

In der Musik erhält die Abbildung erst mit Aufkommen der Aufnahmetechnik einen größeren Raum. Es gab zwar innerhalb der Musik immer wieder Nachahmungen, zum Beispiel der Tierwelt, aber die jüngst entstandenen Einflüsse von Abbildung und Wiederaufbarkeit direkt im originären Ausführungsmedium der geschriebenen Musik haben sowohl die Ausbildung von Interpreten und Komponisten als auch die Wahrnehmung der Musikgeschichte essenziell verändert. Eine schriftliche musikalische Tradition mit oraler Weitergabe in der Ausbildung hat sich in ein netzwerkendes Gemenge, bestehend aus allem Wahrnehmbaren verwandelt. Durch direkte Aufbarkeit ist die Trennung von Medien und Sparten aufgebrochen, auch wenn sich das erst nach und nach realisiert. Alles überlappt sich referentiell und sprengt seine ehemals gegebenen Rahmen. Durch diese Auflösung entstehen agierende Objekte, die nicht von Subjekten zu unterscheiden sind. Die Dinge wachsen ineinander.

Wenn alle Kunst relational ist, geht es darum, wie die *Beziehungen* durch Arbeit verändert sind und nicht, ob sie *Teil* der Arbeit

Steffen Kriebler

Jenseits des Heimwehs

oder: Von der Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten

sind (wie zum Beispiel als Selbstreflexivität der klassischen Moderne), denn sie sind es immer. Alles Wahrnehmbare verweist zuerst zeichenhaft auf sich selbst. Methoden und Arbeit sind dadurch nicht mehr zu unterscheiden. Eine Methode ist immer eine Ausblendung eines Teils der Arbeit oder einer Wahrnehmung von Arbeit. Jede Arbeit ist Zusammenarbeit. Es geht um Ähnlichkeiten und damit im übertragenen Sinn um Nähe – oder Proxemik wie Flusser sagt.¹ Es ist also nicht relevant, welche – im alten Sinne sogenannten – Medien zum Aufruf kommen, sondern referentielles Potenzial zur Veränderung rückt ins Zentrum des Denkens. Wie sind die Referenzen vermengt? Erzählen die aufgerufenen Referenzen die Geschichten anders? Ermöglichen die Referenzgemenge

1 Vilém Flusser (1991), *Telematik, Verbiündelung oder Vernetzung*, Vortrag am Gottlieb Duttweiler Institut, https://www.youtube.com/watch?v=x-yt-ts=1422503916&feature=player_detailpage&v=WtD3xB_rD3g&x-yt-cl=85027636#t=2273.

Luis Jacob, *Album VIII*, 2009, Bildmontage auf 76 Tafeln (plastic laminate panels), Detailansicht von zwei Tafeln (jede Tafel 44.5 x 29 cm), Museum der Moderne Salzburg als Dauerleihgabe der Sammlung Generali Foundation, Wien (mit freundlicher Genehmigung von Birch Contemporary, Toronto; Galerie Max Mayer, Düsseldorf).



7 Frank Hartmann, *Und jetzt auch noch »Mediologie«?* (2005), <http://homepage.univie.ac.at/frank.hartmann/mediologie.html>.

2 Bruno Latour, *Ein Versuch das Kompositionistische Manifest zu schreiben*, Vortrag zur Annahme des Kulturpreises der Münchener Universitätsgesellschaft am 8. Februar 2010 in der Großen Aula der Ludwig-Maximilians-Universität, <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html>.

3 Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemische und Gemenge*, Frankfurt am Main 1993, S. 225 ff.

8 Vgl. beispielsweise Mathias Spahlingers Lecture im Rahmen des Festivals *Transit* in Leuven/Belgium 2006: <https://www.youtube.com/watch?v=R5pJfCNWENc>.

9 Bruno Latour, siehe Anm. 2.

4 Fred Forest nutzte den Begriff Kommunikationsästhetik in seinem Text *Manifeste pour une esthétique de la communication* (1983). Vgl. Fred Forest, http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_fr.htm#text.

5 Vgl. Jaques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983.

6 Vgl. Vilém Flusser, *Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1987.

10 Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt am Main 2008.

11 Vgl. Bruno Latour, a.a.O. S. 186-187.

eine Wahrnehmungsverschiebung und damit eine Realitätsverschiebung und wie ist diese geartet? Das sind Fragen, die nach respektive zu jeder Arbeit gestellt werden können.

