

Ritual oder Performance: Über die Zukunft der Orchestermusik

von **Christos Hatzis**

übersetzt von Angela Hohmann

Als Komponist von hauptsächlich Orchestermusik frage ich mich, ob das, was ich tue, überlebensfähig ist, ob meine Musik in einem sich rasch verändernden kulturellen Umfeld Bestand haben wird. Damit will ich nicht das Komponieren an sich in Zweifel ziehen. Aber ich mache mir Gedanken darüber, ob die Komposition und die Aufführung der Musik, die mich interessiert, für eine ausreichende Anzahl von Menschen bedeutsam ist, und zwar so bedeutsam, daß diese Musik staatliche Subventionen verdient.

Ich gehöre zu einer Generation von Komponisten, die in der Tradition der klassischen Moderne ausgebildet worden ist. Schon in den siebziger Jahren, als ich Komposition studiert habe, ist diese Tradition von vielen professionellen Musikern kritisiert worden. Dennoch blieb sie unter Akademikern die vorherrschende Weltanschauung. Damals kam die Kritik daran eher verhalten aus den Reihen konservativer Musiksoziologen, und jetzt wird sie von einer zunehmend größeren Öffentlichkeit weitaus vehementer wiederholt: Ist der Staat verpflichtet Kulturprodukte zu unterstützen, die nur eine Minderheit für wichtig hält? Hat die Hochkultur für den Durchschnittsbürger, der sie mit seinen Steuergeldern finanziert, irgendeinen Wert? Und wenn der Durchschnittsbürger zu dem Schluß kommt, daß dem nicht so sei, muß die gewählte Regierung dann nicht die Subventionen für die Herstellung und Verbreitung solcher Kulturprodukte drastisch beschränken oder sie sogar ganz einstellen? Sollten nicht vielmehr spezialisierte Interessengruppen aus dem Kunstbereich und diejenigen, die nicht profitorientierte Kunst für interessant und wertvoll halten, sich damit abplagen, die Hochkultur zu bewahren?

Viele Gegner einer Subventionierung der Künste durch den Staat denken und argumentieren genau so. Gestützt wird diese restriktive Haltung zur staatlichen Finanzierung aus dem politisch konservativen Lager durch die wachsenden Vorbehalte gegen jede Art von Protektionismus unter den Anhängern einer grenzenlosen globalen Wirtschaft. Denn all jene, die sich für den freien internationalen Handel aussprechen, sehen in der staatlichen Unterstützung von Kultur protektionistische Maßnahmen, die in krassem Widerspruch zum Geist bestehender Freihandelsabkommen stehen. Die kanadische Regierung zum Beispiel wird von ihren NAFTA-Mitgliedern ständig unter Druck gesetzt, die Kultur zum Bestandteil des North American Free Trade Agreement (nordamerikanischen Freihandelsabkommen) zu machen. Der stark subventionierte Kulturbereich in Kanada befürchtet allerdings, damit den Selbstmord der kanadischen Kultur zu besiegeln, denn die kanadische Kulturindustrie könnte mit der doppelt so großen Industrie südlich ihrer Grenzen niemals konkurrieren.

Der Druck von außen ist nicht allein auf Kanada beschränkt. In vielen Ländern ist die Vorstellung vom Staat als Garant für nationale Kultur, Landwirtschaft oder Industrie unter Beschuß geraten, von außen, nicht selten jedoch auch von innen. Unter diesen Bedingungen wird es immer schwieriger, die wirtschaftlichen Vorteile des Freihandels gegen die weniger auf der Hand liegenden Vorteile kultureller Identität abzuwägen.

