



SCHLUSS MIT DER MUSIK!

FACETTEN EINER DEBATTE IN DER NEUEN MUSIK

von Christian Grüny

Diskussionen in der Neuen Musik und über sie haben einen Doppelcharakter, den sie nicht loswerden. Auf der einen Seite handeln sie von einer sehr speziellen, kulturell hochentwickelten Praxis, auf der anderen geht es in ihnen immer auch um die Musik als solche, und das heißt als die elementarste, verbreitetste und individuell und gesellschaftlich einflussreichste künstlerische Gestaltung. Man könnte auch sagen: Debatten über «Neue» Musik sind immer auch Debatten über Musik. Als wäre die Gleichzeitigkeit dieser höchst heterogenen Bestimmungen nicht schon genug, verbinden sich mit beiden Seiten wiederum eigene Probleme.

■ Die Neue Musik ist, wie in den vergangenen Jahren hinreichend oft und deutlich bemerkt wurde, eine in mehrfacher Hinsicht marginalisierte Praxis: Sie führt gesellschaftlich eine Randexistenz und wird in der Regel nur von einem kleinen Kreis wahrgenommen. Sie ist isoliert innerhalb der Kunstmusik, die von den meisten Hörern gleichbedeutend mit der klassisch-romantischen Tradition ist; diese wiederum führt rein quantitativ eine Randexistenz innerhalb der gesamtgesellschaftlich gehörten

(und gekauften) Musik. Die Neue Musik ist aber auch kaum angeschlossen an die zeitgenössische Produktion in anderen künstlerischen Disziplinen, von denen die bildende Kunst finanziell, diskursiv und in Bezug auf öffentliche Aufmerksamkeit absolut hegemonial ist. Angesichts dieser Lage ist trotziges Schulterzucken so wenig überzeugend wie die Forderung, sich an die Popmusik anzubiedern oder sich in die niemanden zurückweisenden Arme der bildenden Kunst zu begeben und sich so aufzugeben.

Die Diskussionen und Forschungen über «die Musik» als solche auf der anderen Seite spielen oft auf mehreren Ebenen zugleich, die man vielleicht deutlicher auseinanderhalten sollte: Musik als elementare menschliche Artikulations- und Kommunikationsfähigkeit, die ihre Wurzeln in der frühkindlichen Entwicklung hat, Musik als gesellschaftliche und alltägliche Praxis, Musik in ihrer populären Form als Identifikationsfaktor und Ware und schließlich Musik als künstlerische Gestaltung. Natürlich hängen

Eduard Hanslicks «tönend bewegte Form» hat ausgedient | Christian Grüny Anfang August bei den Darmstädter Ferienkursen

diese unterschiedlichen Dimensionen zusammen und müssen zueinander in Beziehung gesetzt werden, aber gleichzeitig ist dieses heterogene Feld geprägt von sehr unterschiedlichen Musikverständnissen und gegenseitigen Absetzbewegungen. Man kann sagen, dass jede Musikform unweigerlich an die elementare Musikalität anschließt und sie auf unterschiedliche Weise weiterentwickelt; aber während die klassische tonale Kunstmusik die Formen und Erwartungen musikalischer Alltagspraxis zwar entwickelt und verfeinert, aber im Grunde doch bedient, bricht die Neue Musik mit vielen von ihnen.

Während dieser Bruch ihr Selbstverständnis zutiefst prägt, will sie damit nicht aus der Musik als solcher ausscheren, sondern eher ihre Grenzen erproben und erweitern. Der Allgemeinbegriff Musik könnte von hier aus verstanden werden als Oberbegriff für ein Ensemble unterschiedlicher Praktiken und Typen von Gestaltung, deren Verhältnis zueinander nicht vorab geklärt ist, sondern ständigen Verschiebungen und Auseinandersetzungen unterworfen. Wenn Interventionen und Transformationen dieses Feldes nicht erst für die Neue Musik, sondern für die westliche Kunstmusik als solche zentral sind, ist es nicht verwunderlich, dass diese diskursiv begleitet, angegriffen, verteidigt, aufgearbeitet, manchmal vorbereitet werden. Dies geschieht natürlich nicht erst seit dem 20. Jahrhundert, hat sich hier aber deutlich verschärft.