Kritik hilft nicht (mehr) weiter – weder im Prozess kompositorischer Arbeit noch in der Wahrnehmung von kompositorischer Arbeit.² Wenn man die Relationalität, die aus den Dingen quillt, als gegeben annimmt, löst sie den Begriff Medien auf – eine Vermittlung von etwas Drittem auf einer Art neutralem Träger-signal ist nie gegeben (und war es auch noch nie). Das Gefühl, im Blick auf techno-soziologische Neuerungen, das den (unglücklichen) Begriff virtuell geprägt hat, hat sich heute auf die gesamte wahrnehmbare Welt ausgedehnt. Die Realität ist ebenso Simulation geworden, wie die vormals als Simulationen bezeichneten Dinge Realität sind. Beide haben sich vermengt und vermischt.³

Der Plan, das Konzept, die Idee sind schwerer von der Tat, dem Produkt und der Geschichte zu trennen. In der Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten entstehen referentielle Gemengelagen, die subjektive und objektive Intentionen aufrufen und, wenn sie denn Kunst zu sein versuchen, Gemische anbieten, die die bisherigen Wahrnehmungen möglicher Ähnlichkeiten unterlaufen oder überschreiten.

Kommunikationsästhetische Wende⁴

Die Wahrnehmungen möglicher Ähnlichkeiten berühren die Domäne der Zeichen und Allegorien. In einer zeitgemäßen Theorie von Zeichen wird die Trennschärfe der Begriffe Zeichen, Bezeichnete, Bezeichnende und Entzeichnende zumindest aufgeweicht. Die dazu von Derrida entwickelten theoretischen Anfänge⁵ führte Flusser in seinem phänomenologischen Denken über Zeichen fort. Flusser geht von einer Veränderung der Schriftkultur und damit der Zeichenkultur aus, die durch elektronische Technologien zu neuen Codes führt.⁶ Heute sehen wir, dass die vornehmlich aus der Sprachtheorie erwachsene Zeichentheorie sich durch technische Audiovisualisierung grundlegend verändert hat: Alle Dinge, Personen, Materien, Entitäten werden vom ehemals Zeichenhaften affiziert. Die Zeichen wachsen in sie hinein. Alle Dinge und Sachverhalte sind Wahrnehmungen und potenzielle Allegorien.

Dieses Ineinanderwachsen betrifft auch das (avantgardistische) Vokabular von Form, Inhalt, Material, Materialität etc. Es geht um einen Kommunikationsbegriff in der Wahrnehmung von Kunst, »der den Realitäten einer Informationsgesellschaft entspricht und geistige Kategorien mit technischer Mediatisierung

ins Verhältnis setzt, Kommunikation nicht als Aussenden von Botschaften, sondern als Herstellen von Beziehungen«⁷. Dieser Begriff von Beziehungen ist meines Erachtens wiederum problematisch, da eine Stabilität der Akteure im Netzwerk suggeriert wird. Es ist aber so, dass die Akteure, wie oben beschrieben, untrennbar ineinander verwachsen sind, sie gleichzeitig in je verschiedenen verschränkten Zuständen existieren: Das Werk also als Akt, erst einer Herstellung, und dann, in der Laufzeit der Kommunikation selbst, eines gemeinsamen Aufrufens von Beziehungen. Relevant ist, wie und warum sich dieses Aufrufene ähnelt und wie und warum durch die Arbeit mit diesen aufgerufenen Ähnlichkeiten die Wahrnehmung verändert wird oder werden kann. Die modernen und postmodernen Definitionen von Kunstmusik sind mit einer Idee von Widerstand verbunden, somit negativ⁸ und angstvoll, ödipal der Vergangenheit zugewandt.⁹ Heute geht es im Sinne einer Komplizenschaft um eine positive Zusammenarbeit mit den subjektiven und objektiven Akteuren¹⁰ des Netzwerks Musik, um durch dieses vergegenwärtigende Aufrufen einen Erkenntnisgewinn zu erreichen.

