

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2009)
Heft: 105

Rubrik: Diskussion

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine antitoxische Replik auf Sebastian Kiefers Essay «Opium für Künstler. Frederic Rzewski und die kulturelle <Linke> der sechziger Jahre zwischen <Kunst-Führer>-Ideologie, Experimentalismus und Jugendbewegtheit» («Dissonanz» # 104, S. 18-23)

Dass die Schweizer Musikzeitschrift *Dissonanz* das 2007 in der Edition MusikTexte in Köln erschienene Buch *Nonsequiturs* mit Schriften und Vorträgen von Frederic Rzewski zum Gegenstand eines umfangreichen Beitrags gemacht hat, ist nicht hoch genug einzuschätzen, ist doch seit der mit Rzewski als Komponist und Improvisationsmusiker veranstalteten Buchpremiere am 13. Oktober 2007 in der Kölner Gesellschaft für Neue Musik noch keine einzige Rezension des Buchs erschienen, geschweige denn ein kritischer Essay.

Der Titel des Beitrags von Sebastian Kiefer in Heft 104 *Opium für Künstler. Frederic Rzewski und die kulturelle «Linke» der sechziger Jahre zwischen restaurativer «Kunst-Führer»-Ideologie, Experimentalismus und Jugendbewegtheit* lässt allerdings vom ersten Moment der Lektüre an stutzen. Wer Rzewskis Musik seit langem kennt, dem ist die Vorstellung, Rzewski habe statt «Opium fürs Volk» *Opium für Künstler* hervorgebracht, ebenso wenig überzeugend wie die, er sei – was für ein sperriges Wortungetüm – ein «Kunst-Führer»-Ideologe, ein Experimentalist – was ist das? – und ein Jugendbewegter gewesen oder sei all das gar noch heute. Der Beitragsautor Sebastian Kiefer bleibt seinem Titel allerdings im Text selbst fast nichts schuldig, nicht ohne sich dabei in eine Fülle von Widersprüchen und Ungenauigkeiten zu verstricken.

Anders als seit der Antike üblich, stellt Kiefer nicht erst einmal dar, dass er Rzewskis Schriften gelesen und verstanden hat, um sie dann einer gründlichen Kritik zu unterziehen. Nichts gegen derart begründete Kritik! Sondern er breitet erst einmal sein auf wenigen Quellen beruhendes eigenes Weltbild der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts aus, um mit den dabei gewonnenen Wortmarken Ähnlichkeiten in den Texten Rzewskis herbeizuzitieren. Für die «Kunst-Führer»-Ideologie führt er das Buch *Politics of Cultural Despair* von dem deutschamerikanischen Historiker Fritz Stern von 1961 an und verschweigt den Untertitel *A study in the rise of the Germanic ideology*. Dem US-Amerikaner Frederic Rzewski deutsche Ideologie und «Führer»- oder gar Naziführer-Allüren vorzuwerfen, ist schon ein geistiger Trapezakt ganz besonderer Art.

Für Kiefers Sicht der sechziger Jahre selbst, aus denen Rzewskis Denken «ganz» entstammen soll, ist Gerd Koenen der Kronzeuge, ein ehemaliger SDS-Mitstreiter der 68er Jahre, ein späterer Aktivist im maoistischen Kommunistischen Bund Westdeutschland (KBW), dessen Kommunistische Volkszeitung er mitredigierte, um sich 1982 vom Saulus zum Paulus der antisozialistischen Publizistik zu bekehren. Dass dessen selbstbiographische Studie *Das Rote Jahrzehnt* ein Dokument der politischen Szene Westdeutschlands der sechziger, siebziger und achtziger Jahre ist, wird kaum jemand in Frage stellen. Ob sich an den dabei beschriebenen Syndromen, Erfahrungen und Funden die in seinen Schriften nachvollziehbaren Entwicklungen eines hochqualifizierten US-amerikanischen Komponisten, Improvisationsmusikers und Interpreten wie

Frederic Rzewski messen lassen, steht auf einem ganz anderen Blatt.