Faktisch geht es in diesen diskursiven Auseinandersetzungen um Verschiebungen des Feldes und seiner Grenzen. Man kann dies als Arbeit am Musikbegriff beschreiben, was nun aber auch ganz anders verstanden werden kann und verstanden wird: In Frage steht dann nicht die Veränderung bestimmter Praktiken und die Erfindung neuer, die Konstellation unterschiedlicher Formen musikalischer Praxis und ihr Verhältnis zur Welt, sondern das Wesen der Musik. Hier vermischen sich das Bedürfnis, das eigene Tun zu verstehen und einzuordnen, der Versuch, es zu legitimieren und gegen Angriffe zu verteidigen, und die Frage nach dem, was die Musik «eigentlich» sei. Man könnte es so formulieren: Wenn nicht-tonale Konstruktionen/ die Arbeit mit

Geräuschen jenseits der Töne / die Parametrisierung des Klanglichen / die explizite Bewirtschaftung der konzeptuellen Dimension / die Einbeziehung anderer Medien oder der Übergang in sie / ... noch Musik sind, was ist dann Musik? Mitten in einer solchen Debatte scheinen wir gerade zu stecken.

Diese Debatte ist, neben der künstlerischen Selbstreflexion und dem Versuch theoretischer Durchdringung der Situation, auch ein Kampf um Legitimität und ein kulturpolitisches Manöver. All das ist unvermeidlich, und es wäre vollkommen verfehlt, es als Verfallsform einer Diskussion anzusehen, die eigentlich ästhetische Fragen und nur sie behandeln sollte. Für die Debatten in der bildenden Kunst der 1950er und 60er Jahre galt genau das Gleiche: Man denke an die Art, wie Clement Greenberg in den 1940er und 50er Jahren seine Vorstellung medialer Spezifität und mit ihr eine bestimmte Gruppe von Künstlern diskursiv durchgesetzt hat und wie massiv in den 1960er Jahren gegen diese mittlerweile hegemoniale Vorstellung gearbeitet wurde und gearbeitet werden musste. In solchen Situationen künstlerischen Umbruchs nehmen vielfach auch solche Texte den Charakter von Manifesten an, die gar nicht unbedingt so gemeint sind. Begriffe werden erprobt, von denen einige aufgegriffen werden, weil sie sich als treffend erweisen, weil sie ein Bedürfnis bedienen oder auch weil sie schlicht und einfach gut klingen, während andere wieder in Vergessenheit geraten, Plausibilitäten werden aufgebaut, Argumente und Polemiken ausgetauscht. Die unangenehmen Züge dieses Prozesses – die Überhitzung, die Übertreibungen, die erhöhte Geschwindigkeit, die offensichtliche Arbeit an der eigenen Marke – sind durch Veränderungen der medialen Landschaft sicher verstärkt, aber nicht hervorgebracht worden.

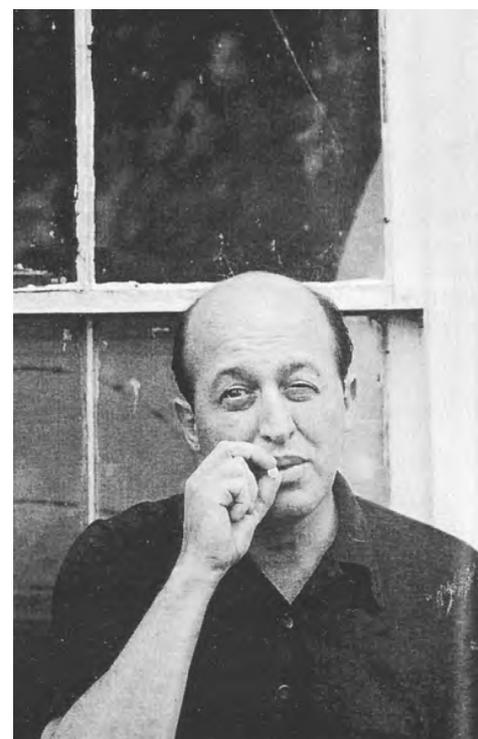
REFLEXIVITÄT DES MEDIUMS

Immer wieder ist in den gegenwärtigen Diskussionen auf die Entwicklung der bildenden Kunst in den 1960er Jahren verwiesen worden, mit dem ausdrücklichen oder impliziten Hinweis, dass all das, was in der Musik gerade verhandelt wird, dort bereits vor fünfzig Jahren erledigt worden sei. In der Tat gibt es hier deutliche Parallelen, denen aber ebenso viele Unterschiede gegenüberstehen.

