

Dieter Senghaas

Klänge des Friedens!?

I

1944 veröffentlichte Karl Polanyi (1886-1964) ein in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg berühmt gewordenes Buch mit dem Titel *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (Boston 1944). In dieser Veröffentlichung schildert der Autor den Übergang von traditionellen zu sich modernisierenden bzw. modernen Gesellschaften als Folge eines tiefgreifenden Strukturwandels. Aus ursprünglich bäuerlichen Gesellschaften mit der für sie typischen Eigenversorgungswirtschaft, einer geringen Verstädterung und eines weitgehend flächendeckenden Analphabetismus werden im Verlauf vieler Jahrzehnte Industrie- bzw. Dienstleistungsgesellschaften bei zunehmender Verstädterung, Alphabetisierung und einer Eigendynamik gewinnenden kapitalistischen Produktionsweise. Dieser Umbau- und Umbruchprozess lässt neue Sozialschichten entstehen und damit eine Vielzahl von neuen Interessenorientierungen und Identitäten, die einen neuen Rahmen politischer Koexistenz erforderlich machen, d.h. den demokratischen Rechtsstaat, will man drohenden militanten Auseinandersetzungen, im Grenzfall dem Bürgerkrieg entgehen.

2011 veröffentlichte der Wissenschaftliche Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen ein grundlegendes Gutachten mit dem Titel *Welt im Wandel. Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation* (Berlin 2011). In dieser beispiellos konzeptuell

durchdachten und detailliert argumentierenden Schrift fordert dieses Gremium die Inszenierung einer neuen „großen Transformation“: weg von einer ökologieschädlichen Entwicklungsdynamik hin zu einer klimaverträglichen und nachhaltigen Weltwirtschaftsordnung. Ein neuer Gesellschaftsvertrag solle eine Kultur der Achtsamkeit (aus ökologischer Verantwortung) kombinieren mit einer Kultur der Teilhabe (als demokratische Verantwortung) sowie mit einer Kultur der Verpflichtung gegenüber zukünftigen Generationen (Zukunftsverantwortung).

Die Ausgangsthese des zitierten Gutachtens beruht auf einer unabweisbar schlüssigen Beobachtung: „Die weltweite Energieversorgung beruht noch zu über 80% auf umwelt- und klimaschädlichen fossilen Energieträgern, während rund 3 Mrd. Menschen noch immer von einer existenziellen Grundversorgung mit modernen Energiedienstleistungen ausgeschlossen sind. Die Herausforderung besteht darin, diesen Menschen rasch Zugang zu modernen Energiedienstleistungen zu verschaffen und gleichzeitig die CO₂-Emission aus der Nutzung fossiler Energieträger weltweit stark zu reduzieren.“ Wird dieser entgegen der gängigen fossilistischen Entwicklungsdynamik erforderliche Strukturwandel gelingen? Das ist eine der Kernfragen, vielleicht die einzig entscheidende für die weitere Entwicklung der Zivilisation der Menschheit.

Was hat eine nicht nur potenzielle, sondern sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zuspitzende weltweite Ökologieproblematik mit den Versuchen von Komponisten und Komponistinnen, die Friedensproblematik auf ihre Weise zu bearbeiten, zu tun? Wo finden sich Brücken?

Eine Brücke findet sich in der Person von Karl Amadeus Hartmann, an dessen Gesamtwerk im Jahr 2013, 50 Jahre nach seinem Tode, zu erinnern ist. In seiner letzten Komposition *Gesangsszene* (für Bariton und Orchester) vermittelt der Komponist eine apokalyptische Vision über das Ende einer sich rauschhaft in eine Todesspirale hineinbewegende Zivilisation. Wobei sich diese Zivilisation auf den ersten Blick geradezu phantastisch darstellt: Da sind die Erfindungskraft der Menschen in jedweder Hinsicht und die Möglichkeit eines grenzenlosen Lebensgenusses zu bewundern, auch Chancen der Welteroberung und Vorkehrungen gegen Unbill wie Krankheiten, Kälte, die Nacht und Hässlichkeiten; beispielhaft hierfür: „alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben“. Aber diese Fortschrittsdynamik verkehrt sich nicht nur in Rückschritt, sondern in den Untergang, in „das Übel der großen Reiche, das tödliche Übel“: es ist Gold da und häuft sich in den Banken, es verliert seinen Wert. Das Unheil bricht herein und verbreitet sich in jedweder Hinsicht. Und was ist in Hartmanns *Gesangsszene* das Ende dieser Unheilsdramatik?

„In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen, ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben fliegen hoch, weil die Erde heute ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet; es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen. Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen!“

Hartmanns *Gesangsszene* folgt nicht dem Duktus mancher apokalyptischer Szenarien, in denen eine sich zuspitzende Krise thematisiert wird, gefolgt von einer kathartischen Wende, um schließlich eine Heilsperspektive zu eröffnen. Es gibt auch keine Idealisierung der Vergangenheit, in diesem letzten Werk auch keine tröstende Hoffnung. Man ist vielmehr an ein Gedicht von Lord Byron *Darkness* (1816) erinnert: „No love was left.“ Keine Liebe, keine Freundschaft, kein Mitleid scheinen als Gegenkraft auf. Es ist, wie im zitierten Hartmannschen Text signalisiert: das traurigste Ende von allen.

Es ist erstaunlich, dass Karl Amadeus Hartmann 1962/63 mit der thematischen Ausrichtung dieser Komposition als Künstler auf einen Sachverhalt aufmerksam gemacht hat, der erst Jahre bzw. Jahrzehnte später in einer sich ausweitenden öffentlichen Diskussion als grundlegende Problematik der weiteren Entwicklung menschlicher Zivilisation wahrgenommen wurde. Der vielzitierte Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit *Die Grenzen des Wachstums* erschien 1972 und wurde lange Zeit mit erheblicher Skepsis rezipiert. Dennis Meadows, mit dessen Namen dieser Bericht assoziiert wird, schrieb 2012: „Als wir unser Buch im Jahr 1972 herausbrachten, haben wir gefragt: Wollt ihr auf die Achterbahn, ja oder nein? Wir sind eingestiegen. Und jetzt geht’s immer schneller und schneller, und wir verlieren zusehends die Kontrolle. Was tut man auf einer richtigen Achterbahn, wenn man ganz oben angekommen ist? Man tut alles, um zu überleben. Da stehen wir jetzt.“

Wenn man das Lebenswerk von Karl Amadeus Hartmann betrachtet, so war es am Ende seines Lebens sicher nicht die Lust, apokalyptische Bilder in Ton und Text auszumalen, um auch auf einem solchen Wege

Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Nein, Hartmann dokumentiert mit diesem Werk das, was in der Friedensforschung als Fähigkeit zur Früherkennung, *early warning*, bezeichnet wird. Es ist die Fähigkeit, gewissermaßen mit seismografischer Antenne noch nicht offenkundige Entwicklungen wahrzunehmen, ihre ggf. verhängnisvolle Dynamik aufzuspüren und darüber, sei es in der Wissenschaft oder in der Kunst, zu berichten.

