

Frank Schneider

Komponisten aller Länder, vereinigt euch!

Formen der Selbsthilfe am Beginn der musikalischen Moderne*

Man kann wohl sicher sein, dass der titelgebende Appell – eine Parodie des berühmten Schlusssatzes aus dem „Kommunistischen Manifest“ von Marx und Engels – in dieser Form bislang weder gedacht noch gesagt worden ist. Es wäre gewiss eine unsinnige Provokation, wenn er als Wegweiser in die Zukunft dieses edlen und überwiegend unrevolutionären, aber mittlerweile durchaus auch in Vereinen und Verbänden organisierten Berufszweiges empfohlen würde. Hingegen erfasst der griffige Slogan ziemlich präzise eine Stimmung und Vorstellung unter zahlreichen Komponisten vor etwa hundert Jahren, die ihnen nicht etwa ein Weltgeist des Kommunismus zugerannt hat, sondern die einer mehr oder weniger klaren Einsicht in spürbare Veränderungen ihrer beruflichen Funktion und sozialen Lage entstammen.

Umbruchzeit

In der Wendezeit zum 20. Jahrhundert häuften sich vor allem für die innovativen Kräfte unter ihnen die Schwierigkeiten für eine qualitativ wie quantitativ angemessene öffentliche Präsenz ihrer neuen Musik. Einerseits wurden sie durch die auf Klassik und Romantik fixierte Kanonisierung des Konzert- und Opern-Repertoires zunehmend an den Rand der interpretatorischen und rezeptiven Aufmerksamkeit gedrängt. Andererseits konnte die ständige Präsenz älterer, genialer Gipfelleistungen die eigene Produktivität sehr lähmen, zumal sie meist im kritischen Vergleich nur selten Gnade fand. Schließlich wurden vielen Anhängern einer avancierten Kreativität generell die ästhetischen Usancen und utilitären Rituale des bürgerlichen Musikbetriebs zum Problem, so dass sie freiwillig nach neuen spezifischen Darbietungsformen für ihre Kunst zu suchen begannen. Allenthalben strebten auch die Komponisten danach, ihrer traditionellen künstlerischen Isoliertheit – oft auch existentiellen Einsamkeit – zu entkommen und nach Verbündeten für einen Prozess notwendiger Selbsthilfe zu trachten, die ihrer drohenden gesellschaftlichen Marginalisierung entgegenwirken konnte.

Derartige Sezessionen im Interesse neuer Musik sind europaweit und auch in den beiden Teilen Amerikas nach 1900 zu beobachten, wo meist in den Zentren des professionellen Musiklebens neue kommunikative Strukturen entstanden – mit der übereinstimmenden Tendenz, innovative Ideen und Personen zur Geltung zu bringen – aber natürlich in denkbar unterschiedlichen Formen und Be-

*

Das Manuskript basiert auf einem Vortrag zum Symposium „Arnold Schönberg, Max Reger und der Verein für musikalische Privataufführungen“, Wien, Oktober 2012, Arnold-Schönberg-Center.

strebungen im einzelnen. Solche Interessen-Gemeinschaften konnten aus dem Bündnis von Lehrern und Schülern hervorgehen, wie etwa im Falle des Wiener Schönberg-Kreises, aber auch anderswo, wie in München bei Ludwig Thuille oder Max Reger, in Berlin bei Ferruccio Busoni, in Paris bei Gabriel Fauré oder später Nadja Boulanger, in Antwerpen bei Paul Gilson oder in Budapest bei der Verbindung Hans Koesslers mit seinem großen Schülerkreis. Oft waren es auch Interpreten, die gezielt neue Musik fördern wollten und dafür einen Kreis von Komponisten um sich scharten, denen sie günstigste Aufführungsbedingungen ermöglichten – um etwa beispielsweise nur an die Dirigenten Willem Mengelberg und Ernest Ansermet oder den Dresdner Pianisten Paul Aron zu denken. Andere Komponisten schlossen sich interdisziplinären Gruppierungen wie in Berlin dem „Sturm“-Kreis oder später der „Novembergruppe“, den italienischen und russischen Futuristen, den diversen „Dada“-Kreisen oder in Chile der Gruppe „Los diez“ und in Brasilien der „Semana de Arte moderna“ an. Die diversen Bewegungen, Gesellschaften und Vereine, die vor allem von Komponisten initiiert wurden und ausschließlich der Förderung moderner Musik dienen sollten, waren in den verschiedenen Ländern natürlich auch sehr unterschiedlich motiviert und organisiert – aber wie immer man ihren Nutzen und ihre Effizienz im einzelnen bewertet: keine reicht im Hinblick darauf an Arnold Schönbergs Wiener Privatverein der Jahre 1918-21 heran – dieser bis dahin gewiss radikalsten, originellsten und musikgeschichtlich spektakulärsten Unternehmung kompositorischer Selbsthilfe.

