

Christian Grüny

Erdrückende Tradition?

Musik in der Gegenwart

Vor einiger Zeit las ich im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* einen Artikel über die Akustik von Konzertsälen, an dessen Inhalt ich mich nur noch vage erinnere. Sicherlich wurden die einschlägigen Beispiele besprochen und einander gegenübergestellt, und vermutlich war das Ergebnis, dass es die eine gute Akustik und den perfekten Konzertsaal nicht gibt – man kennt das. Woran ich mich aber sehr gut erinnere, ist, dass ich mich bei der Lektüre plötzlich fragte, warum mich das eigentlich interessieren sollte. Nun interessiert es mich ja tatsächlich, als Konzertbesucher, als Philosoph, der sich mit Musik beschäftigt, als Geisteswissenschaftler, der irgendwie alles Kulturelle interessant findet. Trete ich aber kurz einen Schritt zurück und frage mich, womit sich diese Diskussion eigentlich beschäftigt, beginnt sie mir doch etwas dubios zu erscheinen. Der größte Teil der Musik wird heute natürlich nicht in Konzerthäusern gespielt, sondern in Clubs, im Einzelhandel und über Milliarden von Kopfhörern, und Konzertsäle sind bis heute eine recht elitäre Angelegenheit, auch wenn viele Akteure sich seit langem bemühen, daran etwas zu ändern. Von diesem Gedanken ist man sehr schnell bei der grundsätzlichen Frage, ob es einen mit öffentlichen Geldern geförderten klassischen Musikbetrieb in der gegenwärtigen Form geben sollte, der doch nur von vergleichsweise wenigen wahrgenommen wird – auch das kennt man.

Nun begibt man sich auf schwieriges Terrain, wenn man so argumentiert, denn es ist klar, dass ein sehr großer Teil von dem, was wir als Hochkultur zu bezeichnen gewöhnt sind, und auch eine Menge an lokaler Kultur und Soziokultur ohne staatliche Unterstützung nicht existieren könnten. Die Corona-Pandemie hat diese Situation zwar deutlich verschärft, aber nicht geschaffen. Was mir damals sauer aufgestoßen ist, war ja auch nicht die Subventionierung als solche, sondern eine Fachdiskussion, in der die akustischen Eigenschaften von Gebäuden weniger dazu dienen, deren Kosten zu rechtfertigen, als diese Frage schlicht verschwinden zu lassen. Aber auch für sich genommen hat diese Diskussion eigentümliche Züge, erinnert sie doch an das leicht fetischistische Verhältnis, das manche Hi-Fi-Liebhaber zu den Klangqualitäten ihrer Verstärker und Boxen haben – mit dem Unterschied, dass diese in kulturell marginalen Fachjournalen ausgetragen wird, während jene in den Feuilletons der großen Zeitungen stattfindet.

Wir bewegen uns hier offenbar ganz auf der einen Seite des *great musical divide* zwischen E und U. Das Thema wird fast ausschließlich in der klassisch-romantischen Musik diskutiert, die den Konzertbetrieb, in jedem Fall die Orchestermusik, vollständig dominiert. Alte und Neue Musik stehen weit weniger im Fokus. Natürlich ist auch im Fall der klassischen Musik die Akustik von Aufführungsstätten nicht das alles dominierende Thema. Dennoch erscheint es mir bezeichnend, wie viel Aufmerksamkeit ihm gewidmet wird. Was sagt uns das über die kulturelle Lage der Musik?

Klassische Musik, E-Musik, Kunstmusik

Die Musik, über die wir hier sprechen, wird für gewöhnlich als »klassische« bezeichnet; heute weniger geläufig ist der Begriff der E-Musik, während der der (europäischen) Kunstmusik im Alltagsdiskurs wenig verwendet wird. Aufschlussreich sind sie alle drei: Der erste nimmt den Namen einer Epoche als Bezeichnung für eine ganze Kunstgattung, was auf der einen Seite wie eine etwas dilettantische Verallgemeinerung von außen wirkt, auf der anderen aber recht genau benennt, was im Zentrum dieser ganzen Tradition steht (kurz gesagt: Beethoven); der zweite gründet sich auf eine überhebliche, aus heutiger Perspektive antiquiert und auch defensiv wirkende Abgrenzung der eigenen Ernsthaftigkeit von der bloßen Unterhaltung der anderen; der dritte benennt am neutralsten das kulturelle Feld, in dem diese Musik situiert ist. Weil die letzten beiden Begriffe die Neue Musik mit umfassen, werde ich im Folgenden weiter von der klassischen Musik sprechen.

