

**Zeitschrift:** Rote Revue : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur  
**Herausgeber:** Sozialdemokratische Partei der Schweiz  
**Band:** 82 (2004)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Dylan im Kaufhaus  
**Autor:** Kraut, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-341854>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Dylan im Kaufhaus

Musik für sich genommen mag auf den ersten Blick wenig mit Politik zu tun haben, auf den zweiten freilich einiges. In der Musik*praxis* sieht es anders aus. Sobald die Werke in Umlauf kommen, geraten sie in

---

**Peter Kraut**

---

verschiedenste, durchaus politische Zusammenhänge. Konsumierende, Produzierende, Vermittelnde, aber auch Verwertungsgesellschaften, Unterhaltungsfirmen und kulturfördernde Kommissionen kommen innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens ins Spiel.

Als Musikvermittler, der in verschiedensten Rollen und Perspektiven diese Praxis erlebt und erlebt hat, möchte ich in acht Abschnitten einige Betrachtungen über dieses Eintauchen des Werkes in den Umlauf anstellen, also über Musik und Gesellschaft sprechen – ein schwieriges, parabelhaftes Verhältnis. Dabei steht nicht die Wirksamkeit politischer Programmmusik im Zentrum, wie sie in so genannt E und U in verschiedensten Schattierungen vorkommt (bspw. bei Kurt Weill, Fela Kuti, Cornelius Cardew, Dead Kennedys, Chumbawamba etc.), sondern die Frage, wie innerhalb des heutigen Kulturbetriebes eine Haltung zu vertreten sei, die über das rein Musikalische hinausgeht.

**1**

Wenn Musik in den Umlauf kommt, ist ihre politische Dimension vor allem am

Kontext festzumachen. Es geht also weniger um die musikphilosophische Frage nach der Organisation und Sinnhaftigkeit des Materials, sondern um den Rahmen, in welchem Musik aufgeführt, rezipiert und verwertet wird. Ideologische Auseinandersetzungen laufen schnell ins Leere, wenn sie sich bloss auf den kompositorischen Akt, auf die Musik für sich beziehen. Vielschichtiger wird die Analyse, wenn man mindestens zwei Voraussetzungen mitberücksichtigt: Die Technologie hat die globale, digitalisierte Klangbibliothek per Knopfdruck verfügbar gemacht und die Kunstmusik ist an der Grenze der spielbaren Geräusche und Klänge angelangt. So wird alles möglich und kombinierbar, ungeachtet historischer, stilistischer oder geographischer Herkunft. Historische Polaritäten wie die zwischen Pierre Boulez, dessen Musik hyperstrukturiert ist, und derjenigen von John Cage, der den Zufall nobilitiert, sind vergangen. Europäische Geistesgeschichte versus amerikanischen Pragmatismus – diese und andere Auseinandersetzung mit ihren politischen Implikationen will man nicht noch einmal führen.

Die politische Dimension ist also eher in der Musikpraxis zu suchen, die heute eben alles mit allem kreuzt: Inhalt mit Inhalt, Kontext mit Kontext und alles Mögliche dazwischen. Überspitzt gesagt: Bob Dylan im Kaufhaus, Streichquartett im Quartiertreff, Free Jazz am Lucerne Festival, esoterische E-Musikzirkel im Kunsthaus, Klangforschung für Videogames oder Musical im Konzertsaal sind Situationen,

die in der Regel mehr über eine aktuelle (kultur-)politische Situation auszusagen vermögen als die Musik selbst. Der Normalfall aber – Mozart im Konzertsaal, Salsa im Quartiertreff, James Last im Supermarkt – stösst schnell an die Grenzen des eigenen Genres.

## 2

**Wenn Musik  
Inhalte des poli-  
tischen Zeitge-  
schehens trans-  
portiert, ist sie  
oft so aktuell  
wie die gestrige  
Zeitung.**

Das politisch Formbare der Musikpraxis steckt zum grossen Teil in den Rahmenbedingungen, die sich ein Gemeinwesen zu leisten können glaubt. Heute wird Musik/Kultur mehrheitlich in Kategorien der erweiterten Gastronomie geplant und legitimiert, weil der ökonomische Verwertungszusammenhang dominiert: Standortattraktivität, Einschaltquoten, Erlebnischarakter, Synergie oder Multiplikationseffekt sind die entsprechenden Schlagworte. Wenn es ein politisches System schafft, nicht nur auf diese Kategorien zu achten, sondern grosse *inhaltliche* Spannungen auszuhalten – von der massiven Unterstützung elitärer Hochkultur bis zur Förderung musikalischer Selbsthilfegruppen –, dann ist das Zeichen einer reifen kulturpolitischen Leistung, die zwischen Elitenförderung und Breitensport, Kulturförderung und Sozialpolitik genau zu unterscheiden weiss. Das braucht aber eine ausgewiesene, professionelle Qualitätskontrolle. So kann die Kulturpolitik das reale Testgelände der politischen Auseinandersetzung bilden.