Schönbergs „Wiener Privatverein“

Am 1. Juli 1918 berichtete Alban Berg seiner Frau von Arnold Schönbergs „herrlicher Idee, in der nächsten Saison wieder einen Verein zu gründen, der es sich zur Aufgabe macht, Musikwerke aus der Zeit Mahlers bis jetzt seinen Mitgliedern allwöchentlich vorzuführen, eventuell auch öfters als einmal daselbe Werk, wenn es schwer ist“.¹ Schönberg hatte seine Vorstellungen von notwendigen Alternativen zu den etablierten Formen des Konzertwesens allerdings schon früher, 1904, noch vor seinen eigentlichen Skandalkonzerten, zu realisieren versucht, als er, enttäuscht vom musikalischen Engagement des sogenannten „Ansorge-Vereins“, zusammen mit seinem Schwager Alexander Zemlinsky eine allerdings nur kurzlebige „Vereinigung schaffender Tonkünstler“ mit Gustav Mahler als Präsidenten gründete. Damals bezweckte er, „der Musik der Gegenwart in Wien eine ständige Pflegestätte zu bereiten, das Publikum in fortlaufender Kenntnis über den jeweiligen Stand des musikalischen Schaffens zu halten. Um den Schwierigkeiten und Hindernissen, gegen welche das Neue in der Musik immer zu kämpfen hatte, wirksam zu begegnen“², forderte Schönberg „Aufführungen, welche eine außerordentlich genaue und streng in den Intentionen des Komponisten gehaltene Vorbereitung

¹ Alban Berg, zit. nach: Briefe an seine Frau, München/Wien 1965.

² Arnold Schönberg, zit. nach: Gedenkausstellung 1974 (Redaktion Ernst Hillmar), Wien 1974, S. 71.

erheischen“.³ Nun, nach Ende des Ersten Weltkrieges und unmittelbar während der Tage, da sich Österreich als Republik konstituierte, hielt er die Gelegenheit für günstig, mit einer neuerlichen Vereinsgründung unter verschärften Prinzipien ein praktisches Beispiel dafür zu liefern, wie er sich verantwortlichen Umgang mit neuer Musik vorstellte. Sich auch hier von Anfang an als absolut autoritärer Lenker und Leiter verstehend, formulierte er die Leitlinien zum Gründungsgespräch im November: Nur speziell interessierte, nach Vermögen zahlende Mitglieder haben Zutritt; die Werk-Interpretationen müssen intensivst geprobt werden und höchsten Ansprüchen genügen; bei Absehung von künstlerisch Wertlosem wird keine aktuelle stilistische Richtung bevorzugt; die Musik des Gründungskreises tritt zurück hinter einen weiten internationalen Horizont, vor allem mit Blick auf Länder, die noch eben im Krieg als feindlich galten; Orchesterwerke erklingen in professionell hergestellten, kammermusikalischen Arrangements; schwierige Werke können in Abständen wiederholt werden; um gleichmäßige Neugier zu erhalten, bleibt das Programm im Vorfeld geheim; am Abend hat die Bekundung ästhetischer Urteile zu unterbleiben; die Presse hat keinen Zutritt.⁴ Dieses Bündel von strengen Richtlinien, das in insgesamt 117 Konzerten mit 154 zeitgenössischen Kompositionen, von denen etwa 100 mehrmals erklangen, zur Anwendung kam, macht den Verein unverwechselbar und einmalig (wenn man von seinem kurzen Prager Nachleben absieht). Gleichwohl darf man bei der Betrachtung einzelner Aspekte auch feststellen, dass diese Arbeit historisch nicht völlig isoliert geschah, sondern als Teil eines international verlaufenden Prozesses von vorläufigen, ähnlich oder alternativ motivierten und nachfolgenden Musiker-Vereinigungen betrachtet werden kann.

