

DILETTANTISMUS ALS SCHÖNE KUNST BETRACHTET

von Fritz Ostermayer

Hätte der große amerikanische Komponist Charles Ives keine Memoiren geschrieben, wüßten wir nichts von den Umtrieben seines Vaters George Ives. Und wir hätten somit auch keine Ahnung davon, dass das Scheitern als aktionistisches Stilprinzip bereits um 1880 in einem Provinznest in Connecticut aufs Fröhlichste praktiziert wurde.

George Ives, ein Dorfschullehrer, war in seiner Freizeit leidenschaftlicher Musikant und Kapellmeister der Blaskapelle von Danbury. Und – so sein berühmter Sohn: Er hatte einen Sinn für abstruse Situationskomik an der Grenze zur Schadenfreude, eine heikle Mischung, die seine Mitmusiker oft auszubaden hatten. Anlässlich eines Dorffestes kam dem Kapellmeister ein Streich in den Sinn, dessen künstlerische Konsequenzen man heute als „rabiante Simultanität“ bezeichnen könnte oder als erste Manifestation eines musikalischen Dadaismus 35 Jahre vor dessen eigentlichen Geburtsstunde.

George Ives ließ also anlässlich dieses Festes seine Kapelle am Ortsende antreten, gab einen Marsch vor und gab dann das Zeichen zum Abmarsch Richtung Dorfmitte. Was Ives seinen Teilzeitmusikanten aber verschwiegen hatte war, dass – auf seine Einladung hin - zeitgleich und den gleichen Marsch blasend, die Musikkapelle des Nachbarortes vom anderen Dorfe her ebenfalls Richtung Hauptplatz marschierte. ... Es fällt nicht schwer, sich die Verwirrung der Musiker vorzustellen, die langsam von ihrem Echo eingeholt werden und sich mit einer so aleatorischen wie störenden Verdoppelung ihres eigenen Spiels konfrontiert sehen, die bei einem Laienorchester zwangsläufig ein derart heftiges Schleudern erzeugen muß, dass der Zeitpunkt des endgültigen Chaos nur eine Frage der aktuellen Windverhältnisse und Marschgeschwindigkeit gewesen sein kann.

Ich will jetzt den Spaßvogel George Ives nicht überinterpretieren, aber dieses Beispiel eines „gelenkten Zufalls“ zeigt bereits, worum es späteren Konzeptdilettanten gehen sollte: nicht um die Erzeugung von Chaos als fraktalen Selbstzweck, sondern um die Spannung, die entsteht, wenn ein Ideal bzw. ein historisch gedachtes Original aus verschiedensten Gründen verfehlt wird: sei es aus technischem Unvermögen, sei es aus ideologisch begründetem Perfektionshass oder einfach nur aus respektloser Verspieltheit. Immer aber geht es auch um das Scheitern als ästhetische Kategorie.

*

Hier schon ein notwendiger Einschub bezüglich meines Verständnisses des Begriffs „Dilettant“, nur um mich – als Freund des Dilettantischen – nicht selbst als „Banause“ bloßzustellen:

Der Dilettant ist eine Figur, die im Laufe der Geschichte oft Auf- und Abwertungen unterworfen war: Dilettant bezeichnete zunächst den nicht beruflich geschulten Künstler im

Gegensatz zum Künstler, der seine Kunst als Profession betreibt. Kunst ist hier ein aristokratisches Vergnügen, und im 16. Jahrhundert ist die *societa die dilettanti* eine Vereinigung von betuchten Kennern und Könnern, die den in Handwerkszünften organisierten Künstlern sowohl an Kenntnisreichtum als auch an sozialem Prestige überlegen sind. Mit der Trennung von Handwerk und Kunst und der Emanzipation des Künstlers von seinen feudalen Auftraggebern setzt auch die Diskriminierung des Dilettanten ein. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff nicht nur einen Nichtfachmann, sondern einen Stümper, der mehr will als er kann und als ihm zusteht.