In einer Kunstwelt, die am Gängelband des Kapitals hängt, findet das Unternehmermodell immer mehr Abtrünnige, die bereit sind, Geld zu akzeptieren, das an bestimmte Auflagen geknüpft ist. Das Bild vom gut aufeinander abgestimmten Orchester als erfolgreichem Unternehmen ist zwar schon zum Klischee verkommen, aber dennoch schmückt es noch immer die Sponsoreseiten in den Programmheften für die Konzerte und in den Printmedien. Andererseits wird ein Symphonieorchester, in dem Maße, wie seine Struktur und Vorgehensweise einem Unternehmen ähnelt, für potentielle Sponsoren aus der Wirtschaft attraktiver. Das scheint in Anbetracht der Tatsache, daß es darum geht, die Finanzierung zu sichern, ein verhältnismäßig kleiner Preis. Doch damit ist es nicht getan. Man muß darüber hinaus die immer älter werdenden Abonnenten im Auge behalten und die Neigung der Sponsoren eher Konzerte mit bekannten Solisten und Dirigenten zu unterstützen, was unweigerlich zu einer Aufstockung des Starangebots führt und zu einer Umschichtung der Ressourcen dergestalt, daß die Kluft zwischen höheren und niedrigeren Gagen noch größer wird (ebenso wie der Zynismus von Orchestermitgliedern gegenüber der gesamten Idee des Musikmachens). Der Druck von staatlichen Subventionsstellen, die Finanzierung davon abhängig zu machen, ob neue Werke in Auftrag gegeben und zur Aufführung gebracht werden, führt oftmals dazu, daß diese Werke eher widerwillig umgesetzt werden, was wiederum die Chance, ein größeres Publikum zu erreichen, erheblich verringert. Die Intendanten versuchen all diese Anforderungen geschickt gegeneinander auszuspielen, und am Ende eines jeden solchen Jonglieraktes steht eine neue Konzertsaison. Unsere Orchestermusik ist mit ihrem bedingungslosen Überlebenswillen, dem Weg der Publizisten, Lobbyisten und dem von Ruhm und Glamour gefolgt, ihr Gesicht, ihre Kleidung und Körpersprache orientiert sich immer mehr an den Maßstäben von MTV.

AUF DER SPUR EINES DAUERPROBLEMS

Kunst und Musik waren natürlich seit eh und je mit dem gleichen Dilemma konfrontiert. Die Künstler mußten schon immer einen Ausgleich zwischen den Erwartungen ihrer Finanziers, Intendanten sowie der Abonnenten einerseits und ihrem eigenen Ausdruckswillen andererseits finden. Bis auf wenige Ausnahmen haben die Kosten für die Inszenierung eines ehrgeizigen Kunstprojekts die Erlöse aus den Eintrittskarten der Abonnenten immer überschritten. Als die Schirmherrschaft hoher Kunst von der Kirche zu den säkularen Höfen, dann zum Bürgertums und heutzutage schließlich zu den staatlichen und privaten Sponsoren übergang, änderten sich auch jeweils die Anforderungen. Aber der Charakter der Schirmherrschaft blieb seit der Renaissance im wesentlichen der gleiche. Eine neue Messe bedeutete für einen Renaissancefürsten etwas ähnliches wie in der heutigen Zeit ein Video über die Kunst oder eine Multimedia-Präsentation für ein multinationales Unternehmen. Die Schirmherrschaft war ein Statussymbol, eine raffinierte Methode, mit der der Auftraggeber seine Unabhängigkeit gegenüber anderen Quellen weltlicher, religiöser und wirtschaftlicher Macht geltend machen konnte. Es zeigte den Schirmherrn als jemanden, der im Wettstreit der anderen über allen steht. Folgerichtig haben Kunst und Musik besonders solchen Zeiten besonders floriert, in denen es offene Rivalitäten zwischen konkurrierenden weltlichen Machtzentren und ihren Einflusssphären gab. Darüber hinaus war die Schirmherrschaft jedoch auch eine Bestätigung des Gesellschaftssystems. Indem der Schirmherr zum Hüter der Kultur, der Spitze der sozialen Pyramide, wurde, legitimierte er seine eigene Position. Die Kunst unterstrich die Vorstellung, daß eine als Pyramide gedachte Gesellschaftsstruktur das beste Mittel sei, die Zivilisation auf hohem Niveau zu erhalten.