Von Berlin bis New York

Die wachsenden Spannungen zwischen konservativen und innovativen Kräften in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sind zwar überall zu beobachten, aber sie erreichen kaum jene Dramatik, die die Wiener Verhältnisse charakterisiert – Paris gelegentlich ausgenommen. Aus den Städten im kulturell dezentralisierten Deutschen Kaiserreich, auch den großen Wiener Kunst-Konkurrenten München und Berlin ist zu unserem Thema kaum Signifikantes zu vermelden – vielleicht nicht zuletzt, weil hier die regionalen Forschungen bislang kaum gezielt erfolgten. In der deutschen Hauptstadt spielte im ersten Jahrzehnt die musikalische Moderne im ansonsten opulenten Musikleben noch keine gewichtige Rolle. Die hier lebenden, damals durchaus namhaften Komponisten, die mit zwei Ausnahmen heute nur noch Experten kennen, waren in der Musik-Sektion der Preußischen Akademie der Künste behaglich versammelt, gaben sie doch mit ihrem Schaffen im Nachhall der Romantik ansonsten kaum Anlass zu größeren Aufregungen. Die Ausnahmen waren als

³ Vgl. dazu Gedenkausstellung 1974, a.a.O., S. 72.

⁴ Aus dem Vereinsprospekt, zit. nach: Hermann Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, S. 119.

komponierende Dirigenten an den beiden führenden Orchestern präsent – Richard Strauss bei der Königlichen Kapelle und Ferruccio Busoni von Zeit zu Zeit bei den Philharmonikern. Beide förderten im Rahmen ihrer Verpflichtungen durchaus jüngere Talente, und namentlich Busonis insgesamt 12 Konzerte zwischen 1902 und 1909 waren daraufhin angelegt, fast ausschließlich internationale Novitäten zu bringen und dabei nach Möglichkeit und Vermögen die ausgewählten Komponisten ihre neuen Arbeiten selbst einstudieren und dirigieren zu lassen, so dass sich die Frage der angemessenen Interpretationen im Hinblick auf die Bedürfnisse der Autoren in der Regel nicht stellen konnte. Unter anderem zeigten sich Edward Elgar, Guy Ropartz, Albéric Magnard, Jean Sibelius, Johan Wagenaar und 1909 der junge Béla Bartók dem Berliner Publikum. Dennoch dirigierte Ferruccio Busoni die meisten Werke selbst, so 1903 ein echtes, leider verschollenes Kuriosum, nämlich „Syrische Tänze“ von Heinrich Schenker in der Orchestrierung Schönbergs. Erst nach dem Krieg im revolutionär erregten Berlin werden Formen einer vereinsmäßigen Förderung neuer Musik erprobt. Hermann Scherchen, der natürlich von Schönbergs Wiener Unternehmung wusste, gründete 1919 eine „Neue Musikgesellschaft“, die während ihres einjährigen Bestehens große Konzerte mit den Philharmonikern und dem Blüthner-Orchester, aber auch diverse Kammermusikabende durchführte. Nach seinem Rückzug wurde daraus die von Fritz Windisch betreute „Melos-Gemeinschaft“, die sich 1922 in das musikalische Segment der interdisziplinären „Novembergruppe“ einfügte. Ähnlich wie in Wien achtete man auf hohen interpretatorischen Standard, jedoch im Unterschied zu Schönberg betonten Hermann Scherchen und seine Nachfolger eine soziale Öffnung, das Interesse am Gewinnen und Verstehen-Lernen eines möglichst breiten Hörerkreises. Die Musiker dieser scharf antibourgeoisen, aber stilistisch vollkommen heterogenen Gruppe, die erst von Max Butting und Heinz Tiessen, später von Wladimir Vogel sowie dem Musikkritiker Hans-Heinz Stuckenschmidt geleitet wurde, erregte insbesondere durch ihre Workshop-Arbeit und durch Konzerte mit zum Teil provozierend unkonventioneller Musik weite Aufmerksamkeit.