Der Dilettant ist also jemand, der etwas gerne und mit Leidenschaft tut, es aber nicht richtig zu tun gelernt hat. Dilettanten werden zu dem, was sie tun, nicht gezwungen. Sie tun es, ohne jene Ausbildungswege durchlaufen zu haben, deren Absolvierung die Basis des Überlegenheitsgefühls der Profis bildet. Deswegen werden die Werke der Dilettanten von Profis meist belächelt oder als minderwertig verachtet. Profis sind daher bemüht, ihr Hoheitsgebiet erfolgreich gegen das Eindringen von Dilettanten zu schützen – die Erteilung einer Lizenz (eines Zeugnisses, eines Abschlusses) definiert dann, wer ein kompetentes Mitglied der Zunft ist und wer nicht, was aber nicht gleichbedeutend damit sein muss, dass die Lizenzhaber gut arbeiten. Nicht-Mitglieder sind per definitionem Dilettanten. Das Tun jener, die in ihrer Profession schlecht arbeiten, wird allerdings häufig auch als dilettantisch bezeichnet. Diese doppelte Grenzziehung – Lizenzbesitzer vs. Nichtbesitzer von Lizenzen auf der einen Seite, kompetente Profis vs. Dilettantische Berufsausübende auf der anderen Seite wurde vom Grazer Soziologen Christian Fleck in eine ebenso einfache wie einleuchtende Typologie übergeführt.

BILD

Im übrigen neigen Lizenzinhaber dazu, die Konkurrenz durch kompetente Lizenzlose (das wären also die Begnadeten) dadurch abzuwehren, dass sie den Eindruck zu vermitteln trachten, dass der Besitz der Lizenz auch schon die Kompetenz verbürgt, was aber oft genug, wie wir wissen, nicht der Fall ist.

Nun hat aber der Begriff des Dilettanten auch eine positive Konnotation erfahren, und zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insofern seine Anmaßung und auch Maßlosigkeit der Moderne eine – Zitat Christian Fleck – „programmatisch notwendige Sollbruchstelle“ bot. Nun sind es die Dilettanten – später wird man sie gar „geniale Dilettanten“ nennen – die, unbelastet von den Zwängen professioneller Produktion, in der Kunst die Fragen nach ihren Grundlagen stellen und die dabei immer wieder von neuem beginnen, das Kodifizierte und Bewährte zu verlassen. Dilettantismus wird zu einer zentralen Kategorie der großen radikalen Bewegungen der 20. Jahrhunderts von Dada bis herauf zu Punk. Womit der Sprung in die jüngere Musikgeschichte geschafft wäre ...

Es ist – glaube ich – kein Zufall, dass die beiden großen Dilettanten-Orchester, von denen ich jetzt erzählen will, aus England kamen – also aus einem Land, in dem die Kunsthochschulen der 1960er Jahre mehr Musiker als bildende Künstler hervorbrachten - und dass beide im weiteren Umfeld der damals noch aktuellen Fluxus-Bewegung entstanden. Englische E-Avantgarde hatte im Gegensatz zum kontinentalen Pendant ja stets auch einen Hang zu sympathischen Verschrobenheiten und – dank seiner personellen Verschränkung mit der Pop-Avantgarde – nie das Problem, sich hegemonial von vermeintlich minderen Kulturproduktionen wie eben Pop oder Rock abgrenzen zu müssen. Dieser prinzipiellen Hybris der Genres ist es daher zu verdanken, dass im bis zu 80-köpfigen Scratch-Orchestra des Cornelius Cardew – das wäre also das erste - klassisch ausgebildete Profimusiker gleichberechtigt neben Konzeptkünstlern ohne Instrumentenkenntnis, Popmusikern wie David Cunningham von den späteren Flying Lizzards oder Brian Eno (damals noch bei Roxy Music) und völlige Laien zusammen spielten. Cardew, einerseits orthodoxer Marxist, andererseits und seltsamerweise aber auch Freund von Neo-Dada, gründete das Scratch-Orchester 1969 gemeinsam mit den beiden Komponisten Michael Parsons und Howard Skempton - aus zweierlei Motiven: zum einen sollte der gemischte Haufen sich der Aufführung von „popular classics“ widmen, also den Bildungskanon der bürgerlichen Kultur auf die Schaufel nehmen, zum anderen aber war Cardew von der Idee des „gelenkten Zufalls“ selbst fasziniert, bei der zwar eine kompositorische Basis vorgegeben ist, von der aus aber in gar viele Richtungen weiter gewerkelt werden sollte – ad libitum.

Als ehemaliger Schüler und späterer Hasser des E-Gurus Karlheinz Stockhausen – nach der Revolution sollte Stockhausen als ersten am Laternenpfahl baumeln – hatte Cardew genug Erfahrung mit der extremen Überdeterminiertheit aller musikalischen Parameter, die die Darmstädter- und Kölner Schule der späten 50er Jahre prägte. Jeder interpretatorische Zufall – so Stockhausen - sei durch genaueste Notation auszuschließen, jeder individuelle Ausdruck von reproduzierenden Künstlern sei eine Fehlerquelle, die das Werk verstümmle usw. Nicht zuletzt begrüßte Stockhausen die Möglichkeiten der Elektronik deswegen, weil Komponist und ausführende Musiker endlich zusammenfielen und die Unschärfen von nur das Werk exekutierenden Musikern so ausgeschaltet werden konnten.

