

lische Theater. Zunächst einmal hat es kein „professionelles Leben“ wie das andere.

Ich habe von Peter Brooks letzten Experimenten gelesen, das war für mich sehr interessant, weil er praktisch das meint, was auch ich denke; er konzipiert das Visuelle gleichzeitig mit dem Inhalt.

Bei Kagel kompensiert die Ironie die Diskrepanz; ich glaube jedoch, daß Peter Brook, genau wie ich denke, auf dem Wege ist, die Diskrepanz zu lösen, was für mich das Wichtigste ist. Nur er löst dies auf seinem Gebiet, wo die Musik keine große Rolle spielt (obwohl er selbst auch Musiker ist, aber die Musik ist für ihn nur von zweitrangiger Bedeutung). Daß er jedoch versucht, Form und Erlebnis zusammen zu lösen, das ist für mich der richtige Weg, weil die Reverenz an die Ironie immer etwas in Klammern Gesagtes ist.

Was ich gern sehen möchte, ist, daß die Klammern verschwinden, und daß es eine Welt für sich gibt statt einer Welt, die nur durch Reverenzen zu verstehen ist.

## Wolfgang Martin Stroh

# Die elektronische Szene 1972

Frühe Definitionen des Begriffs „Elektronische Musik“ haben sich meist mit einer geeigneten Korrespondenz von kompositions- und realisationstechnischen Bestimmungsmomenten begnügen können. Seit den Praktiken der Live-Elektronik oder komplexerer Collageverfahren ist es aber immer schwieriger geworden, die elektronische E-Musik der Avantgarde von anderen musikalischen Erscheinungen, die ebenfalls Elektronik benutzten, allein auf der Ebene von Kompositions- und Realisationstechnik einsehbar abzusondern. Stockhausens Bestimmung von Live-Elektronik (Texte 3, Seite 305) beschreibt beispielsweise exakt auch die freiere Improvisation der Gitarristen neuerer Popmusik-Gruppen; das Wort „Elektronische Musik“ ist daher heute eine unerläßliche Kapitelüberschrift in Büchern über Rockmusik und ein zentrales Reizwort auf Werbeprospekten für elektronische Orgeln geworden (zum Beispiel bei Hohner-Organet 41, Yamaha Electone E 3). Es ist abzusehen, daß nach Beseitigung einiger irrelevanter Widerstände von seiten der E-Musik und ihrer Theoretiker der Terminus „Elektronische Musik“ bald wieder die ganze musikalische Elektronik-Szene von Switched-on-Bach über The Mothers of Invention, Wolfgang Dauner bis hin zu Stockhausen, Cage und Computer-Musik bezeichnen wird. Die elektronische Szene 1972 legt diese Prognose nahe.

Das Jahr 1972 hat auf dem Sektor der avantgardistischen elektronischen E-Musik neben neuen Kompositionen die symbolische Koinzidenz zweier Ereignisse gebracht, die einen Einschnitt in der Geschichte elektronischen Komponierens anzudeuten scheinen: Herbert Eimert ist gestorben, Pierre Boulez und György Ligeti haben nach einer Unterbrechung von fast 15 Jahren wieder mit elektronischen Mitteln gearbeitet. Eimerts Tod hat im Gegensatz zu demjenigen Schönbergs oder Adornos nicht allein symbolische, sondern auch reale Bedeutung, da Eimert objektive Verfügungsgewalt über allgemeine musikalische – genauer: elektronische – Produktionsmittel besessen hat. Daher darf die Wiederbelebung Schönbergs, die dem programmatischen Ruf „Schönbergs ist tot“ inzwischen gefolgt ist, nicht dazu verleiten, eine ähnliche Auferstehung der Ideen des elektronischen Kreises von Köln aus den fünfziger Jahren, die Eimert gleichsam verkörpert hat, zu

erwarten. Boulez und Ligeti zeigen, daß das Eimertsche Konzept elektronischen Komponierens, von dem sie sich früh und demonstrativ abgewandt hatten, heute an inneren Widersprüchen zugrunde gegangen, zum Gegenstand nachgelassener Lehrbücher und zum Hochschulfach Elektronische Musik geschrumpft ist. Den Tod der seriellen Musik hat dies Konzept in Wirklichkeit nicht überstehen können.

Doch diese E-Musik-internen Personalfragen sind nur als Symptom interessant, für die elektronische Szene 1972 bleiben sie ein Kuriosum am Rande. Die Koordinaten dieser Szene sind andere. Versuchen wir einleitend einen Überblick zu gewinnen und greifen möglichst weitgestreut einige elektronische Produktionen des Jahres heraus (neue Plattenerscheinungen, Rundfunkproduktionen, Woche der avantgardistischen Musik Berlin, Frankfurter Jazzfestival, Donaueschinger Musiktage).

1. Walter Carlos, *A Clockwork Orange* (Schallplatte): rein synthetisches Material, aber tonhöhengetreue Übertragung klassisch-tonaler Musik (Prinzip von *Switched-on-Bach*, aber etwas freier) – ein Spiel zur Verdrängung oder Sublimierung offensichtlich vorhandener E-Frustrationen intellektueller Hörerkreise; weder Pop, Jazz noch Avantgarde, aber „Schlager“ auch nur, wenn man den Kassenerfolg meint.

2. Alcides Lanza, *Penetrations VI* (Donaueschingen 1972): alle Mittel elektronischer Klangerzeugung – Tonband und Synthesizer –, Klangverarbeitung und Raumverteilung neben Live-Klängen von Instrumentalisten und Sängerin – eine für E-Musik typisch gewordene Überdimensionierung der Mittel zum Zwecke, eine eher primitive Story elektronisch aufzuputzen; vom Uraufführungsrahmen und Programmkommentar her „ernst“, vom Material und seiner Behandlung her schwerlich ohne die Popszene von gestern denkbar.

3. Frank Zappa, *Eat that Question* (Schallplattennummer): ein für Rockmusik typisches, für Frank Zappas Verhältnisse sogar eher simples Stück Live-Elektronik mit ständiger Übersteuerung, Rückkopplung und Verzerrung elektromagnetisch abgetasteter Stahlsaiten (Elektrogitarre), außer beim Schlagzeug Vermeidung jeglichen normalen Instrumentalklangs – die Elektronik steigert, was ohnedies schon im Rock ist; Grundbeat und ostinate Motivformeln bleiben als Identifikationsmomente für den Hörer hinter einfacher Variationstechnik unangetastet.

