Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Rubrik: Diskussion = Discussion = Discussione = Discussion

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

ten perkussive Erdung erfuhren. Scharfe Kontraste dazu boten Robert HP Platz' *Branenwelten 6*. Klavierklang und Elektronik gehen hier eine zukunftsweisende Symbiose ein. Klangeruptionen, Obertonflirren oder perkussive Repetitionsschleifen sorgen beständig für Überraschungen. Nicolas Hodges bewältigte die Partitur mit kraftvoll-virtuosem Zugriff und immenser Klangfarbendifferenzierung. Ein grossartiger Pianist, der auch in Harrison Birtwistles *Gigue machine* atemberaubende Gelassenheit an den Tag legte, die rhythmisch-metrisch immens vertrackte Passagen ebenso wie die maschinell ratternde Motorik zu ihrem Recht kommen liess.

Nicht weniger spektakulär geriet die Uraufführung von Iris ter Schiphorsts *Dead wire*, in dem der Pianist Christoph Grund Flügel und Keyboard gleichzeitig zu traktieren hat. Das Streichen der Flügelsaiten setzt ein elektronisches Eigenleben in Gang, virtuose Skalen initiieren rhythmisch-metrische Verwicklungen, die in Gang kommen wie eine alte Dampflokomotive, hohe Tonrepetitionen stehen explosiven Donnerwettern und ihrem Nachhall gegenüber – begleitet zuweilen vom Schreien des Musikers.

Das SWR Vokalensemble unter der Leitung Marcus Creeds beendete mit Mark Andres *hij 2* einen experimentellen Tag mit einem eher konventionellen Werk: 40 Minuten lang werden vibrierende, zum Teil elektronisch verfremdete Klangflächen hörbar, die das perfekt miteinander kommunizierende Vokalensemble durch Töne, Atmen, Zischen, knisternde Alufolie und das Rauschen kleiner Windräder entstehen liess. Andre will den Zustand zwischen Leben und Tod dargestellt wissen, flüsternd werden am Schluss Namen Verstorbener aneinandergereiht. Sehr esoterisch!

Verena Großkreutz

Musiktheorie vor ihrer Neuerfindung?

Repliken auf Georg Friedrich Haas' «Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen» (dissonance 117, März 2012, S. 15–21)

Es ist erfrischend, wenn nach den langen Diskussionen über die Frage, wie historisch heute Musiktheorie ausgerichtet sein sollte, endlich die Frage nach ihrer Brauchbarkeit in der Gegenwart gestellt wird. Ja, wir brauchen neue Theorien, notabene auch für ältere Musik, die sich im Wechsel ihrer Umgebung immer wieder neu zeigt.

Neue Theorien werden von realen Klängen und zeitlichen Phänomenen handeln müssen. Da bin ich ganz der selben Meinung wie Georg Friedrich Haas. Ob sie allerdings die ersehnten (?) Antworten liefern werden, aus denen sogar direkte Werkzeuge zuhanden von Komponierenden werden könnten, ist zunächst auch bloss eine Frage. Aber schon die richtigen Fragen zu stellen, könnte wegweisend wirken.

Der Text von Haas ist ein Vortrag. In der Rede ist das Spiel mit Thesen, die stärker provozieren als Fragen, gewiss wirkungsvoller. Spielen wir also mit!

