Die Fragestellungen erscheinen freilich jetzt unter veränderten Vorzeichen: Der Körper wird zum »Material«, zum hybriden Bild des *Cyborg*; die Vorstellungen vom Raum werden als *virtual reality* modelliert; Zeit und Bewegung erscheinen mehr und mehr als simulierte Größen. Kann es im Tanz eine Reaktion darauf geben? Und ist diese nicht immer schon hoffnungslos veraltet und marginal, da der Körper des Tänzers nach wie vor an die Bedingungen seiner Darstellung in Zeit und Raum gebunden ist, an die Voraussetzungen seiner Präsenz, an die Markierung seiner Grenzen? Oder liegt nicht gerade darin sein Potential an Widerständigkeit, das in diesem anachronistisch anmutenden Beharren auf physischer Präsenz andere Einstellungen der Wahrnehmung aufgibt? Dann wäre der Tanz und die Erforschung seiner Geschichte am Ende des Jahrtausends für unsere Kultur wichtiger denn je: und zwar gerade im Hinblick auf seine Verbindung zu »Letter« und Literatur und zu den anderen, inzwischen das Feld der Kultur behauptenden Medien der »Repräsentation«.

II. Rock, Punk & Techno

BARBARA HORNBERGER

»Ihr könnt mich nicht verhaften.
Ich bin ein Rock'n'Roll-Star.«

Über Punk und Rebellion

Für das Jahr 2000, das Jahr der Weltausstellung in Hannover, sind erneut Chaostage angekündigt worden. Die sich bundesweit versammelnden Punks werden der angereisten Weltöffentlichkeit zu beweisen versuchen, daß sie die einzigen noch unabhängig agierenden Vertreter einer aussterbenden Gattung sind. Die Kollegen in London stehen seit Jahren als Touristenattraktion bei verschiedenen Postkartenverlagen unter Vertrag.

Jugend und Jugendkultur wird in der Medienöffentlichkeit meist dann thematisiert, wenn sie Probleme macht: wenn sie randaliert (Halbstarke), wenn sie vorgesehene Normen deutlich erkennbar ablehnt (Punk) oder wenn man sie einfach nur nicht versteht (Techno). Die auf Aktualität und Schnelligkeit ausgerichteten Fernsehsender und Tageszeitungen liefern für solche Erscheinungen »milieutypische« oder entwicklungspsychologische Erklärungen anstelle einer ästhetischen Diskussion der aus den Jugendkulturen hervorgegangenen Werke. Eine solche Diskussion muß den konkreten kulturellen Gegenstand in den Blick nehmen. Das kostet Zeit und wird darum in diesem Teil der Medien kaum geleistet. Die statt dessen präsentierte pädagogische, psychologische oder soziologische Herangehensweise kann allgemein bleiben, doch in ihrer Allgemeinheit vermag sie über die einzelnen kulturellen Strömungen nur wenig zu sagen.

Denn was wollen »die« (denn es ist ein außenstehender, oft auch voyeuristischer Blick, der auf das provokante Treiben schaut) eigentlich und wie wollen sie es? Den Außenstehenden scheint die sich in den Jugendkulturen artikulierende Energie meist unerklärlich, denn sie äußert sich unlogisch, unberechenbar, unvernünftig. Selbstverständlich konnte eine Kultur, die in praktischen Plastikmöbeln

und Tupperware ihr ästhetisches und kommunikatives Ideal hatte, in der scheinbar schwachsinnigen, weil ziellosen (also unpraktischen) Lärmverschwendung einer Punkband keinen Sinn erkennen, schon gar keinen moralischen. Die Sprache der Subkulturen entzieht sich einer geradlinigen Einordnung. Kommerz oder Politik, Affirmation oder Widerstand, Authentizität oder Pose – das Changieren zwischen den Polen macht für die Jugendlichen den Reiz aus. Jugendkulturen wie Punk wird von ganz unterschiedlichen Seiten die Uneindeutigkeit ihrer Willensäußerung zum Vorwurf gemacht. Doch »eine Sprache zu sprechen, die jeder verstehen kann, bedeutet, nichts zu sagen.« (G. Marcus)

Seit Beginn dieses Jahrhunderts hat sich Jugend immer mehr von einer biologischen zu einer kulturellen Größe entwickelt. Vom Jugendstil über die Wandervogelbewegung bis hin zu den modernen juvenilen Sub- und Gegenkulturen begreift sich die demographische Gruppe »Jugend« als kulturelle Elite, die sich ästhetische und gesellschaftliche Erneuerung zur Aufgabe macht. Für Jugendliche eröffnet sich besonders deutlich der Widerspruch zwischen dem, was das Leben verspricht und dem, was es schließlich hält. Sie sind für die Wahrnehmung des Zeitgeistes besonders aufgeschlossen und schließen sich zu Generationseinheiten zusammen. Ihre Zeiterfahrung und ihre Reaktionen darauf sind generationspezifisch.

Es ist also alles andere als zufällig, wann und wo eine Jugendkultur entsteht. Innerhalb eines dreidimensionalen Koordinatensystems, in dem das Soziale, das Ästhetische und das Historische die entscheidenden Faktoren darstellen, entwickeln sich die Stile des Populären. Dieses Modell scheint eine Berücksichtigung der individuellen Faktoren, die sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption und Deutung eine Rolle spielen, zunächst auszuschließen. Tatsächlich aber ist die Teilhabe an allen kulturellen Prozessen – und im 20. Jahrhundert die Teilhabe am Alltagsleben überhaupt – in diesem Koordinatensystem verortet, nur die Gewich-

tungen und die »Nebenfaktoren« (z. B. Familie, Geschlecht, Bildung, ethnische Herkunft) mögen jeweils unterschiedlich sein, so daß individuelle Unterschiede auch zu verschiedenen Lebensstilen im gleichen historischen Kontext führen können. Was schließlich auch erklärt, warum es in den 70er Jahren parallel zu Punk eine Musik namens »Disco« gab und warum sich nicht alle Teenager die Haare grün färbten, sondern die weit größere Zahl von ihnen für *Saturday Night Fever* bzw. John Travolta schwärmte. Ihre Träume galten nicht einer zahmen Ratte, sondern einem weißen, enganliegenden Satinanzug. *Stayin' Alive* statt *No Future*.

Vor allem Popmusik ist seit den 50er Jahren der Ort, an dem Jugendkulturen ihren Ursprung und ihren kulturellen Ausdruck finden. Das ist kein Zufall. Musik ist, so Simon Frith, in der Lage, für die unmittelbare Erfahrung kollektiver Identität zu stehen, sie zu symbolisieren und anzubieten. Während andere Kulturformen kollektive Werte ebenfalls symbolisieren und artikulieren können, macht Musik allein diese auch fühlbar. Vor allem Songs sind deshalb die Brennpunkte generationspezifischer Sinnstrukturen und Werte.

Popmusik ist Musik, und doch immer mehr als das. Ein Messen nach den Maßstäben der klassischen Harmonielehre bleibt immer unzureichend, und Hinweise auf die dürftige musikalische Komplexität übersehen die Bedeutung des Sounds sowie das kommunikative Potential der vorgeblich einfachen musikalischen Struktur und des dazugehörigen Lebensstils. Nur eine Analyse der ästhetischen Form einschließlich des von ihr initiierten Lebenszusammenhangs wird dem Bedeutungspotential eines Songs gerecht und nimmt damit auch seine Rezeption als kreativen und nicht etwa bewußtlosen Prozeß ernst. Denn selbstverständlich nimmt die Ästhetik Einfluß auf die inhaltliche Aussage. Punk ist nicht zufällig laut. *I am an antichrist / I am an anarchist / Don't know what I want / But I know how to get it* – das ist kein Text, der sich für eine Wandergitarre eignet. Punk verzichtet häufig sogar ganz auf eine Verständlichkeit der Texte, indem die Artiku-



»Punk ist nicht tot.«: Sex Pistols in München

Foto: dpa/Ursula Düren

lation tonal bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wird. Dann kann nur noch der Sound, das Tempo, möglicherweise der Auftritt selbst Hinweise geben auf die möglichen Bedeutungen. Der Sinn wird aber oft deutlicher und klarer, als auf den ersten Blick zu vermuten ist: Selbst wer kein Wort von dem versteht, was Poly Styrene von *X-Ray Spex* von sich gibt, wenn sie *Germfree Adolescents* singt, entnimmt der sirenenartigen und gebrochenen Shirley-Temple-Stimme ohne Zweifel, daß die Adoleszenz dieses Teenagers alles andere als keimfrei gewesen sein muß.

Als Mitte der 70er Jahre der Punk entsteht, artikulieren junge Menschen unmißverständlich ihr Nicht-Einverständnis

mit der sie umgebenden Gesellschaft, die Margaret Drabble 1977 plastisch in *The Ice Age* beschrieb. Sie brechen Verhaltens- und Aussehenstabus und bringen dadurch diese Gesellschaft dazu, eine gegen sie gerichtete, radikal und ohne Versöhnungspotential geäußerte Kritik zu finanzieren, zu propagieren und über Rundfunk und Fernsehen auszustrahlen und sie darüber hinaus durch die eigenen Stellungnahmen auch noch zu bestätigen. Das ist für ein paar arbeitslose Jugendliche, die im kapitalistischen Ordnungssystem per definitionem machtlos sind, kein schlechtes Ergebnis.

Die Rebellion besetzt mehrere Ebenen. Die erste und für Popmusik naheliegende ist die musikalische: Punk wendet sich gegen den »antikörperlichen, intellektualisierten, kontemplativen Art (Kunst) Rock« (W. Tilgner) der bereits etablierten Popstars und Bands wie *Yes* oder *Pink Floyd* und gegen den luxuriösen, abgeschoteten Lebensstil, den Bands wie die *Rolling Stones* und

Led Zeppelin pflegten. Er fordert ein Zurückgehen zu den musikalischen Ursprüngen, zu einem Drei-Akkord-Rock. Via Reduktion musikalischer Mittel stellt Punk die Frage nach der Wirksamkeit und der Funktion von Musik. Die Simplizität des Punk und später die offensichtlich synthetischen Klänge der New Wave setzen die bisherigen Vorstellungen von der Authentizität der Rockmusik, der Schaffenskraft des Komponisten außer Kraft.

Die strikte Ablehnung der bisherigen Rockmusik gründet sich auf den Zweifel der Rezipienten, ob die ihnen bekannten Popmusiker wirklich willens und in der Lage seien, eine für sie, die Jugendlichen,

glaubhafte Interpretation der entscheidenden Themen (von Liebesbeziehungen bis globaler Zukunftsangst) zu liefern. Die Masse der Produktionen wird nicht mehr als identitätsstiftend, kollektivstiftend oder sinnstiftend wahrgenommen. Die Jugendlichen fühlen, daß sie immer mehr »zum Konsumenten ihres eigenen Elans« (I. Isou) geworden sind, daß ihnen eine Jugendlichkeit verkauft wird, die nicht mehr ihre ist. Die Rezipienten fordern nun nicht mehr nur eine Formulierung jugendlichen Lebensgefühls, sondern auch die Glaubwürdigkeit der Musiker. Eine Flut von Bands, die sich angesichts des nun wieder einfach zu realisierenden Rocks neu gründet, belebt die fast eingeschlafene Live- und Clubszene. Sie formulieren wieder das, was sie selbst und die Zuhörer empfinden. Punk zieht einen Trennungsstrich zwischen jetzt und davor, distanziert sich von der bis dahin etablierten Rockmusik. Wie es ein Slogan von Undergroundzeitungen bereits in den 60ern formulierte: »Laßt nicht zu, daß die Kapitalisten sich Eure Kultur unter den Nagel reißen, um sie dann wieder an Euch zu verkaufen!« Dennoch ist Punk unzweifelhaft Rockmusik. Damit wird Rock wieder etwas Neues. »Etwas, worüber man stritt, wonach man suchte, was man schätzte oder ablehnte, etwas, das man haßte, das man liebte. Rock'n'Roll machte wieder Spaß.« (G. Marcus)

Die Abkehr von einem bestimmten musikalischen Standard verläuft parallel zu der Herausforderung der etablierten Musikindustrie. Indem er eigene Produktions- und Kommunikationswege findet (etwa die Gründung kleiner, unabhängiger Produktionsfirmen wie das *Zick-Zack*-Label in Hamburg oder das »*No Fun*«-Label in Hannover und die Kommunikation über die *Fanzines*) geht Punk zunächst am kapitalistischen Musikmarkt vorbei. Die Blütezeit dieser Unabhängigkeit währt natürlich nicht lange. Die Musikindustrie reagiert schnell und nimmt – teils panisch und wie man am Beispiel der Neuen Deutschen Welle (NDW) deutlich sehen kann, teils auch reichlich wahllos – die neu aus dem Boden geschossenen Bands unter Vertrag. Die mediale Verbrei-

tingung des farbenfrohen und aufregenden Spektakels über Presse und Fernsehen tut ein übriges, die peripheren, flüchtigen Strömungen zu erfassen und ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. »Damals gab es in ganz England bestimmt nicht mehr als hundert echte Punks«, sagt Lora Logic von *X-Ray Spex* 1980 über den ersten Auftritt der Band, doch durch Veröffentlichung multipliziert, werden sie zu einem Bild, das das öffentliche Leben regional und international verändert.

Die Rebellion des Punk beschränkt sich jedoch nicht auf die Musik. Sie bezieht ihre Kraft aus einem Gestus kultureller Rebellion, der sich zumindest zum Teil aus dem künstlerischen und philosophischen Gedankengut der Avantgarden des 20. Jahrhunderts speist. Punk-Künstler wie Rezipienten berufen sich auf so unterschiedliche Kunstrichtungen wie Dadaismus, Futurismus, Fluxus und die politischen und künstlerisch-philosophischen Gegenbewegungen der 60er Jahre, z. B. den Situationismus. Die Theorien, die solche Einordnungen in die Wirkungsgeschichte der Kunst vornehmen, enthüllen aber oft mehr über die Perspektive des Autors – meist eine Fan-Perspektive – als über Punk selbst.

Die Rezeptionsweisen des Punk sind unterschiedlich: vom bloßen Hören von Musik bis hin zum Herstellen eines Transfers zwischen Musik und philosophischem Hintergrund. Mit dem bekanntesten Slogan *No Future* wird der in der Moderne fest verankerte Zusammenhang von Jugend – Fortschritt – Zukunft – Utopie unterbrochen. Die Punks lassen die Welt untergehen, in der Realität durch Auflösung, Mord und Selbstmord und in der Kunst durch die Beschwörung der Apokalypse (Blixa Bargeld). Sie tragen ihre Gebrechen zur Schau – »Sie waren fett, magersüchtig, pockennarbig, picklig, sie stotterten, waren verkrüppelt, narbig oder beschädigt, und ihre neuen Verzierungen unterstrichen lediglich das bereits in ihren Gesichtern eingegrabene Scheitern« (G. Marcus) – und formulieren damit ihre Kritik. Selbstzerstörung und Kritik fallen zusammen. Mit dem Stil formuliert sich ein negativer Glamour, das Her-

ausgehobensein aus der Masse wird gefordert und gepflegt. »Ihr könnt mich nicht verhaften. Ich bin ein Rock'n'Roll-Star.« (Sid Vicious)

Die Haltung der Punks ist immer zweierlei zugleich: Affirmation und Negation. Affirmation ist gleichzeitig eine subversive Strategie. Die Punks – vor allem in Großbritannien – stilisieren ihre gesellschaftliche Stellung (perspektivlos, arbeitslos, ohne gesellschaftlichen Status) zur selbstbewußten Attitüde und feiern diese Zukunftslosigkeit mit unverhohlenem Zynismus. Affirmation und Negation mischen sich. Das gesellschaftliche System, das sie ins Abseits gesetzt hat, wird abgelehnt, eine für sie vorherbestimmte Zukunft ebenso. *No Future* meint nicht nur ein sarkastisches Annehmen der tatsächlichen Perspektivlosigkeit, sondern auch die Ablehnung: Lieber keine Zukunft als die, die ihr euch für mich ausgedacht habt. In einem Song der *Sex Pistols* wird diese Strategie deutlich: *God save the Queen / The fascist regime / They made you a moron / A potential H-Bomb ...* Dies ist die Behauptung, daß das faschistische System, anders als es in den Geschichtsbüchern steht, eben doch den Zweiten Weltkrieg gewonnen habe.

Ein wesentliches Mittel des Punk ist die Provokation. Die Erwartungshaltung des Publikums nicht erfüllen, ein Tabu verletzen, das jeder als solches erkennt – Provokationen sind sowohl für die Avantgarden der Kunst als auch für die der Popkultur ein beliebtes künstlerisches Mittel. Die empörten Reaktionen auf das pünktlich zum Thronjubiläum erscheinende *God Save The Queen* und der »Mordsspaß«, den die Punks daran haben, erfüllen genau diesen Zweck. In der Moderne bedeutet Provokation längst nicht mehr die Verhinderung, sondern gibt eine Garantie für den kulturellen Ansehenserfolg. Die zeitgenössischen Provokationskünstler (Christoph Schlingensiefel) sind dafür bestes Beispiel. Provokation gibt das Versprechen der Nicht-Korruptierbarkeit, das Versprechen von Subversion und Dissidenz. Das wiederum ist als Strategie der Abgrenzung identitätsstiftend. Und: Der Wider-

stand macht Vergnügen, ohne das keine erfolgreiche Popmusik, keine populäre Kultur auskommt. Die Tatsache, daß dieser Widerstand ein Vergnügen ist, das durch Konsum zumindest initiiert wird, widerspricht dem nicht.

Die häufig gemachte Unterscheidung zwischen kommerziellen und politischen Erscheinungen der Jugendkultur stellt den Blick auf das Wesentliche. Tatsächlich geht es immer um eine »Politik des Vergnügens« (D. Hebdige). Ob es sich um die ersten Zusammenstöße von Punks und Skins in den 70ern, um die englischen Jugendunruhen im Juni 1981 oder um die Chaostage der 80er und 90er Jahre handelt: Eine Erhöhung randalierender Punks zu einer politisch bewußt agierenden Jugendgruppe ist blanker Unsinn. Doch ebenso abwegig ist es, die im internationalen Vergleich oft durchaus harmlos aussehenden Ausschreitungen zu einem bürgerkriegsähnlichen Szenario zu stilisieren. Es handelt sich schließlich nicht um eine Guerillaeinheit. Solche Randalie haben vor allem einen nicht zu unterschätzenden Unterhaltungswert, und zwar für beide Parteien: Für die radikal aus den Regeln ausbrechenden, das Vergnügen am Widerstand erprobenden Jugendlichen auf der einen Seite und auf der anderen für den sich moralisch entrüstenden Bürger, der das Spektakel am nächsten Morgen in der Boulevardpresse mit wohligem Abscheu goutiert. Hier handelt es sich nicht um Revolutionen. Hier wird auch nicht das Recht auf Arbeit erkämpft, sondern das Recht auf Konsum und damit auf einen höheren sozialen Status. Die Aggressionen gelten nicht den Schaltstellen der Macht (Rathäuser, Schulen, Arbeitsämter, Regierungssitze, Polizeiwachen), sondern den Schaufenstern der Einkaufshäuser und den fahrenden Statussymbolen etablierter Bürger.

Heute macht Punk höchstens noch durch Randalie Schlagzeilen, musikalisch macht er schon lange keinen großen Eindruck mehr: Seine vielgerühmte Schnelligkeit ist von Blümchen längst überholt worden und Keith Flint von *The Prodigy* schneidet wildere Gesichter als Johnny

Rotten. Das alles beeindruckt nicht mehr. Der Erfolg des sich auf Punk berufenden *Grunge* (über Green Day soll hier endlich einmal nicht gesprochen werden) kann jedoch durchaus als eine Renaissance dieser bestimmten Haltung gegenüber Popmusik und gegenüber der Gesellschaft gelesen werden, die sich 1975 im Punk artikuliert. Denn Punk ist nicht nur eine Popmusikepoche, sondern eine umfassende kulturelle und ästhetische Lebensweise. Eine Erneuerung oder Wiederbelebung in anderen kulturellen Formen ist keinesfalls abwegig. Allerdings kann bei den Punks, die heute an irgendeinem Bahnhof schnorren, von »poetischem Kapital« oder gar »Befreiungspotentialen« (D. Diederichsen) keine Rede mehr sein. Wenn Punk heute irgendwo jenseits des Elends angesiedelt ist, dann in den Hochglanzblättern der Modeindustrie (»Nouveau Punk«), nicht auf der Straße. Dabei handelt es sich nicht mehr um das unfreiwillig zu lebende Elend, sondern um einen »Look« des Elends, einen konsumierbaren »Misery Chic« (F. Reidenbach).

MARKUS KLEIN

Techno – Unterhaltung im Zeitalter der Frequenzmodulationen

Drei Gitarrenakkorde – A, E, G – auf ein Blatt gekritzelt, beschriftet mit »This is a chord, this is another, this is a third – now form a band«. Die Attitüde, die dieses englische *Fanzine* aus dem Dezember 1976 vermittelt, bildet zusammen mit dem Schlachtruf »No Future!« der *Sex Pistols* die Idee, mit der Punk die junge Generation der Welt eroberte. Punk bedeutete, daß man alles, was Gesellschaft und Staat zu bieten hatte, mit einer großen Geste anspuckte, verweigerte, zurückwies. Die Werte einer auf *Love and Peace* ausgerichteten Flower-Power-Bewegung, dieses alles Umarmende, Tolerierende, Politisierende, stellten ein großes Nichts dar, aufgeblasen und sinnlos. Die zweite Botschaft des Punk lautete: Jeder kann es. Jeder konnte Punk sein, da die Langeweile und Resignation, die Rückkehr konservativer Wertsysteme jeden Jugendlichen betraf. Es gab keine Voraussetzungen, um subversiv zu sein. Jeder kann drei Gitarrenakkorde lernen, mit denen man den Rest der Welt wegblasen kann, wenn sie nur laut und schnell genug gespielt werden. Jeder kann einen Kopierer bedienen,

»Sarkastische
Annahme der
Perspektivlosigkeit«



Foto:
Meisterstein/Voller Ernst

um seine eigene Definition von Punk zu veröffentlichen. Man konnte endlich alles hinter sich lassen, was vorher in der Rockmusik ein Muß war: Keine Soli mehr, keine Fingerübungen, alles war gerade, 4/4 Takt, kein Soul, sondern Großstadt. Punk war die erste große Revolution in der Popmusik. Techno ist die zweite.