Wer nun annehmen würde, der in Berlin lebende Kiefer, der Philosophie, Literaturwissenschaft und Schulmusik studiert hat, habe die Schriften Rzewskis auf dem eigenen Erfahrungshintergrund von dessen Musik dargestellt, wird bei der Lektüre noch ein weiteres Mal enttäuscht. Obwohl Rzewski seit mehr als fünfzig Jahren bis heute unentwegt allein und mit anderen Musikern zusammen seine Musik und Musik vieler anderer Komponisten aufführt, sein Werk und die Improvisationen, an denen er mitgewirkt hat, auf Schallplatten eindrucklich dokumentiert sind (Nonesuch, New World Records u.a.) und viele seiner Partituren im Internet jedermann zugänglich sind, bezieht sich Kiefer in seinem Opium-Text nicht ein einziges Mal auf eine Komposition oder Improvisation von Rzewski, kennt offenbar noch nicht einmal Rzewskis Erfolgstücke, wenn er zu Beginn feststellt, dass Rzewski «ein ungebührlich wenig gespieltes Werk» aufweise. Die Orte, an denen Rzewski mit einiger Regelmässigkeit in den letzten Jahren aufgetreten ist, sind Basel, Berlin, Hannover, Köln, Brüssel, London und New York, um nur die am nächsten liegenden zu nennen.

Am wenigsten kann Kiefer offenbar mit Rzewskis Denken über Improvisation anfangen, das schon der Titel des Buches *Nonsequiturs* anspricht. Die unlogischen Folgerungen, «das Unbeabsichtigte als Teil eines Plans», das Miteinander von Planen und Nichtplanen, die momentane Umkehrung der Zeit in der Wahrnehmung des Improvisierenden und die Folgen daraus, und anderes mehr. Er versucht erst gar nicht, wenigstens einiges davon zu verstehen. Stattdessen hält Kiefer Rzewski sein Wissen über die Gruppe AMM und über Vinko Globokar, einem der Mitglieder der Gruppe New Phonic Art, vor, um auszusagen, dass das Planen beim Improvisieren nicht notwendig sei. Schon möglich. Es ist aber ebenso wenig ausgeschlossen. Sein Beweis für seine These zeigt ein weiteres Mal, dass Kiefer der eigenen Rezeption von Musik misstraut oder einfach nicht über sie verfügt. Denn anders als das erklärte Ziel von Globokar beim Improvisieren nicht zu komponieren, wirkte seine Rolle in der konkreten Situation des Improvisierens mit seinen Freunden Drouet, Roqué Alsina und Portal fast stets zielgerichtet und überwiegend voraussehbar im Gegensatz zu Portals Haltung. Und auch darüber ist Globokar sich sehr wohl bewusst.

Kiefers Polemiken – es kommen noch eine ganze Reihe weiterer dazu – legen es im Zusammenhang mit seiner Ignoranz gegenüber seinen eigenen Möglichkeiten von Musikwahrnehmung und Musikerkenntnis zur Urteilsbildung auch über für Musiker eher sekundäre Texte nahe, die Schriften des Musikers Rzewski als eine von seiner Musik unabhängige Publikation misszuverstehen. Sie sind aber nicht von Rzewski selbst herausgegeben und zusammengestellt worden, sondern von den Herausgebern der Edition MusikTexte und beziehen sich immer wieder direkt auf Rzewskis Musik.

Dazu passen auch eine Reihe von Einzelheiten der «Kritik», zum Beispiel, dass die im Schriftenband enthaltenen Verbalnotationen von Improvisationskonzepten als Beschreibungen und die Dokumente aus der Gründungsgeschichte der Improvisationsgruppe

Musica Elettronica Viva, der MEV, als Erinnerungen, also erst als wesentlich später entstanden, ausgegeben werden. Auch derartige Dokumente enthält der Band, aber eben auch solche direkt aus der Gründungsphase der MEV. Und dazu passt, dass musikgeschichtliche Details, wie Rzewskis Auffassung, «die instrumentale Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts muss als Ergebnis eines Kampfes für die Emanzipation von der Abhängigkeit vom liturgischen Text verstanden werden. Die Vorstellung von einer autonomen Instrumentalmusik ist schon an und für sich ein Zeichen für den fortschreitenden Prozess der Säkularisation,» durch Weglassen des ersten Satzes auf die frühromantische Musik «um 1800» reduziert wurde, um Rzewski fälschlich einer musikgeschichtlichen Fehleinschätzung anzuklagen. Ähnlich verfährt Kiefer mit einer Passage Rzewskis über «eine neue Generation schwarzer Musiker, obwohl sie in mancher Hinsicht unter derselben Tendenz zum Super-Intellektualismus leidet wie die Avantgarde», bei der Kiefer sich «eigentlich nur» die Free-Jazz-Klassiker Coleman, Taylor, Coltrane und Ayler vorstellen kann, um Rzewski der Fehleinschätzung zu zeihen. Mit den von Kiefer genannten Musikern hat Rzewski aber nie zusammengearbeitet, dagegen mit den fast gleich alten und den etwas jüngeren Musikern Lacy, Braxton und Lewis, auf die die Aussage, soweit das überhaupt ein Aussenstehender beurteilen kann, schon weit eher zutrifft. Es wirkt schon einigermaßen absurd, wenn ein philosophischer und offenbar an der Musik selbst weniger interessierter und orientierter Autor aus der Ferne als Besserwisser auftritt und die unmittelbaren Erfahrungen Rzewskis mit jüngeren schwarzen Musikern als irrtümlich disqualifiziert.