Auf der anderen Seite hatte John Cage bereits in den 30er Jahren den Zufall als kompositorisches Prinzip eingeführt, was in extremis - und als dialektischer Gegenpart zu Stockhausen - die totale Entdeterminierung bis hin zur reinen Aleatorik, also den „ungelenkten Zufall“ bedeuten konnte. Das jedoch immer auch – wie bei Stockhausen – auf eben solch „akademischen“ Prämissen wie Meisterschaft, Präzision und Werkanalyse – von Dilettantenseite aus betrachtet: lauter Übungen vor allem in der Disziplin der Unterwerfung und Hierarchisierung.

Dem linksextremen Humanisten Cardew war aber dieses eben auch zutiefst undemokratische Musizieren in Elitenkategorien ein Dorn im Auge, dem er u.a. damit beizukommen suchte, dass er Stücke für das Scratch Orchestra schrieb, in denen der hierarchische Gegensatz zwischen Profis und Laien aufgehoben war – sei es durch die Option der freien Improvisation rund um eine individuell interpretierbare graphische Partitur, die sowohl Könner als auch Nichtkönner wie die Kuh vorm neuen Tor stehen ließ und sie auf ihre je eigene Kreativität zurückwarf oder überhaupt gleich durch das gemeinsame Kreieren von Stücken durch alle Beteiligten. Das musikgeschichtlich Neue an solchen Methoden war die geringe Aufmerksamkeit, die hier dem „Detail“ als dem zu genießenden Mehrwert einer kunstsinnigen Bourgeoisie geschenkt wurde; von Phrasierung, Klangfarben-Fetischismus, Werktreue oder sonstigen heiligen Kühen der E-Rezeption gar nicht zu reden. Das oft überraschende und fast immer so noch nie gehörte Produkt war somit das Ergebnis von Antiprofessionalismus als Strategie, verweigerter handwerklicher Fähigkeiten, minimaler Organisation und – vielleicht auch: Faulheit. Die Faulheit als innovative Kraft soll ja nicht unterschätzt werden, genauso wie umgekehrt das verbiesterte Übenübenüben immer auch als Instrument der Disziplinierung und Kontrolle gelesen werden muß.

Wer Meisterschaft sät, wird Diktatur ernten – ein Regime, das menschliche Unzulänglichkeiten nicht nur im Musikalischen unterdrückt.

MUSIK SCRATCH ORCHESTRA

Das Scratch Orchestra des Cornelius Cardew bildete in der kurzen Phase seiner Existenz neben aller auch verspielten neodadaistischen Positionen immer auch und vor allem eine Kampftruppe gegen diese Könnerdiktatur und gegen die Unterdrückung des kreativ Dilettantischen in der Kunst.

Dass das Orchester schließlich sogar in der Royal Albert Hall begeistert aufgenommen wurde, zeugt leider nur von der Absorptionsleistung einer Hochkultur, die sich auch das „ganz Andere“ einverleibt, wenn so die eigenen Widersprüche zwischen hehrer Kunst und militärischem Drill verschleiert werden können.

1972 löste sich das Scratch Orchestra infolge heftiger ideologischer Streitereien seiner Mitglieder auf: die marxistische Fraktion um Cornelius Cardew wollte das Orchestra ganz in den Dienst der revolutionären Sache stellen und das Programm ausschließlich mit neuen und alten Klassenkampf hymnen füllen, die „nur“ fluxusnahen und eher unpolitischen Musikanten interessierten sich hingegen immer mehr für aktionistische Großperformances im reinen Kunstkontext: ein Spagat, der nicht zu schaffen war. In christlicher Analogie – und in diesen pfingstlichen Rahmen passend – würde ich Cornelius Cardew, der im Dezember 1981 beim Überqueren einer Straße in East London von einem betrunkenen Autofahrer getötet wurde, als den „Befreiungstheologen“ unter den E-Komponisten seiner Zeit bezeichnen. Bei allen Innovationen blieben seine Kollegen doch stets E-Musik-konform, also:

köIntreu (statt romtreu); Cardew aber ging ins Volk - pathetisch gesagt: zu den von der Hochkultur unterdrückten Massen der Dilettanten.