Je nach Zeitrechnung ist Techno jetzt zehn bis zwölf Jahre alt. Längst wächst nun eine Generation von Jugendlichen heran, die mit Musik und der Partykultur des *Raves* eine Art von »Spaßguerilla« vertreten, die selbst die Freizeitverliebtheit der heute herrschenden Berufsjugendlichen – wahlweise Radfahrer oder Fallschirmspringer – übertrifft. Techno als eine der vorherrschenden Musik- und Jugendkulturen bietet die wichtigsten Instrumentarien für einen Ausstieg aus dem täglichen Leben, nicht ohne die Monotonie einer technisierten Umwelt gleichzeitig zu spiegeln und mitzufeiern. Das Unverständnis der Erwachsenenwelt für die Faszination, die Techno auf Jugendliche ausübt, zeigt sich schon darin, daß Techno sehr schnell Einzug in die Feuilletons erhielt, um dort »ernst« besprochen zu werden. Dort wird Techno und die *Raves* – aber auch andere Subkulturen wie der *Grunge*-Stil, der sich um die Band *Nirvana* des Selbstmörders Kurt Cobain bildete – wahlweise mit Begriffen wie *Generation X*, *Generation @*, *Spaßgeneration* oder *89er* vermischt. Die *Grunge*-Szene übt sich in einer Verweigerungshaltung gegenüber der Gesellschaft. Sie reagiert damit auf eine bedrohlich wirkende Welt, die die nachwachsenden Generationen eigentlich gar nicht mehr braucht, da der Faktor Arbeit am globalen Wirtschaftsstandort aufgrund des technischen Fortschrittes und allgegenwärtiger Rationalisierungsmaßnahmen eine immer unbedeutendere Rolle spielt. Das entstehende Vakuum kann durch Videospiele und Fernsehserien kompensiert werden. So wird eine Aussteigermentalität propagiert, nach der sich mancher Alt-Hippie die Finger lecken würde.

Demgegenüber gilt Techno als Synonym für Maschinenmusik, Geschwindigkeit, zuckende, verschwitzte, in ihrer Iso-

lation miteinander verbundene Leiber, Dauerparty, Partydrogen, Konsumkids. Höchste Zeit, auch dem Drogenbeauftragten der Bundesregierung zu erklären, warum es eigentlich geht. Techno als Popmusik knüpft in einigen Bereichen an Punk an, ohne den Musikstil selber zu kopieren: Techno benötigt keine Instrumente im herkömmlichen Sinne mehr. Die Musik entsteht am Mischpult und mit Hilfe von Computern. Die Fingerfertigkeit bezieht sich nicht darauf, eine komplizierte Melodie spielen zu können. Kennzeichen für die Virtuosität eines DJ ist die Fähigkeit, bei einer persönlichen Auswahl der einzelnen »Stücke« diese durch möglichst nahtloses Überleiten von einem in das nächste in einer einzigen Präsentation aufgehen zu lassen, dem *Set*. Niemand benötigt Kenntnisse in Harmonielehre, denn man kann Techno nicht mit den klassischen Mitteln einer musikwissenschaftlichen Analyse gerecht werden. Drumcomputer, Mischpult, ein bißchen elektronisches Spielzeug, Plattenspieler, ein Billigsynthesizer reichen aus. Wie im Punk, ist eine der wichtigsten Botschaften, daß jeder es kann, daß der Reiz vieler Produktionen sogar der ist, auf alte, nicht mehr dem technischen Stand entsprechende Klanggeneratoren zurückzugreifen. Bontempi-Orgeln aus dem Kinderzimmer kombiniert mit Mutters Töpfesammlung, alles in den Sampler und direkt auf CD gebrannt, könnte ein Kassenschlager werden. So findet man im Techno Namen von Produzenten, DJs oder Titeln, die sich wie *808 State* oder *L.F.O.* auf die Artikelbezeichnungen oder technische Angaben verwendeter Drumcomputer, Synthesizer, oder Plattenspieler beziehen. Wie im Hip-Hop, dessen musikalische Basis häufig aus Motiv-Fetzen älterer Popstücke besteht, aus dem Wiederaufbereiten und neuen Zusammenfügen einer bereits vorhandenen Bibliothek an Melodien, Rhythmusfiguren, Basslinien, so lebt auch Techno von der Verwendung des »Samplers« als Instrument. Der Sampler erlaubt das Aufnehmen, digitale Abspeichern, Bearbeiten und Reproduzieren jeglichen Geräusches. Zusammen mit weiteren Klanggeneratoren und einem Computer als

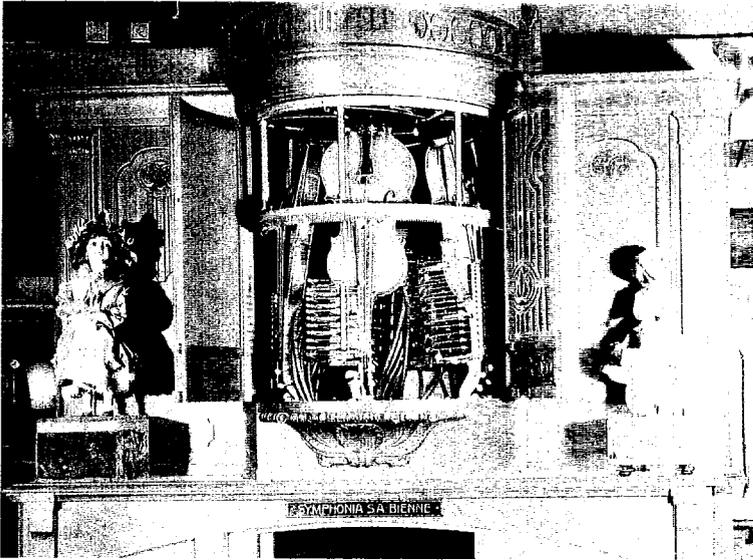
Steuereinheit lassen sich so ohne besondere Vorkenntnisse einzelne Bruchstücke, Geräusche, zusammenfügen, wiederholen, mischen. Der repetetive Charakter, die vermeintliche Monotonie und Einfachheit sind daher ein Abbild der Art, wie mit solchen Programmen am effektivsten umgegangen werden kann. So findet sich auch hier ein häufig wiederkehrendes Motiv aus der Popmusik wieder: Zu den geplanten Funktionen eines Instrumentes / einer Maschine werden vom Benutzer durch Nichtbeachtung der Gebrauchsanweisung neue hinzugefügt oder Möglichkeiten absichtlich ignoriert und reduziert. Im Hip-Hop wird mit dem *Scratching* die Funktion des Plattenspielers ignoriert und die typischen Kratzgeräusche durch schnelles Anhalten, Vor- und Zurückschieben der Platte bei aufliegender Nadel erzeugt. Die Feedback-Orgien elektrischer Gitarren im *Heavy Metal* entstehen erst durch das absichtliche Erzeugen von Rückkoppelungen. Die ersten Sampler galten als technische Errungenschaft, da erstmals der Weg gangbar schien, die Vielfalt des Klangspektrums eines klassischen Instrumentes wie des Pianos digital abzuspeichern und zu reproduzieren. Sie standen wegen der geringen Stückzahlen und hoher Kosten nur wenigen Musikern zur Verfügung (z. B. Peter Gabriel oder Frank Zappa) und wurden vor allem für diese Reproduktion von Natursounds eingesetzt. Im Techno wird die immense Vielfalt elektronisch erzeugter Musik nun auf einige Grundfunktionen wie den Rhythmus reduziert. Erst der massive Preissturz bei den Samplern seit Mitte der 80er Jahre und das mehr oder weniger freizügige Austauschen gigantischer, digital abrufbarer Klangbibliotheken erlaubt einen neuen Zugang zum »Musikmachen«, unterstreicht den *Do-it-yourself*-Charakter von Techno. Während Punk also die Popmusik auf drei bereits existierende Akkorde reduzierte, gründen spätestens Techno und verwandte elektronische Musikstile eine neue Ära: Jeder lernt heute, einen Computer zu starten. Also kann man auch mit ihm spielen. Man muß nur alle Möglichkeiten der Technik, die man nicht benötigt, ausblenden und ignorieren.



Love Parade: Pseudopolitische Spaßparade

Foto: dpa/Katja Lorenz

Techno ist eine Art kleinster gemeinsamer Nenner der Anwendung elektronischer Musik, ist so als benutze man die riesige Datenflut aus dem Internet nur für den Wetterbericht und den Fahrplanservice der Bahn. Techno hat längst eine eigenständige Identität, hat gerne genannte Bezugspunkte verlassen, wie das 1913 von Luigi Russolo verfaßte Manifest *Die Kunst der Geräusche*, den avantgardistischen Ansatz der Kölner Band *Can*, das Großraumbüro-Ambiente des heute als Ikone verehrten Projektes *Kraftwerk*, das im Einheitslook die Produktion von Musik als Arbeit mit Maschinen verstanden wissen will. Techno ist aufgespalten in nahezu unübersichtliche Substile/-spielarten, die sich teilweise wieder überlappen und zu neuen Abgliederungen führen. Bei einem großen Rave findet man typischerweise mehrere *Dancefloors*, die »thematisch« den verschiedenen Stilen zugeordnet werden: Von Gabba/Hardcore, sehr schnell (180–250 bpm, d. h. beats per minute, schneller als die Herzfrequenz) bis hin zu *Ambient/Trance*, die keine typischen Tempi haben, sondern eher dem ätherisch-esoterischen verschrieben sind. Neben den Geschwindigkeiten des Drum-



Die Ursprünge technisierter Musik liegen Jahrhunderte zurück:
Phonolist Viola (Pneumatisch betriebener Violinautomat) Foto: AKG, Berlin

computers sind dabei zusätzlich typische Sounds wie Signale für die verschiedenen Stile typisch.

Techno als Musik ist Ausdruck der technisierten Gesellschaft. Eine Generation äußert sich über Generatoren. Techno lebt gerade durch seine vermeintliche Monotonie, seine strukturelle Einfachheit, durch die wenigen Elemente, die benötigt werden: Drumsequenz, tiefe ›subsonische‹ Bässe, die man nicht mehr mit den Ohren, sondern nur noch mit der Bauchdecke wahrnimmt, hier und da ein paar die Mitten abdeckende Keyboardtupfer. Kein Text, keine Aussage, kein Festlegen auf Positionen. So erregte z. B. die Anfang 1997 veröffentlichte CD *Homework* von Daft Punk vor allem dadurch Aufsehen, daß kleinste Motive, die wiederum an Schnipsel aus Disco-Stücken der 70/80er Jahre erinnern, bis zur Besinnungslosigkeit in eine Repetitionsschleife geworfen werden und sich nur durch leichtes Variieren simulierter Halbräume verändern. Einfachheit, Reduktion, Auflösen alter Popstrukturen wie Strophe, Übergang, Refrain. Techno ist das Ende des ›Songs‹, das definitive Ende der Rolling Stones und Beatles, der Beginn der Musik als Rauhfasertapete. Denn Techno zielt nicht auf eine Interpretierbarkeit

der Musik, keine Auseinandersetzung mit Worten, keine Frage nach politischen Botschaften oder Darstellen avantgardistischer Künstlichkeiten, sondern nur auf eines: die Tanzbarkeit des *Beats*. Techno braucht die anarchistischen Parolen des Punk nicht mehr, denn Techno hat selbst das nicht mehr zu sagen: daß es nichts mehr zu sagen gibt. Techno muß nur auf dem *Dancefloor* funk-

tionieren, nirgendwo sonst. Techno ist ortlos, der *Dancefloor* kann zwischen Garage und der Berliner Innenstadt alles sein, auch wenn man zwischen einzelnen Stilen unterscheidet, die Städten zugeordnet werden, in denen sich eine aktive Szene befindet (›House Sound of Chicago‹, Detroit, Berlin, London, Frankfurt). Tanzen, sich bewegen, die Musik nicht mehr bewußt hören, sondern rein in Muskelspiel umsetzen, einen tranceartigen Zustand erlangen. Darum geht es. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Neben der Reduktion technischer Möglichkeiten, dem Ausschluß des Politischen und dem Fehlen eindeutiger Positionen ist ein drittes Merkmal von Techno ursprünglich das Aushebeln alter Pop/Rocktraditionen gewesen. Da die Musik ›Techno‹ nur auf *Raves* ihre volle Wirkung entfaltet und zwischen dem Produzenten, dem Erzeuger der Klänge und Rhythmen, und dem Publikum auf den *Raves* der DJ zwischengeschaltet ist, bleibt der Musiker im Techno gesichtslos. Er wirkt nur durch sein Werk, und auch das wird durch die Auswahl und die Art des Einsatzes durch den DJ entscheidend mitgeprägt. Techno war in den ersten Jahren das Image des ›Stars‹ fremd. Niemand kann, um einen Musiker oder eine Band zu feiern oder zu

bewundern, wie dies bei Auftritten von Rock- oder Popbands der Fall ist. Die *Raves* kommen, um zu tanzen und zu feiern. Die Qualität der Party oder der Erfolg des Clubs hängt von dem Sound, dem Mix, der Präsentation der aufgelegten Platten durch den DJ ab. Dabei wird die Person des Produzenten ausgeblendet, er liefert nur das Rohmaterial für die Tätigkeit des DJ, und niemanden interessiert es, ob er aussieht wie Jon Bon Jovi oder Heino. Es gibt kein Zentrum, auf das sich die Aufmerksamkeit aller richtet, keine Bühne oder inszenierte Shows. Techno ist nicht in einer Rocktradition verwurzelt, sondern lehnt sich an die Club-Kultur der 70/80er Jahre an. Der Begriff des *Raves* wurde bei Auftritten von Bands geprägt, die sich vor allem im Umfeld des *Hacienda-Clubs* in Manchester bewegten. Diese vermischten die Elemente aus Rock und House und ließen ihre Titel häufig von Club-DJ's neu mixen.

Führte Punk in Europa zu einer Flut von unabhängigen Plattenfirmen, die häufig aus Musiker/Produzent/Vertrieb in Personalunion bestand und nur geringe Stückzahlen der Platten produzieren konnte, die dann oft nur lokal verteilt oder per Postvertrieb verfügbar waren, so findet man im Zusammenhang mit Techno dieses Motiv wieder. Einzelne Stücke werden als White Labels ohne weiteren Aufdruck oft nur an bestimmte DJ's verteilt, die ihr Set dadurch persönlicher gestalten können, daß nur sie/er diese Platte besitzt. Einige DJ's benutzen *Dubplates* genannte einzeln gepreßte Platten, die exklusiv verwendet werden. Das »Starimage« des Pop wird absichtlich außer Kraft gesetzt, indem Produzenten durch mehrere Pseudonyme oder unter verschiedenen Projektnamen Platten aufnehmen und veröffentlichen. In der Szene wird häufig dem Namen oder dem Pseudonym, das hinter einem bestimmten Titel steht, weniger Aufmerksamkeit geschenkt, als der Plattenfirma, bei der der Titel erscheint. Das Label steht eher für einen charakteristischen Sound als der einzelne Produzent.

Da Techno aber wie alle Formen populärer Musik ebenfalls industriell vermarktet wird, muß man auch feststellen,

daß das Prinzip »Star« und »Hit« wieder Einzug in Techno findet. Namen wie Sven Väth, Marusha, Westbam sind auch über die Szene hinaus bekannt. Große *Raves*, wie die Berliner *Love-Parade* oder der *MayDay*, finden mit den entsprechenden Szenegrößen statt. Es gibt CD-Veröffentlichungen zur Party, die dann in Musikkanälen oder bei Radiosendern so häufig gespielt werden, daß sich nach einiger Zeit ein »Hitcharakter« einstellt, der sich in entsprechenden Verkaufszahlen niederschlägt. David Bowie frischt mit *Drum'n'Bass* seine neue CD auf, U2 versuchen das gleiche. The *Prodigy* oder *Underworld* mischen Rock und Elektronik, kehren zum alten Bandkonzept zurück und pflegen den Kult um die Frontperson.

Man muß einerseits konstatieren, daß jede Popmusik – also auch Techno – eine Ware darstellt, da sie Teil einer Unterhaltungs- oder Massenkultur ist. Mit der Band *Nirvana* und dem übergestülpten Genrenamen *Alternative Rock* hat die Musikindustrie bewiesen, daß sie in der Lage ist, selbst unverkäuflich erscheinende oder nur für eine bestimmte Szene interessante Musik global zu vermarkten. So ist selbst *Alternative Rock* zu einem Markenzeichen geworden. Pop als Gegenkultur zum Kapitalismus, als dem System kritisch gegenüberstehendes Milieu kann, soll die Kritik eine Masse erreichen, diese Idee nur mit industriellem Rückhalt verbreiten, bleibt also immer innerhalb des Systems. Da Pop eine Ware ist, verliert jede Popmusik ständig ihre Dissidenz und subversive Charakteristika, die sie aber gleichzeitig benötigt und neu aufbaut, um ihren Markt zu bedienen.

Andererseits versucht die Techno-Szene, wie andere Popszenen auch, auf den Vorwurf des »Ausverkaufs« zu reagieren. So produziert Techno mit den neuen Stilen auch ständig neue Referenzsysteme und interne Codes. Durch das Aufgreifen und Verfälschen von Logos aus der Werbung persifliert die Szene die Konsumwelt, die sie selber repräsentiert, und Vorwürfe wie »Leistungsschau der Wiedervereinigung« und »Triumphmarsch für Helmut Kohl« (Cordt Schnibben im SPIEGEL) anlässlich der 1996er *Love Parade*.

Durch das Propagieren von Begriffen wie »Nation«, »Tribe« oder »Family« wird ein Gegenbegriff zum Vorwurf der Medien entworfen, daß der *Rave* vornehmlich eine Spielwiese individualisierter Hedonisten darstellt. Dabei stehen diese Begriffe, die dem Sprachgebrauch der *black community* entlehnt sind, allerdings in einem neuen Kontext: Sie haben keinen Bezug auf gemeinsame Zugehörigkeitsmerkmale wie die Hautfarbe oder drücken den Rückhalt in einem sozialen, familienartigen Kollektiv aus, wie dies bei schwarzen Hip-Hop-Stars der Fall ist. Die »Rave Nation« ist eine Nation auf Zeit – sie funktioniert bis zum Morgengrauen. Anders als bei Punk, bei der es zur anarchistischen Grundhaltung gehörte, eine Spur der Verwüstung nach sich zu ziehen, setzt sich Techno zwar von der Erwachsenenwelt ab, versucht sich aber innerhalb des herrschenden Systems zu arrangieren: Genau deshalb wird die *Love Parade* als politische Demonstration mit einem pseudo-politischen Leitspruch wie »Friede, Freude, Eierkuchen« angemeldet und durchgeführt. Und zur Techno-Gemeinde, zur »one nation under a groove«, zu gehören, verlangt nicht den Ausstieg aus der Gesellschaft. Sie erweitert das Universum nur über die Felder Schule, Lehre, Studium, Hobbies hinaus, verlangt aber keine politische Aktion oder Änderung des Bewußtseins. Gelten *Technoraves* heute in den Massenmedien als größtes Drogenproblem, bilden sich Vereine wie *EVE AND RAVE*, die für einen vernünftigen Umgang mit Drogen auf Technoparties arbeiten. So verändert Techno ständig seine Codes.

Wie alle Jugendkulturen legt sich auch Techno nicht auf Positionen fest und darf sich widersprechen. Die Inhaltslosigkeit, das Fehlen des Ich-Bezugs, das Verbreiten einer Nicht-Ideologie verdeutlicht nur, daß bei dieser Kultur das Moment des Spaß-Habens im Vordergrund steht – vielleicht am ehesten ähnlich den Rock'n'Rollern der 50er Jahre, deren Angriff auf die Erwachsenenwelt in Hüftschwung und Pettycoat bestand. Techno ist ein Stil und transportiert auch nur diesen Stil. Wird er nun vereinnahmt von der Politik, so nimmt man Techno das einzige Charakte-

ristikum, das er transportiert, nämlich sich nicht vereinnahmen zu lassen. So kann es nur zu gegenseitigem Unverständnis kommen, wie es in einem WDR-Radiobericht nach dem U-Bahn-*Rave* in Köln durchklang, den die Jusos anlässlich der Bundestagswahl 1994 mit Rudolf Scharping organisiert hatten: »Die Musik ist geil – aber wer ist der Typ mit dem Bart?«

CHRISTINE WAGNER

Rock von Rechts

Junge Arbeitnehmer machen Musik und thematisieren die soziale Frage. Doch wie sie es tun, kann sozial Engagierte nicht fröhlich stimmen. Schwarze Stiefel in der Masse – wir sind die »Kämpfer der Arbeiterklasse« singt die Band *Saalefront* aus Thüringen. Das Ideal, das die jungen Kampfmusiker propagieren, basiert jedoch nicht auf den Traditionen der demokratischen Arbeiterbewegung. Mit Zeilen wie »Afrika für Affen, Europa für Weiße. Steckt die Affen in ein Klo, spült sie weg wie Scheiße« oder »Schlagt sie tot, schlägt sie tot, schlägt die Kommunisten tot« formuliert »Landser« aus Henningsdorf bei Berlin weitaus deutlicher einen politischen Anspruch der rechten Musikszene. Sie nennen sich *Kraftschlag*, *Noie Werte*, *Arisches Blut*, *Hauptkampflinie*, *Poierstoss*, *Brutale Haie* oder *Atemnot*. Verbote und zahlreiche Beschlagnahmungen von CDs scheinen wenig zu nützen – der rechtsradikale Musikmarkt entwickelt sich fern der Medien und der Öffentlichkeit.

Die aus der Subkultur kommenden rechten Rockgruppen haben sich in den letzten zehn Jahren stabilisiert. Der Anstoß kam – wie so oft in der Rockmusik – aus Großbritannien. Ian Stuart Donaldson mit seiner Band *Screwdriver* verband professionellen Hardrock mit proletarisch-

rassistischem Antikommunismus. Er beschwor schon Anfang der 80er Jahre den Zusammenbruch des Kommunismus, was vor allem die aus der Punkmusik kommende Skinheadszene der DDR dankbar aufnahm. Kein Wunder, daß der Brite von den Fans nach der Wende wie ein Messias gefeiert wurde. Stuarts Erfolg konnte um so größer sein, je mehr die Linken das Feld der politischen Rockmusik weitgehend räumten. Kommerzielle Zugeständnisse in der Bundesrepublik von Bands wie *Tote Hosen* oder die Akzeptanz des politischen Systems in der DDR bei Gruppen wie *City*, *Pankow* und *Silly* – ja selbst einige der sogenannten anderen Bands, der zweiten DDR-Rockgeneration, die anfangs einen radikal systemkritischen Ansatz hatten – schufen ein Vakuum für die rechte Musikszene. Zeiten, wo junge Rechtsradikale Marschmusik und Lieder des Drittes Reiches hörten, sind längst vorbei.

