

Politische Musik? Von Hanns Eisler zu Luigi Nono und Klaus Huber

Autor(en): **Keller, Kjell**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rote Revue : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur**

Band (Jahr): **82 (2004)**

Heft 4

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-341851>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Politische Musik?

Von Hanns Eisler zu Luigi Nono und Klaus Huber

In der Zeit nach 1968 erstarkte die Linke auch in der Schweiz, und es finden sich Ansätze zu einer linken Kulturbewegung. Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kultur und Kunst be-

Kjell Keller

schäftigte viele Menschen, auch die junge Generation, unter ihnen zahlreiche MusikerInnen. Im Zentrum der Diskussionen standen mancherorts die musikästhetischen Schriften von Theodor W. Adorno. Dann kam die Entdeckung der Musik, der Schriften und Gespräche von Hanns Eisler (1898–1962), einem Komponisten, der ganz aus der klassisch-europäischen Tradition herausgewachsen war, sich aber bereits in den 20er Jahren auf die Seite der Arbeiterbewegung stellte. Er kritisierte den bürgerlichen Kulturbetrieb – auch die «Halbmarxisten» wie Adorno, die «Frankfurturisten» (ein Bonmot von Bertolt Brecht), «Vorzugsschüler des Unterganges» – ebenso deutlich wie witzig. Eisler beschränkte sich nicht auf kritische Analysen, sondern griff aktiv in die Geschichte ein, als Komponist und Interpret. Ein Teil seines Schaffens ist nicht mehr für den bürgerlichen Konzertsaal bestimmt. Neben der grossartigen Bühnenmusik zu Brecht-Stücken und etlichen Orchestersuiten, die aus Filmmusiken herausgewachsen sind, schrieb er in den Jahren um 1930 «Gebrauchsmusik», u.a. Politlieder wie das *Solidaritätslied*, das bis zum heutigen Tag seine Ausdruckskraft behalten hat. Be-

eindruckend, wie gerade im Deutschland der 30er Jahre zahlreiche führende Kulturschaffende eng mit der Arbeiterklasse verbunden waren und künstlerische Werke realisierten, die nicht nur das Bildungsbürgertum verstehen konnte, Werke, von denen sich das Bürgertum ausgeschlossen – und oftmals angeschossen fühlte.

Eisler wurde nach dem Zweiten Weltkrieg im Westen praktisch totgeschwiegen – wegen seinem politischen Engagement und auch wegen seinem Entschluss, sich ab 1949 in Ostberlin niederzulassen. Erst Jahre nach seinem Tod fand seine Musik in der Schweiz (und auch in der Bundesrepublik) wieder eine stärkere Beachtung. Ab Mitte der 70er Jahre folgte eine Reihe von höchst eindrucklichen Aufführungen, etwa «Die Mutter» von Brecht/Eisler. Es war anfänglich vor allem den Organisationen «Kultur + Volk» Zürich und Basel zu verdanken, dass Eislers Schaffen in seiner ganzen Breite nach und nach präsentiert wurde.

So tief Eisler als Komponist und auch als hochgebildeter Debattierer faszinierte, es war doch klar, dass es sich hier um eine historische Musik handelte, in einer bestimmten politisch-gesellschaftlichen Konstellation entstanden, die sich verändert hatte. Auch kompositorisch reflektierte Eisler eine Musik aus der Zeit vor 1950. Von ihm konnte man viel lernen. Aber wo fand sich eine auf die Aktualität bezogene politische Musik?

Dank den weltweiten Protestaktionen gegen den Vietnamkrieg wurden Anti-Kriegslieder bekannt, etwa Lieder von US-amerikanischen Songwriters wie Bob Dylan. Nach und nach entwickelte sich auch im deutschsprachigen Raum ein neues politisches Lied. Neben einfachen Umtextierungen von vertrauten Liedern tauchten Liedermacher auf, die solistisch oder mit einer Band auftraten. Die überragende Figur war Wolf Biermann, der in seiner frühesten Phase von Eisler gefördert worden war. In den 70er Jahren, v.a. nach dem Sturz Allendes, gelangten politische Lieder aus Lateinamerika zu uns nach Europa, u.a. die «Nueva Canción Chilena» und die «Nueva Trova Cubana», stark emotional geprägte Lieder, die man zum Teil mitsingen konnte – ein wichtiger Aspekt! Freilich, das Politische drückt sich hier primär über die Texte aus. Gefragt war aber eine Musik, die auch kompositorisch ein Neues ausdrückt, fernab vom Mainstream. Neu – und doch nicht elitär.