Diese klassische Musik ist aber, woran der dritte Begriff erinnert, Teil der europäischen Tradition autonomer Künste, also eines Felds, in dem sich die verschiedenen künstlerischen Disziplinen von der Indienstnahme durch Kirche und Herrschaft emanzipierten, eigene Institutionen ausbildeten, sich professionalisierten und eine Praxis etablierten, die sich vorrangig nach den Kriterien der inneren Entwicklung des jeweiligen Bereichs bestimmte. Auch wenn die Einflüsse von Gesellschaft, Markt und anderen Künsten nie aufhörten, reagiert Musik seitdem dem Anspruch nach vor allem auf Musik und verhält sich ständig zu ihrer Tradition. Spätestens seit Felix Mendelssohn-Bartholdys Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* 1829, etwas mehr als hundert Jahre nach der Erstaufführung, ist diese Tradition auch in der Öffentlichkeit präsent. Sie wird nicht verworfen oder entsorgt, sondern bleibt als geehrte Referenz, von der man sich gleichwohl emanzipieren muss, für alle erkennbar im Raum. Selbst radikale Abgrenzungen im Namen des Neuen durchtrennen diese Verbindung nicht, sondern bestätigen sie letztlich.

Nun suggeriert diese Beschreibung eine kontinuierliche Tradition der Kunstmusik, die bis heute anhält; nachdem lineare Fortschrittserzählungen in den vergangenen Jahrzehnten an Plausibilität verloren haben, muss man mit einer Pluralität der Entwicklungen rechnen, aber eben doch mit Entwicklung. Ganz offensichtlich ist daran etwas problematisch, was uns zum Begriff der »klassischen« Musik zurückbringt. Wir sprechen hier von der Musik, die zwischen der Mitte des 18. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden ist, mit einigen wenigen Stars aus früheren (Vivaldi, Bach, Händel) und späteren (Strauss, Strawinsky, Schostakowitsch) Zeiten. Ihre Dominanz kann man nicht mehr damit erklären, dass es um das Wachhalten der Tradition als Hintergrund der späteren und aktuellen Entwicklung geht, denn sie hat sich längst verselbständigt. Die klassische und die zeitgenössische Musik stellen in öffentlicher Wahrnehmung und gesellschaftlicher Realität nicht die Vergangenheit und Gegenwart einer Tradition dar, sondern zwei verschiedene Musikgattungen.

Die klassische Musik ist bei uns heute der Inbegriff des Hochkulturellen, mit allen Implikationen des Begriffs: Sie erfüllt repräsentative Aufgaben, wird staatlich gefördert, verkörpert kulturelles Kapital und wird aus all diesen Gründen als elitär geschmäht, als Überbleibsel einer vergangenen Zeit. Interessanterweise enthält die Kategorie des Hochkulturellen, wie auch die des Ernsten, nichts von dem Anspruch auf reflexive Weiterentwicklung einer Tradition, die den Begriff der autonomen Kunst prägt, sondern gründet sich ausschließlich auf das Kriterium gesellschaftlicher Anerkennung. Solange sie sich klar von der Gegenkategorie der Populärkultur abgrenzt, könnte Hochkultur auch auf die weitgehende Stabilität traditioneller Formen setzen – und genau das tut die klassische Musik.

Nun ist die Musik in der besonderen Lage, dass die Präsenz der Tradition hier nicht einfach dadurch erreicht werden kann, dass man sie aus irgendwelchen Archiven oder Lagern holt und zur Rezeption freigibt. Um Vermeer, Rembrandt, Caspar David Friedrich, Cézanne und Klee präsent zu halten, braucht es Restauratorinnen und Kuratorinnen, für die Musik braucht es Menschen, die ihr überhaupt erst zur klingenden Existenz verhelfen, kurz: Musikerinnen. Diese Musikerinnen müssen ausgebildet werden, und sie werden es. Die Musikhochschulen sind, um es etwas drastisch zu sagen, im Wesentlichen Ausbildungsstätten für technisch perfekte Vermittler zur Bewahrung der Tradition, für Hochleistungssportler im Musendienst.