Stuart begeisterte deutsche Jugendliche mit Hymnen auf Hitler-Stellvertreter Rudolf Heß und auf den Ostfeldzug der Wehrmacht. Inzwischen hat er Nachahmer auch bei den organisierten Rechten gefunden. Auf der von einem rechtsradikalen Berliner Verlag aus dem Umfeld der Organisation »Die Nationalen« zum zehnten Todestag von Heß veröffentlichten CD *Gegen das Vergessen* spricht der notorische Rechtsextremist Friedhelm Busse die Geleitworte. Der letzte Vorsitzende der 1995 verbotenen FAP läßt den »Märtyrer des Friedens« hochleben. Der Hauptliedermacher der Rechten, Frank Rennicke, ist auf der CD ebenso vertreten wie die Skinheadband *Tonstörung*. Auch die NPD unterstützt die Szene und finanziert sich mit ihrer Hilfe – durch den Vertrieb von CDs und die Organisation von Auftritten. Bislang waren die rechten Musiker kaum geneigt, mit Organisationen und Parteien zusammenzuarbeiten. Doch die Schranken sind gefallen. Die in die Jahre gekommenen Republikaner freilich sind den Jungs mit ihren glatt geschorenen Köpfen, Springerstiefeln und Armeekluft zu bürgerlich und zu lasch.

Noch dominieren agitatorisch geprägte Texte über weißen Rassismus, Wikinger-

Tümelei, Germanenkult, Verklärung der Nazi-Wehrmacht und des -regimes. Auch die Musik basiert auf einfachen Strukturen, die einen gewissen Diletantismus vieler Musiker offenbaren. Doch die Szene professionalisiert sich. Glaubt man Frank Farian (*Skinheads & Rechtsrock*; Christoph Links Verlag, Berlin 1997), stellen Skinheads nur noch ein Drittel der Rechtsrocker. Der Rest kommt vom Punk und Heavy Metal. Auch Hip-Hoper, Poper und Liedermacher gibt es unter den Rechten, die schon mal lange Haare und das aktuelle *Outfit* verschiedener Jugendkulturen tragen. Ein Mann wie Frank Rennicke, der sich hörbar die linken Liedermacher Hannes Wader und Reinhard Mey als Vorbild wählte, erreicht verschiedene Generationen – mit schwülstigen Zeilen wie »Und schön ist Kameradschaft, ist Gefühl und Freud dabei, schön sind frohe Kinder-Augen, deutsche Menschen stolz und frei«. Da Rennickes Rassismus nur unterschwellig zu spüren ist, wird er vielfach eher als

Pioniere des rechten Rocks: Böhse Onkelz

Foto: dpa/Schmitt



blöd denn rechts eingestuft. Provokativer, wenn auch nicht weniger primitiv, ist die als *Zillentaler Türkenjäger* getarnte Gruppe, die Xenophobien auf populären Schlagermelodien transportiert und auf die Lufthoheit der Stammtische vom Rand der Gesellschaft in deren Mitte zielt. Auf dem Cover der von dem Label *NS 88* in Dänemark vertriebenen CD tragen Campino von den *Toten Hosen* und der *viva-Moderator Mola Adebisi* einen Strick um den Hals. Den Stimmungsmacher *Kreuzberger Nächte sind lang* nutzen die *Zillentaler Türkenjäger* z. B. zum Mordaufruf an Türken. Und aus »Es macht tut, tut« wird »So ist er der Jud, Jud«. Udo Lindenberg's »Sonderzug nach Pankow« fährt nach Mekka, weil »niemand will euch hier sehen, mit eurer fremden Kultur, mit der da stört ihr uns nur«. Obwohl bekannt ist, daß der Sänger der rechten Band *Saccara*, Daniel Giese, (er fordert im *Thule-Net* ein »freies Deutschland in seinen alten Grenzen«), an den Produktionen mitgewirkt hat, haben die Behörden unverständlicherweise noch nichts gegen die Urheber der CD unternommen.

Die Rechten nutzen immer mehr die Chiffresprache, wie sie dem DDR-Rock eigen war, der nur zwischen den Zeilen die Zustände in der Gesellschaft kritisieren konnte, um dem Verbot vorzubeugen. Und so verstecken auch die Rechten Termini, die Türken, Rußlanddeutsche und andere Zuwanderer als minderwertige Rasse definieren, hinter Attacken auf Kriminelle, die mit dem Audi ins Sozialamt fahren, mit Drogen handeln, Kinder entführen und Deutschen die Arbeitsplätze klauen. Songs, die weniger schockierend sind, gibt es weit mehr als in den letzten drei Jahren. Der brave Bürger, der gern nach einem Sündenbock und dem verlorengegangenen Gemeinschaftsgefühl sucht, könnte sie irgendwann dankend annehmen.

Polizei und Justiz verfolgen kontinuierlich die rechte Musikszene – nur mit kurzweiligem Erfolg. Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften verbot seit 1991 mehr als 150 CDs, Kassetten und Schallplatten, 19 allein im September 97 (u.a. CD und LP *Der nette Mann* von den *Böhsen Onkelz*, die sich

nicht mehr zur rechten Szene gehörig fühlen, sowie die *MC Deutschland den Deutschen* von einer Band der Organisation »Weißer Arischer Widerstand«. Aus ihr ging Kai Diesner hervor, der im Frühjahr 1997 erst einen PDS-Buchhändler anschoß und dann einen Polizisten erschöß. 230 mal ermittelten die Staatsanwälte in den letzten sechs Jahren gegen rechte Rocker. Ein *SPIEGEL*-Artikel im Juli zog Razzien nach sich, doch trotz über 50.000 beschlagnahmter Tonträger läuft der Nachschub. 1995 fanden im Freistaat Sachsen zwei offiziell genehmigte rechtsextreme Skin-Konzerte statt – ein Jahr später waren es bereits 25 mit jeweils bis zu 1.500 Teilnehmern. Bundesweit gab es im vergangenen Jahr rund 70 Konzerte, meist begleitet von viel Alkohol – 1997 bereits im ersten Halbjahr über 50 mit bis zu 1.500 Zuschauern. Rund 100 Bands – die Zahl der von ihnen produzierten CDs umfaßt mehrere Zehntausende – sowie 6.000 bis 8.000 Fans zählen zum harten Kern der Szene, mehrere Zehntausende gelten als Gelegenheitshörer. In der Regel sind sie männlich (über 80 Prozent) und zwischen 14 und 30 Jahren alt. Der sächsische Innenminister Klaus Hardraht kündigte an, daß Musikveranstaltungen mit rechtsextremistischem Hintergrund künftig »unnachgiebig« verboten werden. Ob es nützt?

Die Szene hat gelernt, mit den Bedingungen des *Underground* umzugehen. Öffentlich angekündigt werden Konzerte ohnehin nicht, da Polizei oder Anhänger der *Antifa* zu den ungewünschten Gästen zählen. Wenige Tage oder gar Stunden vorher wissen die Fans erst, wer wo spielt. Mitunter begeben sie sich auf abenteuerliche Reise zu einem Parkplatz, von dem sie per Funktelefon über verschiedene Stationen zum Konzert gelotst werden. Es sind idealistische Gründe, die Musiker und Fans allerlei Strapazen in Kauf nehmen lassen. Die Bands spielen für ein Taschengeld und Benzinkosten, ein kostenloses Essen und reichlich Bier und Schnaps. Von ihrer Musik kann wohl keine der Bands leben.

Auch sonst verfügt die rechte Musikszene über ein gut funktionierendes Netz

im In- und Ausland. Hierzulande ist die Szene insbesondere in den Großstädten – vor allem in Berlin und Hamburg – und in den Ballungsgebieten, aber auch in der Harzregion, in Südostthüringen und im Allgäu aktiv. Es gibt viele kleine Labels wie Directori (*Sturmtrupp*), G.B.F. Records (*Noie Werte*), Rock-O-Rama Records (*Endstufe*), ESV Records (*Triebtäter*), Rock Nord (*Sturmwehr*) und B.H.Records (*Freikorps*) – und rund 40 *Fanzines*. Die Vertriebe reagieren auf die Aktionen der staatlichen Behörden: Sie mieten Postfächer und Büros im Ausland – so in Schweden, Dänemark, den USA, Australien u. a. Der auf der Welt größte Vertrieb rechter Musik, »Rock-O-Rama«, z. B. siedelte von Brühl nach Belgien um. Der zweitgrößte Anbieter Torsten Lemmer (28), einst FDP-Mitglied und Republikaner, *Störkraft*-Manager und heute Besitzer des Labels Sunny Records sowie des vierfarbigen Rechtsrockmagazins ROCK NORD (Auflage 14.000) legt dagegen Wert auf Legalität und läßt seine Ware von zwei Rechtsanwälten prüfen. Der sich in feinem Tuch und Schlips präsentierende Jungunternehmer legt Wert darauf, kein Nazi zu sein. Nazis sind für ihn »politische Idioten, Verrückte oder Provokateure«. Doch Lemmer verdient mit Einkünften zwischen fünf- bis zehntausend Mark nicht schlecht an auf CD gepreßten Songs, die versprechen: »Wir sind deutsche Nationalisten und kennen keine Gnade.« (*Sturmwehr*).

Viele der CDs werden in der Tschechien gepreßt, wenn auch nach dem SPIEGEL-Artikel die größte CD-Fabrik des Landes den Vertrag mit einem rechten Vertrieb (er preßte in Deutschland auf dem Index stehende Scheiben) stornieren mußte. Strafrechtliche Konsequenzen hat das im Nachbarland nicht zur Folge. Um die Produktion von CDs zu tarnen, werden Matrizen, Pressung und Coverdruck in verschiedenen Ländern hergestellt. Scheinfirmen fungieren als Auftraggeber – selbst ältere, unpolitische Damen. Im multimedialen Zeitalter hat der Staat keine Chance, die rechte Szene unter Kontrolle zu bekommen: Auf das *Internet*, von dem sich Musik aus den USA einspie-

len läßt und in dem sich die Szene ihre eigenen *Homepages* geschaffen hat, hat er keinen Zugriff, und CD-Brenner sind heute bereits ab 600 Mark erhältlich. Die rechte Musikszene ist zudem kein deutsches Phänomen. Sie ist international organisiert. Rechte Musiker und Fans gibt es in Polen, Ungarn, Schweden, England, den USA, Tschechien und Australien. Man trifft sich zu Konzerten mal in dem einen, mal in dem anderen Land. Selbst polnische und tschechische Bands haben einen positiven Bezug zum deutschen Nationalsozialismus.

Verbote der rechten Musik fördern das Interesse von Jugendlichen für sie. Es ist notwendig, daß die Gesellschaft Kriminelle, die zu Rassenhaß aufrufen, in die Schranken weist und potentielle Opfer vor ihnen schützt. Wenn sie aber nicht zwischen Kriminellen und Anhängern einer rechten Ideologie differenziert, nimmt sie sich die Möglichkeit, sich mit ihr in der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Und Konflikte lassen sich leicht verdrängen. In vielen Familien fehlt die Zeit, einander zuzuhören, in anderen verharren Eltern und Kinder zu sehr in den eigenen Problemen. Es wächst das Gefühl von Einsamkeit in einer kaum noch überschaubaren Welt. Die einen haben nicht gelernt, für sich Grenzen zu setzen – die anderen sind nicht bereit, eigene Grenzen zu weiten. Viele Jugendliche sehen wenig Aussichten auf einen Beruf, der Spaß macht. Sie haben Angst vor »dem Fremden«. Sie spüren die Angst vor Entwertung des Individuellen durch die Computerwelt und kämpfen mit Versagensängsten vor und in einer unsicheren Zukunft. Und sie fühlen sich ausgegrenzt von Bildung, Kultur und finanziellem Reichtum dieser Gesellschaft.

Das Publikum feiert diejenigen am meisten, die den schwarzen Humor am besten beherrschen. An deren Spitze steht *Rammstein*. »Was macht ein Mann / was macht ein Mann / der zwischen Mensch und Tier / nicht unterscheiden kann / was / Er wird zu seiner Tochter gehen / sie ist schön und jung an Jahren / und dann wird er wie ein Hund / mit eigen Fleisch und Blut sich paaren«, heißt es in

einem Song der Band, die sich mit ihrer neuen CD *Sehnsucht* sofort nach Erscheinen an die Spitze der Charts setzte. Die Musiker sind sauer, wenn sie in die Schublade rechts gesteckt werden und hören es nicht gern, daß sie selbst bei Teilen der Neonazi-Szene zur Kultband avancieren. Dabei will *Rammstein* vor allem provozieren – all die guten Menschen, die die Menschheit retten wollen und die unterschwellig Aggressionen in sich gern zu übersehen pflegen.

GESPRÄCH MIT HEINZ-RUDOLF KUNZE
UND TINO EISBRENNER

»Gemeinsames Spielen ist ein Ostbedürfnis«

Beim Ostrock könnten Westdeutsche mehr über ihre Landsleute erfahren. Doch allzu großes Interesse besteht nicht. Aber auch die meisten Ostdeutschen jubeln lieber den vertrauten Bands zu, die sie zu DDR-Zeiten nicht selten als Staatsrocker beschimpften. Selbst Musiker beider Szenen wissen nicht viel voneinander. Aber es gibt auch Ausnahmen, wie z.B. André Herzberg der sich '89 von »Pankow« trennte und die Gunst der Stunde nutzte, um seine erste Solo-CD mit Westmusikern einzuspielen. »Die haben eine andere Art mit Gefühlen umzugehen«, stellte er fest. Heute spielt er wieder in der einstigen Rebellenband »Pankow«.

Den Hannoveraner Heinz-Rudolf Kunze (40) und den Ostberliner Tino Eisbrenner (34) von der Band »Jessica« verbindet seit vier Jahren eine Freundschaft. Christine Wagner aus der Ostmusikszene führte ein Gespräch mit beiden für die NG/FH.

NG/FH: Daß Ost- und Westmusiker miteinander arbeiten, gehört sieben Jahre

nach der Wende noch immer zur Ausnahme. Ihr kommt aus verschiedenen Rockgenerationen. Wie habt Ihr Euch kennengelernt?

Heinz-Rudolf Kunze: Tino und ich stellen fest, daß wir einen Teil unserer Kindheit nicht fern voneinander verbrachten. Meine Familie kommt komplett aus dem Osten. Die Großeltern wohnten in Schöneiche, nahe Berlin. Tino erzählte mir, daß sich seine Kindheit nur wenige Straßen davon abspielte.

Tino Eisbrenner: Aber kennengelernt haben wir uns viele Jahre später – dank widriger Umstände. Meine ehemalige Plattenfirma *K & P Music* war 1993 der Meinung, daß meine Texte nicht für's neue Deutschland taugen. Sie wollten mir, wie sie es nannten, einen »gesamtdeutschen Textguru« zuordnen...

NG/FH: Hinter *K & P Music* verbergen sich die aus dem Osten kommenden City-Musiker Toni Krahl und Fritz Puppel, die nach der Wende ein eigenes Label gründeten ...

T.E.: Ich entschied mich bewußt für *K & P*, weil mich mit den Musikern ein Stück Ostgeschichte verbindet und sie ökonomisch durch einen Vertrag mit BMG *Ariola* Fuß in Gesamtdeutschland gefaßt hatten. Sie beauftragten Heinz-Rudolf Kunze und Heiner Lürig, Texte zu schreiben und die CD zu produzieren. Doch Heinz fand meine Texte o.k. und meinte: »Laßt dem Tino seine Identität. BAP geht Ihr doch auch nicht an die Texte«. Mitten in der Produktion zogen sich *K & P* zurück. Heinz und Heiner arbeiteten weiter und übernahmen das finanzielle Risiko für das Projekt »Willkommen in der Welt«. Später erschien es bei Buschfunk. Das war der Beginn unserer Freundschaft.

H.-R.K.: Bis dahin hatte ich zur Ostszene nur einen von politischen Menschen vermittelten Kontakt und kamte nur Oberbands wie *City, Silly*. Man kam sich beim *small talk* näher. Von den Kollegen, die ich auf unseren Tourneen durch die DDR kennenlernte, fand ich Toni Krahl am sympathischsten. Ich erfuhr etwas, was in den offiziellen Treffen nicht Erwähnung fand.

NG/FH: Ich erinnere mich an eine Begeg-

nung kurz vor der Wende in Leipzig zwischen Musikern der Sektion Rock, die zum verbandartigen Komitee für Unterhaltungskunst gehörte, und Dir. Tiefgründig ins Gespräch gekommen seit Ihr nicht ...

H.-R.K.: Nein. Uns waren die Arbeitsbedingungen von Musikern im Osten sehr fremd. Staatliche Vereinnahmung kannten wir nicht. Bei allen schönen Erlebnissen, die ich auch hatte, vergesse ich eine schlimme Begegnung nicht: Eine SED-Funktionärin umarmte einen Liedermacher und sagte: »Äußere dich doch mal. Wir haben noch viel mit dir vor.« Als Westkünstler, der in den letzten Jahren der DDR eingeladen wurde und ein fantastisches Publikum hatte, will ich mich nicht zum Richter über die dortigen Mechanismen aufschwingen. Ich fand sie marsartig – außerplanetarisch, obwohl ich durch meine Verwandtschaft mehr Bezüge zur DDR hatte als meine Restband. Ich wünschte mir manchmal als westdeutscher Musiker und Kritiker, daß Dinge,

die ich für besonders wertvoll erachte, mehr Förderung erfahren. Nur – da machst du immer einen Pakt mit dem Teufel.

T.E.: Auch in anderen Gesellschaften gab es Förderer von Kultur. Da sind große Werke über die Jahrhunderte entstanden. Und auf die DDR bezogen: Manfred Krug hat mit dem verjazzten Schlager eine Musik gemacht, die auf der Welt einmalig war. Die konnte sich nur in der DDR entwickeln, weil der Mann nicht darauf angewiesen war, sich ökonomischen Zwängen unterzuordnen. Krug befand sich fern von gut und böse, er war künstlerisch frei. Das können heutzutage kaum Künstler von sich behaupten – selbst die nicht, die gut Geld verdienen. Da werden Fragen gestellt wie: Verkauft sich das? Taugt das für die Medien?

H.-R.K.: Wie kam Krug, dieser Populist, in diese Position?

T.E.: Krug wurde in den 60er Jahren als Künstler in eine Zeit hineingeboren, in



Heinz-Rudolf Kunze

Foto: dpa/Berg

der die DDR versuchte, fast alles neuzuerfinden. Er war einer der ersten, der die Songs von Ray Charles mit deutschen Texten sang. Krug erkannte, daß er damit zwei Seiten eine Freude machen konnte – dem Publikum, das Jazz aus dem Westen liebte, und denen da oben, die Songs in deutscher Sprache hören wollten. Daraus entwickelte sich Krugs Repertoire an eigenen Liedern. Er war ein Volksheld – natürlich auch durch seine Filme. Ein verbotener Film wie *Spur der Steine* brachte ihm zusätzliche Sympathien beim Volk.

Das war typisch für die DDR: Du konntest Schriftsteller lieben, die du nie gelesen hattest, weil ihre Bücher verboten oder nur in der Bundesrepublik gedruckt wurden. Jeder Künstler, der im Westen auftreten durfte, wurde vom Publikum aufgewertet. Das ist aus heutiger Sicht sicherlich schizopren, denn Staat und Stasi stellten die Reisepapiere aus. Wie oft hörte ich: Auf *Puhdys* stehe ich eigentlich nicht



Tino Eisbrenner

Foto: privat

– aber die spielen im Westen! *Karat* war besonders populär, nachdem Maffay *Über sieben Brücken* sang. *Citys Song Am Fenster* wäre bestimmt nicht der DDR-Hit geworden, wenn die Platte nicht Gold in Griechenland bekommen hätte.

Auch die Rolle meiner Band *Jessica* begriff ich erst Jahre später. Wir waren die netten, naiven Jungs von nebenan, als das Popmusikzeitalter hier begann. Uns entdeckte ein englisches Fernsehteam – von da ab ging's bergauf. Die Sehnsucht nach der großen weiten Welt verlangte dem Publikum und auch zahlreichen Funktionären bestimmte Gefühle ab, die sie bei nüchterner Betrachtung ohne Mauer nicht gehabt hätten.

NG/FH: Die erste Platte von *Jessica* fand 180.000 Käufer – Zahlen, von denen heute die meisten Künstler träumen ...

H.-R.K.: Eine respektable Zahl – in einem geschlossenen Markt. Es ist erschreckend, wenn man sich außerhalb politisch geschlossener Grenzen orientieren muß. Wir standen von Anfang an in Konkurrenz zu Phil Collins.

T.E.: Doch dieses Inselchen DDR hatte auch etwas Verbindendes. Dieses Gemeinschaftsgefühl aufgrund des gemeinsamen Schicksals ist eine der wenigen Sachen, auf die ich mit einer gewissen Wehmut zurückblicke.

NG/FH: Aber war dieses Gemeinschaftsgefühl nicht eine Illusion? Die Konflikte in der DDR-Musikszene z. B. – nicht nur zwischen denen, die nach Biermann das Land verließen und denen, die blieben – sind bis heute nicht ausgetragen ...

H.-R.K.: Wie auch. Machen wir uns doch nichts vor: Bands, die Karriere machen wollten, mußten zwar nicht IM sein, jedoch mit der Stasi kooperieren.

T.E.: Oder sie wurden auseinandergeschraubt, z. B., indem das Wehrkreiskommando die Musiker einer Band nacheinander zur Armee schickte. Trotzdem gab es in der DDR eine Vision.