1. Objekt der Untersuchung sei der Klang, nicht die geschriebene Note. Einverstanden! Aus sechs oder sieben Noten liessen sich bekanntlich viele Theorien entwickeln, einige sogar aus zwölfen, vor allem, wenn dazu lebendige Musik existierte, auf die sie sich beziehen konnten (Theorie lebt ja von Musik, nicht umgekehrt). Klänge dagegen gibt es unendlich viele. Eine neue Theorie müsste von diesem Tatbestand ausgehen. Reduktion auf charakteristische Bereiche oder gar Klassen brächte da nicht viel, weil hier das Entscheidende oft in der Nuance liegt. Die Emanzipation der Klangfarbe – vulgärer gesagt auch des «Sounds» – war vermutlich die eigenste geschichtliche Leistung des 20. Jahrhunderts. Wie könnte eine neue Theorie damit umgehen? Sie müsste mit diesen Ungewissheiten anfangen.
2. Ungewiss war schon etliches in älteren Theorien. Man hat einfach nicht darauf geachtet, um die Sache nicht zu verkomplizieren. Etwa die Frage der Oktavlagen. Mit dem Begriff der Oktavidentität glaubte man, das Problem los zu sein. Vergleiche zwischen Hör- und Notenanalysen zeigen, dass das, selbst in anspruchsvollerer tonaler Musik, nie wirklich funktioniert hat. Spätestens bei Debussy und dem von Haas erwähnten späten Skrjabin wird das Manko offenkundig. Eigentlich bringt Haas' zweite These nur einen (freilich sehr wichtigen) Teilaspekt der ersten.
3. «Eine Verwandtschaft zwischen horizontalen und vertikalen Ereignissen existiert nicht mehr». Das zielt auf Serielles und Zwölftontechnik. Beide waren eigentlich weniger Theorien als Methoden (Schönberg dazu: «Ich habe kein System, sondern eine Methode», vgl. *Komposition mit 12 Tönen*, in: *Style and Idea*, in: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1976, Anmerkung S. 75). Im Serialismus gibt es fast so viele Methoden wie Werke, etwa bei Stockhausen, selbst noch da, wo er später glaubte, über fünfundzwanzig Jahre mit *einer* Superformel auszukommen. Das war keine Theorie, sondern ein höchst individuelles, exzessives Spiel. Haas suggeriert mit seiner dritten These, dass Zusammenhänge zwischen Horizontalem und Vertikalem «nicht mehr» existierten. Ich zweifle – und immer mehr, wenn ich umherblicke –, ob es ein «nicht mehr» überhaupt noch gibt. Man kann sinnvoll und sinnlos mit solchen Zusammenhängen komponieren. Haas beschreibt ein drastisch sinnloses Beispiel. Freilich muss heute jeder Komponist damit leben, dass sein Publikum, das ja nicht nur seines ist,

beim Hören nicht so genau merken wird, was er sich beim Schreiben wohl gedacht hat. Vielleicht ist das auch ganz gut so. Jedenfalls wenn er darüber hinaus auch etwas zu sagen hat.

4. «Wahrnehmung des Zeitablaufs» ist ein Thema, über dem man glücklicherweise zu keinem Ende kommt. Ezra Pound schrieb schon 1923 im Entwurf einer Harmonielehre: «A sound of any pitch, or any combination of such sounds, may be followed by a sound of any other pitch, or any other combination of such sounds, *providing the time interval between them is properly gauged*; and this is true for any series of sounds, chords or arpeggios.» (Hervorhebung R.M.; vgl. *Ezra Pound and Music*, hrsg. v. R. Murray Schafer, London: Faber&Faber 1978, S. 296). Es ist viel über Zeit in der Musik geschrieben worden, grossartige Texte sind darunter, doch eine schlüssige Theorie konnte meines Wissens nie kreiert werden. Das mag daran liegen, dass Zeiterfahrung (also subjektive Zeit) von so Verschiedenem abhängt – etwa den kompositorischen Intentionen, deutenden Aufführungen, mehr oder weniger erwartungsvollen Zuhörenden, Mithörenden und Aufführungssituationen –, dass sie nur als ein mögliches Endresultat verstanden werden und kaum als Ausgangspunkt für eine Theorie dienen kann. Es sei denn etwa eine vom Schlage derjenigen eines Taschkenter Professors für Komposition, der allen seinen Schülern rät, den Höhepunkt eine geraume Weile vor dem Schluss anzubringen, damit die Lösung dann ganz natürlich zum Ende führe, das sogar wahlweise laut oder leise sein dürfe ...
5. Die Begriffe Konsonanz/Dissonanz vermögen heute tatsächlich nicht mehr viel herzugeben. Aber erstaunlicherweise scheinen in zunehmender Tendenz etliche Komponierende und Improvisierende wieder eine gewisse Sehnsucht nach Konsonanzen zu entwickeln, und sei es bloss darum, weil es sich an ihnen so schön reiben lässt. Es sind ja besonders Primen, auch zwischen Teiltönen verschiedener Spektren, denen wir Reize wie Schwebungen verdanken.
6. Die entscheidende Frage berührt Haas' sechste These, aber sie betrifft nicht Theorie oder gar Werkzeuge, sondern Analyse. Diese kann post festum vom Ganzen ausgehen, von seiner Wirkung, seinen einzelnen Wirkungen, und von da aus – bereits risikoreicher – zu vermeintlichen Intentionen des Komponisten vordringen. «Wie es *gemacht* ist», lässt sich manchmal leichter zeigen als – nach Schönbergs erwähntem Diktum – «was es *ist*» (vgl. Schönbergs Brief an Rudolf Kolisch, 27.7.1932, in: *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, hrsg. v. Erwin Stein, Mainz: Schott 1958, S. 179). Die Frage «WARUM etwas bestimmte Wirkungen erzielt» geht davon aus, dass solche konstant funktionieren. Ist das ausserhalb des Kontextes möglich? Wiederum stossen wir auf das gleiche Problem, dass – wie bei Klang, Zeit, Form – etwas Komplexes an den Anfang gestellt wird, damit daraus Theorie werden möge. Theorie aus Analyse von Wirkungen? Theorie aus Analyse?

