

Sabine Sanio

Verschlossener Prunk – Von der ästhetischen Aura der Armut

MusikTexte 132, Februar 2012

Das Verhältnis von Musik und Armut ist letztlich nur die unerfreuliche Spielart der leidigen Beziehung zwischen Musik und Geld, die spätestens mit der Entstehung der bürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft beginnt, alle Lebensverhältnisse zu durchdringen. Eins sei deshalb hier schon vorweggenommen: Hartmut Möller, der in seinem Beitrag zum Festival Audio-Poverty in Berlin 2009 die ökonomische Dimension der Künstlerexistenz zum Thema gemacht hat, hatte bereits in der Ankündigung seines Vortrags darauf hingewiesen, daß sich kein unmittelbarer oder eindeutiger Zusammenhang zwischen ökonomischen Verhältnissen, pekuniären Erwartungen und künstlerischer Qualität im Sinne irgendeiner Art von Abhängigkeit oder Kausalität herstellen läßt. Dem will ich hier keineswegs widersprechen. Anders als Möller geht es mir allerdings nicht um die Frage nach den realen Beziehungen, sondern um die ästhetische Reflexion dieser Beziehungen in den und durch die Künste, insbesondere in der Musik.

Mein Thema hier ist also nicht, auf welche Weise ökonomische Fragen die Lebensweise von Künstlern, Komponisten und Musikern prägen, ich will vielmehr der Frage nachgehen, wie solche ökonomischen Themen Eingang in innerästhetische Problemstellungen finden, also ihrerseits ästhetisch und insbesondere musikalisch thematisiert, dargestellt und reflektiert werden. Dazu ist vorweg festzuhalten, daß diese Thematik in der Moderne eine durchaus bedeutende, aber nur schwer faßbare Rolle spielt. Es gibt zwar eine ganze Reihe von Konzepten, die das Verhältnis von Musik und Armut oder, allgemeiner, Kunst und Geld ästhetisch reflektieren. Doch bei näherem Hinsehen erweist es sich als außerordentlich schwierig, die verschiedenen künstlerischen Zugriffe auf die Fragen des Ökonomischen in eine Ordnung zu bringen. Bezeichnend für die Schwierigkeiten, diese Thematik aus ästhetischer Perspektive systematisch darzustellen, ist die Art und Weise, wie die italienische Künstlergruppe *Arte povera*, bekannt für ihre Vorliebe für einfache, ärmliche Materialien, zu ihrem vielsagenden Namen kam. Sie hat ihn sich nicht etwa selbst gegeben – die Bezeichnung, die letztlich weit über diese Kunstgruppe hinaus erhellend wirkt, stammte ursprünglich von einem Kunstkritiker. Doch auch wenn damit ein zentraler Aspekt dieser Gruppe benannt sein mag – die Auseinandersetzung mit den Momenten des Ärmlichen und Verbrauchten nimmt im Selbstverständnis der Gruppe nicht den zentralen Platz ein, den der Name suggeriert.

Ähnlich scheint es sich mit der gesamten Thematik zu verhalten, ganz generell läßt sich sagen, daß ihre ästhetische Relevanz kaum genau zu benennen ist. Selbst die Wortwahl bereitet Schwierigkeiten, denn während der Begriff der „*arte povera*“ heute fast programmatischen Charakter hat, kann man sich Ähnliches für die Musik kaum vorstellen, oder wie soll man den negativ gefärbten Assoziationen entkommen, die sich bei der Rede von einer ärmlichen oder armen Musik einstellen? Und wie spricht man im programmatischen Sinn von musikalischer Armut? Doch wenn man einen Augenblick bei der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geld verweilt, dann zeigt sich, daß dieses Verhältnis auch in der Musik äußerst komplex und vieldeutig ist und daß sich in der musikalischen Darstellung und Erfahrung von Armut unterschiedlichste Ideen und Fragestellungen artikulieren lassen, ja, das Thema scheint inzwischen tendenziell überall aufzutauchen. Doch damit ist die Schwierigkeit, diese Thematik in ihren unterschiedlichen Aspekten zu begreifen, noch nicht überwunden. Einen vielversprechenden Ausweg hatten mir die Veranstalter des „Audio Poverty“-Festivals bereits mit ihrem Titelvorschlag für

meinen Vortrag nahegelegt. Es ist die historische Betrachtung. Beginnend mit der gesellschaftlichen Situation der Künste im späten 19. Jahrhundert will ich daher ausgehend von verschiedenen historischen Konstellationen in der Geschichte der Musik zumindest einige relevante Aspekte im ästhetischen Verhältnis von Musik und Armut vorstellen.

Ästhetische Autonomie

Um die Situation am Ende des 19. Jahrhunderts zu verstehen, muß man die Entwicklung seit dem späten 18. Jahrhundert einbeziehen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die ästhetische Autonomie zu einer der zentralen Ideen der Ästhetik. Es ging dabei nicht etwa um den Charakter des Schönen, seine Zweckfreiheit, sondern um die gesellschaftliche Stellung der Künste. Im Zuge der fortschreitenden Ausdifferenzierung etablierten sich in dieser Zeit neben Wissenschaften und Rechtssystem auch die Künste als eigenständiger gesellschaftlicher Geltungsbereich. Ästhetische Autonomie bedeutete insofern zunächst die Trennung der ökonomischen von der ästhetischen Dimension der Kunst. An die Stelle des Auftraggebers, der bei jedem Werk konkrete Vorstellungen erfüllt sehen möchte, tritt der Markt. Wenn ein Künstler sich erst nach der Vollendung eines Werks auf die Suche nach einem Käufer macht, sieht er sich in die Lage versetzt, die ästhetische Eigenlogik eines Werks zur freien Entfaltung zu bringen. Dieses angeblich so freie Spiel von Angebot und Nachfrage, das dem Marktmodell zugrunde liegt, konnte sich allerdings nur in wenigen Kunstsparten wirklich durchsetzen, viele Künste sind nur eingeschränkt oder gar nicht marktfähig. Und während manche Kunst direkt am Geschmack des Publikums orientiert ist, finden andere stets nur ein kleines Publikum und sind schon deshalb gezwungen, sich weitgehend unabhängig vom Publikumsgeschmack zu organisieren.