4. Wolfgang Dauner, *Et Cetera* (Frankfurt 1972): Synthesizer nicht nur als Klangwandler, sondern auch als eigenständiges Instrument behandelt, die ausgedehnten Zeitverläufe der Improvisation machen die Einbeziehung von Zufallsgeneratoren möglich – neben einzelnen Rock-Brennpunkten jenen für Free Jazz typischen Hang zum Artifizialen und Geistreichen; eine Musik ausgesprochen für Kenner.

5. Luc Ferrari, *Porträtspiel* (Südwestfunk 1972): eine Collage, deren elektronische Techniken neben Tonbandaufnahme Schnitt, Überlagerung, Repetition, dynamische

Steigerung und Schichtung, Ein- und Ausblendung sind – mit Worten einer Jury „akustische Spielformen“, „offene, zugleich präzise Komposition“, „akustische Literatur“; mit herkömmlichen Kategorien ein „Hörwerk“ zwischen Hörspiel und Musikstück.

6. Schließlich noch eine Tatsache aus der Fülle dessen, was weder als Komposition noch als repräsentativer Festival-Mitschnitt vor der Öffentlichkeit erscheinen kann: von den kompakten EMS-Synthesizern sind – vorwiegend an Popgruppen und Schulen – einige tausend (nach einem Berliner Prospekt „an die 4000“) abgesetzt worden; das heißt: elektronische Musik mehr und mehr auch weit entfernt vom Einzugsgebiet der großen Studios.

Bereits dieser knappe Überblick vermag die folgenden Charakteristika der elektronischen Szene 1972 zu illustrieren: Die synthetische Klangerzeugung spielt nur noch eine bei-, wenn nicht gar untergeordnete Rolle; von größerer Bedeutung ist nur noch das direkte (Live-)Spiel auf Synthesizern (vor allem auch in Pop und Jazz). Wird noch Tonband miteinbezogen, so meist zur Präparation von „konkretem“ Material im Zusammenhang mit Collageprinzipien und Übergangsformen zum Hörspiel. Die elektronische Klangverarbeitung ist das einzige durchgängige Charakteristikum elektronischer Musik; realtime-Verfahren sind der Normalfall. Die Klangverarbeitung in Jazz, Pop und angrenzender E-Musik ist musikalisch kein qualitativ neues Moment; sie dient vorwiegend der Steigerung und Intensivierung des Sound (des parodistischen Effekts oder der Story). Obgleich Elektronik in fast allen Sparten des Musikbetriebs angetroffen werden kann, haftet ihr doch durchweg die Aura des Außergewöhnlichen, Artifizialen oder Avantgardistischen an: dies gilt für Walter Carlos, Wolfgang Dauner und Luc Ferrari ebenso wie für Frank Zappa (den wohl berühmtesten Pop-Avantgardisten), Alcides Lanza (den erklärten E-Musiker) oder kleinere Popgruppen, die den EMS-Synthi A für sich entdeckt und spielen gelernt haben. Das Publikum ist durchweg eines von Kennern: Carlos wendet sich nicht an die breite Masse tonal-harmonisch orientierter Schlagerkonsumenten, Lanza ist nichts für ein Beethoven- oder Karajan-Publikum, selbst Zappa formiert bewußt eine Gruppe fortgeschrittener Rock-Fans, Dauner symbolisiert die Seriosität des Free Jazz, Ferrari erhält einen Hörspielpreis, eine Laudatio und einen Platz im Abendstudio des Hörfunks.

Das Zustandekommen und die Bedeutung dieser hiermit schlaglichtartig umrissenen und oberflächlich charakterisierten elektronischen Szene 1972 muß erklärt werden. Dabei sind zwei Komponenten aufeinander zu beziehen. Die speziellen Verfahren, Formen und Techniken der heutigen musikalischen Elektronik enthalten einen historischen Aspekt: aufgrund relativer Selbständigkeit der musikalischen Produktion konnten sich bestimmte Arten elektronischen Komponierens in den vergangenen zwei Jahrzehnten auseinander entwickeln. Doch ist diese Entwicklung zumeist vieldeutig, nicht selten widersprüchlich oder unlogisch verlaufen. Es muß daher – als zweite Komponente – ein Ursachenkomplex gefunden und beschrieben werden, der das Entstehen der Widersprüche und die vorliegende, spezifische Entwicklung als sinnvoll (und nicht als Zufall) erklären kann, der die heutige elektronische Szene inhaltlich bestimmt und darüber hinaus zeigt, wes-

halb es überhaupt zu einer (relativ) eigenständigen Entwicklung von Techniken und Kompositionsverfahren hat kommen können.



Die Entwicklung der elektronischen Musik und als deren jüngstes Momentbild die elektronische Szene 1972 sind das historische Ergebnis einer Wechselwirkung von Musik und Technik unter den ideologischen und technologischen Bedingungen der westlichen Industriegesellschaft. Die Entwicklung der elektronischen Musik ist nicht einfach monokausal durch die technologische Entwicklung im Bereich der Elektronik erklärbar. Nicht einmal der technologische Stand heutiger Elektronik ist von den spezifischen gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen zu lösen, unter denen er erreicht worden ist. Denn im Rahmen der Entwicklung der Elektronik waren die Bedürfnisse des Menschen (zu denen auch die ästhetischen gezählt werden müssen) dadurch ökonomischer Herrschaft unterworfen, daß sie nur noch eine Rolle bei der Realisation des Profits, der das zentrale Motiv der ganzen Entwicklung geworden ist, gespielt haben.

Es läßt sich daher sagen, daß die elektronische Szene 1972 keineswegs identisch ist mit den Möglichkeiten elektronischer Musik schlechthin, auch wenn es nicht zulässig ist, laienhaft und utopisch Angaben über Alternativen sich auszudenken. Das gesamte kommunikative gesellschaftliche Geflecht, das heute durch elektronische Bausteine und Elemente vermittelt wird, reproduziert primär die sozioökonomischen Strukturen der Gesellschaft und ist nicht naturwüchsige Entfaltung von Elektronik schlechthin. Hans Magnus Enzensberger hat in seinem Aufsatz „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ (Kursbuch 20, 1970) gezeigt, daß der übliche „repressive Mediengebrauch“, die abgeschnittene Rückkopplung zwischen Produzent und Konsument usw. keine technologische Eigenschaft der Medien, sondern eine der gesellschaftlichen Organisationsformen ist.