Unser Lied *Bring mir die Sonne* war im Rundfunk verboten – im Fernsehen aber ein Hit. Solche Dinge machten mir Mut. Ich wußte, da sitzt einer, der denkt wie ich. Im Rundfunklektorat war wohl einer, der uns nicht mochte. Im Fernsehen arbeitete Alexander Lehmburg, unser Mentor, der sich für uns einsetzte. Wenn man heute Beschreibungen über den DDR-Alltag hört, muß man denken, daß alles von oben gesteuert wurde. Das ist falsch. Es gab vieles dazwischen. Und oft entschied persönliche Sympathie oder Antipathie.

NG/FH: Heinz-Rudolf Kunze, was unterscheidet das Ost- vom Westpublikum?

H.-R.K.: Das Ostpublikum kann sich amüsieren und trotzdem gut zuhören – ein toller Brückenschlag. Ich will mein Westpublikum nicht niedermachen. Aber da überwiegt manchmal das Feiergefühl vor dem Bedürfnis, etwas mitzukriegen von dem, was der da oben auf der Bühne mitzuteilen hat. Die besondere Aufmerksamkeit, die ich im Osten spüre, erkläre ich mir durch die Fähigkeit der Leute, Chiffren wahrzunehmen und zu dechiffrieren. Wenn ich dort bei einer Zeile mit dem Mundwinkel zucke, wissen selbst die Leute in der letzten Reihe, was ich meine. Ich bin sehr froh, daß ich dieses Publikum erobern durfte – und hoffe, daß

diese Sensibilität nicht allzu schnell *macdonaldisiert* wird.

NG/FH: Welche Erfahrungen hat Tino Eisbrenner bei seinen Auftritten im Westen gemacht?

T.E.: Die Reaktionen waren immer die gleichen. Am Anfang dominierte die Haltung: »Schauen wir mal, was das werden soll. Zum Schluß schwebte das Publikum in totaler Euphorie. Die dachten wohl: Die aus dem Osten rennen noch mit der Trommel um den Christbaum.

Bei den Beobachtungen von Heinz drängt sich mir wieder der Gedanke von der Sehnsucht auf. Leute wie er waren für uns so etwas wie der Messias. Wir wollten wissen, wie man den Dingen draußen in der Welt begegnet, über die wir unter unserer Käseglocke sprachen. Wenn dann Zeilen erklangen wie »Ich bin auch ein Vertriebener«, dann paßte das auf unsere Verhältnisse. Sicher hat Heinz daran nie gedacht, als er den Song schrieb. Wir waren eben auch Vertriebene, die eins sein wollten mit der Welt.

H.-R.K.: Bei der ersten Tour auf dem Weg nach Dresden schrieb ich einen Text, in dem ich mich unwillkürlich der Chiffresprache der DDR-Künstler annäherte. Es war die »Offene See«. Als wir ihn 1988/89 aufführten und sahen, wie die Leute auf Worte reagierten wie »Ich will auf die offene See«, berührte mich das tief. Der Text war instinktiv nach den vielen Gesprächen mit DDR-Bürgern, unseren Tourbegleitern, jungen Funktionären der FDJ u. a. entstanden.

Mir ist es ein Bedürfnis, Zeugenschaft abzulegen für Leute, die uns menschlich und fair in der Endphase der DDR begleiteten. Ich wurde zwei-, dreimal gebeten, bestimmte Zwischentexte zwischen den Songs wegzulassen. Ich weigerte mich, weil ich gegenüber diesem Publikum besondere Verantwortung spürte. Natürlich zensierte sie das DDR-Fernsehen weg. Das Westfernsehen hätte sie wohl auch nicht gesendet. Aber auf der Bühne durfte ich alles machen. Ich hatte gar den stellvertretenden Kulturminister Hartmut König im Backstage-Bereich auf der Bühne. Nachdem ich abgelehnt hatte, Texte wegzulassen, sagte er: »Na, dann

mach es!«. Das werde ich ihm nicht vergessen.

NG/FH: Das Interesse gegenüber der in der DDR entstandenen Musik und ihren Bands ist im Westen gering. Nur junge Bands aus dem Osten, die nach der Wende entstanden, werden wahrgenommen. Welche Chancen sieht Heinz-Rudolf Kunze für einen Künstler wie Eisbrenner, sich im Westen ein Publikum zu erobern?

H.-R.K.: Ich möchte Gruppen dazu raten, sich sehr bewußt zu einer Ex-DDR, einer neuen Bundesländeridentität, zu bekennen und sich regional als Teil von Deutschland zu verstehen. Ich denke, daß auch in einem vereinten Europa, von dem wir ständig reden, die Regionen ihre Wichtigkeit behalten sollten und keiner leugnen muß, woher er kommt. Es kann nicht gut sein, wenn jeder so tut, als käme er von irgendwo. Tinos Weg finde ich auch respektabel. Er spielt die Identität aus Ostberlin nicht so hoch und versucht etwas zu formulieren, was bundesweit gelten kann.

T.E.: Für mich ist das eine Frage der Zeit. Je mehr ich in das Gesamtdeutschland hineinwachse und die Dinge, die da passieren, verstehe, ohne meine Tradition zu verdrängen, desto mehr werde ich in der Lage sein und Lust haben, mich gesamtdeutsch zu verständigen. Ich will eine Ostgeschichte erzählen, die in den Westen hineinwächst. Das ist unser Privileg – nicht in diesen Kapitalismus hineingeboren zu sein und unser Lebensgefühl mit Distanz betrachten zu können.

NG/FH: Warum ist die Neugier, sich kennenzulernen, so gering? Einheit bedingt doch, daß zwei Seiten aufeinander zugehen ...

H.-R.K.: Ich interessiere mich nicht prinzipiell für Musiker, die irgendwo herkommen, sondern für die, die ich gut finde. Ansonsten habe ich mich immer an England und Amerika orientiert, weil Rockmusik nach wie vor nicht in Deutschland erfunden wird. Wir klinken uns nur ein in Trends.

T.E.: Das Gefühl, jetzt können wir gemeinsam spielen, ist ein Ostbedürfnis. Wir gehen genauso wenig auf die andere Seite zu wie sie auf uns. Und wir sind nicht weniger an Engländern und Amerikanern interessiert. Mich interessiert

nicht mehr, ob ich mit Westdeutschen klarkomme – sondern ob es mit Europa und der ganzen Welt funktioniert. Es mag naiv sein, aber man sollte in den Köpfen alle Grenzen einreißen.

H.-R.K.: Nur – erst müssen wir die internen Grenzen abschaffen. Das darf nicht vertagt werden. Du kannst Kriege nur verhindern durch Begegnungen. Wer sich kennenlernt, kann nicht so gut aufeinander schießen.

NG/FH: Typisch für den Ostrock ist das Lyrisch-Romantische – eine typische Eigenschaft deutscher Kunst. Ist es das, was die Musikszene West am Osten stört?

H.-R.K.: Romantik ist nichts Schlechtes. Nur kam die in der DDR verkrüppelt zur Geltung. Das war eben nicht Novalis. Daß man sich im Osten romantisch ausdrücken mußte, hat mit der Zensur zu tun. Die romantische Phase liegt mit dem Krautrock hinter den Westdeutschen. Gegenüber Lyrischem sind wir wohl inzwischen zu abgebrüht. Ich gönne mir Romantisches nur selten.

T.E.: Rockmusik im Westen kommt als Rock 'n' Roll flapsig in der Straßensprache daher. Das hängt auch mit dem ökonomischen Markt und dem Einordnen in Schubladen zusammen.

NG/FH: Nicht auch mit Fremdbestimmtheit? Das in der anglo-amerikanischen Musik vermittelte Lebensgefühl war das dominierende, mit dem Jugendliche in der Bundesrepublik aufwachsen...

H.-R.K.: Natürlich, es prägte vollständig meine Kindheit, meine Jugend. Die amerikanische und noch mehr die englische Musik elektrisierte und begeisterte mich. Ich lernte mit *The Who* und den *Kinks* im Kopf Gitarrespielen. Es war mein Ansatz und Ehrgeiz, dem etwas mit meiner eigenen Sprache hinzuzufügen. Es gibt eben keine deutsche Jugendmusik. Die Musik vor der Hitlerzeit wie die von Brecht/Weill ist für mich Geschichte. Die habe ich mir erst, als ich zwanzig, dreißig war, erarbeitet. Ich finde sie toll, aber Beziehungen zu ihr empfinde ich nicht. Ich bin ein westliches Besatzerkind, das versucht, seinen bescheidenen Beitrag beizusteuern im Rahmen unserer deutschen Möglichkeiten – nicht mehr und nicht weniger.

T.E.: Ich bin mit derselben Musik großgeworden. Den russischen Liedermacher Wyssozki habe ich erst gehört, als ich erwachsen war.

NG/FH: Heinz-Rudolf Kunze, Du hast im vergangenen Jahr eine heftige Diskussion mit der Forderung nach einer Quote für deutsche Musik ausgelöst ...

H.-R.K.: Ich wollte nur eine faire Chance annehmen für neue deutsche Künstler, die sich innerhalb dieses Musiksystems in ihrer Muttersprache Gedanken machen. Ich fand es unglaublich infam, daß mir von einigen Hysterikern unterstellt wurde, ich wollte Deutschland kulturell zu machen und nichts mehr wissen von Anglo-Amerika. Das ist Blödsinn. Ich würde nie leugnen, daß ich alles, was ich weiß, von denen gelernt habe. Ich wollte auch keine Werbung für schon bekannte Leute machen. Ich wollte bei Rundfunk und Fernsehen offenere Türen für neue Schrägdenker, die sich trauen, sich mit Mitteln des Rock'n'Roll in der eigenen Muttersprache auszudrücken.

NG/FH: Die Majors, die hierzulande das Musikgeschäft bestimmen, haben bis auf Bertelsmann ihren Hauptsitz in den USA. Haben sie Interesse an der Entwicklung deutschsprachiger Bands?

H.-R.K.: Letztendlich sind das Vertriebsunternehmen, die alles verkaufen. Ich will Chancen – nichts weiter. Ich kann nur anregen, daß eigensinnige Menschen, die tolle Ideen haben, im Probenraum nicht sagen müssen: »Ich singe englisch, weil ich sonst im Radio nicht vorkomme«. Ich will einen Brückenschlag – und nicht, daß wir uns aufgeben und sagen: Wir sind eine Kolonie und haben nichts mehr beizutragen zur Weltkultur. Damit kann ich persönlich nicht leben.

Martin Walser war der Vorläufer auf der literarischen Seite. Er erhielt Ohrfeigen, weil er sagte: »Wenn wir die Frage unserer Identität nicht beantworten, überlassen wir die Frage den Neonazis – und die beantworten sie mit simplem Nationalismus«. Die kulturelle Identität ist ein düsteres Kapitel der Linken, das sie gern verdrängen. Krieg und Aggressionen lassen sich nur vermeiden, wenn man die Fremdheit akzeptiert – als Fremdheit.

III. Von der Volksmusik zum King of Pop

ANDREAS W. HERKENDELL

»Servus, Grüezi und Hallo«

Gedanken zur volkstümlichen Musik

Gegen keine Richtung der populären Musik wird derart emotionsgeladen gewettert wie gegen die volkstümliche Musik. Man schlägt beim Anblick des Fernsehangebots die Hände über dem Kopf zusammen: »Der Musikanten-Stadl«, »Die lustigen Musikanten«, »Lieder, so schön wie der Norden« oder »Volkstümliche Hitparade im ZDF«. Und das sind wenige im Vergleich zum Anfang der 90er Jahre! Damals war noch mehr dergleichen zu sehen.

Polemisiert wird gegen die in diesen Sendungen dargestellte »heile Welt«. Besungen wurden und werden die schöne Heimat, die schöne Region, das schöne Dorf, das schöne Tal, das kleine Bacherl, die rauhe See und droben der Herrgott. Und das alles verstärkt ab dem Ende der 80er Jahre, also zu Zeiten, in denen die innerdeutsche Grenze fiel, in denen in Maastricht das europäische Haus gezimert wurde und in denen die Arbeitslosenzahlen ins Unermeßliche stiegen. Im Jahr der Deutschen Einheit sang die Nation *Herzlein*. Während die öffentliche Diskussion um das Thema »multikulturelle Gesellschaft« kreist, wird in volkstümlichen TV-Sendungen gesungen: »Wir bauen uns ein Häuschen aus Sonnenschein, da lassen wir keinen von draußen rein.«

Polemisiert wird gegen die Geschäftemacherei im Bereich der volkstümlichen Musik. Doch die Tatsache, die die Kritiker »auf die Palme bringt«, ist die große Beliebtheit, die volkstümliche TV-Sendungen genießen. Die volkstümliche Musik ist ein wirtschaftliches und gesellschaftliches Phänomen. Soviel ist sicher.

Volkstümliche Musik hat es schon immer gegeben, auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze. In den 50er Jahren stand in der Bundesrepublik der sogenannte Heimat-Schlager hoch im Kurs. Neben den Heimweh-Schlagern eines

Freddy hätten folgende Titel heutzutage in jeder volkstümlichen Musiksendung ihren Platz und haben ihn auch, als Evergreens neu interpretiert: *Die Fischerin vom Bodensee*, *Du bist die Rose vom Wörther See* oder *Köhlertiesel*. In der DDR wurden die Heimat-Klänge aus dem Westen damals zwar publizistisch verteuelt, wurden aber trotzdem ab und an doch auf Schallplatte veröffentlicht.

Und auch in den 60er Jahren, die gemeinhin als Beat-Ära bezeichnet werden, wurden Heimat-Schlager produziert und konsumiert. Als volkstümliche Lieder wurden damals Titel wie *Wenn die Glocken hell erklingen* und *Mamatschi* bezeichnet. Auffallend sind in den 60er Jahren des weiteren die Erfolge von Ronny: Drei Goldene Schallplatten für *Oh, my Darling Caroline*, *Kleine Annabell*, *Laß die Sonne wieder scheinen*. Die Interpreten wurden mit Namen ins Schlagerrennen geschickt, deren Konzeption stark an aktuelle Pseudonyme erinnert: »Monika und Peter«, »Das Original Oberkrainer Quintett«, »Herbert Roth und sein Ensemble« oder aber eben Ronny.

Bereits damals wurde am Image des Interpreten gefeilt. So wurde die Frage »Wer ist Ronny?« auf einer Schallplattenhülle durch ein Zitat des Interpreten beantwortet: »Ich bin ein Mensch wie so viele andere in diesem Lande; in den schweren Nachkriegsjahren habe ich hart in der Landwirtschaft und auf dem Bau gearbeitet. Dann konnte ich eine Fachschule für Ton-technik und Musik besuchen. Seitdem ist mein Hobby - die Musik - zu meinem Beruf geworden. Als Musiker und Tontechniker habe ich viele Erfahrungen sammeln können; meine wichtigste Erfahrung: Herz bewahren und Mensch bleiben.«

Die Schlagerwelt der 70er Jahre ist durch die Mitklatsch-Schlager geprägt, die durch die *ZDF-Hitparade* unters Volk

gebracht wurden. In der ersten Reihe stehen dabei Schlager mit Heino, Tina York (*Liechtensteiner Polka*) und Tony Marshall (*Heute hau'n wir auf die Pauke*). Damals war aber nicht von volkstümlicher Musik die Rede. Oder doch? Die Ausgabe 1975 der Langspielplatte *Wim Thoelke präsentiert: Der Große Preis* trägt den Untertitel *Die volkstümliche Schlager-Starparade*. Auf ihr zu finden sind Titel wie: *Rosamunde, Fahrende Musikanten, Ein Schlafsack und eine Gitarre, aber auch Fiesta Mexicana, La paloma ade und Anuschka*. Ab den 70er Jahren sind auch die großen Erfolge von Monika Hauff und Klaus-Dieter Henkler in der DDR zu verzeichnen.

1981 war das Geburtsjahr des *Musikanten-Stadt* mit Karl Moik, eine tv-Unterhaltungssendung, die sich auch heute noch (1997) größter Beliebtheit erfreut. Auch zu dieser Sendung gab es entsprechende Langspielplatten im Handel: auf einer Ausgabe aus dem Jahr 1985 ein Rundumschlag aus der volkstümlichen Musik: Von *O du wunderschöner Rhein* mit Willy Schneider (Aufnahme: 1963) über *Zupft euch mal am Öhrchen* (Margit Sponheimer, 1970) bis hin zu *Ich wünsch mir eine Jodlerbraut* (Takeo Ishii, 1983) und *Servus, Pfüat Gott und Auf Wiedersehen* (Karl Moik, 1983).

Dies alles zeigt: Volkstümliche Musik gab es schon immer. Das wirklich Neue an der aktuellen volkstümlichen Musik ist die Art der Vermarktung. Was ist aber überhaupt »Volksmusik«, was ist »volkstümliche Musik«? Sollte man nicht deutlich von »volkstümelnder Musik« sprechen?

Der Begriff »Volksmusik« ist kürzer und geht deswegen leichter über die Lippen. Aber er läßt die Unterschiede verschwimmen und ins Nebulöse abdriften. Laut Karl Moik ist letztlich alles ein und dasselbe: »Volksmusik ist Musik fürs Volk«, läßt er in seiner Biographie schreiben. Ein paar Zeilen weiter heißt es dann: »Wenn ich heute auf der Straße gehe und die *Kleine Nachtmusik* von Mozart summe, erkennen das 80 von 100 Leuten. Also, was ist das dann? Musik, die das Volk kennt, also Volksmusik.« Diese Er-

klärungen entsprechen seinen Fernsehsendungen. Alles ist eins. Wir sind eine große Familie. Erheblich deutlicher wird Heino in seiner Autobiographie *Und sie lieben mich doch*. Für ihn stellt es sich so dar: »Unter Volksmusik verstehe ich zu allererst richtige Volkslieder, die schon jahrhundertlang bekannt sind ... Die volkstümliche Musik dagegen ist meistens eine Schlagerfabrikation, ohne tiefe Wurzeln in den Seelen der Menschen.«

Damit kommen wir der Sache schon näher. 1994 arbeitete an der Universität Gießen eine Projektgruppe am Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik zum Thema »Volkstümliche Musik im Fernsehen«. Ihre Begriffsklärungen sind durch Arnold Hauser (*Soziologie der Kunst*, 1974) angeregt und beinhalten eine Unterscheidung nach »Medienöffentlichkeit«. Volksmusik ist demnach »amateurische (meist Instrumental-)Musik aus ländlichen Gebieten, die mehr oder minder zufällig in das Rampenlicht der Medienöffentlichkeit gerät und dort auch entsprechend selten vertreten ist (Beispiele: Stubenmusiken, Laienchöre, Volkstanzgruppen).« Unter volkstümlicher Musik wird verstanden: »Überwiegend amateurische, regional gebundene musikalische Praxis, die bereits vor bzw. außerhalb der Medienöffentlichkeit (um ihrer selbst willen) existiert. Greift Muster der Volksmusik auf, entspricht jedoch nicht deren Produktionsbedingungen. Sie ist zum überwiegenden Teil amateurisch und jedenfalls nicht ausschließlich auf den Medienmarkt hin, sondern für das eigene soziale Umfeld produziert. ... Das Repertoire entstammt den verschiedensten Sphären musikalischer Popularkultur (vom Volkslied über Marschmusik bis zum Evergreen). Interpretieren sind meist Gruppen, häufig vereinsmäßig organisiert (Chöre, Blaskapellen, Instrumentalgruppen, selten Solisten).« Für die Unterhaltungsmusik, die zur Zeit als Volksmusik bzw. als volkstümliche Musik verkauft wird, hat die Projektgruppe einen neuen Begriff bestimmt: »Volkstümelnde Medienmusik: Diese begriffliche Neuschöpfung knüpft inhaltlich an Hausers Konzept der »Massenkunst« an ... Um



Herbert Roth mit seinem Ensemble
 »Ich bin ein Mensch so wie viele andere in diesem Lande.«: Herbert Roth (und sein Ensemble). Foto: privat

nun die professionell und quasi-industriell produzierte »volkstümliche« Massen-Musik von der amateurischen und bis zu einem gewissen Grade sozial eingebetteten sinnvoll abzugrenzen, bezeichnen wir sie als volkstümelnde Medienmusik, denn sie wird primär für die Medien produziert.«

Diese Unterscheidungen sind zwar in sich durchaus schlüssig. Die Begriffsfindungen sind allerdings weniger glücklich: Überträgt man den letztgenannten Begriff auf andere Arten von populärer Unterhaltungsmusik (Rock, Pop usw.), wäre auch in diesen Fällen von Medienmusik zu sprechen. Denn jede Art der Ware »Unterhaltungsmusik« wird durch die Medien verbreitet (TV, Radio, Internet) und als Medien vertrieben (Tonträger). Zu denken gibt auch der Begriff »volkstümelnd« für sich allein genommen. Hier schwingt ein »So-tun-als-ob« und damit ein Sich-Distanzieren, wenn nicht sogar ein negatives Urteil mit. Das, was als volkstümliche Musik verkauft wird, ist allerdings Unterhaltungsmusik, die sich Elemente aus den beiden ersten Definitionen zunutze macht. Diese Tatsache allein rechtfertigt

noch keine negative Beurteilung. Ich folge in diesem Aufsatz der Unterscheidung von Heino, da es hier um die von der Industrie angebotene Unterhaltungsmusik geht und weniger um vereinsmäßig organisiertes Musizieren.

Das wirklich Neue an der volkstümlichen Musik ist die Art der Vermarktung. Interpreten, Texter, Komponisten, Produzenten, Musikverlage und Plattenfirmen verdienen mit Unterhaltungsmusik ihr Geld. Diese Personengruppen haben also ein wirtschaftliches Interesse daran, daß die produzierten Musiktitel in den Medien eingesetzt werden. Denn das läßt die Tantiemen von der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und me-

chanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) fließen. Der Einsatz von Musiktiteln fördert aber auch den Tonträgerverkauf, durch den die genannten Personengruppen ebenfalls wirtschaftlichen Gewinn einstreichen können. Eine musikalische Unterhaltungssendung ist also immer auch eine Werbeveranstaltung für die Produkte der Unterhaltungsindustrie. Dies alles ist zu bedenken, wenn man sich mit dem Phänomen »Volkstümliche Musik« befaßt. Denn viele der im folgenden genannten Techniken und Praktiken gelten auch für die anderen Bereiche der populären Unterhaltungsmusik. Unter der Fragestellung der Vermarktung ist eine Unterscheidung in volkstümliche Musik, Popmusik usw. sowieso unsinnig, da die gleichen Mechanismen ablaufen.