An dieser Stelle gilt es zunächst zu bedenken, daß die Kunst selbst keineswegs auf ästhetische Autonomie angewiesen ist, im Gegenteil, die eigentliche Bedeutung dieser Idee liegt auf dem Gebiet der Ästhetik – denn erst mit ihrer Hilfe gelingt es der Ästhetik in einleuchtender Form, Kunstwerke als eine Wirklichkeit sui generis zu beschreiben und zu verstehen. Doch die Idee ästhetischer Autonomie hat darüber hinaus auch weitreichende Veränderungen im Selbstverständnis der Künste bewirkt. Nicht zuletzt hat dies auch ihre gesellschaftliche Rolle verändert. So erheben die Künste im späten 18. Jahrhundert zum ersten Mal und ganz programmatisch Anspruch auf Freiheit und Eigenständigkeit. Die Frage nach den Gründen für dieses neue Selbstbewußtsein führt zur damaligen gesellschaftlichen Entwicklung, die durch die einsetzende Industrialisierung geprägt war – nicht mehr der Fron der Arbeit, sondern die Intelligenz der Maschinenerfinder, das Genie des Ingenieurs dienen nun selbstbewußten Künstlern als Vorbild, und ähnlich wie Forscher, Wissenschaftler und Erfinder, nehmen sie den Titel des Genies für sich in Anspruch.

Die Vorstellung ästhetischer Autonomie bedeutet auch eine nachhaltige Aufwertung des Publikums. Diesem ist nun die Beurteilung der Werke übertragen. Daraus entsteht die Notwendigkeit, den Geschmack des Publikums zu verbessern und heranzubilden, infolgedessen erhielt der Diskurs über künstlerische Fragen vermehrte Beachtung. Er wurde zunehmend zu einer öffentlichen Debatte über die Kriterien ästhetischer Urteilsbildung. Daran beteiligten sich neben Kunsttheoretikern und Philosophen stets auch Künstler. Im 20. Jahrhundert wird diese Debatte zusehends mehr von Künstlergruppen oder ihnen nahestehenden Theoretikern geprägt. Doch obwohl seit Schillers Plädoyer für die Idee einer ästhetischen Erziehung des Menschen die Bedeutung der Künste für eine demokratische Gesellschaft immer wieder betont worden ist, wird es von der Politik bis heute vermieden, die Konsequenzen aus dieser Einsicht zu ziehen. Statt dessen neigt man dazu, die Künste als ein Ornament unserer Gegenwart betrachten, das höchstens für die Tourismusindustrie Bedeutung beanspruchen kann. Diese Orientierung an ökonomischen Kriterien hat in den

letzten Jahren und Jahrzehnten sogar noch zugenommen. Sie zeigt sich in ähnlicher Weise in der unveränderten Knappheit der Mittel für Bildung und Ausbildung, für Kitas, Schulen und Universitäten, an der man trotz grundsätzlicher Einsicht in die Bedeutung der Bildung als entscheidender Ressource in diesem ressourcenarmen Land und trotz zahlloser anderslautender Bekenntnisse schon seit Jahrzehnten festhält. Auf diese Weise bleiben gerade die mit den Künsten verbundenen Möglichkeiten zur politischen und ästhetischen Bildung und Erziehung ungenutzt.

Der Diskurs der Künste ist keineswegs auf innerästhetische Fragen beschränkt, von jeher gehört auch die Frage nach dem Verhältnis der Künste zur bürgerlichen Gesellschaft zu seinen Themen, eine Frage, deren Brisanz vielleicht erst mit der Etablierung des Marktmodells deutlich wird. Doch zunächst war die Ausdifferenzierung des ästhetischen Geltungsbereich für die Künste eine Befreiung. Doch bald veränderte sich die Perspektive, nun zeigten sich die Probleme und Schattenseiten, mit denen die Künste in der bürgerlichen Gesellschaft konfrontiert sind. Doch die innerästhetische Debatte über Musik und Armut, Kunst und Geld setzte genau genommen erst am Ende des 19. Jahrhunderts ein, als man etwa in Paris schon die ersten Indizien der aufkommenden Massengesellschaft beobachten konnte. So hat sich Stéphane Mallarmé, der französische Symbolist, der nicht dafür bekannt ist, sich dem Publikum anzubiedern, mit dem neuen Phänomen der Zeitung beschäftigt, die damals dank neuer Drucktechniken ihre Auflagen enorm erhöhen konnten. Mallarmé interessierte sich aber nicht allein für die formale Gestaltung der Zeitungsseite, diese Collage unterschiedlichster Textformen und -inhalte, ihn faszinierte auch die große Leserschaft, die dieses erste Massenmedium erreichte. Bis heute wird die ökonomische Situation in den Künsten von diesem Konkurrenzverhältnis beherrscht – auf der einen Seite gibt es die hohe, nur den Gebildeten und Eingeweihten zugängliche Kunst, die, wie bei den Symbolisten, auch einmal den Charakter einer Geheimgesellschaft annehmen kann, auf der anderen Seite ist da die Massenkultur, die ganz programmatisch für jeden verständlich sein will.

Gesellschaftskritik?

Die Künstler im Paris des späten 19. Jahrhunderts erfuhren gewissermaßen am eigenen Leib, wie die bürgerliche, kapitalistische Gesellschaftsform das Leben veränderte, und versuchten deshalb, sich vor den Auswirkungen des neuen Marktmodells zu schützen. Sie hatten zunächst auf der Seite des Bürgertums gestanden, das mit dem Markt vor allem die Freiheit von persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen anstrebte. Doch aus dieser Freiheit ergaben sich neue, subtilere Zwangsverhältnisse. Infolge dessen nahm die Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft unter den Künstlern bald erheblich zu. Diese Kritik fand zumindest indirekt auch Ausdruck in ästhetischen Konzepten dieser Zeit. So sind die hermetischen Positionen, die man im französischen Symbolismus, etwa bei Mallarmé, findet und die später auch Lyriker wie Paul Valéry oder Stefan George vertreten haben, Ausdruck einer grundlegenden Skepsis, ob es Verständigung überhaupt, vor allem aber mit dem großen Publikum geben kann.