Man könnte behaupten, daß es den europäischen Künstlern bis zum 19. Jahrhundert, als die Romantik in vollem Gange war, gelungen war, die sozialen Zwängen abzuwerfen, das pyramidenförmig angeordnete Establishment hinter sich zu lassen und sich vom System der Schirmherrschaft voriger

Jahrhunderte zu emanzipieren. Während das oberflächlich betrachtet der Fall gewesen sein mag, wurde jedoch genau in dieser Zeit das Bild vom befreiten Künstler zur Metapher für eine aufstrebende urbane, industrielle und handeltreibende Mittel- und Oberschicht. Diese neue Konzentration wirtschaftlicher Macht, die von der alten, niedergehenden Aristokratie mit großem Unbehagen betrachtet wurde, suchte ebenso wie andere Machthaber vor ihnen ihre soziale Legitimation in der Kunst. Für die sich neu herausbildende Schicht wurde Prometheus zum Sinnbild für ihren sozialen Kampf. Prometheus, moralisch höher stehend als Zeus, verkörperte dabei das Individuum, das sein Schicksal in die eigenen Hände nimmt, auch wenn es heroisch dafür leiden muß, während Zeus für die ererbte oder widerrechtlich angeeignete Spitze einer nicht mehr salonfähigen Pyramide stand, ein vielgehaßter Herrscher in einem undurchschaubaren und irrationalen System.

Auch wenn es zunächst nicht den Anschein haben mag, so sind die Künstler der Romantik doch weniger eine Negation als vielmehr ein Produkt ihrer Gesellschaft. Beethoven, Wagner, Liszt, Nietzsche und Darwin waren die Verkünder der kapitalistischen Ethik, und umgekehrt hat das Aufkommen des Kapitalismus mit seiner Moralphilosophie ihre Ideen erst möglich und glaubwürdig gemacht. Als eine neue Hierarchie wirtschaftlicher Leistungsträger die überalterte Struktur der sozialen Stände übernahm, wurde der Individualismus zum höchsten weltanschaulichen Wert. Als solcher schaffte er talentierten oder getriebenen Individuen Freiräume, die sie im System der vererbten Aristokratie niemals zugestanden bekommen hätten. Diese wiederum legitimierten ihren sozialen Aufstieg als individuelles Recht und gaben dem Individualismus dadurch den Status, den nur eine mit Macht ausgestattete Schicht ihm verschaffen konnte.

Der Künstler wurde also zur Metapher für das Individuum und seine oder ihre Rechte. Bis zum 19. Jahrhundert hatte sich die Rolle des Künstlers allmählich säkularisiert und eine zusätzliche Dimension erhalten. Zwischen Bühne und Publikum setzte ein immer stärker werdender psychologischer Übertragungsprozeß ein. Die Musiker oder der Komponist verkörperten zusehends die Triebe, das Streben und die Träume des neuen Bürgers. Die Zielgerichtetheit, das Markenzeichen der westlichen Musik seit der Renaissance, wurde zum Grundprinzip für jedes erfolgreiche musikalische Werk und dessen Interpretation im 18. und 19. Jahrhundert. Ausgehend von einer nahezu fehlenden Dynamik in der frühen Musik erreicht die Musik in der Blütezeit der Romantik nach der wohl dosierten Dynamik im Barock einen Punkt, wo dramatisches Tempo, dynamische Variation eines Themas und **Gesten** jeder Art zur *lingua franca* in der musikalischen Kommunikation werden. Die Orchester wurden vergrößert, um die Ideale der industriellen Revolution zu feiern. Neue, lautere Instrumente wurden erfunden und ältere wurden mit neuen Zusatzteilen ausgestattet, eine Anpassung an das Gehör all jener, die sich an die kraftvolle Intensität der Maschinen in der Industrie gewöhnt hatten.

Ich könnte noch unendlich viele Parallelen zwischen der musikalischen und gesellschaftlichen Entwicklung im Westen seit der Renaissance anführen. Aber nicht die Parallelen selbst, sondern vielmehr die Vorstellung, daß die Musik parallel zum Leben verläuft, machte die Trennung der beiden Sphären möglich. Musik war in diesem Sinne "ausagiertes" Leben. Die beiden Sphären entwickelten sich zwar als Tandem, aber sie konnten sich nicht mehr wie in vormythischen Gesellschaften überschneiden oder gar zusammenfallen. Im Gegenteil, die Trennung war notwendig, damit der psychologische Übertragungsprozeß überhaupt stattfinden konnte. Der Künstler nahm dabei die Rolle eines Objektes der Identifikation für ein unterdrücktes Individuum ein, das sonst nicht in der Lage gewesen wäre, seine Position innerhalb der Gesellschaft zu begreifen - eine Funktion, die der heutige Idole in der Popmusik nicht unähnlich ist. Die Bühne erhielt den Platz, den vor der Renaissance in Europa der Altar besetzt hatte, und Kunst wurde zum Ersatz für Religion. Wenn der Gottesstaat als hierarchisches System das Ebenbild der Gesellschaft vor der Renaissance war, so war