Der allgemeine Widerspruch zwischen Produktivkräften (zum Beispiel der Technologie) und Produktionsverhältnissen (auch den vermittelnden Strukturen des Musikbetriebs) erklärt den empirischen Befund, da

*auf dem Sektor der elektronischen Musik offensichtlich ein prinzipieller Unterschied zwischen dem technologisch jeweils Möglichen und dem musikalisch Verwirklichten besteht.*

Die aus heutiger Sicht groteske Polemik, mit der Anfang der fünfziger Jahre von Köln und Darmstadt aus gegen die Pariser *musique concrète* vorgegangen worden ist, kann deutlich machen, wie Produktionsverhältnisse technologische Möglichkeiten zu fesseln vermögen. Freilich geschieht dies, vor allem bei einer Betrachtung der Oberflächenercheinungen (etwa der damaligen Äußerungen Eimerts, Stockhausens, Kfeneks oder Pousseurs gegenüber Pierre Schaeffer), vielfach vermittelt: Primär sprach aus den Wor-

ten und Argumenten der Kölner Schule, die auch die Bezeichnung „Elektronische Musik“ für sich allein beanspruchte, das Denken eines formalistischen Avantgardismus, der sich ausschließlich kompositionsgeschichtlich legitimierte. Ein solcher formaler und im Falle der elektronischen Musik zu einem großen Teil rein technologischer Fortschrittsbegriff ist aber nicht nur das Produkt einer wirklichkeitsfremden, antirealistischen Kunst, sondern auch einer Gesellschaft, die solches Denken duldet, fördert und hervorbringt. Den technologischen Fortschritt hat die kapitalistische Gesellschaft nicht allein im Rahmen der Profitmaximierung (der billigeren Herstellung ständig neu aussehender Waren) und zur direkten Aufrechterhaltung der Herrschaftsverhältnisse (Überwachung, Abschreckung und Bekämpfung innerer und äußerer Feinde), sondern auch zur ideologischen Verschleierung der Tatsache nötig, daß gerade der technologische Fortschritt die Verhältnisse selbst nicht ändert, sondern im Gegenteil nur effektiver absichert.

In gewisser Weise ist die Polemik der seriellen Komponisten gegenüber der *musique concrète* berechtigt gewesen: denn während man in Köln mit Erfolg auf der Reinheit des Denkens im Sinne eines formalistischen Avantgardismus bestanden hat, wurde die Produktion der Pariser Schule von dem Widerspruch zwischen technologisch Möglichem und dem unter formalistischen Vorzeichen tatsächlich Realisierbaren hörbar durchkreuzt. Auch Schaeffer und sein Kreis wollten das „konkrete“ Material abstrakt, als „reinen Klang“ verstanden wissen. Messiaen sagte richtig: „Diese Komponisten sind ihrem Tonmaterial nach konkret, ihrem Inhalt nach aber ausgesprochen abstrakt“ – jedenfalls ihrer Intention nach. Dennoch setzt sich in allen Kompositionen der *musique concrète* die spezifisch semantische Belegung des konkreten Materials durch. Dabei geschieht zweierlei: einmal entlarven die „störenden“ Assoziationen beim Hören, daß in der elektronischen Musik insgesamt der in akustischen Daten gründende, kompositionstechnische Zusammenhang ein bloßer Schein, eine Oberflächenerscheinung chaotischer Bedeutungsträger ist; zum andern zeigen diese Assoziationen, welche technologischen Möglichkeiten der Elektronik es unter anderen gewesen sind, die der formalistische Avantgardismus verdrängt hat.

Es sind dies, grob gesagt, die in jedem Tonbandgerät angelegten Fähigkeiten, der Musik als ein Mittel zu dienen, vielfältige Realitätsbezüge herzustellen und semantische Dimensionen zu intensivieren oder der musikalischen Kommunikation überhaupt neu zu erschließen. Das elektronische Komponieren hätte sich ohne die Fesseln des formalistischen Avantgardismus von vornherein als eine musikalische Auseinandersetzung um jene Eigenschaften elektronischer Tonträger abspielen können, die diese als Informationsspeicher und -vermittler besitzen. Das Problem elektronischer Komposition wäre dann nicht durch Streitfragen nach konkretem oder synthetischem Material paralytisch worden, sondern hätte sich um die Frage zentriert, wie der Komponist mit Hilfe des Tonbandgeräts der Gesamtheit akustischer Erscheinungen der Umwelt und deren Bedeutungen gegenübertritt und sich so die Grundlage verschaffen kann, mit musikalischen Mitteln Realitätsbezüge herzustellen und Wirklichkeit bewußt künstlerisch zu verarbeiten.

Die Kritik der Kölner elektronischen Schule an der *musique concrète*, so absurd sie heute angesichts der selbstverständlichen Durchdringung konkreter und synthetischer Materialien – auch auf nicht-serieller Basis – erscheinen mag, war als Ganzes keine freie oder gar nur böartige Erfindung einzelner Komponisten, sie entsprang nicht individueller Dummheit oder Borniertheit und kann keineswegs allein aufgrund lokaler und persönlicher Machtkämpfe erklärt werden. Die einseitige und einschränkende musikalische Ausnutzung technologischer Möglichkeiten – und damit sowohl die Polemik Kölns gegenüber Paris als auch die innere Widersprüchlichkeit der *musique concrète* – war das notwendige Ergebnis eines vielfältigen Geflechts objektiv gegebener, außerhalb individuellen kompositorischen Bewußtseins existierender sozialer Faktoren. Bereits das schon erwähnte Denkraster des formalistischen Avantgardismus mußte als eine gesamtgesellschaftliche und nicht individualpsychologische oder musikalisch-immanente Kategorie erkannt werden.

*In gleicher Weise sind sämtliche Ursachen für die spezifische Verwendung technologischer Mittel innerhalb der elektronischen Musik nicht subjektiv, sondern objektiv.*

Technologisch gesehen bietet die Elektronik die Möglichkeit, kommunikative Rückkopplung ohne zusätzlichen Aufwand zu realisieren (jeder Schwingkreis ist Empfänger und Sender, wenn nicht, wie im Rundfunk-Tuner, die eine Funktion zugunsten der anderen unterdrückt wird). Auch eine zahlenmäßige Beschränkung des Publikums entfällt, die Musik ist nicht mehr an eng umgrenzte Räume gebunden, die herkömmliche Kategorie des Eintrittspreises kann in die einer (minimalen) Benutzergebühr übergeführt werden usw. Doch sind diese Möglichkeiten innerhalb der objektiv vorgegebenen Funktionen der Musik kaum durchgängig zu entwickeln: ein Nachtstudioprogramm, über Lautsprecher auf den Bahnhofplatz übertragen, schafft noch kein Publikum, sondern nur neue Widersprüche usw. Es fällt daher schwer, sich eine volle Entfaltung dieser Möglichkeiten überhaupt vorzustellen, weil der Kunstbegriff, mit dem Musik vom ästhetischen Anspruch der elektronischen belastet ist, gerade diese Art tendenziell demokratischer Kommunikation definitionsgemäß ausschließt. (Er macht das nicht isoliert, sondern zusammen mit einem analog abgerichteten Ausbildungssystem, einer am Profit orientierten Bewußtseinsindustrie usw. – sämtlich Faktoren, die bei der zahlenmäßigen Beschränkung des Publikums, bei der Transformation in ästhetische Kategorien und deren Verfestigung in gesellschaftlichen Institutionen mitwirken.)