Ob vielleicht eine Musiktheorie der Gegenwart gar nicht mehr von einzelnen Grundelementen ausgehen müsste, sondern von Vielheiten, die irgendwie aufeinander wirken? Wie? Kontextuell immer neue Bindungen eingehen? Warum? Mir bleiben einstweilen nur Fragen.

Roland Moser

Lieber Georg,
Dein in der *dissonance* publizierter Vortrag *Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen* ist lesenswert! Deine Ausführungen sind aus dem Praktischen gegriffen, und gerade dies macht sie besonders wertvoll. Sie können das kompositorische Nachdenken ganz direkt beeinflussen. Hingegen bleiben Deine Gedanken ein bisschen lose. Sind es nicht eher Tipps eines erfahrenen Lehrers und Komponisten, als dass man sie «Thesen» nennen dürfte? Als naturwissenschaftlich geschulter Komponist verspüre ich das Bedürfnis, Deine Anregungen – wie übrigens so viele andere musiktheoretische Äusserungen auch – durch ein formalisiertes Herangehen zu strukturieren. Der Kürze dieses Textes geschuldet kann ich meine Vorschläge nur antönen.

Lange basierte die Musiktheorie einerseits auf «mathematisierenden» Grundannahmen und andererseits mit den gregorianischen Chorälen auf «gottgegebenen» Gesängen. Da das heutige Denken viel näher an die direkte, klanglich-sinnliche Erfahrung gerückt ist, scheint es sinnvoller – und öffnet eben jene Pforten, die durch die klassische Musiktheorie verschlossen bleiben –, eine moderne musiktheoretische Untersuchung zunächst auf ein «physikalisierendes», rein beschreibendes (statt mathematisierendes) Fundament zu stellen, dann in einer zweiten Phase historisch-kulturelle (statt religiös-direktive) analytische Betrachtungen beizufügen und die Untersuchung schliesslich in einer dritten Phase mit individuellen Gedanken respektive Assoziationen abzuschliessen. Während die «physikalisierende» als kulturell wertfreie Sprache eine international verständliche Grundlage musiktheoretischer Untersuchungen bilden kann, sind die beiden andern Phasen intersubjektiv respektive subjektiv. Sie werden diese Internationalität

deshalb nicht mehr leisten können und sollen dies auch nicht! Vor allem aber ist wichtig: Die drei Phasen einer musiktheoretischen Untersuchung müssen gedanklich und sprachlich sauber voneinander getrennt werden.