Luigi Nono (1924–1990)

Als bedeutendste und einflussreichste Komponisten der neuen europäischen Musik der 50er Jahre werden meist Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen genannt. Auch wenn sie in ihren stilistischen Ansätzen, in der Radikalisierung der traditionellen Zwölftonmusik anfänglich Verwandtschaften aufweisen, verkörpern sie drei verschiedene Richtungen, die über das Ästhetische hinaus von Bedeutung sind. Uns interessiert hier Luigi Nono, denn in seinem Schaffen findet sich ein Modell für eine Musik, die ein sozialistisch-humanistisches Engagement mit einer aktuellen Musiksprache verbindet.

Nono, 1924 in Venedig geboren, erwachte politisch gegen Ende der 40er Jahre. «Für uns Junge war damals die Erinnerung an die Resistenza, an den Widerstand ge-

gen den Faschismus, der Motor des Lebens», bemerkte er.¹ Als wesentliches Ereignis für sein politisches Bewusstsein und damit auch für seine Entwicklung als Komponist nannte er sodann den Befreiungskrieg in Algerien. Allein schon diverse Werktitel verraten die politische Haltung: «*La victoire de Guernica*» (Der Sieg von Guernica), «*Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima*» (Gesänge des Lebens und der Liebe: Auf der Brücke von Hiroshima), «*Ricorda così ti hanno fatto in Auschwitz*» (Erinnere Dich daran, was sie Dir in Auschwitz angetan haben), «*Siamo la gioventù del Vietnam*» (Wir sind die Jugend Vietnams). Bei den Textautoren finden sich Namen wie Bertolt Brecht, Antonio Gramsci, Che Guevara, Rosa Luxemburg, Karl Marx. «*Il canto sospeso*» (Das unterbrochene/schwebende Lied) basiert auf Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer.

Natürlich stellte sich Nono der Frage, an wen er sich mit seiner engagierten Musik wendet. Seine Antwort 1969: «Das bürgerliche Konzertpublikum, das ausgewählt ist nach den restriktiven Prinzipien des Musiklebens, die die restriktiven Prinzipien der kapitalistischen Gesellschaft spiegeln, interessiert mich nur noch wenig».² Und weiter: «Im bürgerlich-kapitalistischen Westen halte ich es für wichtig, denen, die von der kulturellen Entwicklung bisher ferngehalten wurden, eine Brücke zu bauen, indem ich mit Material arbeite, das ihnen vertraut ist.»³ Das lässt sich am Beispiel eines Werks zeigen, das Nono 1964 realisierte: «*La fabbrica illuminata*» (Die erleuchtete Fabrik) für Mezzosopran und Tonband. Indem er originale Geräusche aus einer italienischen Metallfabrik aufnimmt und später im Studio mit andern musikalischen Elementen

In Luigi Nonos

Schaffen verbindet

sich sozialistisch-

humanistisches

Engagement mit

einer aktuellen

Musiksprache.

¹ Luigi Nono: Texte – Studien zu seiner Musik, hg. von Jürg Stenzl, Atlantis 1975, S. 200.

² ebenda, S. 208.

³ ebenda, S. 205.

verarbeitet, stellt Nono einen Bezug zur Realität der Metallarbeiter dar, die unter unmenschlichen Bedingungen ihre Arbeit leisten müssen. Elektronische Musik gleichsam im Dienst eines kritischen musikalischen Realismus. Neben Fabrikgeräuschen tauchen Gespräche mit Arbeitern und Passagen aus Arbeitsverträgen auf. Am Schluss des Werkes dann ein Element von Hoffnung. Der Mezzosopran singt ein Gedicht von Cesare Pavese mit der Aussage:

- Vergehen werden die Morgen
- Vergehen werden die Ängste
- Es wird nicht immer so sein
- Du wirst etwas wiederfinden.