## 3

Wenn Musik Inhalte des politischen Zeitgeschehens transportiert, ist sie oft so aktuell wie die gestrige Zeitung, altert schnell und schlecht. Werke berühmter Komponisten, wie etwa Luigi Nonos «Intolleranza» (1960), Bernd Alois Zimmermanns «Requiem für einen jungen Dichter» (1969) oder Frederik Rzewkis «The

people united» (1975) haben zwar überlebt, riechen aber nach Sozialromantik, so fortschrittlich sie damals waren. Ob ihre Wirkung im Sinne ihrer Urheber anhält, ist fraglich. Vermutlich werden sie heute nicht wegen, sondern trotz ihres «politischen» Gehalts noch aufgeführt und weil sie musikalisch immer wieder neuen Interpretationsspielraum lassen – Programmcharakter hin oder her. Das gilt im Übrigen für viele Aspekte des musikalischen Schaffens: Sobald Musik nebst ihrer eigenen Botschaft eine weitere übermitteln muss – sei diese nun politisch, religiös, sportlich, kommerziell etc. –, verliert sie einen Teil ihrer Autonomie (vgl. auch Punkt 6).

## 4

Fruchtbarer und in der Wirkungsgeschichte nachhaltiger sind Werke, die über ihre Form die rein musikalische Fragestellung sprengen. Es sind Werke, die einen Meta-Kommentar zur Musik geben. Auf diesem Umweg, der ja nur wieder auf die Musik und ihre (gesellschaftlichen) Rituale verweist, wird oft die Situation der daran Beteiligten thematisiert, also die Rolle des Komponisten, des Publikums, der Interpreten, der Medien, der Aufführungssituation etc. Hier liegen Möglichkeiten zu musikalischer und gesellschaftlicher Kritik, die auch oft genutzt wurden, nicht zuletzt, um den umstrittenen «Werkcharakter» immer neu in Frage zu stellen. Erik Saties Kompositionen (extensive Raum-Musik als Vorläufer unzähliger Varianten von Ambient), John Cages indetermierte Werke (als Frage, wo die Musik beginnt und die Umwelt aufhört und umgekehrt), Kagels Musiktheater (Rollenspiele, auch zur derjenigen von so genannt E und U) oder Stockhausens Helikopterquartett (Musik näher bei Gott und fern aller Ökologie) gehören dazu. Aber auch Strömungen der Popmusik wie Techno (extensiv erlebte, kollektive Klang-Raum-Erfahrung, synthetisch-geräuschhaft

und ohne Zentrum) oder Punk (gepflegter Dilettantismus und krudes Styling als Gesellschaftskritik) sind zu nennen. Es ist eine alte Weisheit, die der Mathematiker und Logiker Kurt Gödel formuliert hat: Um ein System zu beweisen oder zu widerlegen, muss man aus dem System heraustreten. Alles andere hat tautologische Züge, bleibt in der Analogie oder der Referenz der eigenen Genre-Geschichte gefangen.

## 5

In der akademisch verankerten Musik mit ihren teilweise hohen sozialen und bildungsmässigen Eintrittsbeschränkungen geistert noch viel «Opus-Mentalität» herum: Musik als autonomes Werk, als Solitär, in der Schreibstube oder am Computer als Weltkommentar im weitesten Sinne konzipiert. Autorschaft ist oberstes Ziel. So gesehen könnte man die gesamte hoch subventionierte E-Musikpraxis (Oper, Klassik) alleine durch ihren Entstehungs- und Aufführungsrahmen als bürgerlich bezeichnen, als Erbauungsmusik mit Werkcharakter, die streng zwischen Kunstwelt und Realität trennt und die die global vernetzten Daten- und Bilderströme oder Stilcodes kaum wahrnimmt. Man könnte – wäre da nicht gerade die schon lange verschriene, staatssubventionierte und totgesagte Oper, das latent übermenschliche Gesamtkunstwerk also, das immer wieder als Experimentierfeld die erstaunlichsten Freiräume füllt – gerade durch seine Abgehobenheit von und Distanz zur Massenkultur. Das Entfernteste ist mitunter das Aktuellste. Einige der stärksten Musikkommentare sind in den letzten Jahren hier entstanden, etwa solche zur Verknüpfung von Klang und Bild, zum Verhältnis von Musik und Technologie, von historischem Stoff und politischer Aktualität oder zur Beziehung von alten und neuen Medien. Das vielschichtige, äusserst klug mit Zitaten und Anlei-

hen umgehende Musiktheater von Salvatore Sciarrino, Heiner Goebbels oder Georges Aperghis bspw. kann nur unter solchen Bedingungen entstehen, so diskutabel der Rahmen dazu sein mag. Goebbels selbst fragte vor fünfzehn Jahren in einem Essay: Existiert der Realismus nur noch in der Disco? Müsste man das heute umdrehen und fragen: Existiert er im Gegenteil nur noch in der Oper?