Zunächst zum «physikalisierenden Fundament»: «Musik» ist ausserhalb unseres Gehörs eine reine Schallwellenstruktur, erst das Gehör und dann das Gehirn wandeln diese in das um, was wir als «Musik» kennen. Dennoch beruhen soviele Elemente unserer «Musik» auf physikalischen Eigenschaften von Tönen, dass diese Eigenschaften Teil einer umfassenden Untersuchung sein sollten. Viele musikalische Erfahrungen sind akustischer Natur; so ist beispielsweise die Beugung eine Voraussetzung für den Orchesterklang. Wir müssen als Musiktheoretiker nicht streng physikalisch formulieren, sondern dürfen einige Gegebenheiten beim hörenden Umwandeln von Schallwellen in «Töne» unerwähnt voraussetzen, wie zum Beispiel das logarithmische Hören von Frequenzen oder Amplituden, deshalb spreche ich von einem «physikalisierenden Fundament» nicht von «physikalisch»: Es geht eher um das Hörereignis denn um die physikalische Realität. Neben akustischen Phänomenen können auch statistische Beobachtungen oder Aussagen zum Instrumentenbau die (nicht wertenden) Beschreibungen dieser ersten Phase zu einer reichen Datenbasis machen. Der Autor glänzt in dieser Phase durch die Präzision seiner Beobachtung.

In der zweiten Phase wird die historisch-kulturelle Dimension untersucht. Es werden nun spezifische Fachbegriffe aus dem entsprechenden ästhetischen Umfeld gewählt. Während etwa eine Akkordbezeichnung in MIDI-Tonhöhen wie 60-64-67-70 objektiv ist und in die erste Phase einer Untersuchung gehört, entstammt ein Begriff wie derjenige des «Dominantseptakkords» einem bestimmten ästhetischen Umfeld, kommt also erst in der zweiten Phase zum Zug. Denn schon der blosse Begriff impliziert ein speziell gerichtetes Hören, das vom «Dominantseptakkord» eine sogenannte «Auflösung» erwartet. Mit einer anderen Bezeichnung des gleichen Akkords, zum Beispiel 1-3-5-b7 würde man ein anderes ästhetisches Umfeld, hier das des Jazz, assoziieren. Genau im bewussten Wechsel aber von der allgemein-objektiven zu einer ästhetischen-kulturell-historisch gefärbten Sprache verbirgt sich das allergrösste Potenzial für eine moderne Musiktheorie! Ein weiteres Beispiel: Das Aufeinanderfolgen von Tönen als Tonfolge ist objektiv und widerspruchsfrei beschreibbar. Warum aber empfinden wir gewisse Tonfolgen als Melodie, andere hingegen nicht? Wer ist «wir»? Oder: Warum gibt es so etwas wie einen Trauermarsch? Das Spannende an diesen Fragen ist, dass sie objektiv nicht zu beantworten sind. Begriffe wie «Melodie» gewinnen an Bedeutung, wenn man sie stets wieder neu und im Kontext erfassen muss. Die zweite Phase ist eine wertende Analyse und wird durch Vergleiche mit anderen Werken bereichert. Der Autor glänzt in dieser Phase durch seine Fachsprache und die Breite seines Wissens.

Leider – dies muss hier angefügt werden – ist das musiktheoretische Vokabular veraltet. Begriffe aus der Psychologie und der Hörphysiologie müssten dringend und verbindlich in die Fachsprache eingeführt werden, um auch Neue Musik oder Musik anderer Kulturen adäquat beschreiben zu können.

In der dritten Phase soll schliesslich eine persönliche Deutung in die musiktheoretische Untersuchung einfliessen; und sie wird von Person zu Person verschieden ausfallen. Hier ist das Ziel des Autors, für sein eigenes Empfinden möglichst nachvollziehbare Begriffe zu finden. Zu diesen zählt zum Beispiel, lieber Georg, Dein Begriff des «Herumjammerns», der beim Leser sofort eine lebendige Vorstellung weckt. Mit Freude begleitet man Dich kurz in Deinen persönlichen Begriffskosmos und lernt neben der Musik, die Du beschreibst, auch Dich als humorvolle Person kennen. Als Anschluss an eine trockene, physikalische Beschreibung und eine vielleicht etwas belehrend wirkende historisch-kulturelle Analyse wird ein solch freies Assoziieren die Krönung einer musiktheoretischen Untersuchung sein; denn es ist selbst schon eine geistreiche Kunst.