Man kann die Greenberg'sche Idee der Medienspezifität als Ausgangs- und Absto-

ßungspunkt für die damaligen Bewegungen betrachten, die Idee also, dass es erstens künstlerische Medien wie – klassischerweise – Malerei und Skulptur gibt und dass zweitens die Aufgabe künstlerischer Entwicklung darin besteht, diese Medien in Richtung auf immer größere Reinheit und Reflexion ihrer eigenen immanenten Logik zu treiben. Die Reflexivität des Mediums und die Betonung der Wahrnehmung (des *Sehens*) sind hier eng miteinander verknüpft bzw. bedingen sich gegenseitig – die Parallelen zur Musik mit ihrer fast fetischistischen Evokation des *Hörens* sind offensichtlich.

© Hans Namuth



Prägte seit den 1950er Jahren die öffentliche Meinung zugunsten abstrakter Kunstformen | Kunstkritiker Clement Greenberg

Von dort aus könnte man im Wesentlichen drei Bewegungen ausmachen, die nicht ganz unabhängig voneinander zu sehen sind, aber doch in unterschiedliche Richtungen gehen: Intermedialität, Performativität und Konzeptualität. Es sind genau diese Punkte, um die sich die derzeitigen Diskussionen in der Neuen Musik drehen.

In der Tat kommen diese spät, und als Harry Lehmann 2008 seinen später veröffentlichten Vortrag über «Die Digitalisierung der Neuen Musik» hielt,¹ war er auch in Bezug auf die digitale Revolution schon etwas spät dran und hat dabei ein wenig wie der sprichwörtliche Elefant im behüteten Porzellanladen der Musik und ihrer Begriffe gewütet. Vieles war hier überzo-

gen und anfechtbar, aber wenn man sich die Reaktion auf sein in ein allgemeines Theoriemodell der Avantgarde eingelasenes «Gedankenexperiment» ansieht, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Szene einen solchen Angriff gebraucht hat. Wenn ein Milieu derart massiv auf Verteidigung schaltet, ist offenbar ein wunder Punkt berührt worden.

Der Fokus verschob sich vom Digitalen zu Lehmanns Idee einer Gehaltsästhetik und zur Frage des Konzeptuellen in der Musik, und es ist etwas unglücklich, dass in der Folge sehr viele unterschiedliche Fragen und Positionen unter diese Überschrift subsumiert wurden, die mit ihr nicht viel zu tun hatten. Wenn es auch Zusammenhänge sowohl inhaltlicher als auch personeller Art zur Frage von Konzept und Gehalt gibt, steht die Arbeit mit unterschiedlichen, nicht ursprünglich musikalischen Medien, die für viele KomponistInnen längst zur Selbstverständlichkeit geworden war, doch quer zu ihr und ist auch nicht unbedingt gleichbedeutend mit dem Einsatz von Elektronik. Das Gleiche gilt für die performative Dimension, wo etwa durch Composer/Performer wie Jennifer Walshe die klare Trennung zwischen der Arbeit der Komponistin und derjenigen der Performerin in Frage gestellt und der theatralen Dimension erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet wurde, und die Rede von «Diesseitigkeit», also einer Musik, die sich aneignend, transformierend und kommentierend zum Alltag verhält, der sie umgibt.

Trotz dieser offensichtlichen Heterogenität möchte ich hier von einer einzigen Debatte sprechen, und zwar insofern, als Erweiterungen und Transformationen in unterschiedliche Richtungen propagiert und vorgenommen werden, die den Musikbegriff als solchen zu betreffen scheinen. Man könnte mit Johannes Kreidler in Anlehnung an den «erweiterten Kunstbegriff» vom Kampf um einen «erweiterten Musikbegriff»² sprechen, der diese Heterogenität weder zu reduzieren noch auf einen Nenner zu bringen versucht, sondern als konstitutiv versteht.