II

In Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) ist der bemerkenswerte Satz zu lesen: „Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg? Falls es da Regeln gäbe, müßte man sie weitersagen.“ Als der Zweite Weltkrieg am 1. September 1939 mit der Invasion in Polen durch die Hitlersche Wehrmacht begann, war Hartmann dabei, das *Concerto funèbre* zu vollenden. Diese Trauermusik des damals 34jährigen Komponisten bündelte die thematische Ausrichtung und die Gestik der Werke, die Hartmann zu Beginn der Nazi-Herrschaft in Deutschland ab 1933 komponierte. Wann der Weltkrieg begonnen hatte, das konnte man nun wissen, und Hartmanns *Musik der Trauer* antizipierte dessen nicht nur für Deutschland, sondern für die Menschheit katastrophales Ende. Doch der Vorkrieg (ganz im Sinne von Christa Wolfs Aussage) begann für Hartmann mit der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933. Hartmann reagierte auf dieses Ereignis mit seinem *1. Streichquartett* (1933/34), mit einer sinfonischen Dichtung für Orchester *Miserae* (1934), des Weiteren mit der Oper *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1934/35), mit einer *Kantate* „Lamento“ (1935/36) nach Worten von Walt Whitman sowie mit

einer Komposition nach Texten von Andreas Gryphius *Friede Anno '48*, deren erster Satz „Krieg“ und deren letzter Satz „Friede“ betitelt ist. Wenn in den 1960er Jahren Alexander und Margarete Mitscherlich im Hinblick auf die bis dahin ausgebliebenen Auseinandersetzungen der deutschen Elite und Bevölkerung mit der Barbarei der 1930er und 1940er Jahre bei ihren Mitbürgern eine (so der Buchtitel 1967) „Unfähigkeit zu trauern“ diagnostiziert hatten, so könnte man im Hinblick auf das frühe kompositorische Schaffen von Karl Amadeus Hartmann geradezu die gegenteilige These formulieren: Ausdrucksstark dokumentiert sein Werk die Fähigkeit zu trauern, und diese Trauerarbeit beginnt eben nicht 1945 angesichts der eingetretenen und allseits unübersehbaren Katastrophe, sondern schon 1933. Hartmann war damals 28 Jahre alt!

In den späten 1920er Jahren galt er, jung an Jahren und kompositorisch draufgängerisch, als ein *enfant terrible* der Münchner Musikszene. Als er 1933/34 sein *1. Streichquartett* vorlegte, kam diese Komposition einer Zäsur im Schaffen des jungen Künstlers gleich (wenngleich Kenner des Frühwerkes diese Zäsur weniger tief ansetzen). Doch unüberhörbar ist: Diese Komposition enthält schon alle wesentlichen Elemente seiner darauffolgenden und auch der späteren Kompositionen: den Trauergestus, die Niedergedrücktheit, Seufzerfiguren, gleichzeitig aber auch unerwartete Erregungen, Explosionen, scharfe Akzentuierungen – und dazwischengeschoben gelegentliche verhaltene Lichtblicke. Dieses *1. Streichquartett* von 1933 ist somit das Dokument einer Trauerarbeit *ex ante*, eine Ausdrucksmusik im besten Sinne des Begriffes. Diese und auch die unmittelbar folgenden Kompositionen mit einem Höhepunkt im zitierten *Concerto funèbre* machen deutlich, dass Hartmann – man muss

es wiederholen: 28/29jährig – ein ausgeprägtes Sensorium für den beispiellosen, sich abzeichnenden Zivilisationsbruch hatte.

Überdies: Wenn Hans Werner Henze einmal in einer Laudatio auf Hartmann sagte, dass die Niederschrift der Kompositionen für Hartmann etwas von subversiven Handlungen gehabt habe: „wie das Verfassen von Flugblättern oder das Abhalten unerlaubter Versammlungen“, dann gilt dies auch schon für das *1. Streichquartett*, diese früheste, von politischem Atem durchseelte Komposition. Schon im ersten Satz wird damals in Aufführungen verbotene jüdische Musik zitiert, so wie dies später in sämtlichen Werken bis 1945 der Fall war. Zitiert werden in den frühen Werken auch Komponisten wie Bartók, Kodály, Strawinsky u.a., deren Musik seinerzeit hierzulande als „entartete Kunst“ verfemt war. Glücklicherweise waren die nazionalsozialistischen Kulturfunktionäre zu dumm, um diese Art der Subversion, so auch die vielfachen Zitate von Liedern der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung, zu erkennen.

Für Karl Amadeus Hartmann war Trauerarbeit allerdings nicht nur Klage, sondern eben auch Anklage. Und obgleich schon in diesem *1. Streichquartett* (wie in den späteren zitierten Werken) Hoffnungslosigkeit unüberhörbar ist, wird diese ebenso unüberhörbar durch Aufbegehren, Protest, ja Wut konterkariert. Bereits in diesem Frühwerk ist hörbar, was spätere Werke ebenso kennzeichnen wird: die harten Schnitte, die schroffen Kontraste, die polaren Kräfte, eine insgesamt dramatische Gestik. Es ist, wie einmal Hanns-Werner Heister formulierte, „leidenschaftliche Trauer“, die in dieser Musik zum Ausdruck kommt.