Du verwendest in Deinem Text den Begriff der «Linie». Dieser Begriff stammt aus der Malerei – oder stammt er aus der Geometrie? Ist eine musikalische Linie eine Gerade, zum Beispiel eine chromatische Tonleiter? Oder denkst Du an die gefühlte Kontinuität einer Melodie? Oder denkst Du eher harmonisch, meinst also eine Bewegung in einem bestimmten Frequenzbereich?

Wie derjenige zwischen der ersten und zweiten Phase ist auch der sprachliche Übergang von der zweiten zur dritten Phase nicht selbstverständlich. Man begegnet leider einer grossen Menge von Begriffen, oft aus andern Künsten und Wissenschaften entlehnt, die nie musikwissenschaftlich definiert wurden, die aber einen Schein von Wissenschaftlichkeit erzeugen. Sie können einer präzisen Verständigung nicht dienen. Umgekehrt haben sie aber auch nicht das Fantasiepotenzial, das Begriffe der dritten Ebene aufweisen sollten.

Vielleicht fragst Du Dich, worin denn der Zusammenhang meiner Replik und Deiner Thesen liegt; ich will ihn an einem Beispiel ausführen. Du sprichst das Problem der Oktav-«Verwandtschaft» an. Dieses ist nur auf einer kulturhistorischen Ebene ein Problem; akustisch gibt es die Frequenznähe und die Spektrenähnlichkeit – hier findet sich überhaupt

kein Problem! Mit andern Worten: Vom kulturellen Hintergrund losgelöst hast Du uneingeschränkt Recht.

Beat Gysin

Ein Mann im Glashaus, ringsum beobachtbar, verfasst eilends einige Thesen und klatscht sie an die Wände. Wie sollen wir sie lesen? – Erste Deutung geben ein Druckfehler in der Fussnote und ein Überfliegen des verwendeten Vokabulars. Georg Friedrich Haas versteht sich als *homo faber*, insistiert auf «Handwerk» und «Werkzeugen» und interessiert sich für verschiedenartige «Wahrnehmungen» und «Wirkungen». Seine Thesen scheinen Entwürfe zu einem erst noch im «Dezember 2012» zu haltenden Vortrag zu sein. – Satire beiseite: Worum geht es ihm?

Grundsätzliche Erwägungen eines Komponisten in Schriftform waren und sind meist *pro domo* verfasst. Für Fachkollegen und weitere Kreise werden sie erst bedeutsam, wenn sie die Idiosynkrasien übersteigen. Wenn Haas gesteht, er hätte «keine einzige brauchbare Anregung aus den Fachbereichen der Musiktheorie [...] bekommen», regt sich Mitleid in mir, und ich wage nicht, seine Leseliste einzufordern. Ebenso widerspreche ich, wenn Haas «Aufführungspraxis» als «im deutschen Sprachraum verhältnismässig wenig beachteten Randbereich der Musikwissenschaft» bezeichnet. Ist das Unkenntnis oder Provokation?

Was Haas in seinem Thesenpapier ausklammert, ist womöglich bedeutsamer. Obgleich er auf historische Musikpraxis verweist, unterlässt er es, Musikhistorie als ein Corpus von persönlichen und überpersönlichen Erfahrungen einzubeziehen. Da Komponisten berufene Geschichtenerzähler sind, könnte «Geschichte» sie im Sinne Jacob Burckhardts «nicht sowohl klug (für ein andermal) als weise (für immer)» machen. Ein Verweis, als Randnotiz zur These Nr. 1 von Haas («Das Objekt der musiktheoretischen Untersuchungen ist nicht mehr die Notation, sondern der Klang als unmittelbar wahrnehmbares akustisches Phänomen»), möge hier genügen. Am 29. Februar 1932 skizziert Arnold Schönberg in seinem Fragment *Merkmale der Logik* (Arnold Schönberg Center Wien, Nachlass Schönberg, Textmanuskripte, T39.22; online abrufbar unter www.schoenberg.at): «Musiker und Musikwissenschaftler sind gewöhnt, die musikalische Logik im Notenbilde zu suchen [...] Steht man nun einer neuen Musik gegenüber, wie es die meinige aus dem vergangenen Jahrzehnt war, so ist man darauf angewiesen, die Logik nur aus dem Klang zu entnehmen. Hier konnte der Komponist nur im Vertrauen auf sein Formgefühl und seine eingeborene Logik arbeiten. Ob im Notenbild etwas davon zu sehen ist, wird erst eine spätere Zeit beurteilen können.» – Hier müsste meines Erachtens eine differenzierte Untersuchung erst ansetzen.