**Nono diskutierte
seine Musik in
Fabriken mit den
musikalisch meist
ungebildeten
Arbeitern.**

Nono präsentierte «*La fabbrica illuminata*» in Fabriken bei Arbeiter-Kulturkreisen und diskutierte seine Musik mit den musikalisch meist ungebildeten Arbeitern. Dabei stellte er fest, dass die Arbeiter zu seiner Tonbandmusik leichteren Zugang fanden als zu neuer Instrumentalmusik, die an eine kulturelle Entwicklung gebunden ist, von denen die Arbeiter ausgeschlossen sind.

Nono hielt sich des öftern in verschiedenen Ländern Lateinamerikas auf, unterrichtete dort und lernte gleichzeitig die politischen und musikalischen Realitäten kennen. Er unterstützte junge Komponisten in ihrem Bestreben, ihre Musik in den Dienst der politischen (Befreiungs-)Bewegungen zu stellen. Eigene Stücke widmete er bestimmten Guerilleros und revolutionären Gruppen. Nono: «Für sie schreibe ich meine Werke, nicht für die institutionalisierte Macht von heute, sondern für die Kräfte, die die Welt von morgen vorbereiten.»⁴ Seine Überzeugungen führten ihn zu einer radikalen Ablehnung jedes Ethno- und Eurozentrismus.

Italien, Europa, die Welt entwickelten sich politisch nicht so, wie wir das mit Nono

⁴ ebenda, S. 208.

erhofft hatten. Ende der 70er Jahre schrieb er von «Momenten des Nachdenkens, der Schwierigkeiten und Niederlagen, der Klage, des Bewusstseins und der Entschlossenheit zur Fortführung eines harten, langen Kampfes, des Fragens.»⁵ Ein neues Hören, das verhärtete Gewohnheiten aufbricht, wurde ihm wichtig. Er experimentierte mit ungewohnten Klängen, die im Raum wandern. Er lernte eine alte spanische Mauerinschrift kennen, die gleichsam zum Motiv seines späten Werks – und seines Lebens – wurde: «Caminantes, no hay caminos, hay que caminar» (Wandernde, es gibt keine Wege, man muss wandern).

Klaus Huber (* 1924)

In der Ablehnung jeglichen Ethno- und Eurozentrismus und auch in weiteren Bereichen treffen sich Luigi Nono und Klaus Huber. Doch ist der Weg des Schweizer ein anderer. Sein frühes Schaffen zeigt sich stark durch eine christliche Mystik geprägt, die sich ins Innere des Menschen wendet. Eine andere Form von Mystik förderte aber später eine Teilhabe an der Welt, ein Engagement in der Welt. Grosse Mystiker und Mystikerinnen in vielen Religionen waren oft Häretiker und standen mit ihrem existenziellen Engagement in Konflikt mit der offiziellen Kirche, den offiziellen Mächten. Das offenbarte sich Huber im Studium von mystischen Texten aus Christentum, Islam und Zen-Buddhismus.

Gegen Ende der 60er Jahre, ohne Zweifel im Zusammenhang mit der internationalen Friedensbewegung, gelangte Huber zur Überzeugung, dass auch er als Komponist «hinhorchen muss auf Elend, Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Armut, auf Intoleranz, Grausamkeit, Gewalt, Vergewaltigung der Machtlosen in dieser unserer Gegen-

⁵ MusikTexte 35 (1990), S. 49.

wart».⁶ In der Folge schrieb er eine Reihe von Werken, in denen sich dieses neue Selbstverständnis artikulierte, u.a. eine Art Oratorium mit dem Titel «*Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet*». Neben der grossartigen Poesie Ernesto Cardenals kommt darin etwa eine schwarze Mutter aus den Favelas, den Slums einer brasilianischen Grossstadt, zu Wort mit der Schilderung ihres brutalen Alltags. An anderer Stelle steht ein schwarzer Strafgefangener mit seiner totalen Isolation im Zentrum. Die Ausgebeuteten und Unterdrückten artikulieren sich in Hubers Werk nicht nur über ihre Texte, sondern auch über ihre eigene musikalische Kultur, mit Gesängen aus den Favelas und Worksongs von schwarzen US-Häftlingen. Diese Elemente tauchen nicht vordergründig auf, sondern sind vielfach in Hubers Komposition verwoben. (Mathias Knauers eindrücklichem Film «*El Pueblo nunca muere*» (*Das Volk stirbt nicht*) liegt Hubers Oratorium zu Grunde.)