Über der elektronischen Musik lastet ein bei vollem Bewußtsein von Komponisten und Theoretikern extrem zugespitzter bürgerlicher Kunstbegriff. Es geht darum, nicht einfach elitär („für Kenner...“) eine gesellschaftliche Klasse („... und Liebhaber“) zu repräsentieren, sondern dabei den Anspruch zu erheben, im Prinzip für „die ganze Menschheit“ zu sprechen und Träger bzw. Garant „des Fortschritts“ zu sein. Durch diese Anmaßung befangen, gelingt es der Avantgarde nicht, den Rahmen von Studiovorführungen, Ferienkursen, Nachtkonzerten, Festivals

usw. endgültig zu beseitigen. Auch das Geflecht der Kompositionsaufträge, Stipendienverleihung und der Vergabe von Arbeitsplätzen in Studios, die Regulierung und Steuerung von Kompositionsart und die Erfolgsselektion durch Rundfunk- und (verstärkt) Schallplattenmitschnitt führen immer wieder mit Notwendigkeit auf Kategorien des formalistischen Avantgardismus. Denn nur die Befolgung dieser Kategorien garantiert eine Lebenschance im Konkurrenzkampf, da die musikalischen Produkte dann jeweils „ganz neu“ erscheinen, sich von allen vorhergehenden und konkurrierenden Produkten in der Form unterscheiden, aber dennoch inhaltlich so bestimmt sind, daß sie sich nach wie vor den überkommenen Funktionen des Musikbetriebs einpassen.

Einzelne Komponisten müssen dazu herhalten, in dieser Situation das für den Durchschnittsmusiker zwischen Musikhochschule, Ferienkurs, Rundfunkanstalt und Plattenkonzern relativ eng geknüpft und leicht erkennbare Netz von Normen nach außen hin zu verschleiern. Sie sind zu systematischer Extravaganz, zur permanenten Übertretung gewisser Normen, welche die breite Masse der Musiker befolgen muß, gezwungen. Die einzige Voraussetzung, die solche Extravaganz zu erfüllen hat, ist, daß der subjektive Begriff des Komponisten von „guter Musik“ und seine subjektiven Empfindungen „der Menschheit“ gegenüber ohne Rest in der Ideologie der gesellschaftlich Herrschenden aufgehen. Ein solcher Komponist kann dann, wie Karlheinz Stockhausen, bis zum offiziellen Kulturträger des imperialistischen Staatsgedankens bei Weltausstellungen aufsteigen. Auch die elektronischen Kompositionen „Telemusik“ und „Hymnen“ sprechen eine deutliche Sprache.

Stockhausen gibt vor, die „Musik der Völker“ zu verwenden, wenn er als Klangmaterial auf Nationalhymnen oder auf Tempelgesänge zurückgreift. Dabei ist Stockhausen vorgeworfen worden, daß er Hymnen faschistischer, bürgerlich-demokratischer und sozialistischer Staaten unterschiedslos verarbeitet hat. (Hinzu kommt, daß die „Internationale“, die in den „Hymnen“ die erste Region gründet, genau das Gegenteil einer Nationalhymne ist – wie schon ihr Titel sagt.) Doch ist dies nur ein Symptom des pervertierten und in faschistischer Demagogie beliebten Volksbegriffs, den Stockhausens Materialabstraktion mit scheinbar kompositorischer Notwendigkeit hervorbringt: die Identifikation von Staat (oder Kirche) und Volk, von Herrschenden und Beherrschten. Hierin zeigt sich der objektive Charakter der ideologischen Fesseln musikalischer Elektronik. Die Kompositionstechnik, die Vorstellung von musikalischer Struktur und musikalischem Material, die Loslösung der Musik aus ihren (hier ganz offenen Herrschafts-)Funktionen und damit die Möglichkeit einer Verkehrung ihrer Semantik zugunsten faschistischer Pragmatik – das sind allgemeine, scheinbar rein ästhetische Forderungen an „gute Musik“, die Stockhausen zu erfüllen hat und erfüllt.

Kompositorische Formalabstraktion ist die Voraussetzung des ausgesprochen imperialistischen Gedankenguts in Stockhausens neuer elektronischer Musik. „Die Völker“ – repräsentiert durch die Symbolik der Herrschenden – werden musikalisch „verbunden“, „Bewußtseinschichten in Balance gebracht“. Das geschieht rein technologisch: Volk A wird mit Volk B ringmoduliert, das Ergebnis im

Rhythmus von Volk C zubereitet usw. Die realen Differenzen zwischen den einzelnen Nationen, welche die Basis politischer Abhängigkeiten und ökonomischer Ausbeutung bilden, werden zu Unterschieden des Tonmaterials nivelliert, um später mühelos technologisch „integrierbar“ zu sein. Die machtpolitischen und imperialistischen Beziehungen der Staaten werden im elektronischen Studio mittels Regler ausbalanciert. Diese Techniken lassen sich nicht dadurch gleichsam entschuldigen, daß auf die „gute Musik“, die bei all dem herauskommt, hingewiesen wird – denn gerade der Drang, „gute Musik“ zu schreiben, bringt, wie gezeigt, diese Techniken und das technokratisch-formale Denken des Musikers hervor. Daher kann Stockhausen ausschließlich als „guter Komponist“ auf Weltausstellungen die westdeutsche Elektroindustrie repräsentieren. Stockhausen hat nicht allein den Mythos vom Volk der Dichter und Denker in Japan vor aller Welt auszustellen, sondern auch dessen neokolonialistische Funktion unmißverständlich zu intensivieren und in den Dienst des internationalen Konkurrenzkampfes der elektronischen Monopolindustrie zu stellen. Mit den Techniken der elektronischen Studios spricht Stockhausen heute angeblich eine „musikalische Weltsprache“. Die „Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen“ ist aber Stockhausens eigenes Produkt, ein Sediment des mitteleuropäisch-bürgerlichen Kunstbegriffs, von Materialabstraktion und avantgardistischem Formalismus.