Jean-Jacques Dünki

Sponsorenunwesen?

Offener Brief von Mathias Spahlinger an das Festival Usine Sonore (26. Januar 2012)

lieber herr membrez,
zum glück habe ich noch einmal zurückgefragt, nachdem sie mir berichtet hatten, dass das festival usine sonore 2012 von der ernst von siemens musikstiftung finanziell unterstützt wird. ich wollte wissen, ob dieses geld dem festival allgemein zugute kommt oder ob es direkt zur finanzierung des kompositionsauftrages dient, den sie mir erteilt haben, also an meine person gebunden ist. leider hat man als beteiligter komponist oder interpret nie einen einfluss darauf, wie und woher ein veranstalter das geld bekommt, und man liest überrascht oder auch verärgert erst im programmheft, mit wem zusammen man in einem atemzug genannt wird. sie schreiben, dass die siemens-stiftung 6500 euro speziell für meine komposition zur verfügung stellt. also habe ich in diesem fall einfluss und ich mache davon gebrauch.

die siemens-stiftung knüpft an diese unterstützung verschiedene bedingungen, die ich unerträglich finde. sie verlangt, dass in meiner partitur stehen soll: «kompositionsauftrag von usine sonore» (was den tatsachen entspricht und mir eine ehre ist) und «finanziert von der ernst von siemens musikstiftung». niemand mehr kann bei dieser formulierung auf die idee kommen, dass ich ein heftiger kritiker bis gegner des privaten sponsorenunwesens bin und niemals auf die idee käme, die siemens-stiftung um finanzielle unterstützung eines projektes zu bitten, an dem ich beteiligt bin. des weiteren verlangt die siemens-stiftung, dass der vermerk im programmheft abgedruckt wird «mit freundlicher unterstützung von», gefolgt vom logo der stiftung, und dass beides deutlich mit meinem stück verbunden sein muss. sie werden verstehen, dass ich dies als direkten angriff auf meine selbstachtung empfinde und dass ich

etwas derartiges nicht mitmachen will. wer symbole lesen kann, der versteht: hier wird macht demonstriert. hier sagt jemand (zum glück wenigstens brutal und ungeschönt): «ohne moos nix los, die kohle kommt von uns, wer zahlt befiehlt. die kunst gehört uns und damit auch die künstler, denn an uns kommt inzwischen keiner mehr vorbei.» ein feines steigerndes detail dabei ist noch, dass sich die stiftung vor druck des programms und vor auszahlung des geldes ein imprimatur vorbehält, nach sichtung des entwurfs des programmheftes, um sicherzustellen, dass das logo die richtige grösse und die erforderliche nähe zu meinem namen hat.

doch damit nicht genug. als eingriff in den programmablauf und ihre souveränität als veranstalter verpflichtet die stiftung sie, dass vor der aufführung die unterstützung auch noch angesagt werden soll. eine derartige peinlichkeit habe ich bis jetzt nur in der allertiefsten provinz erlebt, als einer der organisatoren den schlussapplaus abbrach, um den grosszügigen mittelständischen unternehmer beim namen zu nennen, der an diesem ort die kunst möglich gemacht hat. diese art der präsentation und die instrumentalisierung von kunst und künstlern als werbeträger (nichts gegen profanierung: eine anders gerichtete art von diesseitigkeit könnte der kunst nicht schaden) läuft meiner einstellung in diesen fragen diametral entgegen und wirkt, wie ich das verstehe, rufschädigend. um eine zurückweisung dieser zumutungen möglich zu machen, verzichte ich auf jedes honorar.