Einen Schritt weiter ging Huber anfangs der 90er Jahre. Aufgewühlt durch den Golfkrieg, begann er ein intensives Studium der islamischen Kultur, der arabischen Musik, des Sufismus (der islamischen Mystik). Das erste Produkt seiner Beschäftigung mit arabischer Musik war eine «*Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker mit Tonband*». Titel: «*Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*». Huber schuf hier – in Kürzestform ausgedrückt – Berührungsfelder für die beiden Kulturen, Möglichkeiten der Begegnung, der Wieder-Begegnung. Als Ausgangsdiente ihm ein aufwühlender Text des iranischen Schriftstellers Mahmûd Doulatbadi. Zur Sprache kommt die hoffnungslose Situation der iranischen Menschen und deren Kultur, die eingezwängt sind zwischen reaktionärem Fundamentalismus und neo-imperialistischer «Neuer Welt-

ordnung». Der Text schliesst mit zwei Zitaten von persischen Mystikern aus dem 9. und 12. Jahrhundert: «Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben» und «Ich ging in die Wüste, es hat Liebe geregnet».

Huber setzt die vier arabischen und die zwei europäischen Musiker unterschiedlich ein. Sind die Stimmen von Gitarre und Bratsche weitgehend festgelegt, ist die Musik der arabischen Seite hauptsächlich improvisiert, ganz im Geist der arabischen Tradition. Huber bestimmt hier nur den Modus (Maqâm) und die Rhythmen. Die arabische Kultur kommt zu ihrem Recht.

In den Jahren seit 1992 hat Huber eine Reihe von weiteren Werken geschrieben, in denen er sich mit der arabischen Musiksprache intensiv auseinandersetzt. Ein besonderer Höhepunkt dieser Auseinandersetzung: «*Die Seele muss vom Reittier steigen*» (2002), auf Texte von Mahmûd Darwîsch, dem bekanntesten Dichter Palästinas.

Nach diversen Aufführungen in Europa sind die beiden Werke im Mai 2004 erstmals in der arabischen Welt präsentiert worden. Reaktionen aus dem Publikum in Kairo und Zeitungsberichte machten deutlich, dass Hubers Musik auch in ihrer politischen Dimension hoch geschätzt worden ist. So schrieb der ägyptische Musikologe Issam El-Mallah, Hubers Anlehnung an religiöse, islamische Themen sei als Zeichen des Respekts gedeutet worden, gerade in einer Zeit, in der im Westen oft ein völlig verzerrtes Bild des Islam gezeigt werde. Das arabische Publikum habe sich in seinen Sorgen um die Zukunft der arabischen Welt und speziell des palästinensischen Volkes verstanden und anerkannt gefühlt.⁷

Politische Musik? Was Mahmûd Darwîsch über die Poesie schreibt, lässt sich viel-

Die Ausgebeuteten und Unterdrückten artikulieren sich in Hubers Werk auch über ihre eigene musikalische Kultur.

⁶ Klaus Huber: Umgepflügte Zeit – Schriften und Gespräche. Hg. von Max Nyffeler. Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 154.

⁷ Brief Issam El-Mallah an KK, 11.6.2004.

leicht auf die Musik der späteren Werke von Nono und Huber übertragen: «Poesie kann von einer sehr ungewöhnlichen Wirksamkeit sein, aber ihre Kraft entstammt der Erkenntnis der menschlichen Zerbrechlichkeit. Ich für meinen Teil habe meine eigene Zerbrechlichkeit zur Waffe gemacht, um den Stürmen der Geschichte die Stirn zu bieten.»⁸

⁸ Werkkommentar Klaus Huber in: www.klaushuber.com.

Kjell Keller, geb. 1942 in Wilderswil (Berner Oberland), studierte Musikwissenschaft und Philosophie und doktorierte mit einer Arbeit über Klaus Huber. Seit 1976 Musikredaktor Schweizer Radio DRS mit den Schwerpunkten Neue Musik/Traditionelle nicht-europäische Musiken; Ohrenspitzer. Daneben aktiv als Musiker und Pädagoge. Lehraufträge, Workshops, Vorträge im In- und Ausland, u.a. in Kairo und Istanbul. Diverse Publikationen, u.a. ‚Concerto Classico – Eine kleine Bildmusik (mit Oskar Weiss), Zytglogge 1996 (Bologna Award 1998).