Während die aufkommende Industriegesellschaft im späten 19 und frühen 20. Jahrhundert enorme Betriebsamkeit entwickelte, suchten viele Künstler sich von diesem Geschehen zu distanzieren. Ihre Kritik galt der instrumentellen Vernunft, die bei dieser Entwicklung am Werk war. Die Stoßrichtung der Debatte zeichnete sich bereits in Deutschland an der Wende zum 19. Jahrhundert ab, als sich angesichts der Aussichtslosigkeit aller Bestrebungen, in Deutschland ähnliche revolutionäre Prozesse in Gang zu setzen wie in Frankreich, viele Hoffnungen auf die Künste richteten – so zeichnete Friedrich Schiller in den schon erwähnten Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen die Künste als Reich der Freiheit und als Ort gesellschaftlicher Transformationsprozesse. In der Epoche der

Restauration im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts entdeckte man auch dort die Künste als Möglichkeit, die bestehenden Verhältnisse kritisch zu reflektieren. Zugleich entwarfen Autoren wie Baudelaire oder Flaubert detaillierte Bilder des modernen städtischen Lebens und der neuen ökonomischen Zwänge, denen sich das Bürgertum in ganz ähnlicher Weise wie die Künstler selbst ausgesetzt sah. Die neue künstlerische Freiheit, die allein den Gesetzen des Marktes, dem Wechselverhältnis von Angebot und Nachfrage unterworfen war, hatte diesen Künstlern grundlegende Einsichten in die Zwangsverhältnisse vermittelt, die unmittelbar aus dem sogenannten freien Spiel des Marktes resultierten.

Andere Künstler hingegen entdeckten ihre Vorliebe für das Nutzlose – in gewisser Weise handelt es sich dabei auch um eine Variante des Schönen, die Zweckfreiheit ist beiden gemeinsam. Eine Variante des Nutzlosen ist der Luxus, letztlich ist er nichts anderes als eine Form von Überfluß, und insofern nutz- und funktionslos. Für den Luxus haben die Künstler des Ästhetizismus und des *l'art pour l'art* im späten 19. Jahrhundert Partei ergriffen. Diese Künstler schlugen sich auf die Seite der Aristokratie. Damit stellten sie sich gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Bourgeoisie die Entwicklungsimpulse lieferte, während die Aristokratie als Vertreter einer vergangenen Epoche der rasanten gesellschaftlichen und technischen Entwicklung häufig sehr skeptisch gegenüberstanden. Ein nachdrückliches Bild von der Kritik, die die Künstler des *l'art pour l'art* an der industriellen Betriebsamkeit formulierten, lieferte der von Walter Benjamin beschriebene Flaneur, der demonstrativ seine Schildkröte auf den Pariser Boulevards ausführt, um für die Langsamkeit Partei zu ergreifen. Ähnlich wie der Flaneur verweigerte sich auch ein Künstler wie Oscar Wilde den ökonomischen Notwendigkeiten, wenn er seine Kunst beim Dinner im Gespräch mit reichen, oft aristokratischen Freunden demonstrierte, statt sich der Produktion von Büchern und anderen verkäuflichen Produkten zu widmen. Eine andere Spielart des Nutzlosen sind überwundene Lebensformen – die Surrealisten hielten bei ihren Spaziergängen durch Pariser Straßen und Passagen gerne nach vergessenen Überbleibseln und Fundstücken einer veralteten Kultur Ausschau. In solchen Haltungen betonten diese Künstler ihre Unabhängigkeit, dabei war die gesellschaftliche wie die ökonomische Lage vieler Künstler damals oft genug geradezu aussichtslos. Werke wie Joris Carl Huysmans' *À rebours* handeln von dieser Ausweglosigkeit. Zugleich nutzten diese Künstler ihr Faible für Luxus und kostbare Materialien dafür, sich von einem neuen gesellschaftlichen Phänomen abzugrenzen, das erst schemenhaft erkennbar war. Die damalige städtische Bevölkerung, die überwiegend aus Industriearbeitern bestand, konnte man bereits als eine Variante der modernen Massengesellschaft interpretieren, die schon bald die bürgerliche ablösen sollte.

Musik und Armut

Spätestens seit Puccinis *La Bohème* gibt es eine musikalische Vorstellung davon, wie arme Künstler leben. Bei Puccini ist die Story von den verarmten Künstlern noch an eine geradezu deliziose Differenzierung der Ausdruckswerte und eine opulente Instrumentierung gekoppelt – gemessen am Sujet könnte man von einer falschen Wahl der Mittel sprechen. Nur wenig später, nämlich mit Beginn des Ersten Weltkriegs verändert sich die Situation grundlegend. Angesichts von Strawinskys *Histoire du Soldat* oder den Kompositionen Saties drängt sich der Eindruck auf, als ließe sich der Widerspruch im Verhältnis von Mittel und Zweck durch eine geradezu stolz vorgezeigte Armut überwinden. Bei Puccini waren es Bühnenfiguren, die den Ofen mit ihren Manuskripten zu beheizen versuchen. Im ersten Weltkrieg zieht Igor Strawinsky in seiner *Histoire du Soldat* die ästhetischen Konsequenzen aus dem allgemeinen Desaster – das Stück ist für ein Wandertheater geschrieben und begnügt sich mit entsprechend kargen musikalischen Möglichkeiten. Die alte ästhetische Maxime von der

Ökonomie der Mittel erhält hier eine neue Bedeutung, die im 20. Jahrhundert immer wichtiger werden sollte. Diese Ökonomie ist kein Ergebnis fehlender ästhetischer Mittel, sondern ganz im Gegenteil Beweis für die Intelligenz und Virtuosität im Umgang mit den verfügbaren Materialien und Verfahren.