Stuckenschmidt war auch an einer anderen Unternehmung in Hamburg beteiligt. In der Saison 1923/24 organisierte er dort zusammen mit dem Schönberg-Schüler Josef Rufer einen Konzert-Zyklus „Neue Musik“. Rufer konzipierte sie strikt nach dem Vorbild des Schönberg-Vereins als eine Art Stiftung, deren Mitgliedschaft man durch einen Pauschalbeitrag erwarb und mithilfe eines Lichtbildausweises Zutritt zu den Konzerten einschließlich Proben erlangte. Auch die Presse war, wie in Wien, ausgeschlossen. Stuckenschmidt kümmerte sich um die Finanzierung für einen Stiftungs-Fonds – die nötigen Mittel acquirierte er aus dem reichen Freundeskreis eines Kaufmanns, der ein Bruder des Regisseurs Jürgen Fehling war und ihn bei diesem Projekt selbstlos unterstützte. Die Interpreten waren durchweg hochrangig, und das Programm bewies weiten internationalen Horizont. Den ersten Abend bestritt Eduard Steuermann, für den letzten gewann man Schönberg höchstpersönlich, der, mit Erika Beilke als Solistin, seinen „Pierrot lunaire“ dirigierte.

Ein anderer Musiker aus Schönbergs Kreis, der Dirigent Heinrich Jalowetz, versuchte in Frankfurt eine Version des Privatvereins zu etablieren, aber er scheiterte – im Unterschied zu einer 1923 von Paul Hindemith und dem Dirigenten Reinhold Merten gegründeten „Gemeinschaft der Musik“. Weil sie das Konzert in seinen elitären Formen bekämpfen wollten, versuchten sie programmatisch, „die fast schon verloren gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen“, wobei persönlicher Ehrgeiz der Produzenten auszuschließen sei und dem Publikum erhebliche Mitspracherechte bei der Programmgestaltung eingeräumt werden sollten.

Außerhalb des deutschsprachigen Raums stellen sich die Verhältnisse in ähnlich widersprüchlicher Farbigkeit dar, wobei sich in der Regel die Probleme einer innovativen Musik mit den Fragen nach den jeweiligen nationalen Identitäten verknüpften. In den Ländern Osteuropas und des Balkan wollte man sich einerseits gegen jenen konservativen Populismus emanzipieren, der à la Glinka die Komponisten nur als Arrangeure einer Musik betrachtete, die angeblich das Volk komponiert. Andererseits galt es, sich aus den Fängen einer vorwiegend deutsch-österreichischen ästhetischen Hegemonie zu befreien, von der das Musikleben in diesen Ländern, soweit nicht russischer Hoheit unterstellt, deutlich geprägt war. Dieser doppelten Aufgabe widmeten sich die diversen Gesellschaften für neue Musik bzw. Verbände für Komponisten, die allenthalben entstanden und meist von letzteren auch inspiriert und geleitet wurden, beispielsweise von Manolis Kalomires in Athen seit 1916 (auf der Basis seines kämpferischen Manifests von 1908), von Bartók in Budapest seit 1911 oder von George Enescu in Bukarest seit 1920, der auch einen der frühesten Preise für Kompositionen auslobte.