Sensibilität und Stillstand

Dass sich angesichts einer so harschen Formulierung sofort vehementer Widerspruch regen wird, hat etwas damit zu tun, dass jene Musikerinnen ja nicht einfach als Botengänger aus der Vergangenheit fungieren können, sondern die Stücke an Ort und Stelle hervorbringen müssen. Dafür braucht es eine künstlerische Sensibilität, die einem bloßen Techniker oder Athleten vermutlich abgeht. Überdies ergibt sich durch diese Notwendigkeit ein ganz anderes Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart als etwa in der Bildenden Kunst: Während Géricaults *Floß der Medusa* von 1819 als Artefakt aus der Vergangenheit zu uns gekommen ist, dessen Alter und Altern man ihm ansieht, muss Beethovens im selben Jahr begonnene *Missa Solemnis* in jeder Gegenwart neu aufgeführt werden. Gegenwärtig ist die *Missa* also nicht nur, weil sie *jetzt* gehört werden muss – auch das Bild muss jeweils neu und sicherlich heute anders als vor zweihundert Jahren gesehen werden –, sondern weil sie jetzt gespielt oder, wie es so treffend heißt, interpretiert werden muss. Der Interpretation von Musik ist nicht akzidentiell, zu welcher Zeit sie stattfindet, sondern sie wird von dieser Zeit, ihrem Selbstverständnis und ihrem Verhältnis zur Vergangenheit geprägt.

Es wurde oft angemerkt, dass sich unser Hören und unsere musikalische Sensibilität durch die historische Entwicklung verändert haben, und so kann man mit Recht sagen, dass eine Beethoven-Interpretation nach Schönberg anders klingen wird als vorher – oder doch anders klingen *sollte*. Insofern ist jede Interpretation in einem gewissen Sinn zeitgenössisch. Für viele Musiker bildet der Umgang mit den Stücken der Tradition, der diesen immer wieder neue Seiten abgewinnt und sie so lebendig erhält, eine Lebensform, in der sie sich durchaus nicht als Gestalten der Vergangenheit oder als deren bloße Verwalter verstehen, sondern als sehr gegenwärtig. Auch als Hörer klassischer Konzerte, der die Kraft und Differenziertheit aktueller Interpretationen zu schätzen weiß, mag man sich an der Formulierung einer »erdrückenden Tradition« stören – ist diese Tradition nicht vielmehr erstaunlich lebendig und höchst bereichernd? Und ist die ganze künstlerische Sensibilität, die in diesem kulturellen Feld ausgebildet worden ist und es am Leben hält, nicht etwas unbedingt Bewahrenswertes?

Das ist zweifellos der Fall. Aber ebenso zweifellos wird man die klassische Musik nicht als Musik der Gegenwart bezeichnen können. Überdies fällt eine Merkwürdigkeit auf: Anders als etwa im Theater ist es in der Musik nicht nur verpönt, sondern nachgerade verboten, auch nur einen Ton der historischen Vorlage zu ändern. Die Freiheit der Interpretation hat zur

Voraussetzung, dass sich die Interpretin rückhaltlos in den Dienst des Stückes stellt. Der persönliche Ausdruck oder auch die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Sache kann sich in Tempi, Dynamik und Intonation austoben, solange die von den Meistern gesetzten Töne nur unangetastet bleiben; aber auch so hat sie nur dann ihre Berechtigung, wenn sie mit der Realisierung der Sache zusammenfällt. Es ist nicht einmal so, dass dies die dominierende Auffassung wäre, neben der eine sozusagen wilde, umstrittene, aber doch nicht von vornherein illegitime Praxis existierte, die mit den Stücken so umgeht, wie es ihr beliebt – nein, es ist die *einzig* legitime Auffassung.