Ganzseitige Anzeigen in einem Fachblatt für Händler und Redakteure geben Aufschluß darüber, mit welchen Mitteln gearbeitet wird. Am wichtigsten, da stets als erstes genannt, sind die TV-Termine, d. h. der Einsatz in großen Unterhaltungssendungen oder in den entsprechenden Schlagerparaden. Es folgt das Stichwort »TV-Kampagne«, sprich: die Werbespot-

schaltung auf den TV-Kanälen »in zielgruppenrelevanten Umfeldern«. Nach dem Kriterium »Zielgruppenrelevanz« werden auch die Print-Medien ausgesucht. Dort erscheinen dann entsprechende Werbeanzeigen. Verdeckte Werbung findet durch *Home-Stories* statt. Der Hörfunk bietet ebenfalls die Möglichkeit, Interpreten oder Titel bekannt zu machen; seien es Werbespots oder seien es »großangelegte, bundesweite Senderreisen« des Interpreten. Täglich Brot bleibt natürlich die Bemusterung der Redakteure mit der neuen CD, auf daß die Titel im normalen Radioprogramm eingesetzt werden.

Die wichtigste Werbung für die Musikbranche sind aber die veröffentlichten Hitlisten, allen voran die durch die Firma MEDIA-CONTROL im Auftrag des Bundesverbandes der Phonographischen Wirtschaft e.V. ermittelten »Top 100«. Diese Hitliste ist Argument für Rundfunkeinsatz, Preisverleihung, Berichterstattung usw., also für zusätzliche Werbung.

Diese Kooperation zwischen Musikindustrie und Radio- und Fernsehstationen bietet verschiedene Möglichkeiten der »Kartellbildung«. Dazu gehört, daß die Ehefrau des festangestellten Musikredakteurs Schlagertexte schreibt, daß der Moderator den gleichen Manager hat wie Interpreten, die in der Sendung auftreten, daß Radiosender an Musikverlagen partizipieren, daß Sänger ihren Bekanntheitsgrad durch Moderatorentätigkeiten stabil halten oder erhöhen usw. usf.

Die Vermarktung der volkstümlichen Musik greift all diese Strategien auf. Bis Mitte der 80er Jahre führte die volkstümliche Musik ein Schattendasein in Bezug auf Marketing und Promotion. Der Münchner Medien-Manager Hans R. Beierlein rief 1986 den *Grand Prix der Volksmusik* ins Leben. Er, der u. a. jahrelang aus dem Ostblock Tantiemen für das Abspielen der *Internationalen* kassierte, ist Manager verschiedener volkstümlicher Interpreten und ist Herr

des Verlags EDITION MONTANA. Nebenbei ist er an der Verwertung etlicher TV-Sendungen beteiligt.

Gleich zu Beginn der jährlich ausgestrahlten Sendung *Grand Prix der Volksmusik* war von Betrug die Rede, da bereits vor der Sendung die Übergabe des Siegerpreises geprobt wurde. Nachdem 1988 das *Original Naabtal Duo* den Grand Prix gewann und auch die Single in den Verkaufslisten erschien, brach über die Bundesrepublik eine Welle bis dahin unbekanntem Ausmaßes herein. Nicht, daß volkstümliche Schlager von nun an die »Verkaufs-Charts« beherrschten, aber die volkstümliche Musik beherrschte nun die Fernsehprogramme. Denn entsprechende Sendungen versprachen Einschaltquoten. Gerade am Wochenende wurde geklatscht und geschunkelt, was das Zeug hielt.

Mittlerweile ist der Boom vorbei. Die kommerziellen Fernsehkanäle hätten den Trend mit Überstrapazierung kaputtgemacht, heißt es. Trotzdem gibt es noch eine Menge volkstümlicher Sendungen, vor allem bei den öffentlich-rechtlichen TV-Programmen.

Diese häufigen Fernsehsendungen, die immer noch hohe Einschaltquoten haben, sollen natürlich unterhalten. Sie sollen aber auch den Tonträgerverkauf ankurbeln. Die Branche ist aber derzeit nicht zufrieden, da, abgesehen von den Stars wie Stefanie Hertel oder den *Kastelruther*

Original Naabtal Duo

Foto: dpa/Barauski



Spatzen, andere volkstümliche Interpreten keine hohen Verkäufe ihrer CD's verzeichnen. Allenfalls die CD-Zusammenstellungen zu den genannten TV-Sendungen können einen gewissen Erfolg aufweisen.

Das kann vielerlei bedeuten. Und damit richten wir unseren Blick auf die Zuschauer dieser TV-Sendungen. Sie sind in erster Linie die potentiellen Käufer von Tonträgern volkstümlicher Musik. Nur: die Betonung liegt beim Wort »potentiell«.

Zum einen sind die Liebhaber volkstümlicher Fernsehsendungen meist 40 Jahre und älter. Ohne hier Allgemeinplätze darzubieten, kann man sicherlich sagen, daß spätestens ab 35 das Interesse am Besitz von aktuellen Tonträgern nachläßt. Man hat eine gewisse innere Ruhe in Bezug auf Mode und fällt nicht mehr auf »brandaktuell« oder »Riesenhit« herein. Warum eine CD kaufen, wenn es Radio- und Fernsehsender gibt, die das eigene Musikwunschprogramm tagtäglich bieten?

Zum anderen ist sicherlich festzustellen, daß beim Betreten eines Musik-Fachgeschäftes oder der CD-Abteilung im Kaufhaus andere, meist ausländische Interpreten ins Auge fallen. Um eine CD von, sagen wir, Willi Seitz oder Oswald Sattler, auf Anhieb zu finden, ist schon einige Suche oder der Kontakt zum Verkäufer notwendig. Auch aus diesem Grund verlagert sich der Tonträgerverkauf immer stärker auf Bücher-Clubs oder Versandhäuser. Die wiederum werden bekannt durch die Fan-Magazine, wie *Meine Melodie* oder *Lustige Musikanten*, *Das Magazin zur Sendung im ZDF*. Diese Illustrierten bieten neben Fan-Clubs und Autogrammadressen, als Service die Möglichkeit, mit dem Telefon in einzelne CD's hinein zu hören. Die Berichte über die Interpreten beinhalten stets Hinweise auf die aktuelle CD mit Bestellnummer. Anzeigen, die Fanartikel anbieten, Kochrezepte und Reiseberichte runden das Bild ab. Es entsteht eine Gemeinschaft von treuen Fans und prominenten Musikanten, die trotz Erfolges noch Mensch geblieben sind. Sinn und Zweck bleibt der Verkauf von Tonträgern. Mit ihnen erwirbt man auch das Gefühl, dazuzugehören.

Ob nun CD's von Mara Kayser oder Patrick Lindner gekauft werden oder nicht, kann den Fernsehstationen egal sein, solange die Quoten stimmen. Es ist aber die Frage zu stellen, ob es ein öffentlich-rechtliches Anliegen sein soll, den Zuschauern stundenlang (über die Woche verteilt) eine heile Welt »vorzugaukeln«.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Unterhaltungsmusik immer systemstabilisierende und damit konservative Musik ist. Kein Schlager, kein Pop-Song ruft zum kollektiven Widerstand in einer konkreten Angelegenheit auf. Es wird stets, wenn überhaupt, lamentiert über gewisse Umstände. Und dies stets im fatalistischen Ton.

Die Mehrheit von Schlagermusik oder volkstümlicher Musik schert sich nicht um aktuelle Probleme. Das ist aber auch gar nicht ihre Aufgabe. Es ist doch Unterhaltungsmusik. Sie soll zum Entspannen, zum Träumen und zum Tanzen einladen.

»Reinhart Baumgart hat Schlager »Trostmusik« genannt. Und für mehr Menschen, als man annimmt, sind sie nichts anderes. Die Schlagersänger sind für sie »Menschen«. Die Schlager ersetzen ihnen das, was sie von echten Menschen nicht bekommen: Geborgenheit, Liebe, Trost.« Diese Zeilen stammen aus dem Buch von Jürg Hausermann *Und dabei liebe ich Euch beide*. Er ruft darin zum Verständnis auf: »Nicht Verständnis für die Industrie, die die Schlager produziert, weil sie von der Einsamkeit profitiert. Aber Verständnis für jene, denen ein Lied nichts ist als ein Ersatz. Für ein Gespräch. Für Liebe. Ersatz auch für Streit. Ersatz für irgendwelche Kontakte.«

Dies alles ist in Bezug auf den deutschen Schlager geschrieben worden, es trifft aber auch den Kern der volkstümlichen Musik. Wenn man sich mit ihr beschäftigt, kann man die Vermarktungsstrategien analysieren. Das kann ebenso die Augen (auch für andere Bereiche der Unterhaltungsmusik) öffnen, wie das Herausfiltern von verdeckt in volkstümlichen Schlagern transportierten politischen Inhalten. Die Frage nach den Liebhabern der »volkstümlichen Medienmu-

sik« bleibt. Wer auch immer diese Art von Unterhaltungsmusik kritisiert und negativ bewertet, muß als erstes die Frage beantworten: Sind die Mitmenschen dumm, die Patrick Lindner gerne sehen und hören, oder verdummt die Unterhaltungsindustrie dadurch, daß sie aus dem Münchner Bäcker Wilhelm Raab das Industrieprodukt »Patrick Lindner« gemacht hat.

Es ist sicherlich leichter, der Industrie den schwarzen Peter zuzuschieben. Sämtliche volkstümliche Fernsehsendungen aber ersatzlos zu streichen, kann nicht das Ziel sein. Denn der Bedarf an Unterhaltung bleibt. Die Frage dreht sich letztlich darum: wie kann Unterhaltungsmusik oder Fernsehunterhaltung aussehen, damit sie entspannt, amüsiert, zu Tränen rührt, insgesamt also wohltuend ist und gleichzeitig Lust auf das Ungewöhnliche, das Neue, das Unbekannte macht.

WIELAND FREUND/JOHANNA REISEL

Ikarus, Frankenstein, Jackson

Die Bühne ist ein Bildschirm. In seinem flackernden Licht wird der Körper eines gewiß digitalen Wesens zu einer vertikalen Welle. Schultern und Hüften fangen im Wechsel das Licht, schlängeln sich über den Rhythmus der Musik. Das ist sexy. Aber nicht zum Anfassen. Das ist die Choreographie eines Tanzes: Michael Jacksons *Moonwalk* ist das scheinbare Ende der Bodenhaftung. *Moonwalk* ist der Gang über den Mond, die Behauptung der Schwerelosigkeit gegen die Erden schwere.

Michael Jackson steht gleichermaßen für den Glanz wie für den Pragmatismus der Popmoderne. Hinter der glitzernden Außenhaut seines 30.000-Dollar-Rauman-

zugs von Giorgio Armani, in dem er das narzißtische Projekt seiner *HIStory-Tour* eröffnete, verbirgt sich auch eine zweckmäßige Luftkühlung. Der Sternenstaub, den er seinen hysterischen Fans in die Augen streut, ist unsatzträchtig, einerseits. Andererseits aber setzt die Maske niemals aus. Michael Jackson ist das Bild des Michael Jackson von Michael Jackson. Der *King of Pop* ist gottgleich: Er schuf sich nach seinem Wunschbild. Zahllose plastische Operationen haben ihn zu seiner eigenen Puppe gemacht. Anders aber als beispielsweise bei Cher, deren vielfache plastische Korrekturen die Boulevardmagazine gern diskutieren, ist die Akzeptanz der Öffentlichkeit gegenüber Jacksons Chirurgie-Eskapaden geringer. Der Star, in dessen Gesicht nur noch wenig mit dem Angeerbten übereinstimmt, gibt den Ironischen Anlaß zur Satire, den Engagierten und Moralischen gar Anlaß zur Wut. Denn Jacksons Projekt der Selbstschöpfung ist vor allem politisch unkorrekt. Aus dem siebten von neun Unterschichtkindern des Stahlarbeiters Joe Jackson aus Gary, Indiana, ist ein Weißer geworden. Jackson erscheint als Verräter an der schwarzen Sache, allen gegenteiligen Beteuerungen in Songs wie *They don't care about us* zum Trotz.

Jackson für die Ewigkeit

Doch um die Musik Jacksons geht es ohnehin nirgends. Auch hier nicht. In fast fünfunddreißig Jahren Showbiz hat Jackson gelernt, professionell zu komponieren und arrangieren. Das ist vielleicht schon alles. Die Fun-Maxime der Hip-Hop-Szene und die drastische *Street-Reality* des *Gangsta-Rap* haben seine Musik nur noch gestreift. Seit Jahren liefert Jackson Album für Album stets den gleichen Song ab. Die Fangemeinde dankt es ihm: Veränderung würde sie erschüttern. Jackson ist Jackson für die Ewigkeit. Auch darin ist er gottgleich: Die Zeit berührt ihn ebensowenig wie die Natur. Letztere vermag er zu schöpfen, die erste anzuhalten. Der fast Vierzigjährige ist alterslos. Nicht, weil es seinem Gesicht für Falten mittlerweile wohl an Haut mangel-

te, sondern aus einem Entschluß heraus, für den seine Urfigur Dorian Gray berühmt geworden ist.

Angesichts der Niederträchtigkeit der erwachsenen Welt hat Jackson sich entschieden, Kind unter Kindern zu bleiben. Michael Jackson scheint der Peter Pan in den Zeiten des *Side-Car-Shootings*. Seine Popart-Welt ist ein Spielplatz. Die von der Außenwelt abgeschirmte Ranch »Neverland«, sein Zuhause, ist mit Tiergehegen und Jahrmarkts-Attraktionen ausgestattet. In Vergnügungsparks werden Achterbahnen nach ihm benannt, die er selbst voller kindlicher Begeisterung für das rasende Auf und Ab ausprobiert. Auf seinen Tourneen besucht Jackson vorzugsweise Zoos und Spielwarengeschäfte. Bunte Kinderchöre bevölkern seine Bühnen. Freundschaften pflegt er mit Kinderstars oder Diven jenseits der Wechseljahre, mit den scheinbar Prä- oder Postsexuellen also. Eros scheint ihm als Triebkraft des Bösen in der Welt zu gelten. In der Traumwelt des Michael Jackson sind die

guten Menschen asexuell und androgyn. Das hat ihn vor Schwierigkeiten gestellt: Eine Krankenschwester, immerhin hauptberuflich im Dienst der Caritas, der nicht sexuellen Liebe, hat ihm helfen müssen, Vater eines unverdorbenen Kindes zu werden. Eine Ehefrau, Ausweis eines geregelten Geschlechtslebens, aber kann er nicht brauchen. Schon seine kurze Ehe mit Lisa Marie Presley galt nur der Manifestation eines Anspruchs: Symbolisch gab der verstorbene *King of Rock 'n' Roll* sein Vermächtnis in die Hände des *King of Pop*, seines legitimen Nachfolgers. Erotik war auch dort nicht im Spiel. Gott hat schließlich niemals Sex. Beischlaf bedeutet nämlich das Ende der Unsterblichkeit. Als Akt des grotesken Körperdramas, als karnevaleskes Ereignis käme er einem Eingeständnis der Unabgeschlossenheit und Vorläufigkeit des Lebens gleich: Sex ist der kleine Tod. So wie Jackson alterslos ist und losgelöst von den Fesseln seiner genetischen Bestimmtheit, ist er eben auch geschlechtslos.

Michael Jackson widmete sein Konzert in Belgien Prinzessin Diana

Foto: dpa



Die Reihe der großen Hybriden

Selbstverständlich: Nichts von alledem ist wahr. Fama ist sich sicher, daß Michael Jackson pädophil ist. Kleinen Jungen bezahle er viel Geld, damit sie ihn nicht unter dem Vorwurf sexueller Belästigung belangen. Gewiß: Jackson wird alt. Nicht mehr allzu lange wird er den natürlichen Verfallsprozeß mit Atemmasken, Sauerstoffzelten und Chirurgenkönnen aufhalten können. Sicherlich: Auch sein Gesicht trägt die Spuren der Unvollkommenheit der plastischen Chirurgie. Anstelle einer Nasenspitze trägt er, so heißt es, eine Prothese. Seinen Nasenflügel ziere ein fünfmarkstückgroßes Loch. Aber darauf reagieren nur die bereits resignierten Sterblichen mit Häme. Am Ende nämlich ist Michael Jackson mutiger gewesen als sie. Immerhin hat er den Kampf mit der Erdschwere aufgenommen. Daß er ihn gerade verliert, wen wundert's. In toleranteren Tagen hätte man ihn in eine Reihe mit den anderen großen Hybriden gestellt. Und das klänge doch gut: Ikarus, Frankenstein, Jackson.

ANKE MARTINY

Kinder und Musik

Ein vernachlässigtes Thema

Das Medienereignis »Lady Di's Funeral« hatte den Rang eines Kulturphänomens. Es warf ein Schlaglicht auch auf das lange vernachlässigte Thema, wie in unserer Gesellschaft eigentlich Kinder mit Musik umgehen, wie sie in musikalische Traditionen hineinwachsen und welche Funktion der Musik in ihrem Leben beigemessen wird. Unter der weit über eine Milliarde zählenden Zuschau-

erschafft dieses Begräbnisses waren auch Millionen von Kindern. Was empfanden sie? Auch und gerade bei der Musik?

Nach Neil Postman ist unsere Zeit von einem »Verschwinden der Kindheit« gekennzeichnet. In den Zusammenhängen, die Postman kommunikationstheoretisch und gesellschaftskritisch im Blick hat, trifft dies ohne Frage zu: heute wird bereits in der Kindheit ein entscheidender Teil der kindlichen Erfahrungen durch Medien vermittelt, und zugleich ist die Alltagswirklichkeit der Kinder in vielfältiger Weise beschränkt: Wohnumfeld, Straßenverkehr, Schule, berufliche und materielle Lage der Eltern engen ein.

Grundsätzlich aber ist die Kindheit jene Entwicklungsphase des Menschen, in der er die meisten direkten Erfahrungen sammeln kann. Theoretisch ist das Ausmaß nur durch Raum und Zeit begrenzt. Dazu haben Kinder »Narrenfreiheit«, so daß sie mit ihren fünf Sinnen tagtäglich unendlich viel mehr als Erwachsene in sich aufnehmen können.

Untersuchungen belegen seit Jahren, daß Kinder in unseren Breiten zunehmend Schwierigkeiten haben, sich auszudrücken. In den Familien wird nämlich zu wenig miteinander gesprochen. Von früher Jugend an »spricht« das Medium Fernsehen, und das erlaubt keinen Dialog. Die familiäre Kommunikation findet weitgehend über die »Transportschiene« Fernsehen statt und verläuft als Einbahnstraße.

Wo nicht oder wenig geredet wird, wird natürlich auch nicht gesungen. Dort lernt man auch nicht zuzuhören. Die direkte akustische Wahrnehmung verkümmert mehr und mehr, die Bilderflut hingegen wächst kontinuierlich. Wo, um ein Beispiel aus der Klangwelt zu geben, erfährt ein Stadtkind heute, wie unterschiedlich Vögel singen oder daß Morgen und Abend, Sommer und Winter von ganz verschiedenen Klängen bestimmt sind?

Ein zweiter wichtiger Argumentationsstrang in der Postman'schen Gedankenkette ist der Mangel an Handlungsorientierung unseres gesammelten Wissens und aller Alltags-Informationen.



Den Mensch »ästhetisch machen« (Schiller)

Foto: Pfeiffer/Voller Ernst

Wofür ist unser Wissen eigentlich gut? Was können wir praktisch nutzen? Auch dies trifft in starkem Maße heute bereits für Kinder zu. Sicher lernen sie irgendwann in der Schule, wie eine Flöte funktioniert. Aber nur ein kleiner Teil der Schulkinder lernt aus dem theoretischen Wissen auch spielerisch die praktische Konsequenz: sich aus Holz eine Flöte zu schnitzen und dann selbst Töne zu erzeugen.

Postman kritisiert schließlich, daß in der Kindererziehung bereits angelegt wird, was die Erwachsenenwelt bestimmt: jene »Spaßkultur«, die weder Anstrengung noch Werte kennt, sondern in der alles und jedes zum *entertainment* verkommt. Gerade die frühe Kindheit ist aber eine Phase, in der Kinder

sich in den – kindgemäß kürzeren – Abschnitten großer Konzentration mit Ernsthaftigkeit und Ausdauer ihren Interessen geradezu hingeben, jedoch auch keine Anstrengung scheuen: – der *homo ludens* in unverbildeter Form. Klänge und musikalische Höreindrücke eignen sich besonders gut zu künstlerischer Vermittlung an Kinder. Gerade sie aber sind in der allgegenwärtigen Spaßkultur zu illustrierten Dudenlei verkommen, in der kaum jemals der Anspruch auf Hingabe oder auf eine wie auch immer geartete geistige Auseinandersetzung gestellt wird.

Wenn man sich mit der Frage beschäftigt, welchen Stellenwert die Musik für Kinder heute besitzt, dann ist den Postmanschen Gedankengängen noch mindestens ein Argument hinzuzufügen: die starke »Verkopfung« der Erziehung: abfragbares Wissen und Kenntnisse des »Gewußt – wie« zählen mehr als Phantasie oder gestalterische und formende Begabungen. Damit geht eine Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung einher; unter allen Sinnen hat das Sehen weit vor dem Hören und

noch mehr vor dem Fühlen, Riechen oder Schmecken Vorrang.

Diesen kritischen Überlegungen zur musischen Erziehung von Kindern heute steht ein beachtlicher finanzieller und organisatorischer Aufwand sowohl von Seiten der Eltern als auch von Seiten des Staates speziell für die Musikerziehung gegenüber. Bis in die kleinsten Kommunen gibt es Angebote bereits für die Phase der frühen Kindheit, und nahezu flächendeckend sorgen Jugendmusikschulen für außerschulischen Instrumentalunterricht; sie bilden Jugendorchester und Chöre und bieten auch Konzerte an. Nicht verstummen wollen auch die Klagen der Eltern und der einschlägigen Fachverbände über zu wenig und zu wenig guten Musikunterricht an den Schu-

len, so daß die außerschulische Musikerziehung den nötigen Ausgleich schaffen müsse. Diese war bis vor zwanzig Jahren aber nur für begüterte Eltern erschwinglich.