Dass das, wie die musikgeschichtliche Verbiegung des achtzehnten Jahrhunderts zu «um 1800», selbst mit einer apodiktischen zudem polemischen Rhetorik geschieht, die Kiefer umgekehrt Rzewski vorwirft, kann man als eine allgemeine *déformation professionnelle* der Berufsformulierer der herrschenden Kultur von Schriftlichkeit auffassen, vor der fast niemand gefeit ist. Natürlich auch ich nicht. Ungenauigkeiten wie die Unterstellung von «Jugendbewegtheit» und das Eintreten Rzewskis für «Volksbewegungen» hätte Kiefer leicht vermeiden können, wenn er nicht nur die Übersetzung von Rzewskis Texten ins Deutsche gelesen, sondern bei für ihn schwierigen Stellen das jeweils auf der Seite daneben gedruckte englische Original herangezogen hätte. Für das sicher nicht optimal übersetzte Wort «Volksbewegungen» steht da zum Beispiel «popular movements», worunter sicher zum Ärger der Anti-68er-Polemiker Studentenbewegung, Frauenbewegung, Selbsthilfebewegungen gegen Hunger, Ausbeutung, Krankheit, Klima- und Flüchtlingskatastrophen und vieles andere mehr verstanden werden kann. Nicht zuletzt um aus der Übersetzung hervorgehende Missverständnisse zu vermeiden, produziert die Edition MusikTexte ihre dokumentarischen Bände mit Schriften nichtdeutscher Komponisten zweisprachig. (Nach den Schriften Alvin Luciers – der übrigens nie in der Gruppe Musica Elettronica Viva mitgewirkt hat – von 1995 und Christian Wolffs von 1998 sind die von Rzewski nicht «bald», sondern erst 2007 herausgekommen.)

Wes Geistes Kind Sebastian Kiefer ist, offenbart er gegen Schluss seines Opium-Texts, wo er für sich und seinesgleichen

«Argumentations-, Begriffbildungs- und Objektivierungsformen der modernen Moral und Wissenschaft» exklusiv in Anspruch nimmt, als ob Rzewski dergleichen in seinem Studium an der Harvard und der Princeton University, wo er u.a. Religionsphilosophie studiert hat, nicht ganz ähnlich rezipiert hätte. Ein paar Absätze davor schwärmt Kiefer vom «Spitzenmanager als Leitbild der Gesellschaft», «der die visionäre und existentielle Kraft, die Körperlichkeit, die ganzheitliche, alles bloss Alltägliche übersteigende Energie, die vergeistigende Potenz und die kühne Unkonventionalität des modernen Kunstwerks feiert. Gerade der weltläufige Wirtschaftsunternehmer von heute inszeniert sich (sic!) als optimistischer Führer eines neuen noch zu schaffenden, dynamischen, riskanten, experimentfreudigen Menschen der Zukunft.» Schwärmerischer kann sich der neoliberale Sebastian Kiefer in einer Zeit der sich selber als höchst vergänglich und – um im Bild, mit dem Kiefer Rzewski im Talar mit Muff von zweihundert Jahren ausmalt, zu bleiben – unter ihrem New-Chic von Verwesungsgeruch geplagten deinszenierten und demaskierten Spitzenmanagern nicht outen. Merkwürdig nur, dass Kiefer die nicht ganz und gar unähnlichen Zukunftsutopien des Musikers Rzewski aus den sechziger Jahren, als ob er ohne es zu merken gegen sich selbst kämpft, unermüdlich geißelt. Wie kommt es bloss, dass es diesen kunstsinnigen und kunstsammelnden weltläufigen Spitzenmanager fast nur aus der Sicht der Welt der bildenden Kunst gibt oder doch gab? In der Welt der komponierten und improvisierten Musik tritt jedenfalls diese Spezies nur ausserordentlich selten in Erscheinung. Vielleicht ist das gut so. Es könnte doch gut sein, dass der Mangel an neoliberalen Verführern eins unter mehreren Phänomenen ist, die derartige Utopiker in der Musik wie Frederic Rzewski geradezu notwendig machen.

REINHARD OEHLISCHLÄGEL (EDITION MUSIKTEXTE, KÖLN)

Die Duplik von Sebastian Kiefer erscheint in der nächsten Ausgabe der «Dissonanz».