das prometheussche Individuum, das sich über die niederdrückende Last unterschiedlicher Kräfte erhob, das Ebenbild der kapitalistischen Ethik. Der Solist, der im Konzert gegen das Orchester anspielt und der Komponist, der den Erwartungen des Publikums spottet, waren Bilder, die dem Geist der Romantik alle Ehre erweisen.

Obwohl ein großer Teil der sich mit Musik beschäftigenden Rhetorik sich gegen die Romantik richtet, hat sich die Haltung der Musik in Bezug auf die Aufführungspraxis nicht bedeutend geändert. Als die klassische Moderne erkannte, daß das Versprechen des Kapitalismus nicht einzulösen ist, übernahm sie die wenig beneidenswerte Aufgabe, die Lüge, die hinter dem Versprechen lag, offenzulegen. Die Botschaft der Moderne fand jedoch nur wenige Anhänger, zum einen weil sie keine tragfähigen Alternativen aufwies und zum anderen weil die industrielle Revolution immer noch eine großartige Zukunft voller Konsumgüter und wissenschaftlicher Durchbrüche verheißen konnte. Außerdem hatte die Gesellschaft insgesamt eine Verweigerungshaltung eingenommen. Denn diese entschied sich, den im vorangehenden Jahrhundert abgestimmten Übertragungsprozeß fortzusetzen, anstatt sich der düsteren Realität zu stellen, die die klassische Moderne ihnen zeigte. Entsprechend dominierten Instrumentalvirtuosen, Opernsänger und prometheussche Dirigenten auch weiterhin die Bühnen der Welt. Wenn Komponisten sich weigerten, die mit dem industriellen Mythos einhergehende Rolle zu spielen, war die Gesellschaft bereit, mit ihnen zu brechen oder sie mit relativer Unbedeutsamkeit zu strafen. Schließlich gab es genügend Musik aus der Zeit davor, die man wieder und wieder spielen konnte. Auf diese Art und Weise konzentrierte man sich auf die Interpretation der Stücke. Die Interpretation, im wesentlichen ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, gab dem endlichen Kanon klassischer Musik neuen Auftrieb. Die Vorstellung der Interpretation von Musikstücken stammt zwar nicht aus dem 20. Jahrhundert, aber in diesem Jahrhundert war es - durch die Erfindung der Schallplatten und Tonbänder - zum ersten Mal möglich, individuelle Interpretationen einzelner musikalischer Werke der Vergangenheit durch unterschiedliche Musiker dauerhaft aufzuzeichnen. Einige Jahrzehnte lang haben die Bühnen und die Plattenindustrie ihre Energien auf die Interpretation und nicht auf die Komposition konzentriert. Dadurch wurde erstere zu einer Kunstform von höchster kultureller Bedeutung, während man letztere nur noch mit einem Lippenbekenntnis abspenste, ein fernes Echo der Ehrfurcht vergangener Jahrhunderte gegenüber dem individuellen Schaffensprozeß.

EIN NEUES PARADIGMA

In den letzten Jahren hat die Öffentlichkeit eine deutlich andere Haltung gegenüber dem Kanon klassischer Musik entwickelt. Die Plattenindustrie, die den Mainstream mit klassischer Musik bedient, hatte über mehrere aufeinanderfolgende Jahre alarmierende Verkaufseinbußen zu verzeichnen. Analysen führen das auf die Tatsache zurück, daß Plattensammler mittlerweile ihre Schallplatten durch CDs ersetzt haben und nun nicht mehr einkaufen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden dadurch gestützt, daß bestimmte kleinere Firmen, die sich auf die Musik lebender Komponisten spezialisiert haben - wie ECM New Series und Nonesuch - von dieser Rezession weitgehend ausgenommen sind und sogar ein jährliches Wachstum zu vermelden haben, das sich fast umgekehrt proportional zu den Verlusten beim Verkauf des klassischen Kanons verhält. Egal, wie man diese Zahlen einschätzen mag, sie machen vor allem deutlich, daß sich das Interesse unter den Käufern deutlich von der klassischen Musik weg zur neueren Musik hin orientiert. In diesem Zusammenhang ist es selbstverständlich notwendig, den Begriff "neuere Musik" bei diesen statistischen Erhebungen zu klären. Sicherlich gehört dazu nicht die Musik, die seit Mitte des Jahrhunderts als Avantgarde bezeichnet worden ist, und auch nicht ähnlich motivierte Werke der Gegenwart. Vielmehr handelt es