Gerade der objektive, vom Bewußtsein des einzelnen Komponisten unabhängige Charakter der ideologischen Fesselung des technologisch Möglichen, kann also erklären, weshalb extravagante Einzelgänger gesamtgesellschaftlich nur insofern bedeutsam werden, als sie innerhalb genau bestimmter Grenzen fürs System notwendig sind. Wichtiger als die Ausnahme selbst ist aber der über alle Ausnahmen hinweg durchgängige Tatbestand, daß Materialabstraktion und durchgreifende elektronische Materialbeherrschung primär Voraussetzungen dafür sind, daß sich die Musik als ganze vorgegebenen gesellschaftlichen Funktionen widerstandslos einfügt und damit diese Funktionen insgesamt reproduziert.

*Der totalen Beherrschung des elektronischen Materials korrespondiert die Ohnmacht des Komponisten gegenüber der gesellschaftlichen Funktion seiner Musik; kompositorische Allmacht kompensiert subjektiv gesellschaftliche Ohnmacht.*

Ein Geflecht objektiver Faktoren fesselt nicht nur die musikalische Tätigkeit des Komponisten, sondern reguliert auch im wesentlichen den Gebrauch, der vom Produkt dieser Tätigkeit gemacht wird. Der Komponist erkennt selbst, inwiefern seine Lebenstätigkeit daher fremdbestimmt ist: einerseits steht ihm jegliche Möglichkeit elektroakustischer Manipulation zu Diensten, andererseits aber hat er kaum eine Chance, auf den gesellschaftlichen Effekt dieser Manipulationen bewußten Einfluß zu nehmen. Sicher-

lich spielt beim späteren Gebrauch, der von seiner Musik gemacht wird, die formale Eigenart des Produkts eine gewisse Rolle – aber wie diese Rolle seinem eigenen Willen unterworfen werden könnte, weiß er nicht. Er ist auf „trial and error“ angewiesen, sofern er überhaupt gezwungen ist, sich für die gesellschaftliche Funktion seiner Produktion zu interessieren.

Die Fremdbestimmung der Lebenstätigkeit des avantgardistischen Komponisten ruft eine für unsere Gesellschaft typische Entfremdungserscheinung hervor. Im Unterschied zur materialen Produktion ist diese Entfremdung aber im künstlerischen Bereich weitgehend dadurch verschleiert, daß sie ein konstitutives Merkmal des bürgerlichen Kunstbegriffs, des künstlerischen Berufsethos und sämtlicher musiktheoretischer, -ästhetischer, -geschichtlicher und pädagogischer Kategorien ist. Denn alle diese Kategorien und Begriffe beziehen sich auf scheinbare Eigenschaften musikalischer Produkte und nicht auf die sozialen Verhältnisse, die durch diese Produkte vermittelt sind. Dadurch wird dem Komponisten nicht mehr klar, daß er mit seiner Lebenstätigkeit ein fremdbestimmtes gesellschaftliches Verhältnis eingeht, weil ihm diese Entfremdung als immanente Eigenschaft des Produkts, mit dem er dieses Verhältnis eingeht, zurückgespiegelt wird.

Die Geschichte der elektronischen Musik seit Mitte der fünfziger Jahre und somit auch das Gesicht der elektronischen Szene 1972 lassen sich nur von dieser Entfremdungserscheinung her aufschlüsseln: Aleatorik, Live-Elektronik, Improvisation, Freiluft- oder Kugelraummusik, Computermusik und elektronisch-kybernetische Wandelkonzerte sind Versuche avantgardistischer Komponisten, jener Entfremdungserscheinung auf der Ebene von Kompositions- und Realisationstechnik zu begegnen, d. h. die subjektiv erkannten Symptome des Widerspruchs zwischen kompositorischer Allmacht und gesellschaftlicher Ohnmacht zu beseitigen. Der Übergriff von Jazz, Pop und Rock auf die Elektronik und die nachfolgenden Rückwirkungen auf die E-Avantgarde hingegen sind eine vom Willen des einzelnen Musikers weitgehend unabhängige Auswirkung derselben Entfremdung.

Die erste Reaktion auf den Widerspruch zwischen kompositorischer Allmacht und gesellschaftlicher Ohnmacht des seriellen Komponisten bestand im bewußten Abbau der kompositorischen Kontrolle über die Materialstruktur der musikalischen Werke. Anstatt sich um Verfügungsgewalt über den Gebrauch, der von Kompositionen gemacht wurde, um Einfluß auf die gesellschaftliche Funktion des musikalischen Produkts zu bemühen, lockerten die Komponisten in der Aleatorik seit 1957 die – gewiß nicht unproblematische – Kontrolle über das Kompositionsverfahren. Das Ergebnis, die aleatorischen Verfahren, bedeuten generell keine Lösung des genannten Widerspruchs und tragen auch nicht zur Beseitigung der vom Komponisten verspürten Entfremdungserscheinungen bei. Wie schon Anfang der sechziger Jahre empirisch beobachtet worden ist, hat sich die gesellschaftliche Funktion der aleatorischen von der der seriellen Musik nicht wesentlich unterschieden.

Die Gründe hierfür liegen letztlich darin, daß sich der Übergang von der streng seriellen zur aleatorischen Kompositionsweise nahtlos in das Denken des formalistischen

Avantgardismus gefügt hat: (1) der Widerspruch erschien – formalistisch – als ein verfahrensimmanenter und nicht allgemein gesellschaftlicher (Carl Dahlhaus: „Das serielle Verfahren war in ein Dilemma, in eine Unstimmigkeit zwischen Teil und Ganzem geraten“); (2) der Widerspruch wurde nicht aufgelöst, sondern nur einige seiner Symptome verändert; (3) diese Änderung bewahrte die Aura des Avantgardistischen (Dahlhaus: „Flucht nach vorn“) – allerdings unter größten Schwierigkeiten, weil die regressiven Momente allzu offensichtlich wurden. Der Übergang von der seriellen zur aleatorischen Komposition war aber im ganzen eine Bestätigung nicht allein der Denkweisen des formalistischen Avantgardismus, sondern damit auch jener Fesseln, die hätten gesprengt (zuvor aber erst einmal erkannt) werden müssen, wenn der Komponist einen bewußten Einfluß auf die gesellschaftliche Funktion seiner Werke hätte erlangen wollen.

Die Flexibilität serieller Strukturen, die Unwiederholbarkeit einer jeden musikalischen Interpretation, das relativ spontane Reagieren und Zusammenwirken der Interpreten, die Offenheit der musikalischen Darbietung gegenüber vormals „außermusikalischen“ (szenischen, mimischen usw.) Effekten – dies alles waren zentrale Momente aleatorischer Musik, die sich nur dort mit elektronischen Mitteln verwirklichen ließen, wo das Tonband- und Studioverfahren durch Live-Elektronik ersetzt wurde. Als technologischer Reflex der Aleatorik bleibt Live-Elektronik auf derselben Ebene oberflächlicher Änderungen der kompositorischen Entfremdungserscheinungen, die für die Aleatorik insgesamt charakteristisch ist. Live-Elektronik ermöglicht lediglich die konsequente Verwirklichung des Grundgedankens instrumentaler Aleatorik auf elektronischem Bereich.