Wenn man dieses *1. Streichquartett* von Hartmann, aber auch die darauffolgenden Werke wahrnimmt, so ist man an eine Aussage von Arnold Schönberg erinnert, in der dessen künstlerisches Credo zum Ausdruck kommt – ein Credo, das ohne Abstriche auf den Komponisten Hartmann übertragbar ist:

„Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor ‚dunkle Mächte‘ bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehn, was angegangen werden muß. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.“

Die abgründige Bewegung der Welt politisch-gesellschaftskritisch wahrzunehmen und zu erkennen, diese Wahrnehmung innerlich zu verarbeiten und mittels eines Kunstwerkes, dem zitierten Notschrei, nicht also vordergründig, sondern künstlerisch-kunstvoll Ausdruck zu geben – das war Karl Amadeus Hartmanns kompositorisches Ethos, wie es auch von ihm selbst mehrfach zum Ausdruck gebracht wurde. Nicht leidenschaftslose Gehirnarbeit wolle er, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage. „Es braucht nicht verstanden zu werden in seinem Aufbau oder seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngesamt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann. Das Werk drückt einen Sachverhalt von so großer Allgemeinheit aus, daß die Wort- und Begriffsraster zu klein dafür sind und noch sich ihm gegenüber als blind und stumpf erweisen.“

Karl Amadeus Hartmann begriff sein *1. Streichquartett* (und auch spätere Werke) als „Gegenaktion“. Denn: „Hält man der Welt den Spiegel vor, so

daß sie ihr gräßliches Gesicht erkennt, wird sie sich eines Besseren besinnen.“ Dieser humanistische Impuls ist in Hartmanns Werk unverkennbar eingebettet in eine Grundstimmung, die er als „gewisse schwermütige Bedenklichkeit“ bezeichnete – ein Reflex der Zeitumstände, die Hartmanns Leben insbesondere in der inneren Emigration (1933-45) nachdrücklich prägten.

Jedoch, anders als in den Jahren nach 1933 waren 1963, dem Jahr der *Gesangsszene*, keine insgeheim zu verteilenden Flugblätter und keine unerlaubten Versammlungen erforderlich, um die Botschaft eines Komponisten wie Hartmann wahrzunehmen. Heute, 50 Jahre später ist allerdings zu fragen: Nehmen wir, also eine interessierte Öffentlichkeit, eben diese späte Komposition Hartmanns als sein *heute* politisch (nicht notwendigerweise künstlerisch) aktuellstes Vermächtnis wirklich wahr? Anders gefragt: Haben wir wirklich eine Antenne für die ganz offensichtlich erforderliche „Große Transformation“?

III

Klage – Anklage – Gegenaktion: Man ist bei Kompositionen, wie sie Hartmann vorgelegt hat, an Edvard Munchs Bild „Der Schrei“ erinnert. Es ist ein Bild mit dem Ausdruck eines Notschreis, wiederum ganz im Sinne des künstlerischen Ethos, wie es in Arnold Schönbergs Aussage zum Ausdruck kommt. Es wäre aber geschichtsverfälschend, würde man diesen Zugang zur Friedensproblematik bei Komponisten und Komponistinnen als repräsentativ unterstellen, zumindest, was die Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte vor dem Ersten Weltkrieg betrifft. Von Kompositionen, die während des Dreißigjährigen Krieges gegen die

verheerenden Kriegsgreuel gerichtet waren, einmal abgesehen, finden sich in der Musikkultur eher den Krieg besingende, gar ihn verherrlichende, vor allem das Kriegsgeschehen selbst virtuos illustrierende Kompositionen:

So entstand am Ende des Mittelalters *L'homme armé*, ein Chanson, das offensichtlich in kürzester Zeit zum populären Volkslied wurde: „Fürchtet den Geharnischten. Überall wird ausgerufen, daß ein jeder mit einem Panzerhemd aus Eisen sich wappne. Fürchtet den Geharnischten.“ Das Lied wurde vielfältig bearbeitet. Auch fand es keineswegs immer in propagandistischer Absicht variiert und kunstvoll versteckt Eingang in über 30 Messe-Kompositionen (Missa *L'homme armé*). Dieses Chanson wurde gewissermaßen zum Kassenschlager des ausgehenden Mittelalters. Im 16. und 17. Jahrhundert sollte dann die Missa *L'homme armé* in den so genannten Battaglia-Messen eine gelegentlich in kirchlichen Kreisen durchaus kontrovers diskutierte Fortsetzung finden, wiederum komponiert von erstklassigen Komponisten. War *L'homme armé* der Kassenschlager des ausgehenden Mittelalters, so könnte man Clément Janequins *La bataille* („La Guerre“, 1528) als Kassenschlager der beginnenden Neuzeit begreifen. Zumindest wirkte diese Komposition inspirierend und stilbildend, ja maßstabsetzend hinsichtlich der Virtuosität, mit der Kriegsgeschehen behandelt wurde: Eine Schlacht wird in zwölf Etappen nachgezeichnet, und es wird ganz unverstellt die Lust an der Zerstörung besungen. Noch deutlicher kommt die musikalische Ausmalung von Schlachten in den Instrumentalbattaglien zum Ausdruck, die, wenn man so will, ihren Höhepunkt in Beethovens *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (1813) gefunden hat. Man kann dieses Stück als ein äußerst einfallsreiches, bezauberndes, geistreiches und ausdrucksvolles Gelegenheitsstück empfinden, so Lorin

Maazel (1982), oder aber es als den „Tiefpunkt im Schaffen Beethovens“ bezeichnen, so Alfred Einstein (1957); der Letztere ganz im Sinne von E. T. A. Hoffmann, der allen musikalischen Schlachtengemälden wünschte, sie „mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen“, da es sich bei ihnen um „lächerliche Verirrungen“ handele.

Man fragt sich natürlich, warum Komponisten noch bis in das frühe 19. Jahrhundert ein naiv-spielerisches Verhältnis zu diesem Sujet, den musikalischen Kriegsmalereien, hatten. Vielleicht ist ein Befund der Friedensforschung bei der Beantwortung dieser Frage erhellend: Im 18. und im 19. Jahrhundert siegten diejenigen, die Kriege begonnen haben, in 80% der Fälle. Es gab also eine gewisse Siegesgewissheit, wenn man kriegerische Auseinandersetzungen inszenierte. Am Ende wurde der Sieg mit einem Te Deum besungen – in der Diktion wie am Ende des Dreißigjährigen Krieges: mit einem „Jubelgeschrey“. Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts wären in diesem Zusammenhang vor allem Händels einschlägige Werke zu nennen. Aber wer erinnert sich heute beim Abspielen der Eurovisionshymne daran, dass diese dem Eingangssatz („Prélude“) eines Te Deum von Marc-Antoine Charpentier (ca. 1692/93) entnommen ist, womit seinerzeit einer der vielen Siege Ludwigs XIV. gefeiert und mit Gotteslob gepriesen werden sollte?