Bei Satie kommt hinzu, daß sein musikalisches Denken aus einer ganz anderen Zeit zu stammen scheint. Vielleicht waren seine Kompositionen vielleicht deshalb für das Publikum so fremd und unzugänglich. In seinem Denken und Komponieren agierte Satie völlig unabhängig von den Trends seiner Zeit, gedanklich wie musikalisch fühlte er sich weit entfernten Zeiten verbunden. In den im neogregorianischen Stil komponierten *Ogives* scheint das Mittelalter wieder aufzuleben, die *Gnossienes*, *Gymnopédies* und *Socrate* sind im sogenannten *Néogrec* gehalten und beschwören das antike Griechenland herauf. Auch bei Strawinsky könnte man von einer Flucht aus der Zeit sprechen, doch bei ihm ist dies unmittelbar durch die Erfahrungen der Gegenwart motiviert. Der russische Komponist bediente sich in der *Histoire du Soldat* eines Märchentons, um den traumatischen Erfahrungen des ersten Weltkriegs musikalischen Ausdruck zu verleihen. Auch wenn Satie und Strawinsky unter ganz unterschiedlichen ökonomischen Bedingungen arbeiteten, so erscheint doch bei beiden die Reduktion der Mittel auch als Indiz für ein neues künstlerisches Selbstverständnis, das mit der Distanzierung von der alten Ausdrucksästhetik möglich wird.

Eine ähnliche Form von radikaler ästhetischer Ökonomie hat die zweite Wiener Schule ausgebildet. Doch das gilt weniger für die Idee der Privataufführung ohne skandalhungriges Publikum. Denn damit blieben sie hinter der Lust am Skandal zurück, der sich die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, aber auch Strawinsky hingaben – statt das Kunstwerk wie die Zwölftonkomponisten zu verteidigen, ließen die es lieber im Stich und verschrieben sich der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Publikum, die sie so weit trieben, daß sie die wichtigsten Techniken der Provokation und Irritation schließlich virtuos beherrschten. Kaum zu übertreffen ist hingegen die Reduktion der Mittel, die Wiener Komponisten in ihren Werken betrieben. So erzeugte Schönberg auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der traditionellen musikalischen Ästhetik im *Pierrot Lunaire* mit dem Sprechgesang eine doppelte Distanz, nämlich nicht allein zum traditionellen Gesang, sondern auch zum alltäglichen Sprechen, das er im Sprechgesang ebenfalls verfremdete und in ein irritierend künstliches Phänomen verwandelte. Es entsteht, schreibt Schönberg, „ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen“. Im Gegensatz dazu geht es Webern um eine Reduktion, die durch gezielte Konzentration nicht allein die größtmögliche Steigerung der Effekte bewirken, sondern auch die zugrundeliegenden Strukturmodelle freilegen soll. In diesem Prozeß der Reduktion und Konzentration zeigt sich das Material von einer ganz anderen Seite, es offenbart seine konstruktive, konzeptionelle Dimension. Zugleich wird deutlich, daß man in den Künsten durch Reduktion der Mittel unbekannte Reichtümer erfahrbar machen kann.

Musica povera?

Strawinsky und Satie gehören zu den wenigen Komponisten, die im erweiterten Umfeld der historischen Avantgardebewegungen agierten und mit deren Gesellschaftskritik und ihren Anti-Kunst-Positionen vertraut waren. Die gegen die Kunst und ihren musealen Charakter gerichtete Kritik galt von Anfang an, also schon bei den Dadaisten und Surrealisten, ebenso der Gesellschaft als Ganzer. Schon in den Anti-Kunst-Konzepten der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten artikuliert sich der grundsätzliche Zweifel, ob man diese affirmativen Tendenzen der Künste überwinden kann. Herbert Marcuse spricht in diesem Zusammenhang vom affirmativen Charakter der Kultur. Auch wenn heute kaum noch radikale Anti-Kunst-

Konzepte vertreten werden, so sind doch viele der daraus hervorgegangenen Ideen noch immer virulent. Dies gilt insbesondere für Ansätze, die sich weigern, Kunst als eine Art Ornament für ein Leben in Reichtum und Luxus zu begreifen. In diesen Kontext gehört auch die im 20. Jahrhundert unter Künstlern weitverbreitete demonstrative Distanzierung von repräsentativen Aufgaben – die ja auch heute noch erfüllt werden, wenn auch meist nicht mehr von Vertretern avancierter ästhetischer Positionen. Die Reduktion der Mittel erscheint dann als ästhetische Konsequenz der Erkenntnis, daß für eine Kunst, die sich als autonom versteht, jede Nähe zu Macht und Geld, also auch die Lust an wertvollen Materialien tendenziell etwas Problematisches an sich hat. Dada, Fluxus, Arte povera und Low-Tec-Konzepte sind allesamt Varianten einer Ästhetik, die sich von der Idee der Schönheit ebenso verabschiedet hat wie vom autonomen Kunstwerk, dessen Vollkommenheit ausgesuchte, reine und wertvolle Materialien verlangte.

Will man in die Beziehung zwischen Kunst und Geld intervenieren, dann bietet sich auch die unmittelbare Parteinahme für eine politische Position an – Mitte des 20. Jahrhunderts, zu Zeiten des Kalten Krieges bildeten die Ideen und Ideale des Kommunismus dafür eine wichtige Option. So hat Luigi Nono als Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens in Kompositionen wie *La Fabbrica illuminata* oder *Intolleranza* die Lebens- und Arbeitsbedingungen der italienischen Arbeiter reflektiert. Dagegen hat man in einigen Neo-Avantgardegruppen der 60er Jahre versucht, die von den Kommunisten in den zwanziger Jahren entwickelten und später von den Surrealisten übernommenen Organisationsformen neu zu beleben. Außerdem wollte man die Gesetze des Kunstmarkts unterlaufen und mit Konzepten wie den von George Maciunas vertriebenen Fluxus-Editionen oder den von Joseph Beuys und Klaus Staeck realisierten Multiples ein anderes, weniger finanzkräftiges Publikum ansprechen. Die Absage an opulente, luxuriöse Materialien und die Parteinahme für einfache, gebrauchte oder sogar wertlose Materialien findet sich bisweilen auch zusammen mit der Absage an die Idee der Dauer, der Zeitlosigkeit des Kunstwerks. Häufig artikuliert sich in ästhetischen Konzepten, die mit abgenutzten und verbraucht wirkenden Materialien operieren, auch die Distanzierung von den gewohnten Vorstellungen über Kunst und Schönheit. Mit der Verwendung ärmlicher Materialien rücken sehr existentielle Erfahrungen in den Blick. Prozesse der Abnutzung, des Verbrauchs und der Zerstörung sind für das Leben insgesamt charakteristisch, sie werden ähnlich wie einfache, verbrauchte und ärmliche Materialien zu Sinnbildern für die Vergänglichkeit menschlicher Existenz. Auch das Leben eines Kunstwerks hat eine Grenze, die durch die Vergänglichkeit der in ihm versammelten Materialien markiert wird – in radikaler Konsequenz hat Beuys diesen Aspekt mit seinen Fettecken demonstriert, mit denen die Vergänglichkeit in die Kunst eingedrungen ist und dort Ausstellungsmacher, Restauratoren und Publikum mit einer Reihe von Fragen und Problemen konfrontiert.