Die Tatsache, daß durch den Übergang von der streng seriellen zur aleatorischen Komposition, zur Improvisation oder anderen offeneren Formen sich weder die gesellschaftliche Ohnmacht des Komponisten noch die Funktion der musikalischen Produkte ändert, erklärt ein viel erörtertes Problem der neuesten Musik: die offensichtliche Nutzlosigkeit der sogenannten „Kritik“ am musikalischen Werkbegriff. Es wurde nämlich empirisch beobachtet, daß Aleatorik und Improvisation zwar auf eine Anzahl wichtiger Merkmale herkömmlicher abendländischer Kunstwerke (wie Abgeschlossenheit, Unverwechselbarkeit) verzichten, sich aber dennoch die gesellschaftliche Funktion der neuen musikalischen Produkte ohne solche Werkmerkmale von derjenigen herkömmlicher Werke nicht wesentlich unterscheidet. Als „nutzlos“ ist daher diese Kritik der neuesten musikalischen Praktiken dort anzusehen, wo sie sich – was fast immer der Fall war – nicht gegen die herkömmlichen Charakteristika des Kunstwerks, sondern gegen die Erscheinungen des bürgerlichen Musiklebens gerichtet haben, dessen Keimzelle das Werk gewesen ist.

Die „Nutzlosigkeit“ dieser Art Werkkritik ist symptomatisch. Denn nicht das kompositions- und aufführungstechnisch bestimmte Werk, sondern das aufgrund der entfremdeten Lebenstätigkeit des Komponisten verdinglichte gesellschaftliche Verhältnis, das durch musikalische Produkte vermittelt wird, ist die soziologisch ausschlaggebende und unsere Gesellschaft charakterisierende Kategorie. Der Werkbegriff war nur Reproduzent jener Verdingli-

chung während einer gewissen historischen Zeitspanne, die möglicherweise jetzt zu Ende geht.

Die Auflösung des überkommenen Werkcharakters vertreibt auch keineswegs den Warencharakter der Musik. Denn weil ein Musiker, auch wenn er ganz aus sich heraus zu improvisieren meint, keine zusätzliche Verfügungsgewalt über die gesellschaftliche Funktion seiner Musik gewinnt und somit die Entfremdung nicht aufhebt, können im Kulturbetrieb aus allen musikalischen Produktionen „Waren“ werden, seien es nun durchkonstruierte Kompositionen oder improvisierte Stücke. Der Markt beispielsweise verlangt von jedem musikalischen Produkt einen „Namen“ (sei es der eines Komponisten, eines Interpreten, eines besonderen Aufführungsorts usw.), eine gewisse Originalität und Exklusivität (Zielgruppen-Gerichtetheit), irgendeine Art von „Niveau“, dennoch Abnutzbarkeit und einen Stimulationseffekt für den Konsum weiterer Produkte. Es spielt dabei keine prinzipielle Rolle, welche Art von „kritischer“ Reflexion der an diesen Markt bewußtlos gebundene Musiker über den Werkbegriff angestellt hat, solange er in der Ohnmacht gegenüber den gesellschaftlichen Funktionen seiner Musik verharrt. „Kritik“ wird zu einem dem Markt untergeordneten, den Tauschakt im allgemeinen fördernden Element, zu einem Kriterium für Originalität, Exklusivität, Niveau, Abnutzbarkeit oder Stimulationseffekt.



Die Entfremdung des Komponisten von seiner Lebenstätigkeit ist somit heute einfach ein Aspekt des allgemeinen Warencharakters der Musik. Die für unsere Gesellschaft grundlegende Eigenschaft der Ware ist ihr Fetischcharakter, der überall dort vorliegt, wo Verhältnisse zwischen Menschen objektiv als Eigenschaften von Dingen erscheinen. Dies ist, wie bereits ausgeführt, gerade auch bei autonomen musikalischen Kompositionen der Fall, die selbst keinen unmittelbaren Profit einbringen, weil sich hier der Widerspruch zwischen totaler Materialbeherrschung und gesellschaftlicher Ohnmacht des Komponisten ästhetisch festgeschrieben hat. „Autonomie“ ist nicht Funktionslosigkeit, sondern die Ohnmacht den Funktionen gegenüber als objektiver Schein einer Eigenschaft von Dingen.

Neben diesem allgemeinen wird in der entwickelten Warengesellschaft mehr und mehr auch der spezielle Warencharakter der Musik von Bedeutung: Musikstücke sollen nicht irgendwie Verhältnisse zwischen Menschen durch Verdinglichung verschleiern, sondern möglichst auf eine solche Weise, daß dabei auch noch Profit herausspringt. Im 19. Jahrhundert bildete sich als Prototyp dieser Musik von speziellerem Warencharakter die U-Musik aus, die sich von der E-Musik weniger durch die Konsumentenschicht (sie war im Falle der U-Musik zunächst ja keineswegs das Proletariat, sondern Kleinbürgertum und weite Teile der Bourgeoisie) als vielmehr durch eine offene Profitorientierung auszeichneten. Die E-Musik wiegt dann ihren Nachteil, kaum direkten Profit abzuwerfen, dadurch auf, daß sie die Funktionen des allgemeinen Warencharakters effektiver erfüllt, die wirklichen Verhältnisse zwischen

den Menschen — Herrschaftsverhältnisse in der Klassengesellschaft — zu verschleiern. Dies ist, kurz gesagt, ihr Klassencharakter, der nicht aufgrund der Klassenlage der Konsumenten, sondern der Klasseninteressen, welche die Musik selbst verwirklicht, bestimmt ist.