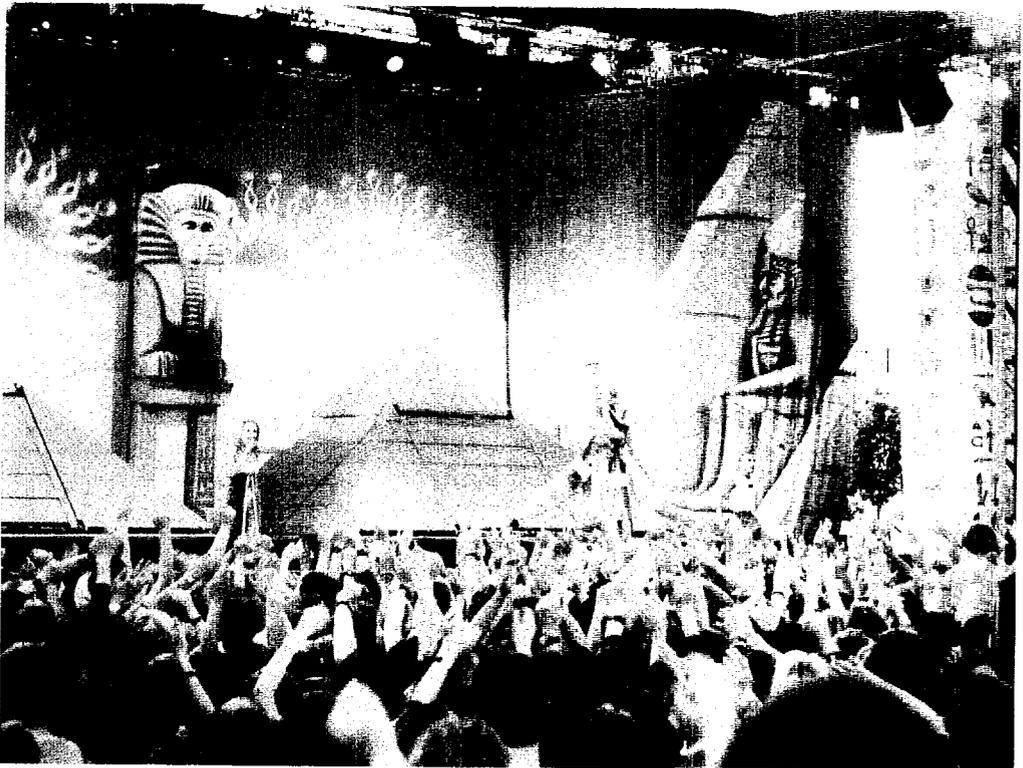
Heutzutage helfen die kommunal finanzierten Musikschulen, und es gibt für den musikalischen Anfang verbilligten Gruppenunterricht, sowie bei Bedarf vielerorts auch Leihinstrumente. Seit vielen Jahren organisiert die *Jeunesse Musicale* in ihrer deutschen Sektion unter dem Rubrum »Jugend musiziert« Wettbewerbe, um Begabungen frühzeitig zu erkennen und entsprechend zu fördern. Das Bundesinnenministerium läßt sich den DEUTSCHEN MUSIKRAT und seine Aktivitäten, beispielsweise das Bundesjugendorchester und das Bundesjazzorchester, ebenfalls eine Menge Geld kosten, und im Rahmen des internationalen Jugendkulturaustauschs werden alljährlich viele Millionen Mark für Jugendkonzertreisen ausgegeben. Selbst wenn man weiß,

daß die Sportförderung bei Kommunen, Ländern und dem Bund ein vielfaches jener Summen verschlingt, die für die Musikförderung aufgewendet werden, bleibt der staatliche Aufwand auch im internationalen Vergleich nennenswert.

Diese Förderung hat Tradition. Die Pädagogik propagierte seit je, daß es im Prinzip keine unmusikalischen Kinder gibt, daß die Qualität der unterschiedlich ausgeprägten Musikalität aber entscheidend vom erzieherischen Umfeld abhängt. Dem Musischen und seiner Förderung wurde in der pädagogischen Reformbewegung seit der Jahrhundertwende theoretisch und praktisch große Bedeutung beigemessen. Mehr und mehr ging es um die Erziehung des *ganzen Menschen*, für den die musischen Begabungen ebenso wichtig waren wie die intellektuellen. Eine moderne Erziehung sollte seit damals den jungen Menschen frei machen, *alle* seine Begabungen zu entfalten.

Musikalischer Früherziehung zum Trotz ein Pop-Idol für Kinder: DJ Bobo auf dem Bonner Museumsmeilenfest, 1997

Foto: Kornelia Darnetzki



Auf diese Weise setzte die Erziehungsbewegung Ideen um, die seit der Aufklärung immer aufs neue formuliert worden waren. Schiller zum Beispiel war überzeugt davon, daß eine Erziehung zum Ästhetisch-Schönen letztlich auch das Moralisch-Gute bewirke. Sein Essay »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« aus dem Jahr 1795 betont: »Es gehört also zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur, den Menschen auch schon in seinem bloß physischen Leben der Form zu unterwerfen, und ihn, so weit das Reich der Schönheit nur immer reichen kann, ästhetisch zu machen, weil nur aus dem ästhetischen, nicht aber aus dem physischen Zustand der moralische sich entwickeln kann«. – Ein wenig banaler und auf die Musik bezogen drückt diesen Zusammenhang das Sprichwort aus: »Wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder«.

Die Arbeiterbewegung folgte den Ideen der Reformpädagogik und legte Wert auf eine ganzheitliche Erziehung, die auch die schöpferischen Fähigkeiten der Kinder fördert. Sie hatte den freien, in all seinen Fähigkeiten geformten »Neuen Menschen« im Blick. Im schulischen Bereich ließen sich diese Ideen bis 1933 aber nur ausnahmsweise verwirklichen. Um so stärker begeisterten sie innerhalb der Jugendbewegung und bei den linken Intellektuellen. Auch eine symbolische Überhöhung fand statt: die Art, wie beim Singen geatmet wird, dazu der Pulsschlag als Metrum, – sie wurden zu Symbolen eines freien Lebens ohne gesellschaftliche Zwänge.

Bei den sozialistischen Jugendgruppen wurde großer Wert gelegt auf das gemeinsame Singen, dessen soziale Bedeutung – das Miteinander-Tun und das Aufeinander-Hören – immer besonders betont wurde. Auf Wanderfahrten, bei Gruppenabenden, als Rahmen politischer oder geselliger Veranstaltungen wurde dem gemeinsamen Musizieren ein wichtiger Platz eingeräumt. Bis in die jüngste Zeit haben sich Elemente davon beispielsweise bei der Ausgestaltung der gewerkschaftlichen Maifciern erhalten.

Paul Hindemith, Ernst Krenek, Carl Orff, Paul Dessau, Kurt Weill komponierten in den zwanziger Jahren für Kinder, und die beiden ersteren reflektierten auch theoretisch, welche Bedeutung eine moderne Musikerziehung für die Charakterbildung der Jugend und damit für das Gemeinwesen besitzt.

Die nationalsozialistische Ideologie machte sich die fortschrittlichen Elemente gerade der musischen Erziehung zunutze und unterwarf sie ihren gesellschaftlichen Vorstellungen, ohne daß dies von vielen Erziehern rechtzeitig bemerkt wurde. Gerade unter den »Jugendbewegten« unterstützten viele die nationalsozialistische Jugendideologie. Deshalb waren die Schwierigkeiten nach 1945 groß, die musikalische Erziehung auf eine den ideologischen Zusammenbruch reflektierende, neue Grundlage zu stellen.

In der Nachkriegszeit wurde an die Jahre vor 1933 aber nicht mit den progressiven Formen der zwanziger Jahre wieder angeknüpft, sondern es wurden die eher romantischen Traditionen deutscher Innerlichkeit wieder aufgenommen. Man suchte »vom Kinde aus« »nach einer Kindermusik, in der die wurzelhafte Einheit der Künste und der Zusammenklang der Menschheit noch gegeben sei« (Michael Alt). Das Einfache, Echte, Ursprüngliche, wie man es im Kind angelegt sah, sollte durch schöpferische Selbstentäußerung und durch die volle Entfaltung des Gestaltungstriebes bei der Jugend verwirklicht werden. Dies führte zum endgültigen Bruch zwischen der zeitgenössischen Musik und der zeitgenössischen Musikerziehung. Gert Otto urteilte: »Die aus der Jugendbewegung erwachsene Musische Bewegung in Deutschland lebt nicht in einem Spannungsverhältnis zur Realität, sondern flieht jeder Spannung um ihrer eigenen Existenz willen«. Wenn es in Schünemanns »Geschichte der deutschen Schulumusik« von 1928 noch hatte heißen können »Wie zu allen Zeiten ist die Musik der Gegenwart das Maß der pädagogischen Bewegung«, dann muß man für die Nachkriegszeit konstatieren, daß die

zeitgenössische Musik in der Musikerziehung keinen Maßstab mehr abgab.

Insbesondere Theodor W. Adorno bezog eine Gegenposition, indem er betonte: »Nur wenn Kunst dem eignen Bewegungsgesetz folgt, tut sie das gesellschaftlich Rechte«. Er beklagte »die Verkrüppelung von Musikalität, die Abtötung von Phantasie und Begierde nach Neuem zugunsten eines statisch Frühen und Primitiven«. Aber er konnte die pädagogische Eigenbewegung, die sich vom Stand der Kunstmusik löste und statt dessen die eher kunstlosen, mehr handwerklichen oder spielfhaften Aktivitäten der Kinder förderte, nicht wesentlich beeinflussen.

Heute stellt sich die Situation wieder anders dar. Seit den siebziger Jahren geht die Musikerziehung der Kinder und Jugendlichen in der Schule mehr und mehr zurück, breitet sich im außerschulischen Bereich aber aus und vertieft sich auch. Von der zeitgenössischen Kunstmusik ist sie weit entfernt. Michael Alt zieht die Jugendsoziologie Helmut Schelskys heran, wenn er schreibt, daß »mit der Kunst vor allem auch die Musik an Bedeutung im geistigen Werden der Jugendlichen verloren hat«. Jedoch sind Elemente der Selbsterfahrung, der Selbstverwirklichung, des Körperlernens durch Bewegung und der Kreativität in die musische Erziehung eingezogen, die einerseits zu einer neuen »Erlebniskultur«, andererseits zu einer neuen Spiritualität, beispielsweise im Rahmen der Friedensbewegung oder, neuerdings, bei Ereignissen wie der *Love-Parade* geführt haben. In diesen Kontext gehört sicher auch die britische Begräbnisfeier.

Viele dieser Elemente münden in eine breite musikalische Popularkultur, die – gefördert von der Kulturindustrie – in ihrer geistigen Billigversion als »akustisches Kunstgewerbe zur Verzierung des Alltags« (Ernst Krenek) fungieren. Das Hören von Musik dient nicht mehr als »Werkzeug der Innerlichkeit« (Kierkegaard), sondern hat sich mehr und mehr zu einem passiven Hören entwickelt: Hören ohne zuzuhören. Die Kulturindu-

strie bedient vor allem einen Musikmarkt, in dem nicht das Schöpferische oder die Auseinandersetzung mit der Musik als Kunst ausschlaggebend sind, sondern Absatz und Konsum. In diesen Markt sind von früher Jugend an auch die Kinder als Konsumenten einbezogen.

Auf der anderen Seite hat die Musik wesentlichen Anteil an der Formulierung einer Alternativkultur, in die eine radikale Kritik am bürgerlichen Kulturbegriff eingeflossen ist. Beispielhaft wäre in diesem Zusammenhang die Aktion »Musik gegen Gewalt« zu nennen, die im Jahr 1992 das Jahresthema der Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend e.V. war. Nach einer Umfrage waren an dieser Aktion insgesamt rund 80.000 Kinder und Jugendliche in 3.500 Gruppen beteiligt.

Ist Grund zur Panik? Eigentlich nicht, denn Kinder und Jugendliche entwickeln dort, wo ihnen die Freiheit dazu gegeben wird, einen originären eignen Zugang zur Musik. Ihre Auseinandersetzung mit der modernen E-Musik ist wesentlich unproblematischer als diejenige der älteren Generation, nur fehlt es zumeist im Vorfeld an der entsprechenden vorbereitenden Unterweisung. Am Willen der Kinder und der jungen Menschen, sich mit der musikalischen Formensprache unserer Zeit auseinanderzusetzen, fehlt es weit weniger.

Ordnung *und* Freiheit, Freiheit *und* Ordnung –, als Voraussetzung für alles Schöpferische gehören die beiden Begriffe zusammen. Es scheint an der Zeit, diese Werte nicht nur als Marktgesetze, sondern auch als Richtschnur für eine Pädagogik zu begreifen, in der das Schöpferische von Kindesbeinen an wieder seinen angestammten Platz findet. Dazu gehört vor allem die Befreiung von dem allgegenwärtigen akustischen Müll und die Entwicklung einer neuen Hörkultur. Wir müssen die Kulturtechnik des bewußten und aktiven Hörens wieder in uns und unseren Kindern entwickeln, so daß die Musik erneut ein ernstzunehmendes geistiges Gegenüber mit ästhetischen und ethischen Qualitäten werden kann.

WOLFGANG THIERSE

Nur wer angreift, kann gewinnen

Albrecht Müllers Wahlkampfstudie von '72

Es gibt Bücher, die alleine deswegen erscheinen, weil sie von einem Ereignis handeln, das ein Viertel- oder ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Aktualität können sie, wollen sie manchmal auch gar nicht beanspruchen. Das gilt für den vorliegenden Band ausdrücklich nicht. Albrecht Müller reklamiert schon mit dem Titel: *Siege kann man machen* einen eindeutigen Aktualitätsbezug. Kann das funktionieren in einer Gesellschaft, die sich in den vergangenen gut 25 Jahren so dramatisch verändert hat? Müller ist sich der Gefahren seines Experiments bewußt, schreibt er doch selbst (allerdings erst auf der vorletzten Seite), »daß man sich ernsthaft mit dem Einwand auseinandersetzen (muß), daß sich die Zeiten geändert haben.« Wie, darauf geht er nur sehr cursorisch ein. Behalten wir also seine Warnung im Kopf und schauen uns an, worin die Vorbildfunktion des »Willy-wählen-Wahlkampfes« von 1972 für heute liegen könnte.

Müller räumt zunächst mit dem – auch in historisch-fachwissenschaftlichen Arbeiten weit verbreiteten – Vorurteil auf, der damalige überragende Sieg mit 45,8 Prozent der Stimmen bei einer Rekordwahlbeteiligung von 91,1 Prozent und einem Erstwählerzuspruch von ca. 55 Prozent sei der SPD quasi von selbst zugefallen aufgrund eines positiven Zeitgeist-Trends, der hohen Zustimmung zur Ostpolitik und dem Kanzlerbonus Brandts. Er erinnert zunächst an die Voraussetzungen: die in den Jahren zuvor erfolgte Abkehr der jungen Generation von der SPD wegen der großen Koalition und der Notstandsgesetze; die zeitweilige *Law and order*-Stimmung aufgrund des Bombenterrors der Baader-Meinhof-Gruppe und das palästinensische Attentat auf die israelische Olympiamannschaft in München; den Austritt aus Regierung und Partei des populärsten Ministers Karl Schiller; der anschließend mit Ludwig Erhard den CDU-Wahlkampf unterstützte, sowie die massive finanzielle und publizistische Unterstützung der Unionsparteien durch Wirtschaftsverbände, Firmenbosse und anonyme Anzeigenkampagnen. Bei den finanziell zur Verfügung stehenden Wahlkampfmitteln betrug das Verhältnis zwischen Union und SPD 5:2, bei den geschalteten Anzeigen 4:1.

Müllers erste Hauptthese, die sich in Variationen durch sein Buch zieht, lautet zugespitzt: Nur wer angreift, kann gewinnen. In Müllers Worten: »Die Anzeigen illustrieren auch, daß die SPD keine Angst davor hatte, den Namen des politischen Gegners und seine Argumente in den Mund zu nehmen. Nach traditioneller Meinung ist das ja eine Todsünde der politischen Werbung.« Auch die Fernsehspots begannen »in der Regel mit einem harten, filmisch aufbereiteten Angriff auf die Union«. Und gegenüber der reichlich dokumentierten Holzhammermethode des politischen Gegners scheute sich die SPD nicht, in Anzeigen und Plakaten auf einen groben Klotz einen groben Keil zu setzen. Wahlkampfziel war also die Ausarbeitung politischer Alternativen und klarer Profile der politischen Konkurrenten. Müller glaubt zeigen zu können, daß es gerade diese Polarisierung war, die zwei für die SPD zentrale Folgeeffekte erzeugte: Es blieb kein Raum für eine rechtsradikale Partei. Die Protestwähler gingen zu einem guten Teil zur regierenden SPD über, ein in anderen Wahlkämpfen so kaum anzutreffender Vorgang. Sonstige Nichtwähler wurden durch die harte Gegenkampagne gegen die (zum Teil anonyme) Unterstützung der Union durch das »Große Geld« mobilisiert.

Betrachten wir die zweite Hauptthese, diesmal in den Worten Willy Brandts: »Wahlen werden nicht durch das Fernsehen, das Radio, Zeitungsberichte, Annoncen, Plakataktionen beeinflusst, sondern weitgehend durch unsere Überzeugungsarbeit im Gespräch entschieden.« Wahlkämpfe – so ergänzt der Autor – dienen auch zur Erweiterung des Spielraums künftiger Politik. Er setzt deshalb – und zwar in einer der SPD überwiegend wenig wohlgesonnenen Medienlandschaft mehr denn je – auf die Mobilisierung der eigenen Mitglieder und Anhänger, warnt vor der nur plakativen und populistischen Vermittlung der eigenen Wahlziele über Agenturen oder Fernsehspots. Ohne engagierte, begeisterte Menschen habe die Wahl 1972 nicht zugunsten der SPD entschieden werden können. Als Beleg verweist er auf Untersuchungen aus dem Noelle-Neumann-Institut, die für diesen Wahlkampf eine signifikant höhere »Bekennhaltung« der SPD-Wählerinnen und Wähler fest-



Kanzler Brandt und Manager Müller am Rande des »Willy wählen«-Wahlkampfes, 1972 Foto: J.H. Darchinger

stellen konnten: 63 Prozent von ihnen fanden es gut, Plaketten und Aufkleber zu tragen, was von etwa der gleichen Quote der CDU/CSU-Anhängerschaft abgelehnt wurde. SPD-Anhänger waren deutlich häufiger bereit, über Politik und ihre eigenen Überzeugungen zu reden. Müller weiß, daß der dafür notwendige Entwurf eines »sozialdemokratischen Projekts« ein hohes Maß an Übereinstimmung zwischen Kanzlerkandidat, Partei und Anhängerschaft voraussetzt, damit über eine solche »Gegenöffentlichkeit« wachsende Zustimmung mobilisiert werden kann. Er hat an die potentiellen Kanzlerkandidaten der SPD deshalb auch eine unmißverständliche Botschaft parat, die sich aus seiner Zusammenarbeit mit Willy Brandt speist: »Brandt empfand die diskussionsfreudige, lebendige SPD bei allem Ärger im einzelnen nicht in erster Linie als Belastung, sondern als eine Grundlage seines persönlichen Erfolges. Solange ich mit Willy Brandt zusammengearbeitet habe, habe ich nicht erlebt, daß er über die SPD Schlechtes gesagt hätte, eine Grundregel, an die sich z. B. auch Helmut Kohl hält. Beiden ist ja auch gemeinsam, daß sie keine Spitzenpopularitäten erreichten und dennoch mit und für ihre Partei Wahlen gewonnen haben.«

Müllers dritte Hauptthese ist die, daß sich Politik schon selbst aufgegeben hat, die ihre Wahlkampfstrategie an den demoskopischen Umfrageergebnissen orientiert und auf eine imaginäre »Mitte« zielt. Auch hier beruft er sich auf entsprechende Warnungen, wie sie Willy Brandt noch in seiner Abschiedsrede als Parteivorsitzender formuliert hat. Eine solche Orientierung könne nicht erfolgreich sein, weil sie keine Aufbruchstimmung erzeugt, verunsichert statt mobilisiert. »Offen zu sagen, was man will und womit man Reformen finanzieren will, und auch im Wahljahr dann nicht einknicken, hat sich ausgezahlt.« Dieser Satz gilt wohl auch heute noch. Der Autor kann nachweisen, daß Wahlen auch dann gewonnen werden können, wenn weiterhin eine Mehrheit der Wahlbevölkerung der Union in Wirtschaftsfragen die höhere Kompetenz zuweist. Aber, so lautet auch hier seine auf heute bezogene Warnung: »Wenn die SPD ihr Wählerpotential voll ausschöpfen will, dürfen Sozialdemokraten nicht in der Welt herumlaufen und erzählen, Umweltschutz und Arbeitsplatzsicherung seien Gegensätze.«

Sicher – der Autor leugnet es auch nicht – »die Zeiten« haben sich geändert. Gerade wir in Ostdeutschland sind weit von der Mobilisie-

rungsfähigkeit der SPD der frühen 70er Jahre entfernt. Wir werden also eine intelligente Verknüpfung von medialen »Inszenierungen« und einer die Mitglieder und Anhänger einbeziehenden Öffentlichkeitsarbeit im Wahlkampf brauchen. Aber selbst wenn man Müllers Thesen aus ihrem Zeitbezug herausnimmt, bleiben seine Hauptbotschaften in hohem Maße aktuell.

Albrecht Müller: Willy wählen '72. Siege kann man machen. In Zusammenarbeit mit Hermann Müller, Plöger-Verlag, Annweiler 1997, 207 S., DM 48,-

JÖRG PLATH

Tastendrücken

Tomek Tryznas Mär vom Niedergang Polens

Was in einem europäischen Land ein Erfolg ist, muß in einem anderen noch lange keiner werden. Geschichte und Kultur, Probleme und Entwicklungen sind so unterschiedlich, daß nur gänzlich auf Einfachheit und Verständlichkeit orientierte Kunstprodukte wie die amerikanischen ohne Schwierigkeiten die Grenzen überwinden können.

Es sei denn, man sorgt für Anschlußfähigkeit an andere Kulturen, indem man hemmungslos mit Bedeutung wuchert und hofft, irgendetwas wird schon fremde Befindlichkeiten treffen. Ein solches Intereuropa läßt sich in Tomek Tryznas Roman *Fräulein Niemand* bestaunen.