Varianten dieser Schlachtenmusik finden sich in den heute erneut viel und virtuos gespielten frühen Kompositionen über den so genannten Liebeskrieg („Guerra d’amore“), so auch in Kompositionen, die mit musikalischen Mitteln der psychologischen Aufrüstung in Kulturkampf-Konstellationen dienlich sein sollten. Als Beispiel hierfür sei Händels *Occasional Oratorio* (später erweitert in *Judas Maccabaeus*, 1746) genannt, wo es mit Rückgriff auf eine alttestamentarisch geschilderte

Kulturkampf-Konstellation um die Abwehr der in der Mitte des 18. Jahrhunderts drohenden katholischen Restauration im protestantischen England ging. In der Darstellung einer Kraftprobe zwischen den Engeln und Luzifer, also in einem „kosmischen Krieg“, erfahren diese Schlachtengemälde eine Zuspitzung, so in Johann Sebastian Bachs Kantate *Es erhob sich ein Streit* (BWV 19, 1726): „Es erhob sich ein Streit. Die rasende Schlange, der höllische Drache stürmt wider den Himmel mit wütender Rache. Aber Michael (der Erzengel) bezwingt, und die Schar (der Engel), die ihn umringt, stürzt des Satans Grausamkeit.“

Die früher zitierten Siegeschancen für diejenigen, die im 18. und 19. Jahrhundert Kriege begonnen hatten, kehren sich im 20. Jahrhundert völlig um: Wer im 20. Jahrhundert Kriege begonnen hatte, verlor diese mit einer 60-80%igen Wahrscheinlichkeit. Für die beiden früheren Jahrhunderte ist Clausewitz' Kriegsdoktrin repräsentativ: das Verständnis von Kriegen als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln. Inspiriert durch die Napoleonischen Kriege, einem Ausnahmefall in jenen beiden Jahrhunderten, formulierte Tolstoi ein ganz anderes Verständnis, das für die Erfahrungen im 20. Jahrhundert weit repräsentativer ist als das Clausewitzsche: Kriege entwickeln eine kataklysmische, gewissermaßen „tsunamihafte“ Eskalationsdynamik, die jegliche rational-operative Kalkulierbarkeit in sich verschlingt, wie die Erfahrungen des Ersten und Zweiten Weltkrieges, aber auch der folgenden Kriege schmerzhaft-eindrucksvoll vor Augen geführt haben. Wenige Komponisten haben an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, also vor dem Ersten Weltkrieg, diese Situation antizipiert, so aller Wahrscheinlichkeit nach Gustav Mahler mit seiner *Sinfonie Nr. 6 „Die Tragische“* (1903/05). Es ist zwar auffällig, dass sich in Orchesterstücken von Anton Webern, Alban Berg und Béla Bartók in den Jahren kurz vor

Beginn des Ersten Weltkriegs eindrucksvolle Trauermärsche finden mit einem Duktus, so als ob die kommende Katastrophe in ihnen antizipiert würde. Aber ob sie, anders als Mahlers zitierte Komposition, schon gar seine „Soldatenlieder“, von seismografischer Qualität sind, also dem Hartmannschen Werk vergleichbar, ist eine durchaus offene Frage. *Marcia funèbre*: ein Trauermarsch kann Trauer hervorrufende Sachverhalte zum Ausdruck bringen, aber er kann auch eine rein kompositorisch-gestalterische Funktion innerhalb einer Komposition haben. In Hartmanns *Concerto funèbre* (1939) ist der Sachverhalt eindeutig; Hartmann reagiert auf Trauer, ja Gegenaktion auslösende Zeitumstände. In den zitierten Werken, die kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges entstanden, bleibt eine vergleichbar eindeutige Interpretation sicher kontrovers. Eindeutig interpretierbar sind allerdings all jene Werke, die die Kriegsmaschinerien 1914 musikalisch-flankierend anfeuerten, wofür es prominente Beispiele (Claude Debussy u.a.) gibt.

IV

Es verwundert nicht, dass Komponisten auf die grauenhaften Kriegserfahrungen des Ersten Weltkrieges nach 1918 in ihren Kompositionen oft mit dramatischen Zuspitzungen reagiert haben, so beispielsweise Ernst Krenek in seiner 1922 entstandenen *Sinfonie Nr. 2*, deren Ende, so Adorno in Reaktion auf die Uraufführung, als „Gleichnis eines auf die Erde von außen zukommenden, gähnend schwarzen Abgrundes“ wahrgenommen wurde. Eine andere Auseinandersetzung mit den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges dokumentierte sich in so genannter angewandter Musik, wie sie repräsentativ von Hanns Eisler komponiert wurde. In Kompositionen dieses Genres ging es nicht nur um

eine zurückblickende bzw. die Gegenwart kritisch illustrierende Darstellung von gesellschaftlichen Verhältnissen, aus denen mit hoher Wahrscheinlichkeit Kriege entstehen, sondern um eine politische Agitation gegen solche Verhältnisse. Klänge des Friedens bedeutet in diesem Zusammenhang: eine gesellschaftskritische Agitation mit musikalisch eingängigen Mitteln inszenieren, um ein friedenspolitisches Bewusstsein zu fördern – dies mit dem Ziel von Solidarität als Grundlage von Gegenwehr und gleichzeitig einer sich entfaltenden Zukunftsperspektive. Es sind also nicht nur die *Stimmen aus dem Massengrab*, wie sie sich vorwurfsvoll in Stefan Wolpes gleichnamigem Stück (1929), aufbauend auf einem Gedicht von Erich Kästner, gegen die Überlebenden samt den Segnungen durch die Kirche, vernehmen lassen; viele Kompositionen, vor allem diejenigen von Hanns Eisler, haben eine unmissverständliche Botschaft, die an die Arbeiterschaft, das Proletariat, mit dem Ziel der Schaffung einer sozialistisch-kommunistischen Gesellschaft gerichtet ist.