Am augenfälligsten wird dieses eigentümliche Verhältnis zur Tradition dort, wo zwei künstlerische Disziplinen zusammenkommen, nämlich in der Oper, in der Musik und Inszenierung in vollkommen verschiedene Kategorien fallen. Während diese auf ganz andere Weise Anschluss an die zeitgenössische Kunstproduktion sucht, bleibt jene ganz der Werktreue verpflichtet. Christoph Schlingensiefel durfte in Bayreuth inszenieren, solange Pierre Boulez mit ruhiger Hand das Schiff steuerte. In einer Rezension klang das dann so: Auf der einen Seite agierte der »Provokationsprofi«, die »bewährte Skandalnudel«, das »Rumpelstilzchen des Medienhypes« Schlingensiefel, auf der anderen stand Boulez und »präparierte [...] mit unnachgiebiger Präzision alle Nuancen der Partitur heraus, gab ein atemberaubend flottes Tempo vor und trieb das Orchester zu bestechender Höchstleistung an«. ¹ Gerade die abgestandenen Klischees des Kulturjournalismus machen deutlich, dass diese beiden für den Rezensenten nicht dieselbe künstlerische Welt bewohnen (und er selbst nicht die Gegenwart).

Es ist aber genau diese Welt, in der sich eine Diskussion um die Akustik von Aufführungsstätten etablieren und kulturelle Legitimität gewinnen kann. Wo Dirigenten mit unnachgiebiger Präzision alle Nuancen der Partitur herauspräparieren, soll man das auch entsprechend gut hören können, und wenn die musikalische Darbietung bis zu der heute üblichen stupenden Perfektion getrieben worden ist, müssen auch die Räume mithalten, in denen sie stattfindet. Dann ist es nur konsequent, sich Konzertsäle zu bauen, bei denen es auf die eine oder andere Million nicht ankommt. Und weil in den leuchtturmhaften Großprojekten Stararchitektur, kulturelle Weihe und die Stadt als Event- und Erlebnisraum zusammenkommen, funktioniert das

1 Werner Theurich, *Bilderflut, Bilderwut. Schlingensiefels Parsifal*. In: *Spiegel* vom 26. Juli 2004 (www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schlingensiefels-parsifal-bilderflut-bilderwut-a-310429.html).

auch noch. Die Devise bei all dem ist: »Niemals zweite Liga«. ² Schwer zu sagen, ob es ein Segen oder eine Strafe ist, einen solchen Ort bespielen zu dürfen. Wie das Beispiel der Elbphilharmonie zeigt, ist es dann unter Umständen fast sekundär, dass das Programm anspruchsvoll, abwechslungsreich und interessant ist. Aus den fast immer voll ausgelasteten Konzerten laufen die Besucher in Scharen davon, wenn sie zu lange dauern – es ging dann doch vor allem um die Elphi-Experience. Die Frage ist, wer hier gewinnt. Die Musik ist es eher nicht.

Neue Musik

Und wo steht bei all dem die Neue Musik? Sie ist selbst Kunstmusik, entschieden auf der Seite des E(rnsten), aber beansprucht tatsächliche Gegenwartigkeit, und zwar denkbar emphatisch: Sie ist *die* Musik der Gegenwart. Nun wurde der Begriff der Neuen Musik bereits 1919, also vor etwas mehr als hundert Jahren, von dem Musikkritiker Paul Bekker geprägt; ³ trotzdem wird er bis heute als Bezeichnung der seitdem entstandenen Kunstmusik verwendet, die aktuellsten Kompositionen eingeschlossen. Eine Differenzierung wie die zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst hat sich in der Musik nie etabliert; überhaupt gibt es keinen einigermaßen etablierten alternativen Begriff, um die Produktion der Gegenwart zu bezeichnen. Alle Kunstmusik bis Schönberg ist klassische Musik, alle Kunstmusik seit Schönberg Neue Musik.

Insofern steht die Neue Musik zuerst einmal in genau dem kulturellen Bereich, in dem auch die klassische Musik steht, und zwar als deren legitime Fortsetzung. Die eigenartige Perpetuierung ihres Namens über hundert Jahre weist allerdings darauf hin, dass diese Kontinuität zumindest problematisch ist. Der Moment, in dem klassische unwiderruflich in Neue Musik übergeht, ist die Verabschiedung der harmonischen Tonalität einige Jahre vor Bekkers Text. Dies musste als radikaler Bruch erscheinen, in den Selbstreflexionen Schönbergs und seiner Schüler bemühten diese sich aber immer, auch die Kontinuität hervorzuheben. Dies folgt ganz der bereits erwähnten Vorstellung einer Logik der Entwicklung der autonomen Künste.

2 So der Titel eines Artikels von Hendrik Munsberg in der *SZ* vom 19. September 2020 über den Bau eines neuen Konzerthauses in München. Er zitiert den Rat eines Hamburger Insiders und erschien – im Wirtschaftsteil.