sich dabei um jene Werke, die seit den 60er Jahren komponiert worden sind und ein neues musikalisches Paradigma einleiten.

Ich habe über dieses Paradigma und seine Musik schon anderswo ausführlicher geschrieben (1), deshalb will ich es im Rahmen dieses Essay nur kurz skizzieren. Die westliche Musik hat seit dem Aufkommen der Polyphonie bis etwa zur Mitte dieses Jahrhunderts einen mehr oder weniger kontinuierlichen Evolutionsprozeß durchlaufen, der technisch als eine Entwicklung der Emanzipation von Melodie, Harmonie, Rhythmus und von strukturellen Aspekten der Komposition beschrieben werden kann. Die dieser Entwicklung zugrundeliegenden sozialen Kräfte kann man grob als psychologischen Individuationsprozeß bezeichnen. Die Polyphonie und die Idee des Pluralismus in der Musik signalisierten das Ende des Mittelalters, einer Epoche, in der eine einzige Autorität, eine Wahrheit und eine allen vertraute Stimme das alleinige Sagen hatte.

Mit der Polyphonie wurde das Paradigma der Renaissance geboren, obwohl die Epoche, die wir tatsächlich als "Renaissance" bezeichnen, erst später einsetzen sollte. Das Paradigma der Renaissance dauerte bis ins späte 19. Jahrhundert an, als die Individuationsprozesse ihren Höhepunkt erreichten, und fast unmittelbar darauf begann sein plötzlicher Niedergang, der in den 50er und 60er Jahren musikalisch und psychologisch einen Zustand maximaler Entropie erreichte - absoluter Beliebigkeit. Zu etwa der gleichen Zeit kann man die Ursprünge eines neuen Paradigmas, die des New Age Paradigmas, ausfindig machen. Die Verbreitung nicht-westlichen Ideenguts, der Minimalismus und bestimmte Aspekte der Postmoderne sind ein früher Ausdruck für die zunehmende Entzauberung des Paradigmas der Renaissance und seiner Postulate, die mit den ersten Anzeichen für eine neue Betrachtung von Gesellschaft und Kultur zusammenfällt.

Diese Entzauberung sollten wir genauer ins Auge fassen. Wie schon wir schon festgestellt haben, ist die Musik einer jeden Epoche insofern wichtig, als sie ein tief empfundenes Bedürfnis anspricht und daher in einem wie auch immer zu definierenden größeren Zusammenhang zu sehen ist. Wir haben gesehen, wie der psychologische Prozeß der Individuation zusammen mit seinem sozialen und wirtschaftlichen Gegenstück, dem Kapitalismus, einen kontinuierlichen Ausdruck im Paradigma der Renaissancemusik gefunden hat. Die Komposition eines klassischen Stücks besteht aus einer Struktur vielfältiger Stimmen mit fortschreitenden Harmonien, die auf eine Kadenz zulaufen. Obwohl es eine Hintergrundstruktur gibt - so wie die I-V-I Hintergrund-Progression in der Analyse von Schenker - wurden die großen Werke des 18. und 19. Jahrhunderts nicht "von oben nach unten" komponiert, sondern so, daß die Gesamtstruktur die Vorwärtsbewegung des Vordergrundmaterials nicht beeinträchtigte. Der Kontrast zwischen Themen sowie der Aufbau und die Lösung von Dissonanzen waren die Hauptmittel, um musikalischer Kontinuität herzustellen. Die Gesellschaft wollte zwar Struktur, aber sie wollte keinen künstlich aufrecht erhaltenen *Status quo*. Struktur mußte erkämpft werden.