Askese statt Action Painting

Armut steht bisweilen auch für die Idee, die Bedeutung der „irdischen Welt“ zugunsten von Transzendenz-Erfahrungen zu relativieren. Mit der Verweigerung von Reichtum und Luxus kann man aber auch an Erfahrungen des Immateriellen erinnern, ohne daß dieses religiöser oder metaphysischer Natur sein müßte. Konzepte der Reduktion können außerdem dazu dienen, grundlegende Ideen und Strukturmodelle anschaulich zu machen. Wegen seines sinnlichen Charakters stellt jedes Material einen Reichtum dar, der von den zugrundeliegenden, eher abstrakten Strukturen, von nicht unmittelbar offensichtlichen Prozessen und Entwicklungen ablenkt. Immaterialisierung und Konzeptionalisierung gehören jedoch nicht nur zu den wichtigsten Tendenzen der Künste im 20. Jahrhundert, man kann sie auch als Reflexion einer komplexer werdenden Gesellschaft interpretieren. Hingegen ist die

Sinnlichkeit konkreter Materialien bei der Analyse der bestehenden Strukturen und Entwicklungsdynamiken eher hinderlich. Für die Kunst hat Marcel Duchamp diese Einsicht bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert. Er wandte sich offen gegen das, was er als Retina-Kunst bezeichnete, also als bloße Kunst für Auge und Netzhaut. Statt selbst zu malen, begann er sehr früh, sich mit den Mechanismen auseinanderzusetzen, mit denen die Kunst die Wahrnehmung des Rezipienten stimuliert und modifiziert.

Interpretiert man Armut als eine Variante für die Konzentration vorhandener Mittel, dann verändert sich ihr Charakter, sie erscheint nicht mehr als Mangel, sondern als Möglichkeit. Für den künstlerischen Produktionsprozeß, der spätestens mit Jackson Pollocks Action painting als Moment des Werks selbst betrachtet werden kann, ist diese Art der Konzentration oft von zentraler Bedeutung. Dafür ist es wichtig, daß gerade auch die äußeren Umstände bis hin zum körperlichen Befinden des Künstlers „stimmen“. Sobald dessen Konzentration und damit die Kontrolle über den Körper nachläßt, kann dieser nämlich zum Hindernis für die künstlerische Arbeit werden. Es überrascht daher nicht, daß viele Künstler große Sorgfalt darauf verwenden, gute Bedingungen für ihren künstlerischen Arbeitsprozeß sicherzustellen. Wenn Peter Ablinger berichtet, daß er sich Anfang der 90er Jahre gerne in einem Kloster einquartiert hat, um dort zu komponieren, dann beschreibt er eine Verhaltensweise, wie sie für intellektuelle und kreative Arbeitsprozesse weit verbreitet ist: Die Suche nach einem Ort, der wenig Ablenkung bereit hält, aber durch die strikte Ordnung im Tagesablauf einen Halt bietet. Solche Orte ermöglichen die völlige Konzentration auf die künstlerische Arbeit, auch können die Belastungen, die kreative Prozesse kennzeichnen, besser verkräftet werden.

Karlheinz Stockhausens Goldstaub – Aus den sieben Tagen verkehrt diese Strategie in ihr Gegenteil: Mit dem weitgehenden Verzicht auf Nahrung, der Reduktion von Schlaf und von Kontakten zur Außenwelt werden die Anstrengungen und Belastungen, die mit dem kreativen Prozeß verbunden sind, gezielt weiter gesteigert. Stockhausen überträgt die Situation des Komponisten auf die des Interpreten. Offensichtlich geht es nicht darum, eine Situation herzustellen, in der die Aufführung von Stockhausens Werk optimal vorbereitet werden könnte, vielmehr soll die Erzeugung der Klänge zu etwas Einzigartigem, zu einer existentiellen Erfahrung werden. Wie sehr hier metaphysische und religiöse Offenbarungshoffnungen mitspielen, kann nur vermutet werden.

Erweiterung des ästhetischen Materials

Mit der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geld eröffnen sich neue Möglichkeiten zum Verständnis der radikalen Erweiterung des ästhetischen Materials, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt. Damals wollten die historischen Avantgardebewegungen mit alltäglichen Materialien die Erwartungen des bürgerlichen Publikums an eine Kunst, die mit ihrer Schönheit für die Häßlichkeit des Alltags entschädigen sollte, konsequent unterlaufen. Die Kunst verweigerte sich damit der Erwartung des bürgerlichen Publikums auf Kompensation für die Erfahrungen in der kalten, feindlichen Wirklichkeit draußen. Statt dessen sah es sich einer Collage unterschiedlichster Wirklichkeitspartikel gegenüber, die jede Verklärung verweigerte und das Publikum statt dessen mit der ernüchternden Erfahrung der Wirklichkeit konfrontieren wollte.