3 Paul Bekker, *Neue Musik*. In: Ders., *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*. Stuttgart u. Berlin: DVA 1923.

Die Tradition erhält sich, indem sie immer wieder radikal infrage gestellt und verändert wird, der Bruch ist der Modus ihrer Fortsetzung.

Das impliziert dann allerdings auch, dass dieser spezielle Bruch nur einer in einer langen Reihe mehr oder weniger radikaler Absagen an traditionelle Formen ist, die vor ihm begonnen hat und sich nach ihm fortsetzt. Ganz in diesem Sinn beschreibt sich Pierre Boulez, wenn er 1951 in einer Art Re-enactment mit dem Brecher bricht und in Großbuchstaben »SCHÖNBERG IST TOT« schreibt (man wüsste gern, ob er es bei seinem Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen geschrieen hat), als Vollender des Bruchs. Was dem entgegensteht, sind die Persistenz des Begriffs der Neuen Musik und die Einteilung nach klassisch und neu, die nicht mit der Vorstellung einer fortlaufenden Entwicklung vereinbar ist.

Genauer betrachtet sind das zwei verschiedene, wenn auch zusammenhängende Probleme: Die Einteilung suggeriert, die Kunstmusik sei mit Schönberg in eine andere Kategorie gewechselt beziehungsweise habe diese überhaupt erst etabliert. Das wiederum macht es für die andere Seite nötig, die Wiederholung der Tradition auf Dauer zu stellen, weil sie gerade keine Fortsetzung erhalten hat und insofern eine Vergangenheit bildet, die nicht vergehen darf, wenn sie nicht endgültig verloren sein soll.

Der Begriff der Neuen Musik auf der anderen Seite weist darauf hin, dass auch die zeitgenössische Musik nicht von diesem Bruch losgekommen ist, sondern ihn als zentrales Identitätsmoment in sich aufgenommen hat. Gerade dass die klassische Musik nicht nur erhalten geblieben ist, sondern auch heute noch im allgemeinen Verständnis als Inbegriff der Kunstmusik gilt, macht die Abgrenzung von ihr zu einer ständigen Notwendigkeit.

Das bedeutet natürlich nicht, dass jeder Einzelne ständig damit befasst wäre, diese Abgrenzung zu vollziehen, denn innerhalb der Neuen Musik geht die Geschichte, gehen die Brüche, die Auseinandersetzungen und grundlegenden Debatten natürlich weiter. Aber für das Feld als Ganzes gilt dies sehr wohl. So kann auf einem Festival für Neue Musik durchaus auch mal ein Stück von Schönberg oder Webern auftauchen, sicherlich aber keines von Mahler oder Strauss. In dieser Hinsicht ist der Bruch absolut. Auf der anderen Seite darf er es nicht sein, wenn das Selbstverständnis als Fortsetzung der europäischen Kunstmusik, also auch der klassisch-romantischen Tradition, erhalten bleiben soll, und natürlich bildet die Auseinandersetzung mit dieser Tradition und ihren Formen weiterhin einen wichtigen Aspekt der Arbeit vieler Komponistinnen.

Sieht man sich die institutionelle Seite an, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Beobachtung, mit der Bekker vor hundert Jahren seinen Text eröffnete, auch heute noch zutrifft: »Überschaut man die Spiel-

pläne der meisten Operntheater, die Programme der großen Orchester- und Chorkonzertinstitute, der namhaften Kammermusikvereinigungen, der berühmten Sänger, Sängerinnen und Instrumentalvirtuosen, so scheint es, als ob in der musikalischen Produktion der Gegenwart ein auffälliger Stillstand, ja fast Erschöpfung herrsche.« Ganz stimmt das natürlich nicht, denn regelmäßig finden sich in klassische Programme eingefügte Stücke Neuer Musik, auch Kompositionsaufträge – offenbar hat die klassische Musik das Abgrenzungsproblem nicht in gleichem Maße. Auch gibt es eine Reihe höchst erfolgreicher zeitgenössischer Opern.