Der Mechanismus dieses Prozesses sollte den Zuhörer so lange fesseln, bis ihn die unterschwellige Botschaft erreicht hatte - der Kompositionsprozeß als Metapher für soziale und psychologische Entwicklungen -, erst dann konnte die Musik ihre volle Wirkung entfalten. Sie mußte die Aufmerksamkeit des Zuhörers bannen und ihre Spanne verlängern, indem sie die Erwartung des Hörers gelegentlich bestätigte, sie zumeist jedoch enttäuschte, wobei die musikalische Information in einer Art Katz-und-Maus-Spiel übermittelt wurde. In einer Epoche, in der Information das Privileg nur weniger war, war dies ein wirksames Mittel der Bildung und der Differenzierung des Verstandes.

In den postindustriellen Informationsgesellschaften hat dieser Prozeß einen anderen Effekt.

Heutzutage werden wir mit Informationen bombardiert. Die Informationsflut ähnelt der Umweltverschmutzung, die die industrielle Revolution nach sich gezogen hat. All jene, die Information zur Verfügung stellen, konkurrieren um unsere Aufmerksamkeit - im Radio, im Fernsehen, über Telefon und Fax, im Internet, auf Reklametafeln und mit der U-Bahn-Werbung, die wir auf unserem Weg tagtäglich sehen. Die Werbestrategien zur Gewinnung unserer Aufmerksamkeit unterscheiden sich dabei nicht wesentlich von den Methoden, die Mozart, Beethoven und Brahms zum selben Zweck verwendet haben. Ein Wiederhaken oder Thema am Anfang soll uns ködern, darauf folgt eine Struktur aus verschobenen Lösungen, die uns bis zum Ende der Botschaft bei der Stange halten soll.

Um uns gegen den Beschuß von Informationen zu wehren, haben wir komplexe Filter entwickelt, die uns in die Lage versetzen, die Informationen, die wir nicht brauchen, abzublocken, und die Informationen, die wir hören und sehen wollen, an uns heranzulassen. Je nach Vermögen sind alle postmodernen Großstädter fähig, die auf sie einströmenden Informationen zu dekonstruieren. Allerdings passiert das angesichts eines solchen Belagerungszustandes zu einem hohen psychologischen und letztlich auch sozialen Preis, denn unsere Antennen sind nicht mehr auf das schwache Murmeln unserer Seelen ausgerichtet, das den Keim dafür enthält, daß wir uns selbst grundsätzlich neu sehen können. Auch die feinen Signale, die von anderen ausgehen und als Katalysator zum Umdenken fungieren könnten, überhören wir. Während die Werbefachleute und Marketingexperten immer wirksamere Pfeile abschießen, reagieren wir mit immer stärkeren Schutzschildern, nur daß dabei all das verloren geht, was lautloser an uns herantritt. Die Informationsflut lastet schwer auf uns, und wir fühlen uns zusehends von ihr erdrückt.

Auf dieselbe Art und Weise, wie wir einen Werbespot im Fernsehen dekonstruieren, entschlüsseln wir eine Symphonie von Mozart. Wenn Mozart in den letzten Jahren populärer geworden ist als manche seiner Zeitgenossen, dann liegt es vermutlich daran, daß er Information weniger unerbittlich "durchdrückt". Man kann seine Musik als reines Hörerlebnis genießen, mehr vielleicht als die Musik von Beethoven, die im Vergleich dazu wie die rigide Umsetzung einer Struktur in Töne wirkt. Diese neue, weniger intellektuelle Art des Musikhörens findet ihre Widerspiegelung in einer neuen Form des Klassikradios, der Variety Show. Das Prinzip besteht in einer extremen geographischen und chronologischen Verschiebung: Je unterschiedlicher zwei aufeinanderfolgende Stücke sind, desto besser. Diese Art der Präsentation ist nicht etwa deshalb erfolgreich, weil der Hörer beständig zwischen kognitiven Mustern hin- und herzuspringen muß, um den radikal verschiedenen Sprachen zwischen den aufeinanderfolgenden Stücken zu folgen, sondern weil er oder sie die Musik eher auf der Ebene des Tons wahrnimmt als auf der Ebene der Struktur, d.h. der Hörer wird durch diese Form des Programms implizit dazu ermutigt, eine Art des Zuhörens zu entwickeln, die nicht hierarchisch funktioniert, sondern beliebig.