*Klassen- und spezieller Warencharakter der Musik stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis, das die verschiedenen Umschichtungen zwischen U- und E-Musik, vor allem auch die Entwicklung des Jazz und Pop in den letzten Jahren erklären kann. Ein wichtiges Mittel bei dieser Entwicklung sind auch die Techniken elektronischer Musik gewesen.*

Der spezielle Warencharakter wird im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend mit dem allgemeinen identisch: das Profitmotiv ergreift systematisch jene musikalischen Bereiche, die zuvor unprofitable Träger bürgerlichen Klassencharakters gewesen sind. Die Schallplattenproduktion hat seit Caruso immer mehr Bereiche der E-Musik aus ihrer herkömmlichen Funktion herausgebrochen und jenen zugeordnet, die früher Domäne der U-Musik gewesen sind: das Spektrum reicht vom „Konzert für Millionen“ bis zu den Salzburger Osterfestspielen. Doch nicht nur angesichts der Vermarktung weiter Bereiche der E-Musik schrumpft ihr verbliebener, unprofitabler Rest, sondern auch wegen wachsender innerer Widersprüche. Sein Klassencharakter wird aufgrund der erörterten Entfremdung eine abstrakte, evident ideologische Größe. Eigengesetzlichkeit und Autonomie der avantgardistischen E-Musik, die diese definitionsgemäß vorspiegeln muß, vertreibt einen Großteil des noch treu gebliebenen Publikums, das entweder ihrem elitären Anspruch oder aber ihrer dekadenten Absurdität nicht mehr folgen will und kann.

Das wachsende „Interesse“ Jugendlicher an zeitgenössischer E-Musik, von dem in den letzten Jahren mehrfach geschrieben worden ist, beruht auf einer doppelten optischen Täuschung. Die ungleichen Größenverhältnisse zwischen dem Konsumentenkreis älterer und neuester E-Musik bewirken, daß der kleine Publikumsteil, der anläßlich der zunehmenden Vermarktung traditioneller E-Musik zur Neuen (nach wie vor elitären und unprofitablen) Musik überwechselt, in Studiokonzerten und auf Kursen eine große relative Publikumszunahme hervorruft; diese Fluktuation ist aber gesamtgesellschaftlich unbedeutend, weitgehend beschränkt sie sich sogar auf den Kreis von Musikern. Demgegenüber ist sehr viel auffällender, daß einige große Festivals avantgardistischer Musik von Jugendlichen aller Art förmlich überschwemmt werden. Für diese „neue Jugend“, die das Konzert be- und überlagert, ist die ganze Veranstaltung eine qualitativ andere als für die zwischen der „neuen Jugend“ sitzenden Kenner. Während in den traditionellen E-Musik-Konzerten Kenner und Liebhaber gleichsam quantitativ Verschiedenes hören, der Konzertbesuch als Ganzes aber für alle Publikumsteile einen qualitativ vergleichbaren sozialen Stellenwert hat, finden in einer Avantgarde-Veranstaltung im Prinzip gleichzeitig zwei verschiedene Konzerte (mit denselben akustischen Erscheinungsformen) statt. Die „neue Jugend“ knüpft an dem Teil der Veranstaltung an, den sie mit einem Popkonzert gemeinsam hat, und funktioniert den Rest individuell auf sich hin um (was eine wesentliche Fähigkeit des intellektuellen Pophörers ist). Für den Kenner hingegen sind

primär diejenigen Momente der Veranstaltung bestimmt, die sie von einem Popkonzert unterscheiden.

Die soziologische Auflösung des sogenannten „Interesses“ der Jugend an avantgardistischer Musik bestätigt also nur, was außerhalb der — im ganzen betrachtet recht seltenen — Festivals und Avantgardekonzerte evident ist: Jugendliche (Schüler, Studenten) und Intellektuelle wechseln zusehends zu herkömmlichen U-Musik-Bereichen (Jazz, Pop, Rock, Folk usw.) über. Diese Entwicklung ist durch den Jazz seit den dreißiger Jahren vorbereitet worden, hat aber erst in den sechziger Jahren die Grenzen des rein Zufälligen überschritten. Die hierdurch hervorgerufene bildungs- und schichtenspezifische Differenzierung des Jazz- und Poppublikums reproduziert seit einigen Jahren die immer deutlicher werdende Aufteilung des (traditionellen) U-Musik-Sektors in einen avantgardistischen und einen Restbereich.

Die Elektronik in Jazz und Pop ist zweifellos mit dieser Teilung in Zusammenhang zu bringen: sie ist — momentan jedenfalls — eines der wichtigsten Symbole avantgardistischer Richtungen in Jazz und Pop. Die angeführten Beispiele elektronischen Jazz, Rock und „Schlager“ — Wolfgang Dauner, Frank Zappa, Walter Carlos — zeigten das dem aus der E-Musik abgewanderten Publikum korrespondierende Moment des Artifizialen, die Kategorie des Kenners, das Denken des formalistischen Avantgardismus (des technologischen Fortschritts) usw. Der überkommene Terminus „U-Musik“ ist nicht mehr selbstredend und soziologisch komplexer als früher; er deckt heute praktisch jede Art profitabler Musik, die nicht früher einmal (wie zum Beispiel Beethovens Musik) unprofitabel gewesen ist. Rundfunksendungen mit Jazz, Blues, Rock, Beat, Pop, Folk usw. zu Nachtzeiten, die früher vorwiegend der E-Avantgarde reserviert waren, geistreich zusammengestellt, thematisch und nicht à la Hitparade geordnet, mit kenntnis-schweren Einführungs-kommentaren umrankt, zeugen von der Existenz eines neuen, intellektuellen Jazz- und Pophörers.

Diese Publikumsabwanderung hat ihre Entsprechung in Musikerkreisen, wobei jede Abwanderung die andere bedingt. Der abgewanderte E-Musiker tritt allerdings zumeist nicht direkt und offen als U-Musik-Produzent auf, auch wenn er sich faktisch nach den Normen der U-Musik-Produktion verhält. Er verbleibt oft noch längere Zeit örtlich, zeitlich (am Rundfunk), katalogmäßig usw. im Bereich der E-Musik und trägt nicht unwesentlich zur bereits beschriebenen Schizophrenie der jüngsten Avantgarde-Konzertveranstaltungen bei. Komponisten, die „Mittel der Popmusik verwenden“, Veranstalter, die Free Jazz oder Rockmusik in ihr Programm „integrieren“, Kirchenmusiker, die ihre Botschaft „aktualisieren“ — sie alle geben eine zentrale Position der unprofitablen, autonomen E-Musik preis, wenn sie sich dem Musikmarkt anbieten (auch wenn das ohne Erfolg bleibt). Die Avantgardemusik, die den Anspruch erhebt, allgemeinverbindlich historische Probleme zu behandeln und dabei „den Fortschritt“ darzustellen, muß sich hier zur offenen Schaustellung ihres Widerspruchs bekennen. Mit einer Volksverbundenheit des E-Komponisten (heute meist „Aufgeschlossener gegenüber der Jugend“ oder „der Pluralität unserer offenen Gesell-

schaft“ genannt) hat diese Anbieterung an die profitable Musik ebensowenig zu tun wie objektive Bedürfnisbefriedigung mit einem Musikkonsum, dessen ästhetische Kategorien ausschließlich Mechanismen innerhalb des Realisationsprozesses maximalen Profits sind.