Das Gros der Neuen Musik wird aber auf den einschlägigen Festivals gespielt und gehört. Diese Festivals bilden ein Paralleluniversum zum klassischen Betrieb und finden oft nicht in Konzerthäusern statt (und können entsprechend auch keinen Anspruch auf perfekte Klangqualität erheben). Sie sind die Selbstvergewisserungsorte einer Szene, die um ihre eigene gesellschaftliche Prekarität weiß und mit ihr umzugehen hat. Die Zugehörigkeit zur großen Tradition der Kunstmusik setzt sich hier nur bedingt in kulturelles Kapital um, und Komponisten genießen heute einen eigenartigen Zwischenstatus zwischen Repräsentanten der Hochkultur, denen man mit Hochachtung begegnet, und Sonderlingen, deren Existenz eher befremdet. Oder wie mir ein befreundeter Komponist berichtete: Als ihn eine junge Frau im Gespräch nach seinem Beruf fragte, sagte sie auf seine Antwort ehrlich verwundert: »Ach, ich dachte, die wären alle tot!« Es könnte sein, dass sich eine solche soziale Rolle als »terminal prestige« herausstellt,⁴ dass ihre hochkulturelle Anerkennung also am Ende tödlich ist.

Dabei gibt es für beide einen gemeinsamen Bezugsort, nämlich die Musikhochschulen. Hier zeigt sich die Marginalisierung der Neuen Musik auch *innerhalb* des Musikbetriebs selbst: Im Wintersemester 2016/17 belegten nur 1 Prozent der Studierenden in Studiengängen für Musikberufe das Fach Komposition; die Zahl bleibt auch dann verschwindend klein, wenn man von den verbleibenden 99 Prozent die wissenschaftlichen, technischen und pädagogischen Fächer, Populärmusik und Jazz abzieht.⁵ Das bedeutet, dass die Kompositionsstudierenden sich an der Hochschule in einer Umgebung finden, die ganz der Tradition gewidmet ist, und zwar nicht dem neugestaltenden Umgang mit ihr, sondern ihrer perfekten Reproduktion. Auch hier

4 Susan McClary, *Terminal Prestige. The Case of Avant-Garde Music Composition*. In: *Cultural Critique*, Nr. 12, Frühjahr 1989.

5 Deutsches Musikinformationszentrum, *Studierende in Studiengängen für Musikberufe im WS 2018/19* (www.miz.org/downloads/statistik/8/08_Studierende_Musikberufe_Studienfach.pdf).

bilden sie eine Randgruppe, der nicht immer mit Verständnis begegnet wird, und sie haben überdies keinerlei Anschluss an die Praxis und Diskussionen anderer künstlerischer Sparten, denn die Kommunikation zwischen den verschiedenen künstlerischen Hochschulen ist bedauerlicherweise minimal.

Trotzdem sind sie für die Institution nicht verzichtbar. Die wenigen Kompositionsstudenten und die Instrumentalistinnen, die sich auf Neue Musik spezialisieren, sind für das Selbstverständnis der Musikhochschule essentiell, denn als Ort der Reproduktion kunstmusikalischer Kompetenz kann auch sie sich nicht ganz von der Idee einer reflexiven Fortsetzung der Tradition verabschieden. Zumindest in dieser Hinsicht ist die Neue Musik ihr Draht zur künstlerischen Gegenwart, ohne den sie zu einem reinen Hort der Vergangenheit würde. Die Tradition, in der die Neue Musik sich selbst verortet und die zu einem guten Teil ihr institutioneller Ort ist, erdrückt sie zwar nicht vollständig, drängt sie aber so weit an den Rand, dass Flucht als reale Option erscheint – wenn es nur einen anderen Ort für sie gäbe.

Bloß keine Popmusik!

Die Frage nach einem anderen Ort lenkt den Blick zum Schluss noch einmal auf das Außen der musikalischen Hochkultur: die Popmusik. Nun ist das Feld der Popmusik in ihrem weitesten Sinn noch um einiges zerklüfteter als das der Kunstmusik, und ich werde gar nicht versuchen, es zu beschreiben; auch Jazz mit seinem Zwischenstatus wird nicht vorkommen. Die Popmusik soll hier vorrangig als das Andere der Neuen Musik behandelt werden, als die Musik, von der diese sich womöglich noch vehementer abgrenzen muss als von der klassischen. Das hat natürlich auch etwas mit ihrem überwältigenden Erfolg zu tun, mit ihrer radikalen Marktorientierung und ihrer Schlichtheit nach den Kriterien kunstmusikalischer Komplexität. Entscheidend scheint mir aber ebenso, dass hier ein Konkurrent um den Anspruch des Zeitgenössischen auftritt. So trug die inzwischen eingestellte Zeitschrift *Spex* in den ersten dreizehn Jahren ihrer Existenz die nicht sonderlich bescheidene Bezeichnung »Musik zur Zeit« im Untertitel. Der Anspruch war klar: Das hier, also die anspruchsvolle, ungewöhnliche, subversive Popmusik ist Musik zur Zeit, *sie* ist die zeitgenössische Musik, auf die es ankommt.