Doch diese Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen ist nicht der entscheidende Aspekt der Erweiterung des ästhetischen Materials. In der Materialerweiterung artikuliert sich eine von Grund auf veränderte Beziehung zwischen Kunst und Leben, diese Veränderung tangiert zudem auch das Selbstverständnis der Künste. Künstler wie Robert Rauschenberg, der seit den 50er Jahren alltägliche Materialien und Gegenstände in seine Bilder montierte, versuchen, das Publikum für die alltägliche

Lebenswirklichkeit zu sensibilisieren. Damit erhalten assoziative Qualitäten des ästhetischen Materials größeres Gewicht, im Gegenzug verlieren formale Aspekte wie Farbe und Form an Bedeutung.

Sonderfall Musik

Unter den Geräten, mit denen im 20. Jahrhundert neue Materialien in die Musik integriert werden, stehen die „intonarumori“, die Geräuschtöner des italienischen Futuristen Luigi Russolo, für die futuristische Distanzierung vom bürgerlichen Kunstverständnis. Musikalisch steht der klassische Instrumentalklang für die Distanz der Musik von den alltäglichen Klängen und Geräuschen, die Russolos intonarumori künstlich erzeugen.

Die Veränderungen im Materialverständnis haben für die Musik weitreichende Folgen – sie betreffen die musikalische Notation ebenso wie Ästhetik und musikalische Aufführungspraxis. Diese Problematik veranlaßten Pierre Boulez in den 50er Jahren dazu, Pierre Schaeffer und John Cage wegen ihrer Verwendung von Geräuschen scharf zu kritisieren. Cage hatte das Klavier gerade deshalb „präpariert“, weil er dem traditionellen Klavierklang sowie der gängigen musikalischen Ordnung entkommen wollte. Und Pierre Schaeffer war begeistert von den damals ganz neuen technischen Möglichkeiten des Magnettonbandes, die er dazu nutzte, seine Kompositionen aus Klängen und Geräuschen des urbanen Alltags zusammenzufügen. Boulez hingegen verwies auf die Tatsache, daß sich Geräusche keiner Tonhöhe eindeutig zuordnen lassen, deshalb, so der Tenor seiner Kritik, während die Organisation der Tonhöhen als unabdingbare Voraussetzung für das musikalische Beziehungsgeflecht der klassischen Instrumentalmusik betrachtet werden muß. Indem sie sich gegen die Idee der Schönheit, Reinheit und harmonischen Ordnung des Materials wendet, steht diese Distanzierung vom traditionellen Materialverständnis auch für die Ästhetik einer musica povera. Dem elitären Schönklang verweigert sich auch Helmut Lachenmann. Bei der Erkundung der konkreten Möglichkeiten der Klangerzeugung, die ein Instrument zur Verfügung stellt, orientierte er sich nicht an den Erfordernissen exakter Tonhöhenproduktion, sondern entwickelte statt dessen neue Spieltechniken, die zu einer direkten Auseinandersetzung mit dem konkreten Instrument führt. Diese Idee einer Musique concrète instrumentale bedeutet eine grundlegende Erweiterung des musikalischen Materials innerhalb des traditionellen musikalischen Instrumentariums.

Solche ungewöhnlichen Geräte und Spielweisen stehen keineswegs automatisch für eine Ästhetik der musikalischen Armut. Doch die Ambivalenz, das Schillern zwischen Eigenschaften wie „ungewöhnlich“, „neu“, „fremdartig“ auf der einen, „einfach“, „alltäglich“ auf der anderen Seite ist für dieses Materialverständnis charakteristisch. Die Distanzierung vom Althergebrachten zugunsten des Neuen, Innovativen, Progressiven geht im 20. Jahrhundert immer wieder mit der Distanzierung vom bürgerlichen Kulturverständnis einher. Diese kann in einer Begeisterung für neue technische Möglichkeiten ebenso zum Ausdruck kommen wie in der Präsentation einfacher, abgenutzter Objekte und Klangerzeuger. Umgekehrt reagiert jeder Komponist auf die konkreten Möglichkeiten, die er vorfindet. In Deutschland oder Frankreich ist die Situation auch für junge Komponisten derzeit sehr günstig, angesichts der Vielzahl guter Ensembles und Musiker, die sich auf zeitgenössische Musik spezialisiert haben, sehen sie sich in einer recht komfortablen Situation. Schon deshalb finden Formen elektronischer Klanggenerierung keine größere Aufmerksamkeit. In den USA der 50er und 60er Jahre konnte man die geradezu entgegengesetzte Situation beobachten. Während es nur wenige Instrumentalensembles gab, die auch zeitgenössische Musik jenseits der akademischen Musikszene spielten, entdeckte man in New York die Möglichkeiten der Elektronik. Ein wichtiger Impuls dafür war nicht zuletzt Cages Bemühen, das musikalische Material zu erweitern, das ihn bereits in den 40er Jahren veranlaßte, die

neuen elektroakustischen Möglichkeiten für die Musik zu nutzen. Gruppierungen wie die 1966 von Alvin Lucier zusammen mit Robert Ashley, David Behrman und Gordon Mumma gegründete Sonic Arts Union oder die von David Tudor 1972 gegründete Composers Inside Electronics belegen die Bedeutung dieser neuen Möglichkeiten für die amerikanischen Komponisten. Hingegen haben Komponisten wie Steve Reich oder Phil Glass, als sie in den 60er Jahren zunehmend Instrumentalmusik komponierten, ihre eigenen Ensembles gegründet, um die Aufführungsmöglichkeiten selbst kontrollieren zu können.

Ansätze einer Musica Povera findet man heute am ehesten bei Klangkünstlern, Komponisten und Musikern, die der Fluxus-Bewegung nahestehen. Dazu gehören La Monte Young, Nam June Paik, James Tenney, Dieter Schnebel oder auch Mauricio Kagel. Als exemplarisch für eine Musik der Armut muß hingegen das Werk des amerikanischen Komponisten und Klangkünstlers Joe Jones gelten. Seine Musik, seine Objekte und Instrumente sind Ausdruck eines konsequent mit einfachsten und billigsten Materialien operierenden musikalischen Denkens. Jones machte die Musik in sehr radikalem Sinne zu einem Teil seines Lebens – so lebte er in dem Music Store, den er einige Jahre in New York betrieb. Viele seiner Objekte sind ebenso klein wie sparsam und verlangen Stille und Schweigen – anders sind sie gar nicht zu hören. Doch in diesen Kontext gehören auch die lärmenden Maschinen Yves Tinguelys, von denen einige sich selbst zerstörten, oder Konzepte radikaler Reduktion wie etwa die Event Cards von George Brecht oder die Postal Pieces von James Tenney, bei denen die Partitur auf knappstem Raum präsentiert wird.