«das muss man sich aber leisten können», höre ich manchen leser dieses offenen briefes einwenden – und das ist richtig. umso schlimmer: mancher kann es sich nicht leisten; ich kann es eher, darum tue ich es. und ich hoffe nur, dass niemand, der solches geld dringend braucht, mir den moralischen zeigefinger unterstellt. wer in ländern ohne funktionsfähige öffentliche kunstförderung lebt, ist auf die spenden der privaten angewiesen und hat jedes recht, geld in anspruch zu nehmen. denn das geld der privaten ist nicht privat. dass es sich hier also um mehr handelt als nur um das beleidigtspielen eines einzelnen komponisten, will ich, so knapp es eben geht, darzulegen versuchen.

man hört immer wieder sagen, das geld der siemens-stiftung (analoges gilt für andere) stamme aus dem privatvermögen von ernst von siemens und habe mit der jetzt existierenden firma siemens nichts zu tun. ich sagte vorher: das geld der privaten stiftungen ist nicht privat. schon an seiner quelle nicht, denn die quelle ist die kapitalistische wirtschaftsweise, deren ziel es ist, aus geld mehr geld zu machen. sie macht sich die gelegenheit zunutze (und hat diese bedingungen zum teil auch erst mit gewalt geschaffen), dass unter den vielen waren, die sich auf dem markt finden, eine besondere, mit allen anderen unvergleichliche ist, diejenige, die nicht fertiges produkt von arbeit ist, sondern selber produktivkraft, die arbeitskraft. diejenigen menschen, die nichts auf den markt zu tragen haben, als ihre haut, die lohn- und gehaltsabhängigen, und das sind die allermeisten von uns, schaffen die werte.

unter dem konkurrenzdruck sind die «arbeitgeber» (die die arbeit nehmen und verwerten, sich die werte aneignen, in privateigentum verwandeln) in der lohngestaltung nicht empfindlich. von der sklavenarbeit im nationalsozialistischen konzentrationslagersystem hat auch siemens profitiert; es fällt schwer zu glauben, dass ernst von siemens, der 1943 stellvertretendes vorstandsmitglied von siemens und halske wurde, davon nichts gewusst haben soll. das allein wäre grund genug, geld nicht haben zu wollen, das mit diesem namen verbunden ist. allerdings habe ich es mir angewöhnt, auf dieses argument zu verzichten; die leute mögen es nicht mehr hören und hören einem auch nicht mehr zu. die meisten industrieunternehmen und banken, die politisch unkorrekt verbündet waren und sind, haben sich, klugerweise, von kompetenten und weitgehend unabhängigen historikern ihre firmengeschichten schreiben lassen. da schrumpft dann die dunkle vergangenheit in der gesamtdarstellung auf ein kleines bündel von seiten zusammen. dagegen kommt man nicht an. «alle haben mitgemacht» ist dann kein argument mehr, sondern eine erklärung oder gar entschuldigung. und es kann auch kein mittel der aufklärung mehr sein, mit menschheitskatastrophen skandal zu machen. der normalfall ist der skandal.

wer so viel geld hat, dass er stiftungen gründen kann, hat entweder zu geringe löhne und gehälter gezahlt oder zu wenig steuern. er hat darüber hinaus seine spendentätigkeit von der steuer abgesetzt, also abermals eigentlich allgemeines eigentum privatisiert, darüber nach eigenem gutdünken verfügt und sein ansehen als wohltäter gefördert, indem er «sein» öffentlich und gemeinschaftlich erwirtschaftetes privatvermögen der öffentlichen verfügung und der demokratischen entscheidung entzogen hat. er hat also eigentlich der demokratie entgegengearbeitet.

in deutschland ist es ein politikum (oder ich wünschte, dass es das wäre), ob und mit welchen sponsoren man etwas zu tun haben möchte. die siemens-stiftung ist nicht für die kultur da, sondern unter der regie der stiftung ist die kultur dazu da, das image des namens siemens zu verbessern. für diesen namen mache ich nicht mit meinem namen reklame. leider hat die demokratisch legitimierte kulturpolitik der öffentlichen hand und des öffentlich-

rechtlichen rundfunks in deutschland durch das private sponsorenunwesen viel macht verloren, verweist die künstler zunehmend auf sponsoren und ist selber, unter internem finanz- und legitimationsdruck, auf sie angewiesen – zum teil leider durch eigene unachtsamkeit. prominente festivals werden mit mischfinanzierung geplant, bei der es unmöglich aufzuschlüsseln ist, welches projekt von wem bezahlt wird. so ist es unvermeidlich (wenn man seinen beruf nicht aufgeben will), in einem programmbuch zusammen mit sponsoren genannt zu werden, mit denen man nichts zu tun haben möchte.