Die Elektronik ist aber nicht nur ein Symbol, sondern auch ein Mittel dieser Abschnürung eines avantgardistischen Teils der U-Musik. Einigermaßen entwickelte Elektronik setzt relativ hohe Investitionskosten voraus, die vom jeweiligen Management einer Gruppe übernommen werden müssen, das die Anzahl der elektronisch-differenziert ausgerüsteten Gruppen aber primär nach der Marktlage und erst sekundär nach den Fähigkeiten der Musiker bestimmt. Komplizierte Elektronik, wie sie die Beatles oder The Mothers of Invention praktiziert haben, erfordert zudem ein eigenes angemietetes Studio und die Unabhängigkeit der Gruppe von Live-Auftritten. Billige Synthesizer (zwischen 5000 und 10 000 DM), die es seit kurzem gibt, erfordern wiederum sehr viel größere Übezeiten, als nichtetablierte Spieler es sich im allgemeinen leisten können; um über die ersten Überraschungseffekte hinaus zu einer Art instrumentaler Beherrschung der Elektronik zu gelangen, kann man diese nicht mehr als ein beiläufiges Betätigungsfeld des Pianisten oder Gitarristen einer Gruppe ansehen. Andererseits verlangt es oft das Image einer Gruppe – die Zuordnung bestimmter Personentypen (einschließlich Gesichtsausdruck, Charakter und Freizeitverhalten) zu bestimmten Instrumenten und Funktionen im sozialen Gruppengefüge –, daß der Techniker, der häufig einer Gruppe beigegeben ist, nicht musikalisch aktiv wird, sondern sich im Hintergrund aufhält, lediglich auf zerstörende Rückkopplungen ein Ohr hat, umgeworfene Mikrophone wieder aufstellt und Spieler von Kabeln befreit, in die sie sich verrannt haben mögen.

Einer weit eingreifenden Elektronik sind aufgrund der optischen Anforderungen an den Live-Auftritt einer Popgruppe auch dadurch Grenzen gesetzt, daß das bereits bei Elektrogitarre und -piano latente Mißverhältnis von physischer Anstrengung bzw. entsprechender Gestik des Musikers und klanglichem Resultat durch extensiven Gebrauch elektronischer Mittel verstärkt würde. Schon bei einer lediglich mit elektroakustischen Verstärkern arbeitenden Gruppe wirkt es auf den Zuhörer frustrierend, wenn die Spieler nur so tun müssen, als strenge sie die minimale mechanische Erregung eines elektroakustischen Klangumwandlers proportional zur Lautstärke an. (Daher wurde jetzt, wenigstens für den Baßgitarristen-Typ, der absolut reglose, „kalte“ Spieler geschaffen.) Der Spieler live-elektronischer Musik kann aber prinzipiell nicht mit der gewohnten und zur Zeit noch schwer verzichtbaren optisch-akustischen Korrelation Show machen.

Diese, und noch weitere eher individualpsychologische Schwierigkeiten stellen gewisse Schranken dar, die das vollständige Eindringen elektronischer Mittel in den Jazz- und Popbereich auch bei Mißachtung der Rezipierenden verhindern würden. So gibt es unabhängig von der sozial bedingten Differenzierung der Konsumenten eine produktionstechnisch bedingte der Produzenten – abgesehen davon, daß beide Strukturen aufeinander rückwirken, wodurch schließlich das für die heutige elektronische Szene insgesamt bezeichnende labile Gleichgewicht der

Komponenten entsteht. Solange die Verwendung elektronischer Mittel kein allen Produzenten von Jazz und Pop zugängliches Phänomen ist, wird sie bei der soziologisch entscheidenden Differenzierung des U-Musik-Sektors von großer Bedeutung sein. Eine Durchgängigkeit der Elektronik ist aber, wie die angedeuteten Schranken gezeigt haben, keineswegs bei der heutigen Struktur des Jazz- und Popbereichs möglich; umgekehrt ausgedrückt: die Grenzen der elektronischen Mittel sind ebenso eine objektive Strukturkonstante des Musikbetriebs wie die Notwendigkeit der Abtrennung eines avantgardistischen Teils im herkömmlichen U-Musik-Sektor.



Die Live-Elektronik und ihre Nachfolgepraktiken auf dem Bereich der E-Musik einerseits und die stärkere Betonung artifiziell elektronischer Mittel auf dem der U-Musik andererseits können nicht isoliert werden. Tatsächlich ist die elektronische Szene 1972 nichts anderes als das Interaktionsfeld dieser beiden Phänomene. Dabei wird keineswegs eine soziale „Kluft“ (zwischen U- und E-Musik oder dergleichen) aufgehoben, sondern nur der historische Zustand einer gesellschaftlichen Dialektik ästhetisch widerspiegelt, ideologisch verschleiert und real vor einer historischen Synthese bewahrt. Die unterschiedlichen Erscheinungsformen der musikalischen Elektronik sind symptomatische Äußerungen und Teillösungen der allein mit musikalischen Mitteln nicht aufhebbaren Fesselung technologischer Möglichkeiten auf kommunikativem Bereich durch die gesellschaftlichen Funktionen der Kunst, die selbst nichts anderes sind als Ausdruck der kapitalistischen Produktionsverhältnisse unserer Gesellschaft. Angesichts dieser Tatsachen gibt es konkrete Aufgaben gerade auch für die kompositorische Arbeit mit elektronischen Mitteln: denn die bereits erwähnten neuen semantischen Möglichkeiten elektronischen Komponierens könnten effektiv in eindeutige politische Aktivitäten eingefügt werden, die mit diesen Verhältnissen schließlich auch die Fesselung der Technologie beseitigen. Hierbei ist Denken in historischen Dimensionen notwendig, ein Denken, das in der Gegenwart die Zukunft, in realen Widersprüchen reale Lösungen zu erkennen vermag.

Ein im Gegensatz zum formalistischen Avantgardismus der heutigen elektronischen U- und E-Musik historisch bedeutender Avantgardismus kann nur aufgrund der realen Lösungsmöglichkeiten realer Widersprüche inhaltlich bestimmt werden. Die scheinbar unverbindliche Vielfalt der elektronischen Szene 1972, auf der einzelne Individuen mit den jeweils neuesten technischen Mitteln unverbindlich operieren, ist nur deshalb möglich, weil eine solche inhaltliche Bestimmung fehlt, die von allen Beteiligten mit vollem Bewußtsein erarbeitet und dann erfüllt würde.