Formell, nicht inhaltlich davon abzuheben, ist der musikgeschichtlich durchaus signifikante Zusammenschluss von vier miteinander befreundeten, außerordentlich begabten jungen Komponisten im Jahre 1905 in Warschau zu einer Vereinigung in Anlehnung an eine von Schriftstellern und Malern dominierten Gruppierung namens „Junges Polen“, die seit 1890 bestand. Diese vier, nämlich Karol Szymanowski, Gregorz Fitelberg, Ludomir Rózycki und Mieczysław Karłowicz gründeten mit Hilfe eines aristokratischen Mäzens einen Musik-Verlag, seltsamer- bzw. verständlicherweise in Berlin, den sie „Verlagsverlag Jungpolnischer Komponisten“ nannten und der ab Februar 1906 auch Konzerte aus seinem neuen Repertoire veranstaltete – bis heute ein prägendes Ereignis in der Geschichte der polnischen musikalischen Moderne.

Auch in Russland etablierten sich nach der Jahrhundertwende neue Bewegungen, um das Entstehen neuer Musik und ihre öffentliche Wahrnehmung zu fördern – in alten Konkurrenzen zwischen Moskau und Sankt Petersburg und im fortgesetzten Streit zwischen Traditionalisten, die allen Fortschritt aus Westeuropa erhofften, und den sogenannten „Novatoren“, die alles Heil aus den Kräften der eigenen Kultur und Geschichte ersehnten – in persona: Pjotr I. Tschaikowski und seine Adepten contra jene fünf Musiker, die sich seit 1862 als „Mächtiges Häuflein“ bezeichnen ließen. Ein Schüler Tschaikowskis, Ser-

gej Tanejew, und weitere Kollegen vom Moskauer Konservatorium gründeten 1902 eine „Musikalisch-Wissenschaftliche Gesellschaft“, die in Konzerten mit Vorträgen und Diskussionen systematisch westliche und einheimische Musik ihrer Zeit bekannt machten. Ähnliche Ziele verfolgten sogenannte „Historische Konzerte“, die Sergej Wasilenko, ein Schüler Tanejews, ab 1907 veranstaltete und dabei der internationalen Moderne (aber auch dem eigenen Schaffen) viel Raum gewährte. In Sankt Petersburg rief der Komponist und Kritiker Wjatscheslaw Karatygin mit Freunden „Abende zeitgenössischer Musik“ ins Leben (die über 10 Jahre währten), um vor allem junge Talente zu fördern und ihre Musik – lebend in einer „Epoche des Futurs und des Plusquamperfekts“, wie er meinte – in ein reiches Programmangebot aus Geschichte und Gegenwart zu integrieren.⁵ Auf diesem Forum debütierten beispielsweise Strawinsky, Nikolai Mjaskowski oder Sergej Prokofjew, der in seiner Autobiographie eindringlich darstellt, wie es dabei zugeht. Nach der Oktoberrevolution, im Zeichen von Lunatscharskis progressiver Kulturpolitik, als man noch politische und künstlerische Revolutionen zusammendachte, erlangte die „Assoziation für zeitgenössische Musik“ in Petersburg mit avancierten, völlig vorurteilslosen Programm-Konzerten auch internationales Aufsehen. So förderte sie junge Talente wie Dmitri Schostakowitsch, Alexander Mossolow und Gawril Popow oder organisierte die dritte „Wozzeck“-Inszenierung nach Berlin und Prag, bis sie 1929 von der stalinistischen Diktatur aufgelöst und neue Musik des Westens überhaupt im Zeichen des „Sozialistischen Realismus“ und neu geschaffener Berufs-Zwangverbände stigmatisiert wurde.