Hanns Eislers Kompositionen – viele Lieder mit Texten von Bertold Brecht unterlegt – waren internationalistisch motiviert, aber, sprachlich bedingt, natürlich in erster Linie an die deutsche Arbeiterschaft gerichtet. Jedoch, nicht demokratischer Sozialismus wurde geschichtsbestimmend, sondern in Nazideutschland der Nationalsozialismus, der gesellschaftskritische und insbesondere jüdische Komponisten in die innere bzw. äußere Emigration trieb bzw. in Konzentrationslagern ermorden ließ, und der bewusst und gezielt einen Weltkrieg provozierte – einen Krieg, der auch Komponisten in den militärisch überfallenen Ländern zu einer erneuten Auseinandersetzung mit den Erfahrungen von Kriegsgreueln, Verwüstungen und Tod zwang (so Dimitri Schostakowitsch, Miczyslaw Weinberg u.a.). Und am Ende des Zweiten

Weltkrieges war mit noch größerem Nachdruck zu betonen, was der englische Antikriegslyriker Wilfred Owen gegen Ende des Ersten Weltkrieges formuliert hatte und Benjamin Britten 1961 seinem *War Requiem* als Motto voranstellte: „Mein Thema ist der Krieg und das Leid des Krieges. Die Poesie liegt im Leid... Alles, was ein Dichter heute tun kann, ist: warnen.“

V

Anlass für Warnungen gab es genug, so vor allem hinsichtlich der grauenhaften Geschehnisse, die weltweit mit den beiden Ortsnamen Auschwitz und Hiroshima assoziiert werden. Obgleich es insbesondere im Hinblick auf den millionenfachen Mord an jüdischen Mitbürgern und Mitbürgerinnen gerade auch von Musikwissenschaftlern erhebliche Einwände gegeben hat, sich mit diesen Greueln kompositorisch auseinanderzusetzen, weil einschlägige Kompositionen etwas darzustellen versuchten, was nicht darstellbar sei (Hans Heinrich Eggebrecht: „Davon laßt die Finger weg, die Finger der Kunst!“), so ist doch unbestreitbar, dass z.B. Arnold Schönbergs Komposition *Ein Überlebender aus Warschau* (1947) einen unvergleichlichen, durch prinzipielle Einwände nicht dementierbaren Eindruck in der Öffentlichkeit hinterließ und immer noch hinterlässt. Durch die Einbeziehung eines Sprechgesangs, durch die bedrückend-realistische Schilderung extremer Menschenverachtung und Brutalität, eines Massakers, aber auch des aus dem Schrecken der geschilderten Szenerie heraus sich entwickelnden Widerstands, in den Chor mündend, „Höre, Israel: Der Ewige, unser Gott, ist einzig...“, ruft diese kurze Komposition Betroffenheit hervor, ohne Chance auf Ausrede und Ausflucht.

1965 versuchte Luigi Nono in seiner Komposition für Stimmen und Tonband *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* eine vergleichbare Wirkung zu erzielen. Schon Jahre zuvor hatte dieser Komponist auch der Opfer des Atombombenabwurfs in Hiroshima und Nagasaki gedacht (*Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima*, 1962). Aus Anlass der in der Münchner Musica viva-Konzertreihe geplanten Aufführung dieses Stückes schrieb Karl Amadeus Hartmann 1963 über das Werk, aber auch über Nonos kompositorisches Engagement im Allgemeinen:

„Nono klagt an und seine Sprache ist Feuer. In der Bombe, der größten Gefahr der Menschheit, bekämpft er Not und Pein, Hunger und Krankheit, Zerstörung und Krieg. Er ist unerbittlich und hart, denn die Bedrohung ist ungeheuer und bedroht ist der Mensch, der dem Künstler Nono, dem Menschen Nono einziger Sinn seines Schaffens ist. Hiroshima ist Nono die große Wunde dieser Welt. Sie wird niemals heilen, die Welt wird gezeichnet bleiben. Aber die Wunde wird narben, wenn der Sänger von Hiroshima abtreten kann, wenn die Bombe gebannt ist, dann wird auch der Tag nicht fern sein, der anders ist, der die Nacht von Blut versinken läßt. Dann aber wird Leben sein und Menschen werden sein, die leben werden, ohne Angst, wirklich leben, denn der Himmel wird klar sein – ohne den Schatten des quellenden Pilzes...“

Der quellende Pilz, das apokalyptische Traumgesicht von Albrecht Dürer (1525) – eine Zeichnung von ihm als Verarbeitung seines apokalyptischen Traums über den Weltuntergang –, das war Jahrhunderte später für Klaus Huber Anstoß für seine Bewältigung der Gefahr einer Vernichtung der Menschheit durch Nuklearwaffen (*...inwendig voller Figur...*, 1971).

Aber nicht nur Auschwitz und Hiroshima haben Komponisten zu Musikwerken unterschiedlichster Art veranlasst, die als musikalische Mahnmale die Erinnerung an die Greuelthaten wachhalten und neuen, mit diesen Taten nicht in Verbindung zu bringenden Generationen ein

kritisches Bewusstsein vermitteln sollten. Guernica, Baby Jar, Katyn, Lidice, Nanking sind andere Orte des Schreckens - Orte von kaum fassbaren Greueln, die im Bewusstsein auch späterer Generationen bleiben müssen, allein schon um drohenden menschenverachtenden Entwicklungen dieser Art entgegenzuwirken.

VI

Militarismus, Faschismus, aber auch Stalinismus in den unterschiedlichsten Varianten haben Komponisten veranlasst, kompositorische „Gegenaktionen“ künstlerisch zu inszenieren (um den Begriff von Karl Amadeus Hartmann erneut aufzugreifen). Auch haben die gewöhnlichen Exzesse von Militärdiktaturen Komponisten zu Werken der Gegenaktion motiviert, so beispielsweise Isang Yun zu seiner Komposition *Exemplum in memoriam Kwangju* (1981). Yun thematisiert ausführlich den Aufstand der Bevölkerung der südkoreanischen Stadt Kwangju gegen die seinerzeitige Militärdiktatur, das darauffolgende Massaker, das Entsetzen und die Totenklage darüber; und er schließt mit dem Aufruf zum Weiterkämpfen für Demokratie und Gerechtigkeit. *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet*: in diesem politischen Oratorium hat Klaus Huber (1975/82) nicht einzelne Greueln zum Gegenstand einer Komposition gemacht; vielmehr hat er versucht, dem Hörer „eine Passion des geschundenen Menschen“, ein Gesamtgemälde über unmenschliche gesellschaftliche Verhältnisse darzustellen: „Ich für meinen Teil versuche in der Musik, die ich mache, das Bewußtsein meiner Zeitgenossen, meiner Brüder und Schwestern, die – wie wir alle – zu schlafenden Komplizen weltweiter Ausbeutung geworden sind, hier und jetzt zu erreichen, zu wecken.“ Das Ziel ist eine konkrete

Friedensutopie: „die Veränderung der Zukunft durch die Gegenwart“
vermittels der Orientierung an einer Ästhetik des Widerstands gegen
Ausbeutung, Armut und Folter, Intoleranz und die unmenschlichen
Verhältnisse im alltäglichen Arbeitsleben von Menschen in den Fabriken.
Ebenfalls waren erniedrigende soziale Verhältnisse Gegenstand von
vielen Kompositionen von Luigi Nono, der sich überdies mit sozialistisch
bzw. kommunistisch inspirierten Werken auch antiimperialistischen
Bewegungen vor allem in Lateinamerika und Vietnam verbunden sah.