Unsere Wahrnehmung von Musik kann als eine Folge von "Dreikönigsfesten" beschrieben werden, von plötzlichen Explosionen der Bedeutung, die scheinbar nicht linear miteinander verbunden sind. Die Methode der Präsentation wird so letztlich zum Inhalt. In postmodernen Gesellschaften hören wir klassische Musik nicht mehr wie in der Vergangenheit auf ihren Informationsgehalt hin, sie ist für uns vielmehr zur Hintergrundmusik geworden: für ein Gespräch beim Abendessen, fürs Zeitunglesen oder Autofahren bei starkem Verkehr. Wir möchten, daß die Musik, die wir hören, Streß abbaut und ihn nicht dadurch vermehrt, daß wir nur wieder Informationen ausgesetzt werden. Der Kapitalismus mag heutzutage das einzige sozioökonomische System sein, aber wir brauchen Wagner nicht, um uns daran zu erinnern. Was wir brauchen, ist ein Zufluchtsort für unsere zerstreuten Sinne.

DAS BEDÜRFNIS NACH EINEM ZUFLUCHTSORT

In vielerlei Hinsicht sind wir zum Ausgangspunkt zurückgekehrt oder - so sehe ich es eher - wir sind auf einer Senkrechte in einer sich nach oben drehenden Spirale wieder am gleichen Punkt angelangt. Genau wie die Kirche mit ihrem metaphysischen Erlösungsversprechen der mittelalterlichen Gesellschaft eine Antwort gab (in Anbetracht der politischen und wirtschaftlichen Unsicherheiten und der permanenten Invasionen Europas durch Horden aus dem Osten), wird die Spiritualität heute zum Hintertürchen für ein Individuum, das von der Informationsgesellschaft auf nicht viel mehr reduziert wird als eine Zielscheibe.

Religion, was etymologisch soviel heißt wie "die Verbindung wiederherstellen", ist eine Antwort auf die postmoderne Dekonstruktion. Handelt es sich dabei um Eskapismus? Es könnte dazu werden, denn genau die Industrie, die uns in erster Linie in die Flucht geschlagen hat, bereitet sich darauf vor, uns am anderen Ende wieder mit offenen Armen in Empfang zu nehmen. Musik-CDs mit spirituellem Anspruch oder auch nur Anstrich verkaufen sich gut, und die meisten der umtriebigen Verkünder des New Age Paradigmas sind mittlerweile im Big Business. Aber wahre Spiritualität ist unsere letzte, noch uneingenommene Bastion: Es ist die stille Mitte in uns, ein Zufluchtsort, den niemand ungebeten betreten kann. Sie ist unser "Kreiselkompaß", der uns, wie bei Kampfflugzeugen, den Weg weist, egal wie schnell sich die Welt um uns und wir uns in ihr drehen. Wenn es den Komponisten des neuen Paradigmas gelingt, uns dieses Reich, das uns als Individuen stärkt, zu erschließen, dann ist der Preis für eine CD oder eine Konzertkarte wahrlich ein kleines Entgelt dafür.

Die heutzutage lebensfähige Musik hat Katalysatorfunktionen. Sie reagiert mit realen und direkten Mitteln auf reale Bedürfnisse. Die Verherrlichung des Individuums als kämpfender Halbgott, die mit dem alten Paradigma in Verbindung stand, ist keine psychologische und/oder sozialpolitische Notwendigkeit mehr. Ich bin deshalb überzeugt davon, daß das Gegenstück in der Musik, nämlich die virtuose Aufführung, sei es auf der Bühne oder in der elektronischen Aufnahme, in der Kultur der Zukunft kaum eine Rolle spielen wird. Das Konzept des musikalischen Rituals hingegen, bei dem es zwischen der Priesterschaft und den Laien, zwischen den Aufführenden und den Zuhörern keinen Unterschied mehr gibt, bei der es vielmehr nur eine Gemeinschaft von Teilhabenden an einer Musik gibt, die als Katalysator für diese Gemeinschaft fungiert - dieses Konzept wird mit höchster Wahrscheinlichkeit die Musik der Zukunft bestimmen. Es wird eine Musik jenseits des Ich sein, deren Schwerpunkt außerhalb des Komponisten liegt: Er wird sogar ganz außerhalb der Komposition liegen.