selbstverständlich kann man über fragen des privaten und öffentlichen eigentums und über verteilungsgerechtigkeit fast endlos streiten. ich bin dafür, dass das auch getan wird. und dass nicht, während des lautstarken trommelns für den status quo, alternativen gar nicht erst gedacht werden. es dürfte herausgekommen sein, dass ich den standpunkt vertrete, die macht der ökonomie muss demokratisch kontrolliert werden, dass ich der meinung bin, die siemensstiftung und vergleichbare organisationen nutzen ihre vormachtstellung im kulturbetrieb schamlos aus zu eigenen werbe- und imagezwecken, zum schaden der kulturarbeit der politisch zuständigen und des öffentlich-rechtlichen rundfunks, und dass sie das erreicht, indem sie geld verteilt, das ihr nicht gehört.

es würde mir leid tun, lieber herr membrez, wenn aus meiner entscheidung für sie zusätzliche organisatorische probleme entstehen sollten; und ich bitte sie um verständnis dafür, dass ich mich ausserstande sehe, anders zu handeln.

mit freundlichen grüssen,

ihr mathias spahlinger

ps: wenn sie der siemens-stiftung gegenüber meine entscheidung begründen möchten, können sie gerne dieses schreiben weiterleiten.

Die Uraufführung des fraglichen Auftragswerks *off* konnte wie vorgesehen am Festival Usine Sonore stattfinden (vgl. den Bericht auf S. 63f).

DAMPFZENTRALE BERN VOR NEUORGANISATION

Seit April steht die Dampfzentrale Bern führunglos da. Wie in der letzten Ausgabe berichtet, endete der Versuch, die Nachfolge des bisherigen Tanz-Chefs Roger Merguin zu regeln, im Debakel. Mittlerweile zeichnet sich deutlicher ab, wie es dazu kam: Als Roger Merguin dem Vorstand der Dampfzentrale im Mai 2011 seinen Wechsel ans Zürcher Theaterhaus Gessnerallee per April 2012 ankündete, nahm der Vorstand die Gelegenheit wahr, das bewährte Co-Leitungsmodell des Zweispartenhauses in ein Einpersonenmodell zu reformieren. Musik-Chef Christian Pauli sah sich durch die damit verbundene Rückstufung seiner Kompetenzen und seines Pensums zum Rückzug veranlasst – er ist nun an der Hochschule der Künste Bern als Direktor der Bereiche Kommunikation und Marketing tätig. Unklar ist, ob der Vorstand von Paulis Entscheid überrascht wurde oder diesen antizipiert hat. Sicher hingegen ist, dass am Grundsatzentscheid für das Einpersonenmodell festgehalten wird, wie kurz nach Drucklegung der letzten Ausgabe kommuniziert wurde. Ebenfalls sicher ist, dass die neue Person aus dem Tanz kommen wird, weil dieser «in der Dampfzentrale den grösseren Raum einnimmt und auch das grössere Budget beansprucht». Gesucht ist nun eine Person mit «Erfahrungen im zeitgenössischen Tanz und der Performance-Kunst», im Unterschied zur ersten, gescheiterten Ausschreibung im September 2011 wird zusätzlich ein «Interesse an zeitgenössischer Musik» erwartet. Zudem hat die neue Führungsperson die Bereiche Finanzen, Rechnungswesen, Infrastruktur, Technik und Personalführung zu verantworten – ein Profil, das die Zeitung *Der Bund* mit der Formel «tanzender CEO mit Musikaffinität» etikettierte, und damit in der Dampfzentrale einiges Befremden auslöste. Die Bewerbungsfrist ist am 5. April abgelaufen, eine Findungskommission sichtet nun die Dossiers, mehr ist zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Ausgabe nicht bekannt.