VII

Kann man musikalische Auseinandersetzungen der bisher dargestellten
Art, also Anti-Kompositionen im Spektrum von antimilitaristisch
kriegskritischen Werken bis hin zu den gesellschaftskritischen
Kompositionen letztgenannter Art, als *Friedenskompositionen* verstehen
– also als Werke, die dem Frieden förderlich sind? Die Frage stellt sich
hier nicht anders als in der Friedensforschung. Dort hat man mühsam
gelernt, dass die Gewalt- bzw. Kriegsursachenforschung wichtige
Erkenntnisse über die Eskalationsanfälligkeit zu innergesellschaftlicher
und internationaler Gewalt gewinnen kann, jedoch eine
Friedensursachenforschung sich bemühen muss, jene Bedingungen
herauszuarbeiten, die von vornherein eine solche Anfälligkeit
unwahrscheinlich machen. Erforderlich ist also nicht nur eine Abbau-,
sondern eine Aufbauperspektive. Nicht nur die Klagen des Friedens im
Sinne des Erasmus von Rotterdam sind gefragt (ein Dokument, das
Komponisten zu entsprechenden Werken angeregt hat); gefragt ist
insbesondere eine positive Botschaft. Sie findet sich neuerdings
gebündelt in einer vierfachen Forderung so genannter

Schutzverantwortung („Responsibility to protect“), deren Ziel es ist, einen dauerhaften Frieden als Ergebnis der Bemühungen um Schutz vor Gewalt, Schutz der Freiheit, Schutz vor Not und Schutz kultureller Vielfalt zu stiften.

Über den Schutz vor Gewalt haben sich gegen Ende des Ersten Weltkrieges, von der damaligen völkerrechtlichen Diskussion inspiriert, sogar Komponisten wie Arnold Schönberg und Charles Ives in konkreten Friedensplänen geäußert. In diesen programmatischen Stellungnahmen wurde die Zielrichtung des Völkerbundes vorweggenommen. Kurt Weill schrieb 1940 für ein Radiolehrstück die Musik zu *The Ballad of Magna Carta*. Die Radiosendung war seinerzeit gegen die Tyrannen, vornehmlich Hitler und Stalin, gerichtet, aber die Komposition sollte gleichzeitig eine Huldigung an die *Rule of Law*-Demokratie angelsächsischer Prägung sein: „Man can't escape government and similar diseases, but from now on the king won't rule as he pleases.“ Dies meinte Schutz der Freiheit. Arnold Schönbergs Komposition *Friede auf Erden* (1907), angeregt durch ein Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer, gleicht einem Plädoyer für den Schutz vor Not. Und kulturelle Vielfalt wird schon am Ende des 17. Jahrhunderts in Werken von Georg Muffat so explizit thematisiert wie Jahrhunderte später in Béla Bartóks *Tanzsuite* (1923), orientiert an einer „Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader“, was in dieser Komposition in ungarischen, rumänischen und anderen regionalen, aber auch in arabischen Einflüssen hörbar zum Ausdruck kommt.

Trotz dieser hier ausgewählt zitierten Belege für die kompositorische Verarbeitung eines positiven und somit konstruktiven Friedensverständnisses in den genannten vier Dimensionen stellt sich

dennoch die möglicherweise naiv erscheinende Frage: Wie eigentlich klingt Frieden?

Den Klängen des Friedens nähern sich Komponisten oft über eine Kontrastdramaturgie: Es werden zunächst die Greuel thematisiert, aber letztendlich gipfelt die Komposition in einem Klangbild, das die Hoffnung auf Frieden, ja Frieden selbst ausdrücken soll, so beispielhaft in Olivier Messiaens *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941) – einem Quartett für das Ende der Zeit, das er in einem von den Nazis eingerichteten Straflager komponierte: einer Komposition, in der das Ende der Zeit verkündet wird, jedoch in einem achten Satz sich das unerschöpfliche Licht des unwandelbaren Friedens (so Messiaen) ausdrückt. In Arthur Honeggers *Sinfonie Nr. 3* (1945/46), „Liturgique“ genannt, werden nach dem ersten („Dies irae“) und dem zweiten Satz („De profundis clamavi“) im letzten, dritten Satz („Dona nobis pacem“) noch einmal extreme Schreckensklänge artikuliert; diese werden aber schließlich von Klängen der Friedlichkeit abgelöst. Diesem Aufbau nicht unähnlich findet sich in Hans Werner Henzes *Requiem. Neun Geistliche Konzerte* (1990-92/97) im „Dies irae“ sowie im „Rex tremendae“ ein Schrecken vermittelndes Klangbild; doch die Komposition endet mit „Sanctus“, einem hymnischen Schlusssatz, einer Liebeserklärung an die Geschöpfe dieser Erde.

Diese Kontrastdramaturgie wurde vor vielen Jahrzehnten von Gustav Holst in seiner heute immer noch viel gespielten Komposition *Die Planeten* (1914-17) auf den Punkt gebracht. Auf den ersten Satz „Mars, der Kriegsbringer“, eine grobschlächtig anmutende Musik, folgt ein zweiter Satz „Venus, die Friedensbringerin“, eine feinsinnig-vielgliedrige Musik, in der martialisch klingende Instrumente, also solche, die auch heute noch in Armeen den Ton angeben, nicht zu hören sind. Das lyrisch

anmutende helle Klangbild vermittelt sich im „Venus-Satz“ über Holzbläser, Hörner, Harfen, über Glockenspiel und die Solovioline. Diese Klänge erinnern an die pastorale Musik der Barockzeit, die Hirten- und Schäfermusik – wo in einer der vielen Kompositionen jener Zeit, in Johann Sebastian Bachs *Jagdkantate* (1713) aus dem Munde von Pales, der römischen Hirtengottheit kongenial zur Musik zu hören ist: „Schafe können sicher weiden, wo ein guter Hirte wacht, wo Regenten wohl regieren, kann man Ruh und Friede spüren und was Länder glücklich macht.“ Es ist die Welt der murmelnden Bäche, der sanften Hügel, der saftigen Wiesen, der ewigen, sich immerzu verliebenden Jugend – Assoziationen, die sich möglicherweise ganz entfernt auch noch in den berühmten Adagio-Sätzen der sinfonischen Großmeister späterer Jahrhunderte einstellen.