Bis heute finden sich ungewöhnliche Materialien in der Konzertmusik eher selten. Zwar setzen sich synthetische generierte Klänge allmählich durch, einfache, verbrauchte Materialien dagegen gelingt dies bisher keineswegs. Musiker und Komponisten, die Armut und Abnutzung als musikalische Qualitäten begreifen, komponieren nur selten Instrumentalmusik, umso häufiger finden sich solche Materialien hingegen in Klangkunst, Improvisation und Musiktheater. Materialien, die man der Tradition von Fluxus oder Arte povera zuordnen würde, sind hier inzwischen ähnlich weit verbreitet wie in der bildenden Kunst. Es gibt eine ganze Reihe von Komponisten, die, wie etwa Tilman Küntzel, Thomas Meadowcraft, Georg Nussbaumer oder Sven Åke Johansson, einen persönlichen Stil im Umgang mit Materialien entwickelt haben, die sich gerade durch ihre Alltäglichkeit, ja, Banalität auszeichnen. Diese Komponisten würden sich selbst am ehesten der Fluxus-Tradition zuordnen, doch vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang sogar von der Tradition einer musica povera sprechen.

Die arme Musik des schwedischen Schlagzeugers, Improvisationskünstlers und Komponisten Sven Åke Johanssons zeigt sich Peter Ablinger zufolge in einfachen, alltäglichen Handlungen und Verhaltensweisen: „einfache Materialien benutzen, das Nächstliegende tun, es selber tun, und, die Musik von sich selber wegnehmen“. Es selber tun ist vielleicht das einfachste und das beste Bild für arme Musik, diese Musik entsteht in der Improvisation, also dort, wo die Unterscheidung zwischen Musik komponieren und Musik machen nicht existiert. Zugleich hantiert Johansson mit Objekten, die auf den ersten Blick nichts Musikalisches an sich haben: mit einem Telefonbuch, einem Traktor. Auf diese Weise rückt er die Musik in Distanz zu seiner eigenen Person. Damit aber verlieren die Musikinstrumente ihren musikalischen Charakter. „Tatsächlich“, schreibt Ablinger, „mutiert bei ihm eine Violine wieder zu einem armen Instrument: Eine Violine ist ein Stück Holz, auf das ein Draht gespannt ist. Schlagen, Streichen, Blasen, Hupen, Starten, oder den Motor Ausstellen, werden zu Primärvorgängen, die als solche bereits den Zweck der Musik auszumachen scheinen.“ Doch auch bei dem Schweden besitzen Vorführung und Konzert entscheidende Funktionen – sie generieren das Ästhetische. Sogar das Notenschreiben wird zur

Performance – dann interpretiert Johansson sich selbst. So wird in der Vorführung „aus der ärmsten Musik eine hinterlistig folgenreiche Angelegenheit“ (Ablinger).

Für den österreichischen Komponisten Georg Nussbaumer, der vor allem im Grenzgebiet von Installationen und Musiktheater arbeitet, ist Musica Povera zuallererst eine Form der Enthüllung, nämlich „eine Enthüllung des kläglichen Kerns des gemeinhin als glanzvoll angenommenen“. Aber ebenso „ein Belassen der Klänge, so wie sie beim Ausführen der Partitur (die keine Klangschrift ist) eben entstehen“. Darin äußert sich „ein Respekt vor den NICHT besonderen Dingen (z.B. die Steine bei Lawine/Welle, die nicht besonders klingen, keine tollen, besonders schön wackelnden Steine sind, sondern nur halbwegs rund sein sollen und dann klingen sie so, wie sie eben klingen – und genau das ist das Schöne, dieses Nebeneinander von überraschendem und banalem und schlechtem Klang.“ Nussbaumer beschränkt sich keineswegs auf das Einfache im Sinne des Eindeutigen. Als weitere Variante ärmlicher Musik nennt er „die ‚Aufladung‘ von Bedeutungslosem zu Imposantem“.

Nussbaumer beschreibt dieses Konzept als eine Form der Behauptung, doch entscheidend ist: Es sind jedesmal „Behauptungen die nur mit der Phantasie/Imaginationsbereitschaft des Hörers funktionieren.“ Eine andere fast paradoxe Verwendung der Arte povera-Idee ist bei dem österreichischen Komponisten eine „Verschwendung der Mittel, die aber die Beschränkung der Wahrnehmung nach sich zieht (und vor Augen bzw. Ohren führt): z.B. wenn ein Stück so großflächig inszeniert ist, dass man als Hörer nur einen kleinen Teil wahrnehmen kann: Vergeblichkeit und Vergänglichkeit“. Nussbaumer interpretiert das Ärmliche, Klägliche, Glanzlose konsequent als musikalisches Phänomen. Ein gutes Beispiel dafür ist das 2006 beim Grazer Musikprotokoll uraufgeführte Schwerefeld mit Luftabdrücken. Nussbaumer bezeichnet es als „Arte povera Stück“. Nicht nur sind fast alle der 5000 Objekte "second hand", der Klang ergibt sich aus dem Fallen der Objekte. Das Fallen, Bild für den Niedergang, wird so zum Klangbild.