Kurzer Zwischenruf von Johann Wolfgang von Goethe, auch so ein begnadeter Dilettant, der glaubte, sich mit Allem plus auch noch der Vogelkunde beschäftigen zu dürfen, ohne es studiert zu haben: „Der Dilettantismus negiert den Meister. Die Meisterschaft ist Egoismus.“

*

Brian Eno, Mitglied und Produzent der Portsmouth Sinfonia, jenes zweiten britischen Orchesters, in dem Dilettanten und Profis mit vereinten Kräften an einer Ästhetik des Scheiterns werkten, würde das Goethe-Zitat sofort unterschreiben, bezeichnete er sich doch jahrelang – wenn auch immer ein wenig kokett - als „non musician“ – obwohl er da bereits vier Alben mit so innovativer wie folgenreicher Popmusik eingespielt hatte. Aber auch bei Eno war die Ablehnung des Virtuositums Strategie und Spiel zugleich. „Dem Professional“, so Eno 1973, „bleiben alle musikalischen Herangehensweisen außer der professionellen versperrt. Der Nicht-Musiker hingegen kann sich von allen Seiten nähern und so nicht nur sich selbst überraschen.“ Und dann noch der schöne Satz: „Hab keine Angst vor Fehlern, sie sind produktiver als makellostes Funktionieren.“

Um 1670, also 300 Jahre vor Enos Lob des Dilettantismus, hatte Leibnitz ein ebensolches bereits formuliert: „Häufiger findet derjenige etwas Neues“, schreibt er, „welcher eine Kunst nicht versteht, als derjenige, welcher sie versteht. Gleichmaßen ein Autodidakt eher als ein anderer. Er bricht nämlich durch eine von den übrigen nicht betretene Bahn oder Pforte und findet so eine andere Ansicht von den Dingen.“

Als Eno 1971 zur Portsmouth Sinfonia stieß, wählte er sich bewußt ein Instrument, aus dem er bis dahin noch nie einen Ton rausgekriegt hatte: die Klarinette. Der Komponist Gavin Bryars strich das Cello, das er als Bassist doch einigermaßen beherrschte. Michael Nyman, der berühmte Minimalist, blies das Euphonium, das für ihn als Pianisten wiederum eine ziemliche terra incognita darstellte. Fast paritätisch jedenfalls versuchten sich hier totale Anfänger, leicht Fortgeschrittene und echte Virtuosen an so klassischen Standards wie Tschaikowskys „Nussknacker Suite“, an Rossinis „Willhelm Tell Overture“, auch an Straussens „Donauwalzer“ und – ebenfalls in der Royal Albert Hall und verstärkt um einen 100köpfigen Chor: an Händels „Halleluja“.

MUSIK QUERFELDEIN PORTSMOUTH S.

Was für eine großartige Selbstermächtigung im Dienste des „gelenkten und gleichzeitig auch schon wieder unlenkbaren Zufalls“, die immer dann am ergreifendsten kommt, wenn sie kurz vor ihrem eigenen Zusammenbruch steht. Auch wenn die Klassik-Interpretationen der Portsmouth Sinfonia vordergründig zum Schmunzeln einladen, so sind sie dennoch mit heiligem Ernst gespielt: und nur so funktionieren sie auch. Nicht als Gag oder Verarschung, sondern als seriöser Versuch, sich dem Notenoriginal so nah wie möglich anzunähern. Auch

bei diesem Orchester entsteht so noch nie gehörte Schönheit in der Differenz zwischen dem als Hochkultur in unseren Köpfen nistenden Ideal und dem heißen, aber natürlich vergeblichen Bemühen, auch nur in dessen Nähe zu gelangen.

Sein Bestes geben und dennoch kläglich scheitern: dieses Don-Quichotte-Prinzip auf die klassische Musik angewendet, gibt dieser eine Würde zurück, die sie sowohl im Kommerz der 3 Tenöre als auch im Hochleistungsmusizieren der Wiener Philharmoniker längst verloren hat: ich meine die Würde des Imperfekten, die einzige Würde, die bei aller Demut auch einer Anmaßung bedarf. Aber genau so soll es sein.

*

In seinen Memoiren schreibt Sohn Charles:

„Einmal wurde Vater gefragt, wie er es ertragen könne, dass J.B. auf den Campmeetings immer so laut und falsch singe. Seine Antwort war: J.B. ist ein ausgezeichnete Musiker. Achten sie niemals zu sehr auf die einzelnen Töne. Wenn sie das tun, werden sie die Musik verpassen.“