Im vergangenen 20. Jahrhundert plädierte insbesondere Olivier Messiaen für eine Ästhetik der positiven Botschaft, für „Farben-Musik“ („la musique colorée“): „Die Freude ist sehr viel schwieriger auszudrücken als der Schmerz. Wenn Sie die zeitgenössische Musik ansehen, kein Mensch drückt die Freude aus. Es sind schreckliche, traurige, leidensvolle, schwarze, graue, finstere Dinge, aber es gibt weder Freude noch Licht.“ Farben-Musik, so explizit Messiaen, „spricht unsere vornehmsten Sinne an, das Gehör und das Auge, und sie bewegt zugleich unsere Sensibilität, reizt unsere Vorstellungskraft, steigert unsere Intelligenz und leitet uns an, unsere Begriffswelt zu überwinden, uns dem zu nähern, das über dem logischen Denken und der Intuition angesiedelt ist, nämlich dem Glauben.“ Unter Verwendung eines Textes des Franz von Assisi, betitelt „Sonnengesang“, hat Galina Gubaidulina in ihrer gleichnamigen Komposition (*Sonnengesang*, 1997) einer

Lebensperspektive Ausdruck verliehen, die derjenigen von Messiaen gleicht: „Gesegnet sind, die ihre Friedfertigkeit bewahren.“

Es hat also Versuche gegeben, hier wiederum nur beispielhaft angeführt, Frieden unmittelbar mit oder ohne Textunterlegung klanglich zum Ausdruck zu bringen. Man erinnere sich auch an einen der frühesten Lobgesänge auf den Frieden aus dem Spätmittelalter, an Guillaume Dufays *Supremum est mortalibus bonum pax* (1433): Das höchste Gut für Sterbliche ist Frieden.

Messiaen und Gubaidulina thematisieren die Friedensproblematik in einem weltlichen, aber letztendlich auch religiösen Kontext. Der letztere findet seinen besonderen Ausdruck im Ordinarium der katholischen Messe, so insbesondere im Gloria und im Agnus Dei. In Johann Sebastian Bachs *Messe h-Moll* (1733-48) wird im „Gloria“ der orchestrale und gesangliche Fluss der Lobpreisung Gottes durch eine nicht enden wollende Wiederholung des „et in terra pax“ regelrecht unterbrochen, so als ob Bach gegen den Widerspruch der Hörer darauf insistieren wollte: „Ja, es gibt auch eine Ordnung des Friedens auf *dieser* Welt...“ – allerdings „hominibus bonae voluntatis“: Friede den Menschen, die guten Willens sind. In Antonio Vivaldis *Gloria* (RV 588, ca. 1713-19, nicht zu verwechseln mit RV 589) wird fünf Minuten lang hörbar, wie der Frieden vom Himmel herabsteigt. Vivaldis Komposition lässt sich als sinnfälliger Ausdruck eines „verdankten Friedens“ interpretieren: als hörbare Botschaft göttlichen Gnadenerweises, gemäß der Übersetzung: „Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade“.

Wie anders wird demgegenüber in Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* (1819-23) Frieden kompositorisch bearbeitet: Im „Agnus Dei“

und dort im „Dona nobis pacem“ findet sich, wie wahrscheinlich an keiner anderen Stelle in der Musikgeschichte, eine zugespitzt-antipodische Darstellung von Krieg und Frieden, ein dramatisches Ringen um Frieden und gegen Krieg: Und diese Messe endet nicht fanfarisch-triumphal mit siegesgewiss eingesetzten Pauken und Trompeten, nicht apotheotisch. Nein, sie vermittelt am Schluss, trotz der Wende zum Frieden, den Eindruck der Ungewissheit, der Nichtdauerhaftigkeit, der Gefahr von Rückfälligkeit.

Betrachtet man die verschiedensten Zugänge zur Friedensproblematik in Kompositionen, so erscheint Beethovens Darstellung wie eine Aufforderung, sich ständig ernsthaft um die Bewahrung des einmal erreichten, jedoch brüchig bleibenden Friedens zu bemühen.

VIII

Sind – abschließend gefragt – Kompositionen ohne Kontrastdramaturgie und solche, die weder im Titel noch in den Selbstdarlegungen der Komponisten einen Bezug zur Friedensproblematik herstellen, als friedenspolitische Zeugnisse überhaupt vorstellbar, ohne sie willkürlich für eine solche Zielsetzung zu vereinnahmen? Ein interessantes Beispiel hierfür ist Luigi Nonos Quartett *fragmente – stille.an Diotima* (1979/80). Die Frage stellt sich hinsichtlich dieses Werkes ganz besonders, weil Nono ohne Zweifel in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einer der politisch engagiertesten Komponisten gewesen ist und das genannte Werk, das zehn Jahre vor seinem frühzeitigen Tod entstand, von vielen seinerzeit und auch später als ein Bruch mit seinen früheren Werken interpretiert worden ist. Diese Auseinandersetzung mit Nonos Spätwerk,

einschließlich diesem Quartett als einer markanten Schnittstelle in seinem Werk, hat sich jedoch einigermaßen überlebt, denn sachkundige Interpretationen konnten inzwischen vielfältige Kontinuitäten im Gesamtwerk von Nono herausarbeiten. In keiner der Interpretationen, soweit ich sie kenne, wird jedoch das Quartett in eine direkte Verbindung zur Friedensproblematik gebracht, die für die früheren gesellschaftskritischen Werke Nonos – seine Werke der „Gegenaktion“ – ohne Zweifel von Bedeutung war, ungeachtet ob diese auf die Überwindung unfriedlicher innergesellschaftlicher Verhältnisse ausgerichtet waren oder aber sich mit internationalen imperialistisch-neokolonialen Herrschaftsstrukturen und deren Agenten auseinandersetzen.

Dennoch ist zu fragen: Gibt es in diesem Spätwerk, im Quartett, einen Bezug zur Friedensproblematik?