Eine sehr konsequente, zudem explizit audiovisuell konzipierte „Arte povera“-Ästhetik vertritt der Klangkünstler Tilman Küntzel. In seinen Klanginstallationen findet man eine konsequente Auseinandersetzung mit einfacher, alltäglicher Technik. Dazu gehören die Geräusche anspringender Neonleuchten, die ihm als Klangmaterial einer Installation dient, oder die Manipulation von Bildmaterial für die Videoinstallation Zu den Sternen – terrestrische Invasion, für die er Verzerrungen durch digitale terrestrische TV-Übertragung provoziert, während er bei der Produktion der Tonspur mit den Möglichkeiten, Abspiegelgeräte zu manipulieren, spielt. In diesen Kontext gehört auch die simple Steuerungselektrik für das zufällige Blinken von Weihnachtssternen, die er mit Piezos koppelt, um zufallsgenerierte Klangfolgen zu generieren – die nebeneinander aufgereihten Weihnachtssterne verwandeln sich in abstrakte, bewegte Farbfelder, während sich die piependen Piezos über die geweihte Atmosphäre lustig zu machen scheinen, die mit abstrakter Malerei so häufig verbunden ist. In den Strategien, alltägliche Objekte und Geräte in seine Installationen zu integrieren, erweisen sich die Arbeiten von Tilman Küntzel als Fortsetzung der Fluxus-Tradition.

In der Bildenden Kunst stellen künstlerische Positionen, die sich der Institutionskritik und der Reflexion der künstlerischen Produktions-, Präsentations- und Rezeptionskontexten verschrieben haben, inzwischen eine eigene künstlerische Strömung dar, in der Musik findet man entsprechende Konzepte hingegen heute nur noch sehr vereinzelt. Nachdem in den 60er und 70er Jahren Komponisten wie Mauricio Kagel, La Monte Young, Luc Ferrari oder Dieter Schnebel in ihren Werken die speziellen Rahmenbedingungen der Konzertmusik und insbesondere die Aufführungssituation reflektiert, ist diese Thematik nicht mehr entscheidend weiterentwickelt worden. Insofern muß man in dieser Hinsicht eine

grundlegende Differenz zwischen beiden Künsten konstatieren, doch es fällt schwer, eindeutige Gründe für die unterschiedlichen Entwicklungen in Musik und bildender Kunst zu benennen.

Zu den Komponisten, die sich auch heute mit solchen Fragen befassen, gehört der junge Amerikaner Bill Dietz, der bei Ablinger Komposition studiert und 2007 von ihm die Leitung des Berliner Ensembles Zwischentöne übernommen hat. In einer Geschichte zum Verhältnis von Musik und Armut müßte man diesem Ensemble ein eigenes Kapitel widmen. Von Peter Ablinger 1988 als semiprofessionelles Ensemble gegründet, hat es sich stets den gängigen Vorstellungen von Professionalität und Virtuosität verweigert und ganz gezielt am Rand der etablierten Szene Neuer Musik eingeknistet. Auf diese Weise konnte es sich ungewöhnliche musikalische Perspektiven erarbeiten. In seiner Arbeit mit dem Ensemble greift Bill Dietz gerne auf Ideen zurück, die in den 60er und 70er Jahren von Künstlern aus dem Fluxus-Kontext oder vom Scratch Orchestra entwickelt wurden, immer wieder sucht er aber auch die Zusammenarbeit mit anderen Komponisten, um neue Konzepte für die musikalische Aufführungssituation zu entwerfen. Besondere Aufmerksamkeit gilt in diesem Kontext der Rolle des Publikums im Prozeß musikalischer Aufführungen.

Resümee

Die Motive, die für die Verwendung verbrauchter, glanzloser, banaler Materialien, Objekte oder Klangerzeuger eine Rolle spielen, sind sehr vielfältig. Es sollte deutlich geworden sein, daß Gesellschaftskritik dabei nur ein Motiv unter vielen ist. Statt diese verschiedenen Motive noch einmal zu erläutern, möchte ich zum Schluß vielmehr drei grundlegende Aspekte ansprechen, die für die Idee einer musica povera oder, allgemeiner, einer Ästhetik der Armut von Belang sind.

Da ist zum einen die Bedeutung der ästhetischen Autonomie für dieses Thema. Erst seitdem Künstler und Komponisten unabhängig von möglichen Auftraggebern über die Gestaltung ihrer Werke befinden können, kann die Idee einer musica povera oder überhaupt eine Ästhetik der Armut entstehen, während für eine Kunst, die vor allem repräsentative Funktionen für ihre Auftraggeber zu erfüllen hat, diese Thematik schon deshalb verschlossen bleibt, weil sie der gesellschaftlichen Position der Auftraggeber zuwiderläuft.

Der zweite Punkt betrifft das Verhältnis zum Material. In der Beziehung zum Material kommt das Selbstverständnis einer arte oder musica povera vielleicht am deutlichsten zum Ausdruck. Diese führt aber nicht allein zu einer Absage an erlesene oder luxuriöse Materialien, sie bewirkt auch eine veränderte Haltung zum Material insgesamt, so daß es nun möglich wird, das ganze Spektrum möglicher Materialien ästhetisch anzueignen. Damit beginnt die Kunst, für die Wirklichkeit selbst zu sensibilisieren. Zugleich entsteht damit in der Kunst ein ganz neues Verhältnis zur Gesellschaft und zur Wirklichkeit insgesamt. Auch deshalb ist diese Materialerweiterung von kaum zu unterschätzender Bedeutung.

Schließlich bleibt zu bedenken, daß auch für das Selbstverständnis der Künste die Frage arm oder reich nicht ganz unbedeutend ist. Häufig halten sich Künstler in der Nähe ihrer Geldgeber, also der Reichen und Mächtigen auf, andere verweigern sich genau diesem Kontakt und geraten bisweilen ins gesellschaftliche Abseits, also auf die Seite der gesellschaftlich Nutzlosen. Insofern befinden sich die Künste in überraschender Nähe zu anderen gesellschaftlichen Phänomenen, deren Nutzen ungeklärt ist.

Auch diese Überlegungen bewirken keine eindeutige systematische Zuordnung der Thematik, es scheint vielmehr, daß sie eher als Phänomen betrachtet werden muß, das in den Künsten auf subtile, manchmal ganz unausdrückliche Weise, aber dennoch dauerhaft präsent ist. Angesichts der Bedeutung des Themas und der großen Zahl von Phänomenen,

die dem Umkreis der Idee einer arte oder musica povera zugeordnet werden können, kann man jedoch gespannt sein, welche Gestalt dieses Thema in Zukunft annehmen wird.