Wenn dieses Bedürfnis nach einem Zufluchtsort heutzutage so schnell universell wird, dann sollte sich ein Kreis von kritischen Menschen für eine Musik einsetzen, die irgendwann in der Zukunft dieses Bedürfnis erfüllen wird. Wenn es soweit ist, wird die Frage, ob der Staat die Künste unterstützt oder nicht, eine rein rhetorische sein. Wahrscheinlich es den parlamentarischen Regierungen in der Zukunft ohnehin nicht besser geht als mit der Finanzierung der Kunst, dem Gesundheitswesen und dem Sozialwesen schon heute. Denn wenn wir den Anspruch aufgeben, daß der Staat für jeden alles ist, dann geben wir moralisch die Existenzberechtigung für den Staat schlechthin auf.

Sollte ich auf der Basis der hier diskutierten Trends die Zukunft der Orchestermusik prognostizieren, so würde ich sagen, daß wir im Kunstbereich aller Wahrscheinlichkeit nach gleichzeitig mit einem Aufschwung und einem Abstieg an den beiden Enden der Polaritäten rechnen müssen, die das alte und das neue Paradigma bilden. Die musikalischen Metaphern der industriellen Epoche wie das Symphonieorchester und der Kult um Dirigenten und Solisten werden voraussichtlich an Bedeutung

verlieren, während solche Strukturen, die Teilnahme erlauben, wie beispielsweise Gemeindechöre, sich wandeln und wachsen werden. Auch die Komposition wird sich verändern, und zwar sowohl im Inhalt als auch in ihrer Struktur. Sie wird interaktiver werden, allerdings nicht mechanisch wie bei Videospielen. Der Komponist wird vielmehr Räume kreieren, in denen der Zuhörer-Teilhaber meditiert. Auf diese Weise wird eine spirituelle Leinwand entstehen, und die Spuren darauf werden eher dem Endverbraucher nutzen als dem Schöpfer.

Ich habe diesen Aufsatz eher pessimistisch begonnen, weil es auf beiden Seiten der Finanzdebatte und in den Arbeitszusammenhängen größerer Kunstorganisationen einen zunehmenden Pessimismus und Zynismus gibt, der zweifelsohne auf die Erkenntnis zurückgeht, daß die Zukunft der klassischen Musik sowohl den Musizierenden als auch den Musikliebhabern düster erscheint. Als Musiker ist uns von den jeweiligen Machthabern und einem Großteil der Öffentlichkeit über weite Strecken dieses Jahrhunderts klar gemacht worden, daß wir nicht vorhanden, überflüssig und wahre Quälgeister sind. Auf der Schwelle ins neue Jahrtausend ist das nicht mehr der Fall. Wenn wir tapfer in die Zukunft blicken, wenn wir die undurchdringliche Wolkendecke unserer gegenwärtigen Zwangslage durchschritten haben, dann wird es wieder ein Bedürfnis nach Musik geben, bei der der Künstler nicht zur Verkörperung, zur bloßen Metapher menschlichen Strebens wird. Werden wir dieser Herausforderung gewachsen sein? Werden wir es schaffen, unser Künstleregō auf dem Altar der Menschheit zu opfern? Die Vielzahl der Möglichkeiten in der Vergangenheit zerfallen schnell in zwei genau definierbare Alternativen: Die erste führt den engen Pfad hinauf zur Spiritualität und die andere ist noch mehr MTV.

Christos Hatzis ist Komponist und arbeitet als Dozent an der Musikfakultät der University of Toronto. Er hat an der Eastman School of Music sowohl seinen Bachelor of Arts als auch seinen Master erhalten und an der State University of New York in Buffalo promoviert.

Anmerkung:

1) Hatzis, Christos. 1996. Towards a Musical Paradigm (*Wege zu einem neuen Paradigma in der Musik*), In: World Wide Net unter <www.chass.utoronto.ca/~chatzis/paradigm.htm> Verlegt von MikroPolyphonie online Journal, Latrobe University, Australia.

© für die Übersetzung: Angela Hohmann