Der einzige dieser Punkte, für den es keine Parallele zur bildenden Kunst zu geben scheint, ist derjenige der Diesseitigkeit, der sich mit Namen wie Martin Schüttler, Hannes Seidl und Maximilian Marcoll verbindet. Es sieht so aus, als liege der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Feldern im nicht-referenziellen Charakter der Musik. Das Bedürfnis, sich

© Martin Kurtenbach



Stellt die klare Trennung zwischen der Arbeit der Komponistin und derjenigen der Performerin in Frage | Jennifer Walshe

zur eigenen Gegenwart zu verhalten, hat in der Musik mit ganz anderen Hindernissen zu kämpfen als in der bildenden Kunst, wo die Darstellung von etwas und auch die Aussage über es als nicht solche das Problem sind, sondern die Frage des Verhältnisses zwischen künstlerischer Gestaltung und expliziter Bezug- und Parteinahme bzw. zwischen Darstellung und Aussage. In der Musik ist weder das eine noch das andere klar, geschweige denn das Verhältnis zwischen beiden. Das ist sicher richtig, die wesentliche Differenz scheint mir aber in einem anderen Punkt zu liegen, nämlich in der grundsätzlich anderen Ausgangskonstellation.

KÜNSTLERISCHE PRAXIS STATT MUSIK

Tatsächlich kann man diese Konstellation gerade an Kreidlers Übernahme des «erweiterten Musikbegriffs» aus der Kunst sehen. Sieht man einmal davon ab, dass die ursprüngliche Formulierung von Joseph Beuys geprägt wurde und damit eine sehr spezielle Auffassung dieser Erweiterung beinhaltet, so gibt es doch einen grundlegenden Unterschied. Auch der Kunstbegriff bezieht sich auf eine Ansammlung heterogener Praktiken in unterschiedlichen, veränderlichen Konstellationen, aber diese Praktiken finden bereits im Bereich der

Kunst statt. Der erweiterte Kunstbegriff ist ein «generischer» Begriff (Thierry de Duve), also ein Begriff der Kunst im allgemeinen, für den die Differenzen der Medien keine definierende Relevanz mehr haben, was durch die Einbeziehung der konzeptuellen Dimension vermittelt ist. Neben dieser Erweiterung nach innen gibt es eine nach außen ins Alltägliche und Gesellschaftliche hinein, also zu explizit nichtkünstlerischen Praktiken, die etwa bei Beuys besonders wichtig ist.

Nun kann man mit Recht sagen, dass es genau das alles ist, was Kreidler und andere fordern (und praktizieren). Er spricht aber nicht davon, dass Musiker sich dem längst erweiterten Kunstbegriff unterstellen und ihre eigene Praxis von diesem her verstehen sollen, sondern postuliert einen erweiterten Musikbegriff. Das ist aber etwas vollkommen anderes als ein erweiterter Begriff von Kunst. Das Feld, in das hinein interveniert wird, ist das oben skizzierte, in dem sich Kinderlieder, Stadiongesänge, kulturindustrielle Retortenprodukte, subkulturelle Elektronikfrickler, ein kulturell approbierter Konzertbetrieb, die Neue Musik und vieles andere finden – und nicht jenes, in dem Malerei, Skulptur, Video, Film, Performance etc. ihre Grenzen verwischen und Übergänge in den Alltag erproben. Die Rede von einem erweiterten Musikbegriff setzt gerade voraus, dass Musik nicht Teil dieses Felds ist, sondern sich ihm von einer Position außerhalb annähert oder auch: es sehnsüchtig von außen betrachtet. Und in genau diesem Sinne ist die Diskussion eine über die Musik im Allgemeinen, weil diese ihr Referenzpunkt bleibt.

Neuer Konzeptualismus, Diesseitigkeit, New Discipline – in allen diesen Fällen geht es um eine Arbeit am Musikbegriff, wird die Frage verhandelt, was Musik eigentlich ist, sein soll und kann. «Wir müssen Musik neu denken, nämlich als ...» ist die Standardform der diskursiven Intervention, und «Nein, das ist ein Verrat an der Musik und gibt ihre wesentlichen Errungenschaften preis» die vielfache Reaktion. Offensichtlich liegt das nicht an der Beschränktheit der jeweiligen Diskursprotagonisten und -teilnehmer, sondern an der tatsächlich besonderen medialen und institutionellen Situation der Musik. Dass die einengende Überinstitutionalisierung der Neuen Musik ihr Problem sei, wurde vielfach behauptet, aber das ist nicht alles: Das Feld, in dem sie sich bewegt, ist eben nicht nur das ihrer eigenen Institutionen, sondern das des Musi-