## 6

Eine Schwierigkeit des Politischen in der Musik liegt in der Sprache bzw. in der Kritik. Wenn man über Musik spricht, tut man dies immer aus der individuellen Erinnerung an den flüchtigen Moment, da Musik in Echtzeit vergeht. Man kann sich nicht vor ein Musikstück stellen und zusammen darüber diskutieren. Die Erinnerung ist aber immer auch eine assoziative Angelegenheit und gelangt so schnell an die Grenzen der Intersubjektivität, also des objektiv Nachvollziehbaren. Musik ist deswegen schlecht «überprüfbar», also schlecht geeignet für den «Diskurs». Der Essay scheint die angemessenere Form, um darüber nachzudenken. Selbst wenn man die Partitur gelesen und den Komponisten befragt hat, kann man nie sicher sein, ob wirklich genau das interpretiert wurde, was in den Noten steht resp. vom Urheber intendiert ist (von «Musik verstehen» kann schon gar nicht die Rede sein). Hier unterscheidet sich die Musik von der Literatur, dem Kino oder der bildenden Kunst. Diese Formen existieren schwarz auf weiss, werden als Kopien identisch wiederholt oder sind stationär, lassen sich vielleicht sogar an die Wand nageln und gemeinsam betrachten. Das alles trifft auf die Musik nicht zu. Vielleicht ist sie deshalb auch so formbar, so verwertbar, man kann sie vereinnahmen für Nationalhymnen wie für Fussballweltmeisterschaften. «Nationaldichtung» oder «-kunst» ist dagegen der wechseln-

**Existiert der**

**Realismus nur**

**noch in der Oper?**

den Interpretation unterworfen. Ob Hodler, Max Bill, Fischli/Weiss oder Thomas Hirschhorn die schweizerische Kunsttradition am besten repräsentieren, darüber kann man genüsslich streiten. Die Nationalhymne dagegen bleibt.

## 7

Pop wie Kunstmusik leiden unter ewigen Paradoxien, die direkt aus der Sozial- oder Bildungspolitik stammen könnten. Um diese Widersprüchlichkeiten wird immer wieder neu gerungen. Im Pop geht es um das Problem der «credibility»: Letztlich will hier jeder den Erfolg, die Masse erreichen, berühmt *und* anders sein. Wie schafft man es aber, sich dadurch nicht korrumpieren zu lassen? Wie wird und – was schwieriger ist – wie bleibt man erfolgreich und glaubwürdig zugleich? Ist es nicht so, dass der Popstar jede Position bestätigt, gegen die er anzusingen vorgibt, angesichts der Kanäle, die er dazu verwenden muss (hat sich Kurt Cobain deswegen umgebracht)? Ist im Pop kritische Reflexion überhaupt möglich angesichts einer umfassenden Kulturindustrie, die selbst Adornos kühnste Vorstellungen übertrifft und die jede subversive Minderheit innert kürzester Frist zum kommerziell verwertbaren Mainstream erklären kann? In der Kunstmusik ist zu fragen: Träumt nicht jede im besten Sinne elitäre und fortschrittliche Position von einer gewissen Breitenwirkung, kann diese aber nur zum Preis ihrer Fortschrittlichkeit erreichen? Verliert sie nicht ihre Wirkung, sobald sich der Makel des Populären an sie heftet, oder, schlimmer noch, wenn Komponisten sich bemüsst fühlen, ihr Werk zu «erklären»?

Muss sich die Kunstmusik notwendigerweise «in der Rumpelkammer der Affekte» häuslich einrichten, wie dies der deutsche Komponist Helmut Lachenmann sagt, um bei einer gewissen Masse von Publikum anzukommen? Wie löst man das Problem von wirkungsschwacher, schwer zugänglicher Innovation bzw. von popularisierter, vorgeformter Formensprache?

## 8

Musik als Musik ist, wenn man den Analysefilter ausschalten kann, pure Emotion. Sie ist nicht-sprachlich, nicht-bildlich, abstrakt und direkt, wir sind ihr gewissermassen ausgeliefert. Wir können zwar wegschauen, weghören aber geht nicht. Jenseits aller Theorie und allen Vorwissens gibt es Zustände wie das Berührt-Sein, die Ergriffenheit, Energie und Langeweile, es gibt Abstossendes und Aufbauendes und vieles andere mehr, was Musik in uns bewirken kann. Davon war in diesem Artikel nicht die Rede.

Peter Kraut (\*1965), hat Geschichte, Soziologie und Politologie studiert und ist seit knapp 20 Jahren als Vermittler (Musik, Klangkunst, Clubkultur etc.) und Autor (NZZ, Radio DRS u.a.) tätig. Er schreibt regelmässig über Themen im Schnittpunkt von Musik, Neuen Medien, Kunst und Popkultur. Er leitet die Stelle «Transfer» der Hochschule der Künste Bern HKB, die für Veranstaltungen und Publikationen verantwortlich zeichnet.