Tryzna gibt vor, eine ganz einfache Geschichte zu erzählen: Die fünfzehnjährige Erzählerin Maria verliert erst ihre Identität und dann ihr Leben. Eine Tragödie aus enttäuschter Liebe, so scheint es. Denn Maria wählt den Freitod, nachdem sie nacheinander von zwei Freundinnen hintergangen worden ist. Die Orte, Symbole und Metaphern des Romans sprechen jedoch eine andere Sprache. Tryzna erzählt zwar eine einfache Geschichte. Nur handelt sie weniger von Maria als von der kapitalistischen Moderne und ihrer zerstörerischen Wirkung auf ein im Frieden mit sich und der Welt lebendes Polen.

Am Anfang von aller Geschichte und also auch der von *Fräulein Niemand* waren die Familie und ihr gemeinsam bestelltes Land. Dann beginnt unwiderruflich die neue Zeit: Bei der fünfzehnjährigen Maria setzt die Menstruation ein, und am nächsten Tag zieht die Familie in eine 20 Kilometer entfernte Kleinstadt. Den Verlust der Kindheit zeigt Marias Körper an, den Verlust der ländlichen Heimat artikuliert die Mutter, als sie im neunten Stock des Plattenbaus die Entfernung zum fruchtbaren Mutterboden beklagt. Mit dem heiteren, wenn auch ärmlichen und beschwerlichen Familienleben ist es nun vorbei. Die Erzählerin ist aus den familiären Bindungen entlassen und muß sich andere Gesellschaft suchen.

In der neuen Schule wird sie jedoch als Unschuld vom Lande verhöhnt. Nur Kasia, eine Außenseiterin, befreundet sich mit ihr. Dankbar himmelt Maria Kasia an und beeilt sich, ihren Ansprüchen zu entsprechen. Die komponierende Kasia, deren Vater im Westen lebt und sie mit elektronischen Musikinstrumenten verwöhnt, sät mit protestantischen, psychologischen und autoritätskritischen, kurz: mit ketzerischen Gedanken den Zweifel in das Herz der strenggläubigen und naiven Freundin. Maria erliegt widerstandslos dem Lockruf der Abgründe, von denen Kasia so geheimnisvoll erzählt. Schließlich spuckt sie gar auf Kasias Befehl hin in ein Weihwasserbecken. Damit hat Maria die Fahrt in die Hölle angetreten, die ihr Kasia angekündigt hatte.

Nun ist Marias Unmittelbarkeit gebrochen, nun weiß die bitter Enttäuschte, daß man sich verstellen muß. Mit dieser neuen Fähigkeit gewinnt sie im zweiten Teil die Freundschaft Ewas. Die Klassenschönste beherrscht ihre Umwelt, indem sie den schönen Schein des durch Dollarbesitz ermöglichten Konsums verkörpert; die Fünfzehnjährige liebt es, Männern auf der Straße die Köpfe zu verdrehen, so daß sie gegen Verkehrsschilder laufen. Sie befolgt das Dschungelgesetz des Stärkeren, weil die begehrten Güter knapp sind. Wieder sehnt sich Maria danach, ihrer Freundin ähnlich zu werden, und gleitet in die bunte Welt eines in Ewas Elternhaus herumliegenden Warenkatalogs. Dann taucht Kasia wieder auf, und weil Maria unschlüssig zwischen beiden Freundinnen hin- und hergerissen ist, verliert sie beide und mit ihnen jeden Halt in der Wirklichkeit. Die letzten Szenen sind Traumsequenzen, und in einer spricht Maria die Wahrheit über sich aus: Sie träumt, Ewa und Kasia dabei zu belauschen, wie sie sie als »Fräulein Niemand« verhöhnen. Ob sich Maria daraufhin tatsächlich in den Tod stürzt oder sie auch dies träumt, bleibt unklar.

Fräulein Niemand
irrt zwischen Welten umher
und stirbt als Allegorie

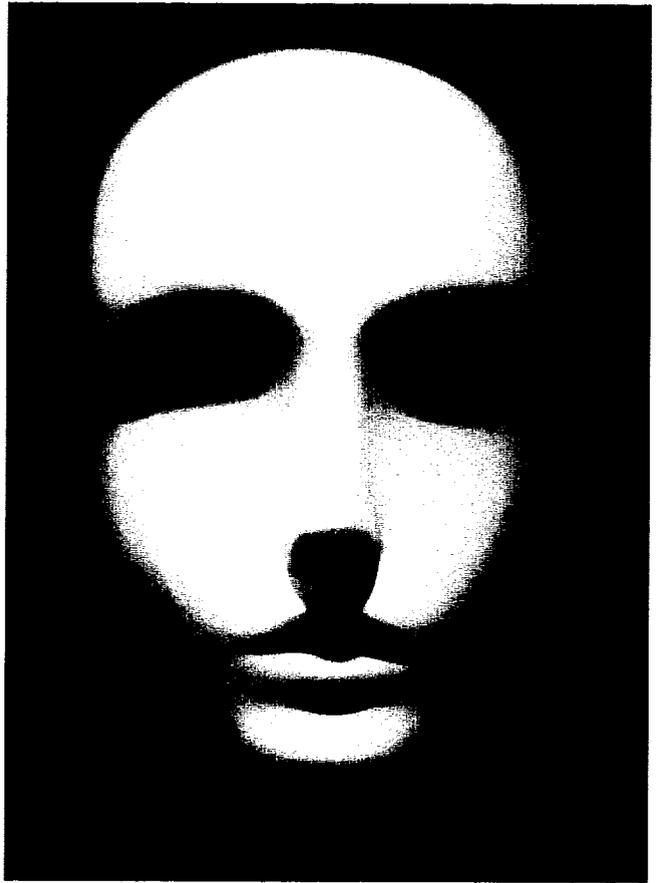


Foto: Ellen Pieper

Warum, diese pietätlose Frage sei erlaubt, erst jetzt? Warum geht Maria nicht schon am Verlust ihrer paradiesischen Unschuld zugrunde? Warum muß sie erst in die Hölle befördert werden, um unter die Räder des reinen Materialismus geraten zu können? Offenbar begreift Tryzna den Katholizismus als eine besondere Sphäre, die mit dem Materialismus der kapitalistischen Konsumwelt in keiner direkten Verbindung steht.

Doch dieser Katholizismus, der der Konsumwelt allein entgegengesetzt wird, erscheint seltsam ausgezehrt. Das Alte hat seine normative Kraft verloren, weil Dollars, Cabrios und Kleider der Pariser Haute Couture das Regiment in den Herzen des Nachwuchses übernommen haben. Tryzna ruft den Glauben zwar noch auf, allein, den Glauben an seine normative Kraft hat er verloren.

Unverkennbar ist *Fräulein Niemand* ein Roman des Übergangs vom Sozialismus in den Kapitalismus, darüber kann die Veröffentlichung erst 1994 nicht hinwegtäuschen. Geschrieben hat Tryzna die Geschichte, die be-

drückende Erfahrungen mit den Schattenseiten kapitalistischer Modernisierung auszudrücken scheint, nämlich bereits 1988. *Fräulein Niemand* wurde bislang in zehn Sprachen übersetzt und 1996 von Andrzej Wajda verfilmt. Durchaus zu verkennen ist dagegen, was der deutsche Verlag verschweigt: *Fräulein Niemand* ist ein Buch für Jugendliche und hat als solches Erfolg in Polen. Welche Qualitäten mögen Luchterhand bewogen haben, es als Roman für Erwachsene anzupreisen?

Ohne Zweifel entlockt Tryzna dem bekanntesten kulturpessimistischen Drama der Moderne einige hübsche Akzente, indem er es von einer Jugendlichen erzählen läßt (eine übrigens zur Zeit sehr beliebte Erzählperspektive – siehe Christoph Hein, Frank McCourt u. a.). Besonders der erste Teil des Buches enthält schöne Szenen, wenn Maria und Kasia kurzweilige Gespräche führen oder Kasias Musik bei Maria Visionen auslöst. Dagegen fällt der zweite Teil deutlich ab; besonders die Szenen, in denen sich Maria in eine Katalog- und Märchenwelt verliert, wirken plakativ und leblos.

Opium für die Intelligenz

Uwe Pörksen flaniert in Bilderwelten

Spätestens zu Beginn des zweiten Teils wird jedoch deutlich, daß Tomek Tryzna seine Mär vom Niedergang Polens etwas zu freigiebig mit Bedeutungen ausstaffiert hat. Gut und Böse treten gegeneinander an und schillern zugleich wie Alt und Neu, wie Land und Stadt, wie Familie und atomisiertes Individuum. Dabei vermeidet Tryzna immerhin die Idealisierung der Vergangenheit: Marias Familie ist eine routinierte Notgemeinschaft und das vergangene Zeitalter kein goldenes, sondern bitter arm. Nur kommt es dann noch schlimmer. Tryzna erzählt eine heillose Verfallsgeschichte, die die bekannten Begriffe der Kulturkritik evoziert, dieser aber zugleich die positive Orientierung raubt.

Solch postmodernem Erzählen gerinnt die Hauptfigur zur Allegorie. Mag Marias Schicksal auch zwischen Pubertätsproblematik, enttäuschter Liebe, Identitätsverlust, Pygmalion und Doppeltgängertum schillern, beherrschend thront über allen angelagerten Bedeutungen der Katholizismus. Weil er in der Volksrepublik Polen die nationale Identität aufrechterhielt, wird die gläubige Maria zur Allegorie für das bedrohte *eigentliche* Polen; sie stirbt, nachdem sie ihre polnische Identität verloren hat.

Einer Allegorie muß die tragische Fallhöhe fehlen. Nichts scheint sich in Maria gegen ihr Schicksal zu sträuben. Auch der Katholizismus vermag ihr keinen Halt zu geben. Tryznas diesbezügliche Bemühungen erschöpfen sich ohnehin fast mit ihrem Vornamen, dem Namen der Gottesmutter. Wichtig ist ihm, daß beide Freundinnen, die der Tiefenzeichnung ebenso entbehren, Maria sofort umbenennen.

»Tastendrücker« nennt Kasia diesen Vorgang einmal: Worte funktional einzusetzen, um eine bestimmte Wirkung zu erreichen. Maria lernt es als Manipulation und Verstellung kennen, sie geht daran zugrunde. Tomek Tryzna betreibt das Tastendrücker, das sein Buch zu kritisieren vorgibt, virtuos. Tastendrückend häuft er ein Übermaß an Bedeutungen an, die einen diffusen Antikapitalismus und eine diffuse Sehnsucht nach besseren Zeiten bedienen. Damit ist *Fräulein Niemand* universal angeschlossen, also exportfähig. Tryzna zeigt der amerikanischen Durchschnittsware, wie man nicht nur mit Abstrichen, sondern auch mit vielen Zugaben Erfolg haben kann. Der Roman wird sich mit Sicherheit gut verkaufen. Gelobt werden kann er allerdings nur für seine prächtige Ausstattung mit Bedeutungen.

Tomek Tryzna: Fräulein Niemand. Aus dem Polnischen von Agnieszka Grzybkowska, Luchterhand Literaturverlag, München 1997, 344 S., DM 39,80

Wir sind eine Gesellschaft, die visuell argumentiert.« – Was zunächst wie ein hinlänglich bekannter Allgemeinplatz daher kommt, erweist sich bei näherer Betrachtung als Dreh- und Angelpunkt der jüngsten Veröffentlichung des Sprachwissenschaftlers Uwe Pörksen. Er skizziert den Inhalt des Buches und formuliert gleichzeitig die zentrale Kritik.

Pörksens Thema ist »die Überdehnung eines Modells«, das wachsende Ungleichgewicht zwischen Wissenschaft und öffentlichem Bereich. Dort, wo ein Wissenschaftswerkzeug, wie beispielsweise die Chaostheorie, in ein Sozialwerkzeug, ein Konzept der Gesellschaft umschlägt, hakt er mit seiner Kritik ein. Legt die »soziale Lesart« der Chaostheorie den Schluß nahe, in den gegenwärtigen gesellschaftlichen Krisen vor allem die Chancen zur Selbstheilung und Entwicklung neuer Ordnung zu sehen, spricht Pörksen von »sozialästhetischer Naturromantik« und »Opium für die Intelligenz«.

Die fehlende Autonomie des Sozialen und Politischen führt er zurück auf den übermächtigen Hang zur Veranschaulichung, auf den Versuch, in jedem Fall einen visuellen Zugriff auf die Wirklichkeit zu finden. Parallel zu den Stereotypen, die er schon 1988 in seinem Essay *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur* untersuchte, bezeichnet Pörksen die internationalen Schlüsselbilder als »Visiotype«. Gemeint sind dabei nicht die Bilder in der Kunst, sondern mit Bedeutungen überladene Metaphern aus dem Bereich wissenschaftlichen Expertentums. Diese sich rasch standardisierenden Visualisierungen werden zu öffentlichen Sinnbildern, die zwar als »Extremfall von Sachlichkeit« gelten, aber tatsächlich eine erhebliche Bannkraft entwickeln, Gefühle und Wertungen provozieren. »Statt des Inhalts wirkt der Nimbus.«

Den Befund eines Primats des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts vor dem sozialen und politischen Gehalt der Welt ordnet Pörksen ein in die Diskussion um die Zukunft der Meinungsfreiheit in einer globalisierten Informationsgesellschaft. Seine Argumentation erinnert hier an die Überlegungen des französischen Philosophen Paul Virilios. In dem Essay *Fluchtgeschwindigkeit* fragt dieser nach der Bedrohung individueller Wahrnehmungsfrei-

Globale Sehnormen
filtern unsere
Wahrnehmungen.
Die Welt hinter
den Bildern wird
unfaßbar

Foto: Kunst- und
Ausstellungshalle
der Bundesrepublik
Deutschland



heit durch die »Industrialisierung des Hörens und Sehens«. Pörksen nun warnt vor der Beschränkung von Verständnis und Verhalten durch global wirksame Seh- und Denknormen. Sein Ziel ist jedoch nicht eine handlungsrelevante Medien-, Wissenschafts- oder Gesellschaftskritik. Ihm geht es erst einmal darum, »den Anteil der drohenden und glückverheißenden Bildzeichen an diesem Gang der Dinge zu verstehen«.

Das anspruchsvolle Erkenntnisziel wird allerdings an mehreren Stellen zum Stolperstein. Pörksen verliert sich oft in seinem Bemühen, eine umfassende Typologie »des Visiotyps« zu entwerfen. Die langatmigen theoretischen Sequenzen ermüden. Ein Beispiel dafür ist der »Versuch eines Phantombildes der globalen Visiotype«. Hier entwickelt Pörksen ein in vier Hauptaspekte untergliedertes Profil, das 25 Einzelpunkte und 32 Buchseiten umfaßt. – Man muß vermutlich Kollege oder Schüler des Freiburger Professors sein, um solchen detailverliebten Theoriestrecken etwas abzugewinnen zu können.

Dessen ungeachtet enthält das Buch viele Diskussionsansätze, die es sich weiterzuerfolgen lohnt. Es bildet die Grundlage einer Bildgebrauchskritik – parallel zur Sprachgebrauchskritik –, die nicht einzelne Visualisierungen auf einen Index setzt, sondern standardisierte, zur Sehnorm geronnene Muster immer neu zur Diskussion stellt.

Uwe Pörksen: Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype, Klett-Cotta, Stuttgart 1997, 329 S., zahlr. Abb., DM 38,-

JOCHEN HÖRISCH

Der erblickte Blick

Günter Metken über Courbets
Skandal-Bild

Die weit und erwartungsfroh gespreizten Beine einer wohlgeformten, jungen Frau geben den Blick frei auf den *Ursprung der Welt*: auf die ein wenig geöffnete Vagina und über sie hinaus auf den Bauch, den Nabel und die rechte Brust einer hingestreckten Schönen. Ihre linke Brust ist von einem Schleier bedeckt, die hochgestreckten Arme, der Kopf und die Unterschenkel der Schönen befinden sich schon jenseits des Bildrandes. Gustave Courbets 1866 entstandenes und eher kleinformatiges (46 mal 55 cm) Bild *Der Ursprung der Welt* hat sich in frappantem Realismus auf eben das Wesentliche beschränkt, das als undarstellbar galt. Und offenbar in gewisser Weise immer noch gilt. Denn auf dem Umschlag des Buches von Günter Metken, das diesem einen Bild gewidmet ist, wird es nicht abgebildet. Noch heute bereitet es offenbar so viel Verlegenheit wie zu Goethes Zeiten. Heißt es doch über die Mütter und somit über den Ursprung des in-die-Welt-Kommens in Faust II: »Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.«

Eine Verlegenheit, die dazu führt, daß ein seriöser Autor wie Metken und ein seriöser Verlag wie Prestel es vorziehen, statt des Bildes, um das es geht, ein Ersatzbild auf den Umschlag zu bringen – nämlich das gleichformatige Kaschierbild, das André Masson 1955 im Auftrag

des Besitzers von Courbets Skandalbild anfertigte und das dasselbe, aber eben auf ganz andere, nämlich pastelleuse Weise zeigt.

Seit 1995 ist Courbets Bild öffentlich zugänglich. Es hängt an prominentem Ort: im Pariser Musée d'Orsay. Und also nicht mehr im Landhaus des Psychoanalytikers Jacques Lacan, der die französische Theorie- und Intellektuellen-Szene dieses Jahrhunderts so nachhaltig geprägt hat wie sonst wohl nur Jean-Paul Sartre. Kein anderer als Lacan war es also, der Courbets berühmt-berichtigtes Bild 1955 erworben hatte. Das Kunstmarkträtsel, nicht aber das offenbare Geheimnis dieses Bildes ist gelöst. Lacans Erben übergaben es – auch aus steuerrechtlichen Gründen – der Öffentlichkeit. Gemalt wurde *L'Origine du monde* 1866 als Auftragsarbeit für den legendenumwobenen türkischen Gesandten in Paris, für Halil Serif Pascha, genannt Khalil Bey. Ein *homme à femmes*, ein Spieler, ein Salon-Löwe und Kunstsammler von verschwenderischer Großzügigkeit, der auch andere laszive Bilder Courbets erwarb – darunter das Bild *Der Schlaf*, das zwei ruhende nackte Frauen in inniger Umarmung zeigt. 1868 mußte Khalil Bey nach ruinösen Glücksspielen seine Sammlung verkaufen. Das Bild gelangte nach Unwegen in den Besitz des ungarischen Barons Ferencz Hatvany, der es dann an Lacan und seine spätere Frau und damalige Geliebte Silvia Bataille verkaufte.

Und damit hat es seinen rechten Bestimmungsort erreicht. Denn für Lacans Werk ist es zweifellos von ausschlaggebender Bedeutung. Metken streift diese theoriegeschichtliche Pointe, daß ein Gemälde Entscheidendes zur Ausbildung eines wirkungsmächtigen und klugen Begriffskonzepts beitrug, nur *en passant*. Er erwähnt zwar, daß der im Kreis der Surrealisten verkehrende französische Psychoanalytiker 1955 und also in eben dem Jahr, in dem er Courbets Bild erwarb, Heidegger im Schwarzwald besuchte, um ihm die Zustimmung zur Publikation des Logos-Aufsatzes in Lacans Zeitschrift *DIE PSYCHOANALYSE* abzugewinnen. Heidegger stimmte erstaunlicherweise zu.

Und so gerieten Heideggers Überlegungen zum ursprünglichen Wahrheitsverständnis der Griechen, die Wahrheit als *Aletheia*, als Unverborgenheit dachten, in den psychoanalytischen Kontext, den er, der Antimoderne, sonst geradezu panisch mied. Einer und nicht der geringste der Gründe dafür, daß Heidegger in Frankreich eine völlig andere Rezeption zuteil wurde als in Deutschland.

Metken entschärft diesen Kontext. Seine Interpretation stellt Courbets Bild in biographi-

sche und kunsthistorische Zusammenhänge. Er schlägt einen Bogen von Paradiesesdarstellungen bis zu Marcel Duchamps voyeuristischem Arrangement *Etant donnés*. Der Frauenheld Courbet habe, so Metken, die Tradition des Aktbildes, wie sie etwa bei Delacroix und Ingres ausgebildet ist, realistisch überboten. Courbet hat sich dabei wohl auch von den pornographischen Aktphotos anregen lassen, die es schon in den Kinderzeiten des neuen Mediums Photographie gab. Vor allem aber hat er, so Metkens Erklärung des Bildtitels, in der Tradition der Erotisierung von Natur gemalt. Grotten und Felsspalten gehörten zu seinen Lieblingsmotiven. Und in der Tat gibt es formale und motivliche Affinitäten zwischen der Vulva-Darstellung im *Ursprung der Welt* und der Ausgestaltung eines Grotteneingangs in einem Courbet-Gemälde von 1864 mit dem Titel *Die Felsgrotte der Loue*. Die plutonischen Assoziationen beider Motivfelder aber entgehen Metken: die Vulva wie die Felsgrotte gewähren Zugang zu den plutonischen Höhlen, aus denen die Fruchtbarkeit und der Reichtum, aber eben auch der Tod (Hadeshöhle!) kommen.