In den Ländern des Baltikums, die erst nach dem Krieg zu nationaler Unabhängigkeit fanden, setzte auch die Entstehung emphatisch neuer Musik verspätet ein, die dann meist ohne größere Verwerfungen von staatlichen Institutionen – Orchestern, Hochschulen, Verlagen – auch gefördert wurde. Ähnliches lässt sich von den Verhältnissen in den skandinavischen Ländern sagen, wo allerdings – so in Finnland 1917, in Schweden 1918, in Dänemark 1921 – Berufsverbände für Komponisten und in Kopenhagen eine Gesellschaft für Neue Musik entstanden, die in der Regel effizient ihre Interessen vertraten. Obwohl auch auf den Britischen Inseln das romantische Erbe länger als auf dem Kontinent lebendig blieb und neue Musik sich eher retardierend entfaltete, und obwohl die seit 1895 von Henry Wood geleiteten Proms (*promenade series*: Promenadenkonzerte) in London durchaus ein Ohr für Zeitgenossen hatten, gründeten 1905 einige Komponisten – John Blackwood McEwen, Tobias Matthay und andere – die erste „Society of British Composers“ wiederum mit dem Ziel, Konzerte für Zeitgenossen zu organisieren und neue Werke zu publizieren. Es war ein reiner Männerverein, der erst 1914 auch Frauen wie Ethel Smith zuließ. Der Anlass zur Gründung wirkt skurril, aber „very british“: Ein junger Komponist namens Benjamin Dale hatte eine Kla-

⁵ Wjatscheslaw Karatygin, zit. nach Dorothea Redepfennig, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Band 2, Teilband 1, Laaber 2008, S. 28.

viersonate in d-Moll im Umfang von 60 Seiten produziert, die wegen des Umfangs niemand edieren mochte und die daher zum ersten Druckerzeugnis, also gleichsam dem Gründungs-Dokument der Gesellschaft wurde. Auch in den Benelux-Ländern entstanden schon relativ früh Berufsverbände, so in den Niederlanden 1911 eine „Genossenschaft der Tonkünstler“, 1918 gefolgt von der „Nederlandsche Vereniging tot Ontwikkeling der Moderne Scheppende Toonkunst“, die von so markanten Talenten wie Daniel Ruyneman, Matthijs Vermeulen, Henri Zagwijn und Sem Dresden initiiert wurde. In Belgien machte seit 1925 die Gruppe „Les Synthétistes“ auf sich aufmerksam, weil sie erfolgreich im Interesse neuer Musik Druck auf Veranstalter auszuüben verstand. Es handelte sich um eine komponierende Schülerschar des übermächtigen Paul Gilson, der in Brüssel und Antwerpen unterrichtete und einflussreiche musikpolitische Positionen besetzte. Auch in Frankreich war die Idee einer kompositorischen Interessenvertretung mit bedeutenden Musikern verbunden, so mit Camille Saint-Saëns, der schon 1871 nach dem verlorenen Krieg gegen Deutschland und zur Stärkung einer nationalen und trotz künstlerischen Respekts entwagnerten „Ars gallica“ eine „Société nationale de musique“ mitbegründet und geleitet hatte. Als eine jüngere Generation, darunter Claude Debussy und Maurice Ravel, für interne ästhetische Unruhe und massiven Streit sorgte, kam es 1909 zum sezessionistischen Akt einer Gegenründung, der „Société musicale indépendante“, mit Gabriel Fauré als erstem Präsidenten und so bekannten Mitgliedern wie Maurice Ravel, Charles Koechlin und Florent Schmitt. In das „Comité de direction“ wurden bemerkenswerterweise auch Ausländer – etwa Bartók, Schönberg und Strawinsky – gewählt. Spätere Gruppenbildungen in den Zwanziger Jahren wie „Les six“ oder „Jeune France“ stehen auf einem anderen Blatt und müssen hier leider unberücksichtigt bleiben.