kalischen in seinen unterschiedlichen Ausprägungen insgesamt. Besonders drastisch drückt sich dies in Kreidlers Text selbst aus, wenn er schreibt: «Unleugbar gibt es Eigengesetzlichkeiten von Musik, und als Komponist ist es das primäre Tätigkeitsgebiet, also seine Begabung und Profession, sich im Medium der Klänge auszudrücken.»³ Würde man an dieser Stelle «Musik» durch «Malerei» ersetzen, so würde jeder die Herkunft des Textes im 19. Jahrhundert oder bestenfalls in der klassischen Moderne vermuten. Ob der Satz nun eine Kautel ist, mit der er sich dagegen absichern will, im Musikdiskurs nicht mehr ernst genommen zu werden, oder eine innere Überzeugung: Um genau dieses Reden, diesen Rückbezug geht es mir, wenn ich wenn ich fordere, mit der «Musik» Schluss zu machen.

Damit ist natürlich nicht gemeint, dass man das leidige Gerede lassen soll und endlich wieder den Mund halten und komponieren. Die Diskussionsanstöße und Debatten sind offensichtlich nötig, wie ihre positive Resonanz und vielleicht noch mehr der Gegenwind zeigt, den sie ausgelöst haben. Auch ist es legitim und unerlässlich, Reflexionen über die eigene Praxis anzustellen.

Ebenso wenig ist gemeint, dass alle ihre Instrumente fallen lassen und stattdessen zur Videokamera greifen oder nur noch den Computer als multimediale Maschine gelten lassen sollen, oder dass es keinen Sinn hat, in ganz anderen Diskursen als dem der Neuen Musik über «Musik» als solche zu sprechen. Nur dies: Was wäre, wenn man die Musik aus dem Zentrum der Debatte verschöbe? Wenn die Idee einer Normalform der Musik als gesetzlich geregelte, rein klangliche Konstruktion, die noch alle Absetzbewegungen prägt, einmal nicht mehr kritisch oder affirmativ traktiert, sondern einfach links liegen gelassen würde?

Dies wäre dann näher an dem, was die Beteiligten in ihrer eigenen Praxis tun, nämlich Stücke produzieren, die sich nur bedingt um die Frage der Gattungszugehörigkeit scheren und auch nicht immer als Herausforderungen des Musikbegriffs gemeint sind. Die Frage, die sich konkret stellt, ist eher die, wie intermediale, konzeptuelle und performative Arbeit aus der Musik heraus künstlerisch produktiv gemacht werden kann und wie viel davon die Musikinstitutionen, die Geldgeber und die Publika aushalten. Das ist in der Tat eine Frage an die

Wirklichkeit der Musik und weniger eine Arbeit an ihrem Begriff. «Was soll die Aufregung?», hat Ole Hübner am Ende seines Beitrags zur Konzeptualismus-Umfrage der *MusikTexte* gefragt.⁴ Es ist schon offensichtlich, wo die Aufregung herkommt und was sie soll. Aber es wäre trotzdem schön, wenn sie sich allmählich legte und man sich interessanteren Fragen zuwenden könnte – etwa der, inwiefern musikalische Kompetenz und Sensibilität sich in der Gestaltung multimedialer Zusammenhänge anders zeigt als etwa aus der bildenden Kunst oder der Performance stammende. Dann könnte man auch fragen, was KomponistInnen eigentlich tun, wenn sie nicht ständig mit Gesetzen behelligt und für Grenzüberschreitungen zur Rechenschaft gezogen werden. ■

¹ Harry Lehmann: «Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment», in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik*, Mainz 2009, S. 33–43.

² Johannes Kreidler: «Der erweiterte Musikbegriff», in: Armin Köhler / Bernd Künzig (Hg.): *und+*, Mainz 2014, S. 82–89. (online auch unter http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_erweiterte_musikbegriff.pdf).

³ ebd., S. 88.

⁴ Ole Hübner: «Keep calm, Conceptual Natives!», in: *MusikTexte* 145 (2015), S. 76.

Oldenburg
27.–30.10.2016
07.–08.12.2016

Festival 25 Jahre oh ton

Subharchord, Trautonium und weitere elektro-mechanische Tasteninstrumente, Uraufführungen von Kompositionsaufträgen, Workshops, Vorträge, Konzerte von Solisten und Ensembles aus dem In- und Ausland

oh ton
FÖRDERUNG AKTUELLER MUSIK E.V.
info@oh-ton.de
www.oh-ton.de | www.oh-ton-ensemble.de

gefördert durch
Kulturbüro
STADT OLDENBURG