Man kann sagen, dass die Neue Musik gerade wegen dieses Anspruchs ein zutiefst ambivalentes Verhältnis zur Popmusik hat. Auf der einen Seite beruht ihre ganze Existenz darauf, *nicht* Popmusik zu sein, unnachgiebig auf Komplexität und Reflexion zu setzen, auf der anderen kann sie sich deren Sog kaum entziehen. Der Zweifel, ob nicht vielleicht doch gutge-

machte Popmusik die eigentlich zeitgenössische Musik ist, lässt sich nicht mehr einfach abweisen.

Was aber bei der Abgrenzung zur Debatte steht, ist nicht nur die Frage höherer oder geringerer Komplexität, sondern ein Unterschied in Hörhaltung und Rolle im Alltag. Popmusik beruht auf Identifikation, auf aktivem, auch leiblichem Mitvollzug und hat einen selbstverständlichen Ort im lebensweltlichen Alltag. Wenn Tia DeNora die Musik als Technologie des Selbst, also als Mittel der affektiven und sozialen Selbstregulierung und wesentlichen Bestandteil des individuellen Selbstverständnisses beschreibt, spricht sie vor allem von Popmusik.⁶ Natürlich ist die Form der einzelnen Stücke auch hier nicht bedeutungslos. Aber es geht dabei nicht primär um differenziertes Zuhören, zumindest nicht, insofern eine solche Rezeptionsweise ästhetische Distanz voraussetzt.

Eine solche Distanz ist aber in der Regel die Voraussetzung der Rezeption Neuer Musik. Offenbar hat sie es damit deutlich schwerer als etwa die Bildende Kunst, bei der eine Haltung kein grundsätzliches Problem zu sein scheint, die es Kunstwerken zubilligt, herausfordernd, schwierig, irritierend, aber intellektuell anregend, kurz: reflexiv zu sein. Von der Musik erwarten die meisten, dass sie einen affektiv mitnimmt und nicht wie ein Gegenstand betrachtet werden will, sondern in die Praxis der eigenen Identität eingebaut werden kann. Dass eine solche Erwartung am größten Teil der Neuen Musik scheitern dürfte, ist offensichtlich. Wenn keine andere Rezeptionsmöglichkeit zur Verfügung steht, hat sie von vornherein verloren. Die klassische Musik ist hier insofern im Vorteil, als sie immer doppelt codiert ist, nämlich ein affektiv-identifikatorisches und ein reflexiv-distanziertes Hören zugleich ermöglicht.

Was verglichen damit ein geringeres Problem sein dürfte, ist das jeweilige Verhältnis zur eigenen Geschichte. Auch in der Popmusik ist das Neue von großer Bedeutung, aber in einem ganz anderen Sinn als in der Neuen Musik. Das Ideal ist das Frische, die Gestaltung, die noch der tausendmal gehörten Form einen Dreh verpasst, der sie ganz gegenwärtig sein lässt. Zwar geht es hier meist nicht um ein reflexives Verhältnis zur Tradition und schon gar nicht um den expliziten Bruch mit ihr, aber auch nicht um bloße Traditionsvergessenheit. Ein guter Teil der Popmusik arbeitet sehr aktiv mit ihrer Tradition und benutzt sie für ihre eigenen Zwecke.

Die beiden Momente, an denen hier es am deutlichsten zu einem wirklichen Bruch gekommen ist, sind der Rock 'n' Roll Mitte der 1950er und der Punk ab Mitte der 1970er Jahre. Der erste dieser Brüche hat die Popmusik

6 Tia DeNora, *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press 2000.

im heutigen Sinn überhaupt erst hervorgebracht, der zweite war ein Schlag ins Gesicht einer mittlerweile etablierten Popkultur, deren Marktförmigkeit immer mehr in eine offen industrielle Organisation und Professionalisierung übergang (bis hin zum Stadion als Aufführungsort) und die in Teilen zunehmend auf innere Komplexität setzte und hier eine Art Mimesis an die klassische Musik vollzog. In gewisser Weise ist auch hier der zweite Bruch ein Reenactment des ersten, der diesmal im Inneren der popmusikalischen Tradition stattfand und insofern strukturell genauso funktionierte wie die Brüche innerhalb der Kunst.