Auf dieser tour d’horizon gibt ein kurzer Blick auf die Schweiz nach der Jahrhundertwende abermals nur wenig Einschlägiges zu erkennen – mit Ausnahme von Genf, wo die privaten „Auditions de jeudi“, veranstaltet von dem Musikologen Robert-Aloys Moser ab 1913, sowie ihre Fortsetzung als „Nouvelle Auditions“ durch das Ehepaar Hentsch-Humbert (einem wohlhabenden Unternehmer und einer Pianistin) zu einem wichtigen Treffpunkt junger Schweizer Komponisten wurden. Und natürlich bekamen sie – neben berühmteren ausländischen Zeitgenossen – durch die Gründung des Orchestre de la Suisse Romande und ihres ersten, für neue Musik sehr empfänglichen Chefdirigenten Ernest Ansermet seit 1918 ein glänzendes Podium öffentlicher Wirksamkeit – vorausgesetzt, sie widersprachen nicht dessen autoritärem Geschmack. Auch von Portugal und Spanien kann man absehen, da die Moderne, neben ersten Versuchen auf dem Gebiet des Musik- und Tanztheaters, hier vorerst kaum fruchtbaren Boden fand. Ähnliches sollte man vielleicht auch von Italien denken, aber da findet sich ein bemerkenswerter Vorgang: Der hoch- und vielseitig begabte Alfredo Casella, in Sorge um die Erneuerung vor allem der italienischen Instrumentalmusik, gründete nach französischem Vorbild der „Société musicale indépendante“ (bei der er übrigens von 1911-14 das Amt des Ge-

neralsekretärs bekleidete) eine „Società nazionale di musica“ (später „di musica moderna“), die von 1917-19 bestand und sich mit der Zeitschrift „Ars nova“ ein einflussreiches Publikationsorgan leistete. Auf Anregung des Dichters Gabriele D’Annunzio gründete Casella (der mittlerweile Schönbergs Wiener Aktivitäten mit großem Interesse verfolgt hatte) nun gemeinsam mit seinen Kollegen Gian Francesco Malipiero und Mario Labroca eine neue Gesellschaft unter dem Namen „Corporazione della nuova musica“, die wesentlich auch von der amerikanischen Mäzenin Elisabeth Sprague Coolidge unterstützt wurde. In Umkehrung dieser überseeischen Hilfe sei nur noch der kursorischen Vollständigkeit halber erwähnt, dass zwei Emigranten aus Europa, Edgard Varèse und Carlos Salzedo, der Durchsetzung US-amerikanischer neuer Musik entscheidende Impulse vermittelten, als sie 1921 in New York die „International Composers Guild“ ins Leben riefen und Konzerte mit ausschließlich neuer Musik sehr erfolgreich organisierten. Die Ziele änderten sich kaum, als nach einer Abspaltung im Jahr 1923 der Verein „League of Composers“ und ab 1928 seine Nachfolge-Organisation „Pan-American Association of Composers“ hieß, nun gemeinsam geleitet von Edgar Varèse, Henry Cowell und Carlos Chavez.

Endpunkt und Anfang?

Als im Sommer 1922 in Salzburg – unter impulsgebender Mitwirkung von Vertretern der Wiener Schule um Schönberg – die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ gegründet wurde, schien es, als ob all die eben beschriebenen lokalen, nationalen, regionalen Unternehmungen zu ihrer Förderung endlich auch das geschichtlich logische und gesellschaftlich vernünftige, grenz-überwölbende Dach erhielten. Gewiss war damit ein plausibler Endpunkt für die Durchsetzung kompositorischer Interessen gesetzt, der zugleich aber – historisch gesehen – einen zwiespältigen Anfang gleichsam auf höherer Verwaltungsstufe darstellt, die bis heute funktioniert und uns auch heute noch mit all ihren Vorteilen und Problemen berührt. Für die Komponisten bedeutete Arbeit im Rahmen geregelter Organisiertheit, zu der nach und nach ein fest vernetzter Kranz verlegerischer, interpretatorischer, medialer, musikologischer, kunstkritischer und anderweitig unternehmerischer Spezial-Aktivitäten hinzukam, weniger Furcht vor sozialer Deklassierung, mehr Freiraum für schöpferische Produktivität und höhere Chancen ihrer Wahrnehmbarkeit im Musikleben. Dieser gesamte Vorgang, der seine innere Notwendigkeit immer wieder unter Beweis stellt, ist aber auch stets von der Gefahr des kulturellen Separatismus begleitet – einer Abkoppelung von jenen Minderheiten, die sich ohnehin nur noch mit klassischer Musik beschäftigen, zugunsten einer soziologisch marginalen Schicht von professionellen Interessenten, die meist unter sich bleiben und allzu gern ihr oft snobistisches Selbstverständnis pflegen. Woher im Augenblick die notwendigen, auffrischenden Quellen für die Erneuerung neuer Musik kommen sollten, bleibt ungewiss, während wohl sicher zu sein scheint, dass sie zuallerletzt aus einem geschlossenen Kreislauf sich nur gegenseitig anerkennender und für unverzichtbar sich haltender Kommu-