Wenn man sich als Friedensforscher und also nicht als Musikwissenschaftler diesem Werk nähert, so irritiert zunächst der Begriff *Fragmente* im Titel, denn dieser Begriff ist derzeit in der einschlägigen wissenschaftlichen und auch öffentlichen Diskussion im Zusammenhang mit Analysen über die Dynamik von Globalisierung kritisch besetzt: Die einst von den alten Industriezentren ausgehende, seit wenigen Jahrzehnten mit großer Eigendynamik fortschreitende Globalisierung führt ganz offensichtlich nicht nur zu Wachstums- und Modernisierungsimpulsen: zu Wachstumspolen. Diese Dynamik führt auch im Umkreis solcher „Wachstumsinseln“ dazu, dass gleichzeitig gesellschaftliche Gruppen und ganze Sozialräume marginalisiert, d.h. an den Rand abgedrängt werden. Und inzwischen zeigen sich solche Folgewirkungen auch in den alten Industriezentren selbst, so

insbesondere in einem bisher kaum gekannten Ausmaß von *struktureller* Arbeitslosigkeit. D.h., Globale Wertschöpfungsketten, auch so genannte *care chains*, schaffen vielfältige weltweite Interdependenzen, aber eben auch Fragmentierungen als geradezu sachlogische Folge von Globalisierung - Fragmentierungen nicht als Übergangsphänomen, sondern als Dauererscheinung, die sich ebenfalls weltweit, einschließlich hierzulande, ausbreitet.

Interessant ist nun, dass Luigi Nonos Fragment-Begriff, wie er ihn mehrfach im Hinblick auf sein Quartett und andere, auch frühere Werke verwendet hat, etwas gänzlich anderes im Blick hat: Eine Komposition in der Form von Fragmenten zu komponieren (einschließlich zahlreicher Einschübe von Stille), kommt einer Auflösung eines linear angelegten Formzusammenhangs gleich, so wie er sich insbesondere dem europäischen Hörer geradezu idealtypisch in den klassischen „melodieseligen“ Werken darstellte. Fragmente im Sinne von Nono haben, wie er des Öfteren selbst artikulierte, kein Ziel; sie streben nach keiner Synthese, sind also nicht das Ergebnis dialektischer Zusammenhänge von These – Antithese – Synthese; sie zielen nicht auf ein Ganzes oder eine Ganzheit. Vielmehr zeigen sie, wie er selbst sagte, „besondere Momente vom Potenzial des Lebens, die sich weiterentwickeln, wo für mich keine dialektische Bewegung möglich ist, nur ein Aufwachsen verschiedener unterschiedlicher Möglichkeiten, Potenziale, Kräfte...“. In Fragmenten liegt also – folgt man Nono – die Chance je autonomer Kreativität, die Möglichkeit innovativen Experimentierens, eben der Befreiung des Zwangs, vor Ort etwas zu inszenieren als Folge übergeordneter Kriterien, auch die Chance der Vielfalt und der Vielheit, der Binnenkontraste und der Kontrastdifferenzierung, die es imaginativ auszuspielen und auszukosten

gilt. *Non hay caminos, hay que caminar...*, so lautet ein etwa zehn Jahre nach dem Quartett vorgelegtes Werk von Nono – und dieser Titel bezeichnet präzise die lebensphilosophische Ausrichtung des Komponisten: Nicht Wege gibt es, man muß sich bewegen. Wegloses Gehen, ein freigesetztes Denken, Möglichkeiten erschließen, offen sein, was aber nicht gleichbedeutend ist mit Beliebigkeit – eine solche Orientierung wird in den Selbstdarlegungen von Nono erkennbar und vermittelt sich, wenngleich für den Hörer beim ersten Hören oft schwer nachzuvollziehen, auch in seinem viel diskutierten Werk, dem Quartett.

Ausbruch aus Linearität bzw. De-Linearität könnte das abstrakte Stichwort sein, mit dem diese Nonosche Orientierung sich negativ begrifflich bündeln lässt. Eröffnung von vielfältigen innovativen Handlungsräumen ist die positive Konnotation. Und hier trifft sich die kompositorische und somit auch lebensphilosophische Programmatik dieses Komponisten mit jenen Kritikern der Globalisierung, für die die weltweite Gleichmacherei als Folge von Globalisierung (Linearität!) ebenso verwerflich ist wie die fragmentierende Folgewirkung eben dieser Globalisierung im Sinne der zuvor erwähnten kritischen Beobachtungen. Und wo immer diese kritischen Beobachtungen nicht bei der bloßen Kritik, also einer Bestandsaufnahme von pathologischen Entwicklungen bleiben, sondern konkrete alternative Vorschläge artikulieren, gibt es eine überraschende, nunmehr als friedenspolitisch zu bezeichnende Brücke zwischen ihnen und Nonos ästhetischer Perspektive: Plädiert wird für De-Globalisierung (*démondialisation*), für regionale und subregionale Selbstbestimmung im Sinne entsprechender kleinräumiger nachhaltiger Wirtschaftskreisläufe, für den Kleinstaat, gewissermaßen das je spezifische Fragment mit je eigenem Profil, als Rettung (so von Leopold Kohr bereits vor vielen Jahrzehnten als eine Lebensweise mit

menschlichem Maß artikuliert) – Vorschläge dieser Art haben heute überdies die Vernunft ökologischer Argumente für sich.

Interessanterweise hat Heinz-Klaus Metzger 1981, also kurz nach der Uraufführung von Nonos Quartett, in diesem Werk den Entwurf einer „sanften Technologie“ wahrgenommen, „von dem die gesamte materielle Produktion lernen müsste, wenn denn ein Überleben der Biosphäre samt Menschheit überhaupt noch envisagiert werden soll...“, dies gelte es in schaudernder Ansehung der objektiv waltenden Gegenkräfte, die auf Gleichmacherei (Linearität) ausgerichtet sind, deutlich zu markieren.

Karl Amadeus Hartmanns *Gesangsszene* vermittelte ungefähr 15 Jahre vor Nonos Quartett einen apokalyptischen Ausblick auf die Entwicklung der Menschheit. Ist es völlig abwegig, in Nonos Quartett die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht intendierte, aber auf eine ganz ungewöhnliche Art gestaltete Perspektive eines Auswegs zu erkennen und damit auch die Hoffnung auf einen noch ungekommenen Frieden? So betrachtet, ist politisch-seismografischer Weitblick nicht nur in Karl Amadeus Hartmanns zu Beginn meiner Darlegungen besonders betrachteten Werken, dem *1. Streichquartett* und der *Gesangsszene*, zu erkennen, sondern auch in Nonos Quartett – in Kompositionen, die aus guten Gründen als ästhetische Ermunterungen für eine überfällige, heute und in naher Zukunft bewusst zu inszenierende „Große Transformation“ erneut rezipiert werden sollten.