Diesen Zusammenhang von Geben und Nehmen, von Eros und Thanatos gibt es in Courbets Bild zu sehen. Zeigt es eine Ruhende, eine Schlafende oder gar eine dem »kleinen Tod« Anheimgefallene? Wir wissen es nicht. Und doch handelt es sich tatsächlich und buchstäblich um ein *Aletheia*/ein Unverborgenheits-Bild. Ihm geht es um die »nackte Wahrheit«. Keine mythologischen Ornamente sorgen für eine Pseudolegitimation der Darstellung weit geöffneter Frauenschinkel, die den Ursprung der Welt schamlos bloßlegen. Es geht vielmehr in äußerstem Realismus um die »Sache«, mit Lacan zu reden: um »la chose freudienne«. Und diese Sache ist abgründig. Courbet hat sein Bild nämlich so gemalt, daß sein (männlicher?) Betrachter, wenn er zwischen die Frauenschinkel schaut, seinerseits einem Bick begegnet. Die halbgeöffnete Vulva erblickt den Blick des Betrachters, sie blinzelt ihn an. Lacan handelt in seiner bedeutenden Vorlesung aus dem Jahr 1972/73 unter dem Titel *Encore* (»Noch«) von der Spaltung zwischen Auge und Blick. Ein Auge läßt sich (von vielen) erblicken, der Blick eines Anderen aber kann allenfalls einen anderen Blick treffen und in ihm aufgehen. Deshalb taugt der Blick zum fetischistischen Partialobjekt, mit dem man Symbiosen eingehen kann. Ein Dritter kann sich nicht in zwei Blicke, die sich treffen und symbiotisch eins werden, einklinken. Der Blick aber ist traumatisch: er erblickt einen Mangel (freudianisch: eine Kastration). Die von Courbet gemalte Vulva ist und



Überdauernde Zensur und moralische Empörung im Schutz eines Surrealisten: Gustave Courbets »Der Ursprung der Welt«, 1866

Abbildung aus dem besprochenen Buch

hat (anders als spätere surrealistische Arrangements von Auge und Vulva, auf die Metken nicht eingeht) kein Auge; aber sie ist ein traumatisch-traumatisierender, (sich) versprechender Blick. Courbets Bild verzichtet auf alle in der Kunstgeschichte tradierten allegorisch-symbolischen Bedeutungshöfe. Aber es (be)sagt etwas: ich erblicke, wie du erblickst, daß Du jenseits aller Verschleierungen den Ursprung der Welt erblickst und erschrickst. »Ein Lust-Stück«: so lautet der hübsche, aber unzutreffende Untertitel des reich illustrierten, aber nicht sorgfältig korrigierten Bandes, der aus dem Name Lacan schon mal Lucan macht. Lucian wäre der bessere Druckfehler; und »Ein Ver/Lust-Stück« wäre der angemessenere Titel. Lacan hat, wie gesagt, Masson gebeten, ihm zu diesem Bild ein Deckbild zu malen.

Günter Metken: Gustave Courbet – der Ursprung der Welt – Ein Lust-Stück. Prestel Verlag, München/New York 1997, 80 S., DM 58,-

KARIN PRIESTER

Verzopftes Recht

Werner Rügemer bekämpft die Korruption

Korruption ist ein großes Thema, das wissenschaftlich auf allzu kleiner Flamme gekocht wird. Man überläßt es gern den Journalisten, die Jahr um Jahr Skandal um Skandal aufdecken, aber häufig über populistische Stimmungsmache nicht hinauskommen. Schon vor 30 Jahren konstatierte Colin Leys eine seltsame Zurückhaltung der Sozialwissenschaften bei der Erforschung von Korruption. Während die Untersuchung anderer Formen von abweichendem Verhalten wie Selbstmord, Kindesmißhandlung oder religiöser Fanatismus, für die die methodologischen Einwände des schlechten Zugangs zu empirischen Daten, die Dunkelfeldziffern, das »Kartell des Schweigens« offenbar weniger zu gelten scheinen, unter Soziolo-

gen großen Zulauf findet, wird die Analyse der Korruption weitgehend den Moralisten überlassen.

Einer der Gründe lag bei der in den 60er und 70er Jahren vorherrschenden funktionalistischen Sichtweise. Danach sei Korruption gar nicht so verwerflich, wie die Moralisten unter Berufung auf das Allgemeinwohl behaupten, sondern trage zur Effizienz und Flexibilität des Systems bei, ermögliche schnellere Entscheidungen und erhöhe die Innovationsfähigkeit. Bestechung ist dann das »Linderungsmittel« bei allzu langsamen bürokratischen Entscheidungen, der konfliktabschwächende, reibungsmindernde »politische Weichspüler« (McMullan), eine Art Überbrückungssystem, ein Schmiermittel im knirschenden Wirtschaftsgetriebe und wie die beschönigenden und beschwichtigenden Formulierungen sonst noch lauten mögen. Überdies galt Korruption lange Zeit als Problem von Entwicklungsländern oder politischen Kulturen (wie Japan, Italien oder die USA), in denen der Klientelismus oder das System der Partei-Maschinen mit ihren Bossen eine lange Tradition haben und die daher besonders anfällig sind für korruptive Praktiken und Formen der organisierten Kriminalität. Dagegen schien Deutschland dank seiner preußischen Beamtentradition gefeit zu sein, aber inzwischen gehört auch hierzulande Korruption in immer größerem Ausmaß zur Alltagspraxis. Große Korruption ist mittlerweile zur Normalität im internationalen Wirtschaftsleben geworden.

Werner Rügemer, dessen Buch hier anzudeuten und wärmstens zu empfehlen ist, gehört zur seltenen Gruppe von Wissenschaftspublizisten, die sich nicht mit einer *chronique scandaleuse* begnügen, sondern Hintergründe und Entwicklungstendenzen aufzeigen und nicht zuletzt realistische und begründete Handlungsempfehlungen geben. Und dies ist dringend nötig, denn »die seit zwei Jahrzehnten weltweit stattfindenden Diskussionen und Aktivitäten zur Korruptionsbekämpfung sind in Deutschland immer noch weitgehend unbekannt.« Rügemer nimmt zunächst eine längst fällige Ausweitung des Begriffs »Korruption« vor und versteht darunter nicht nur den Mißbrauch öffentlicher Macht zur persönlichen Bereicherung, sondern auch den Mißbrauch ökonomischer und unternehmerischer Macht, denn Korruption findet nicht mehr nur im klassischen Schnittfeld von privat und öffentlich statt. Das Klischee von der korruptionsanfälligen Bürokratie und der korruptionsresistenten Privatwirtschaft ist schon vor Jahren am Beispiel Österreichs und neuerdings auch Großbritan-

niens kritisiert worden. Und auch in Deutschland mehren sich Korruptionsskandale und kriminelle Kompensationsgeschäfte zwischen privaten Akteuren. Das immer noch auf Beamtenbestechlichkeit fixierte juristische Instrumentarium hat diese korruptiven Tauschvorgänge bisher milde als »unlauteren Wettbewerb« geahndet. Erst neuerdings scheint sich hier ein Umdenken anzubahnen.

Rügemer wendet sich daher zu Recht gegen die neo-liberale Ökonomie, deren einziges Mittel zur Korruptionsbekämpfung der Ruf nach *lean politics*, Deregulierung und Privatisierung ist. Nicht der schlanke Staat ist jedoch gefordert, sondern der handlungsfähige Staat und die effiziente Bürokratie. Rügemers materialreiche und empiriegesättigte Untersuchung zeigt, daß die modernen, in ihrer Wirkung bedeutsamen Korruptionsformen sich immer mehr von der alten und rechtlich greifbaren Korruption entfernen und zunehmend in netzwerkartigen »Gegengesellschaften« auftreten, denen ein mildes, schwaches und zugleich in hochkomplizierter Weise verzopftes Rechtssystem gegenübersteht. Die Schäden der Korruption »gehen an die Substanz von Marktwirtschaft, Rechtsstaat und Demokratie« und haben dazu beigetragen, das westliche Modell von innen her auszuhöhlen und international zu diskreditieren. Korruption ist wettbewerbsverzerrend und schädigt alle, die im Bieterkartell der Korruptierer nicht mehr mithalten können und aus den Grauzonen der Interessenpolitik ausgeschlossen sind. Sie schädigt aber vor allem die rechtsstaatliche Ordnung und damit die Glaubwürdigkeit der Demokratie selbst. Rügemer ist daher zuzustimmen, wenn er resümiert: »Der wichtigste Faktor für die Kontrolle der Korruption ist ... die Politik.«

Zu den wichtigsten Kapiteln dieses nicht nur solide recherchierten, sondern auch flüssig geschriebenen Buches rechne ich daher jene, die sich mit bisherigen Erfahrungen bei der Korruptionsbekämpfung auseinandersetzen. Rügemer ist Skeptiker und weist nach, daß weder die bisherigen freiwilligen Maßnahmen der deutschen Wirtschaft zur Bekämpfung der Korruption beigetragen haben noch verschärfte Anti-Korruptionsgesetze, die sich jedoch nur auf Amtsträger, Staatsbedienstete und Politiker beziehen, nicht aber auf die Unternehmen und die Wirtschaft. Rügemer ist Realist und weiß, daß eine völlig korruptionslose Gesellschaft so unmöglich ist wie der völlig gesunde Mensch. Bestimmte Formen von »Überlebenskorruption« hält er daher u. U. für legitim, denn es geht ihm vorrangig darum, die durch Korruption verhinderte und verzerrte Marktförmigkeit des Wirtschaftens zu ga-

rantieren und ihre sozial- und demokratieschädlichen Formen abzuschaffen.

Rügemer ist aber auch Optimist und zeigt anhand internationaler Erfahrungsberichte Wege und Möglichkeiten zur Korruptionsbekämpfung auf. Sie liegen bei einer effizienteren Selbstorganisation in Wirtschaftsunternehmen und verbesserten innerbetrieblichen Kontrollsystemen, bei zivilem Engagement, Transparenz und Kontrolle in Politik und Verwaltung und nicht zuletzt bei internationaler Zusammenarbeit. An vielen konkreten Beispielen weist Rügemer auf in- und ausländische Initiativen und Erfahrungen hin, die Mut machen und Beispiele setzen. Diese Wege sind weder dornig noch allzu steil; sie führen nicht nach Utopia, sondern in die Nahbereiche des Machbaren. Man muß sie nur beschreiten wollen. Hier ist die politische Initiative gefragt. Gerade hier liegt aber, auch und gerade bei uns, noch etliches im Argen.

Werner Rügemer: Wirtschaften ohne Korruption?, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Bd. 13211, Frankfurt a. M. 1996, 272 S., DM 18,90

HANS-JOACHIM SCHABEDOTH

Neue Bücher

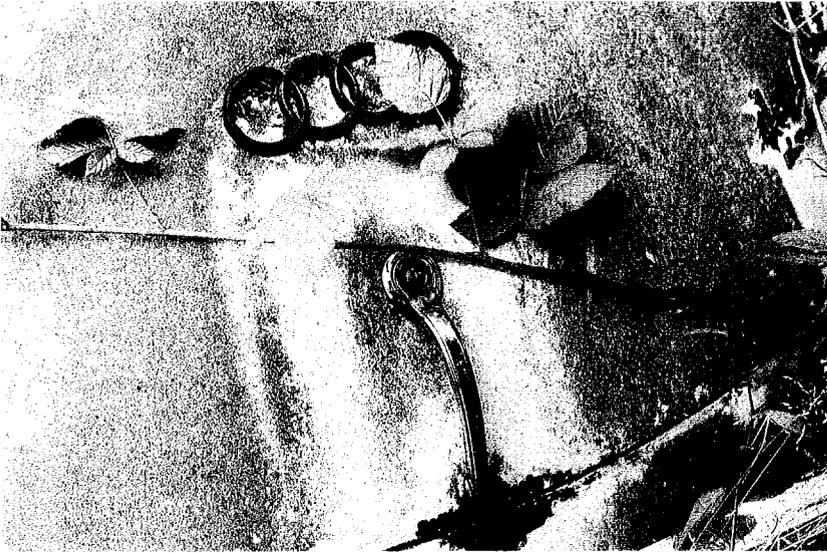
In der Globalisierungsfalle

Im Wettstreit um die Deutungsmuster für die Probleme einer Industriegesellschaft im Übergang zur dienstleistungsbestimmten Informationsgesellschaft wird immer häufiger die Warn- oder Signalfarbe der Globalisierung aufgezogen. Nicht so sehr die Globalisierung der Informationen, der Seuchen, der Kriminalität oder der Umweltschäden, es ist die Globalisierung der Wirtschaftsräume und Finanzmärkte, die als Drohkulisse dient. Unter der Bedingung des Weltmarktes und der verschärften Konkurrenz um ökonomische Vorteile sollen die nationalen sozialen Belange in die zweite Reihe rücken, damit die deutsche Wirtschaft im Wettlauf um den größtmöglichen Profit nicht zurückfällt. Es fällt nicht leicht, die Behauptungen und Fakten in dieser Debatte zu sortieren und als Teil einer Auseinandersetzung um politische Macht und ökonomische Vorteile zu be-

greifen. Daß bislang durch die Globalisierung in Deutschland mehr Arbeitsplätze gesichert als gefährdet wurden, paßt jedenfalls nicht zum Alarmruf vom Niedergang des deutschen Wirtschaftsstandortes. Und keineswegs eignet sich die Globalisierung als Ausrede für nationale Pfscharbeit bei der Wirtschafts-, Sozial- und Beschäftigungspolitik.

Die beiden SPIEGEL-Journalisten Hans-Peter Martin und Harald Schumann wollten es genau wissen. Sie sind rund um die Welt gereist und haben hinter den Kulissen recherchiert. In Fortschreibung der Trends bewegen wir uns demnach auf eine Weltgesellschaft zu, in der ein Fünftel der Bevölkerung durch unermüdlige kreative und produktive Arbeit die Weltwirtschaft in Schwung hält, während der Rest irgendwie unterhalten und ernährt werden muß. Weltweit operierende Investmentfonds und die multinationalen Konzerne beherrschen mit ihren Finanztransaktionen und Produktionsentscheidungen das weltwirtschaftliche Geschehen. »Es sind die Privilegierten in Nord und Süd, also Vermögende, Kapitalbesitzer und Hochqualifizierte, denen die Globalisierung der Ökonomie auf Kosten der übrigen Bevölkerung einen immer größeren Teil des weltweit erwirtschafteten – und wachsenden – Wohlstandes einbringt.« Die Finanzmärkte sind längst aus nationaler Kontrolle geraten und liefern Anstöße für eine stetige Abwertungsspirale der sozialen und ökologischen Standards. Die vorherrschende neokonservative Politik sucht das Heil in weiterem Sozialabbau, Deregulierung und Privatisierung. Der »Kapitalismus ohne Netz« hat die sozialen Schieflagen verschärft und bedroht jetzt auch die Mittelklassen mit dem sozialen Abstieg.

Rolf Dietrich Schwartz, der Wirtschaftsredakteur der FRANKFURTER RUNDSCHAU, kommt bei seiner Gegenwartsanalyse zu ähnlichen Schlüssen. Die herrschenden Eliten opfern den Sozialstaat und zerreißen das Netz, mit dem nach dem Zweiten Weltkrieg der Kapitalismus sozial gezähmt wurde. Dem kritischen Wirtschaftsjournalisten offenbaren sich die Parallelen zur Politik der »Kaputtsparens« in den 30er Jahren wohl rascher als der etablierten Wirtschaftswissenschaft. Diese scheint damit zufrieden, die nationalen Anpassungsprobleme auf zu hohe Löhne, zu kurze Arbeitszeiten und unvernünftige Gewerkschaften zu schieben. Schwartz warnt: »So einfach darf es sich auch eine konservativ-wirtschaftsliberale Regierung nicht machen, schon im ureigenen Interesse, weil sie stets vom nächsten Konjunkturaufschwung der Lüge überführt wird, der doch angeblich alles Heil für die Arbeitslosen bringen



Deutsche
Wertarbeit: nicht
länger konkur-
renzfähig?

Foto: Karl-Heinz
Hick/JOKER

sollte.« Doch so einfach macht es sich die Regierung, wie jeder Blick in die Tageszeitungen beweist. Die sozialen Verwüstungen der strategischen Option »Weg von der Konsensgesellschaft – Bahn frei für den Kasinokapitalismus« haben sich längst globalisiert. Nicht nur in den USA mischt sich die Dritte Welt in die Erste. Das Leben auf den Wohlstandsinseeln isoliert sich von der sozialen Not ringsum. Das enttäuschte Versprechen »Wohlstand für möglichst Viele« bietet den Humus für die Antworten der Rechtspopulisten. Martin/Schumann ziehen dabei den Bogen von SCIENTOLOGY über Ross Perot, Jörg Haider, Umberto Bossi hin zu Jean Marie Le Pen. Ihre Sorge: Der Verlust des sozialen Zusammenhalts schwächt und bedroht die Demokratie.

Den Autoren der *Globalisierungsfalle* und auch dem Kritiker des *Kapitalismus ohne Netz* geht es nicht um den Austausch der verlogenen neoliberalen Zukunftsbilder mit realitätsgeren Horrorbildern. Das Nachzeichnen von Wirklichkeit und die Konsequenzen der gegenwärtigen politischen Praxis soll diese delegitimieren. Es gibt Alternativen zur Unterwerfung unter vorgebliche Zwänge der Anpassungsspirale nach unten und damit der kurz-sichtigen Macht- und Renditelogik. Der Sozialstaat muß nicht zum Lieferanten für neues Spielgeld im Kasinokapitalismus degradiert werden. Und die »Globalisierungsfalle« ist noch lange nicht zugeschnappt. Martin/Schumann setzen auf die Karte einer demokratisierten handlungsfähigen Europäischen Union, auf die Stärkung und Europäisierung der Bürgergesellschaft. Die größeren Steuerpotentiale einer

Europäischen Währungsunion könnten für ein Mehr an weltwirtschaftlicher Vernunft sorgen. Sie plädieren für eine Devisenhandels- und Kreditsteuer (Tobin-Tax), um die volkswirtschaftlichen Schäden von spekulativ verursachten Wechselkursschwankungen einzudämmen. Sie fordern internationale Vereinbarungen über soziale und ökologische Mindeststandards und Besteuerungsregeln, was sich mit den strategischen Optionen rot/grüner Alternativen deckt. »Die vornehmste Aufgabe demokratischer Politiker an der Schwelle zum nächsten Jahrhundert wird die Instandsetzung des Staates und die Wiederherstellung des Primats der Politik über die Wirtschaft sein.« So postulieren es die beiden SPIEGEL-Autoren. Rolf Dietrich Schwartz hält es immerhin für nicht ausgeschlossen, daß am »Ende nicht auch schon Marktwirtschaft und Demokratie verändert sein werden, weil sich der »Kapitalismus ohne Netz« bei seinem Drahtseilakt nicht hat auffangen lassen wollen.« Es geht also nicht um Varianten zum (noch-)regierenden »Weiter so!« Das auf immer mehr Buchseiten überzucugend eingeforderte »Umsteuern« müßte endlich auch politisch gewollt werden.

Hans-Peter Martin/Harald Schumann: Die Globalisierungsfalle. Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand, Rowohlt Verlag, Reinbek 1996, 352 S., DM 38,-

Rolf-Dietrich Schwartz: Kapitalismus ohne Netz. Was hält die Gesellschaft noch zusammen?, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1996, 104 S., DM 12,-

Zu den Autorinnen und Autoren

MICHAEL BAUER, geb. 1967, Promotionsstipendiat der FES, hat einen Lehrauftrag für Musiksoziologie an der FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT Erlangen-Nürnberg.

WIELAND FREUND, geb. 1969, lebt als freier Publizist in Bonn.

SUSANNE GASCHKE, geb. 1966, ist ZEIT-Redakteurin in Hamburg.

RÜDIGER GÖRNER, geb. 1957, lehrt als Professor für Deutsche Literatur an der Aston University/GB.

ANDREAS HERKENDELL, geb. 1961, freier Mitarbeiter beim WESTDEUTSCHEN RUNDFUNK, Veröffentlichung: *Schlager und Politik (Vergleich BDR/DDR)*, in: *Musik und Politik*, hrsg. v. Bernhard Frevel, Regensburg 1997.

JOCHEN HÖRISCH, geb. 1951, ist Professor für Neuere Deutsche Literatur und Qualitative Medienanalyse an der Universität Mannheim.

BARBARA HORNBERGER, geb. 1970, Diplom-Kulturpädagogin, promoviert an der Universität Hildesheim im Fach Populäre Kultur.

PATRICK HORST, geb. 1964, lebt als freier Publizist in Hamburg. Jüngste Buchveröffentlichung: *Verantwortung statt Gnade. Vom politischen und privaten Umgang mit der Vergangenheit*, Verlag Steinbrecher, 1997.

IVAN IVANJI, geb. 1929, Buchautor, lebt und publiziert in Belgrad und in Wien.

MARKUS KLEIN, geb. 1966, Diplom-Biologe, freier Mitarbeiter der GUSTAV-HEINEMANN-AKADE-

MIE im Bereich Jugendkultur und Popmusik, promoviert am Botanischen Institut der Universität zu Köln.

MICHAEL KÖHLER, geb. 1961, lebt als freier Journalist in Bonn.

CHRISTINE LEMKE-MATWEY, geb. 1962, Musikwissenschaftlerin, lebt als freie Musikkritikerin und Journalistin in München.

ANKE MARTINY, geb. 1939, frühere Berliner Kultursenatorin, lebt als freie Publizistin in Rudelzhausen/Bayern.

JÖRG PLATH, geb. 1960, lebt als Literaturkritiker in Berlin.

KARIN PRIESTER, geb. 1941, lehrt Soziologie an der Universität Münster.

JOHANNA REISEL, geb. 1958, freie Publizistin in München, gestaltete das Michael-Jackson-Fanzine MYSTERY.

MICHAEL SCHMIDT, geb. 1957, ist Musikredakteur beim BAYERISCHEN RUNDFUNK in München, Dozent am Studiengang *Lernradio* der Musikhochschule Karlsruhe, Mitglied im Auswahlausschuß der FRIEDRICH-EBERT-STIFTUNG und im Kuratorium der GEORG-VON-VOLLMAR-AKADEMIE.

BERNHARD USKE, geb. 1952, ist freier Musikkritiker, publiziert in der FRANKFURTER RUNDschau und in Fachzeitschriften, lebt in Frankfurt a.M..

CHRISTINE WAGNER, geb. 1955, lebt als freie Publizistin in Berlin.

IMPRESSUM

Anschrift der Redaktion:

Godesberger Allee 139
53175 Bonn
Tel.: (0228) 883540-43
Telefax: (0228) 883539

Verlag und Anzeigenverwaltung:

Verlag J. H. W. Dietz Nachfolger GmbH
In der Raste 2
53129 Bonn
Tel.: (0228) 238083
Telefax: (0228) 234104
Anzeigenpreisliste Nr. 25 vom 1. 1. 1997
Anzeigenverwaltung: Margret Reichert

Abonnementverwaltung: Gisela Westhauser

Gesamtherstellung:

satz+druck gmbh, Düsseldorf

Bezugsbedingungen:

DIE NEUE GESELLSCHAFT/FRANKFURTER HEFTE erscheint monatlich. Bezug durch den Buch- und Zeitschriftenhandel oder den Verlag. ISSN 0177-6738. Einzelheft DM 14,80, /sFr 14,80/6S 108,00 frei Haus; Jahresabonnement DM 99,00/sFr 92,00/6S 723,00 frei Haus. Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein Kalenderjahr, wenn die Kündigung nicht bis zum 31. Oktober erfolgt ist (Lieferende mit Heft 12). In den Bezugspreisen sind 7 % Mehrwertsteuer enthalten.