Punk hat einige Aspekte, die ihn auch für die Akteure der Neuen Musik attraktiv machen: der Gestus der Zerstörung, der mit dem Eindruck der Aktualität, der überfälligen Erneuerung einherging, und die anfängliche gesellschaftliche Marginalität, die aber schließlich in einen recht tief und weit reichenden Einfluss mündete. Auf der anderen Seite gibt es einen entscheidenden Zug, der all dem zuwiderläuft, was das Selbstverständnis der Neuen Musik bis heute prägt: den ostentativen Dilettantismus. Wollte man ernsthaft die Geste des Punk als Vorbild nehmen, so müsste man auf die sorgsam kultivierte Komplexität und auf die Fertigkeiten verzichten, die sie überhaupt ermöglichen. In der Bildenden Kunst, die in weiten Teilen genau diese Bewegung bereits vor Jahrzehnten vollzogen hat, spricht man von »deskilling«, also dem Verzicht auf das mühsam geschulte Können und dem Setzen auf andere, eher konzeptuelle Strategien. Die Frage ist, was man damit eigentlich aufgibt und was zu gewinnen wäre. Im Moment sieht es jedenfalls nicht so aus, als sei die Neue Musik dazu bereit.

Und weiter?

Ob die Neue Musik nun einen Schritt in Richtung Gebrauchsmusik macht oder sich auf ein *deskilling* einlässt, in beiden Fällen müsste sie mit ihren Ahnvätern Beethoven und Schönberg noch einmal und diesmal vielleicht endgültig brechen. In den aktuellen Entwicklungen der Neuen Musik gibt es beide Varianten und natürlich auch die ebenfalls an der Bildenden Kunst orientierte Diskursivierung und Einbeziehung verschiedener anderer Medien wie Video und Performance. Festivals Neuer Musik kommen heute sehr anders daher als noch vor zwanzig Jahren.

Es sieht nicht so aus, als würde irgendeine dieser Verschiebungen ihr ein größeres Publikum erschließen; vielleicht ist das aber auch nicht entscheidend. Wichtig erscheint mir im Moment, eine auch institutionell größere Nähe und einen tatsächlich in beide Richtungen gehenden Austausch mit anderen künstlerischen Disziplinen zu erreichen. Dabei kann

es nicht um schlichte Selbstaufgabe gehen, sondern eher darum, sich ohne allzu festgefügte Vorstellung dessen, was Musik ist, sein kann und soll, in dieser Nachbarschaft neu zu verorten und ein neues Selbstverständnis zu gewinnen. Am Ende müsste das darauf hinauslaufen, sowohl das Feld der »Künste« als auch das der Musik neu zu sortieren; Letzteres zum Beispiel, indem man sich mit intelligenten, reflexiven Repräsentanten ganz anderer musikalischer Richtungen innerhalb des großen Felds der Popmusik und im keiner dieser Sparten zuzuordnenden Niemandsland in Austausch begibt. Das eigenartige Label der Neuen Musik hätte dann vielleicht endlich ausgedient. Die Musikhochschulen klassischen Zuschnitts sind dafür allerdings eher nicht der richtige Ort.

Vielleicht kann eine gegenwärtige musikalische Praxis sich auch die Musik der Tradition auf neue Weise zurückerobern – was zuallererst bedeuten müsste, Vorschriften zu missachten und eine Praxis zuzulassen, die das Ideal der Werktreue verabschiedet. Die Tradition der klassischen Musik lässt sich meines Erachtens weit eher durch einen bisweilen auch rabiaten Umgang mit ihr als durch die weitere Perfektionierung ihrer Ausführung am Leben erhalten. Die Frage, was eigentlich eine wirklich zeitgenössische Musik ist, die ihre Vergangenheit nicht vergisst, sich aber auch nicht an sie kettet, wird hoffentlich dazu führen, dass die Akustik von Konzertsälen doch nicht so interessant erscheint.