nikation zu gewinnen ist. Um solche notwendigen Impulse zu generieren, sollte ich meinen Grundgedanken vielleicht mindestens so erweitern: Komponisten, vereinigt euch nicht nur mit euresgleichen!

Mehr wird wohl praktisch nicht zu fordern sein, wenn man die nach wie vor fragile Existenz der Branche zwischen Pop-Delirium und Klassik-Rausch nicht noch zusätzlich gefährden will. Aber insgeheim könnte man den Slogan auch probenhalber sogar einmal radikal umkehren: Komponisten aller Länder, trennt euch wieder voneinander! Ändert die Paradigmen eurer Ästhetiken, die Prinzipien eurer Künste, ehe es vielleicht andere von euch erzwingen. Überlasst anderen die Veränderung der Welt – ist der ferne Osten nicht immer noch rot? Verschönert sie lieber noch einmal wieder (und überlasst das nicht den Wiener sowie anderen Klassikern!) – und handelt, indem (wie am Ende Voltaire's Candide) jeder seinen Garten bestellt.

Nachtrag

Auf die irritierte Frage eines Redakteurs „In welche Richtung sollen die Komponisten (der Neuen Musik) ihre Ästhetiken und Prinzipien verändern? Wem sollen sie ‚die Veränderung der Welt‘ überlassen? Sollen sie sich resigniert in den Konformismus einpassen? Die Welt nur ‚verschönern‘, ohne sie auch ‚verändern‘ zu wollen – entsprechend einem anderen umgewandelten Marx-Zitat: ‚Die Komponisten haben die Welt nur verschieden verschönert; es kommt drauf an, sie (auch!) zu verändern!‘?“ antwortet der Verfasser:

„Ihre Irritation in Bezug auf den Schlussabschnitt meines Textes kann ich gut verstehen – ja, ich bin sogar erfreut darüber, weil er Fragen bei einem interessierten Leser provozieren soll. Weil er auf eine aktuelle Problematik, vielleicht nur als indirekte Konsequenz aus dem Thema, abhebt, aber nicht ausgeführt werden sollte, habe ich mich sprachlich spielerisch auf eine poetisch-rhetorische Attitüde eingelassen, um der allzu glatten Mechanik der beschriebenen geschichtlichen Vorgänge ein dialektisch-diabolisches Moment abschließend entgegenzusetzen. Zwar hat die beschriebene Institutionalisierung die materiellen Verhältnisse der Komponisten stabilisiert, aber sie hat eben auch wenig mit den geistigen Dimensionen zu tun, den eigentlich geschichtsbildenden Vorgängen des Komponierens, jenem ‚Freiwerden des schöpferischen Geistes‘, von dem Schönberg spricht. Es ist eben leider so, dass heute, trotz bedeutender sozialer Sicherungen in diesem Bereich und trotz einiger genialer Ausnahmen, das Niveau des Komponierens zunehmend sinkt – eben in jene Richtung der Anpassung an den Markt (zu dessen verderblichsten Repräsentanten beispielsweise viele Dirigenten in ihrer notorischen geistigen Faulheit gehören) und an eine tapetengleiche Klang-Unkunst, die – sich rasch verbreitend – mich sehr frustriert, weil sie alle Aufklärungs-Bemühungen um die Werte traditioneller Kunst konterkariert. Ich konnte nur das Problem etwas sarkastisch anreißen, ohne öffentliche Antworten anzubieten. Das kann in meinem Verständnis eine kaum wahrnehmbare Kunstwissenschaft auch gar nicht leisten – das müssen schon die Komponisten selber tun.“