Vergegenwärtigung von Ähnlichkeiten

Die modernen und postmodernen Aktanten sind heute, wie alles andere Vergangene, selbstverständlicher Teil des Vergegenwärtigbaren, das nun nicht mehr an eine Historizität gebunden ist, sondern an seine Verknüpf- und Assoziierbarkeiten. Leider fehlen uns Begriffe wie Assozianz und Komplizienz, um dem selbstaktiven Anteil der Dinge und Entitäten Raum zu gewähren. Freiheit bedeutet in dieser ungeschichtlichen Umgebung, die Aktanten zu sortieren, zu kombinieren und im besten Fall zu vermischen ohne eine irgend etwas für veraltet erklärende Revolution, die ein kritischer Reflex der Moderne ist. Revolution und Kritik sind veraltet.¹¹ Wenn nun die verschränkten Aktanten aufgerufen und vergegenwärtigt werden – Aktanten können alles Vergegenwärtigbare sein wie zum Beispiel Bühne, musikgeschichtliche Begriffe, Musiken, Texte, Interpreten, Rezipienten, Willenssynchronisierung, physikalische Begriffe, Instrumente, historische (das heißt alle schon erschienenen) künstlerischen Positionen, die Notenschrift etc. – vergegenwärtigen diese weitere ähnliche Aktanten. In diesem selbst arbeitenden Netzwerk, das auf eine verzögerte Art die Gedanken des Rezipienten mit denen des Komponisten synchronisiert, geht es also darum die Grenzen der Wahrnehmung möglicher Ähnlichkeiten

Editorial

Das Anwachsen und die Pluralität akustischer und visueller Archive, die allgegenwärtige Verfügbarkeit per Internet der darin gelagerten Materialien, digital basierte Kompositionstechniken ... diese Situation ist zur wichtigen Basis aktuellen Komponierens geworden. Sie begünstigt den Verdacht: Das gute alte componere, Erfinden und Zusammensetzen, ist zum Recycling verkommen (oder avanciert?). Das wäre auch kein schlechtes Thema gewesen, hätte aber nur einen bestimmten Bereich kompositorischer Arbeit erfasst. Nostalgie – mit dem Hintertürchen Sentimentalität und dem Ausfahrtstor Vergegenwärtigung – erlaubt einen umfassenderen Blick auf weitere Brennpunkte zeitgenössischer Musik heute.

Nostalgie, das krank machende Heimweh (Johannes Hofer 1688) und die unabgelenkte Sehnsucht nach der Vergangenheit – ausgelöst durch ein Unbehagen an der Gegenwart – veränderte unter diesen aktuellen Bedingungen des Komponierens, Musizierens und Nachdenkens ihren Topos und Sinn. Das griechische *nóstos* = Rückkehr in die Heimat und *álgos* = Schmerz, die das Wesen von Nostalgie einmal ausmachten, vollzogen in Zeiten der Post-Postmoderne gleichsam einen Salto mortale und wurden zum Generator für Neusichtung. In dem das Heft eröffnenden Text konstatiert Steffen Krebber für die aktuelle Musik eine Auflösung des »ödpalen Heimwehs der Postmoderne nach dem Vergangenen« und setzt an dessen Stelle den Nostalgiebegriff des finnischen Kulturwissenschaftlers Helmi Järviluoma: »Creative and reflective emotion, which organizes the subject's time and space for the future.« Drei Aspekte haben wir bei unserer Betrachtung eines aktuellen Nostalgie-Begriffs in den Mittelpunkt gestellt: 1. Die Verwandlung und Auflösung der »Kulturtechnik Zitat« – sehr unterschiedliche Richtungen einer Aktualisierung markieren dafür sowohl das Gespräch mit Martin Schüttler und Hannes Seidl, ebenso Arbeiten des norwegischen Komponisten Lars Petter Hagen (Emil Bernhard) wie auch des Franzosen Gerard Pessons und des Deutschen Johannes Schöllhorn (Susann El Kassar). 2. Nostalgie und Vergänglichkeit von alltäglichen Objektinstrumenten, veralteten Medien und deren Neusichtung (Paul DeMarinis, Thomas Wenck) und – daraus resultierend – 3. Die Notwendigkeit einer Medienarchäologie (Axel Volmar). Die Dichterin Mara Genschel schließlich entlarvt – mit der Metapher biedermeierlicher Sanitärkeramik – die doppelbödige Scheinheiligkeit von Nostalgie heute im Kultur- und Musikbetrieb, ebenso, dass diese in der Liaison von Professionalität und Behaglichkeit zu einem das Alte sedimentierenden Mechanismus geworden ist.

Einen zweiten, kleineren Schwerpunkt haben wir dem Berliner Festival *MaerzMusik* gewidmet. Sein neues, herausforderndes Konzept *Festival für Zeitfragen* wird im Gespräch mit dem neuen künstlerischen Leiter Berno Odo Polzer hinterfragt. Die entsprechend veränderte Programmierung forderte zudem den jungen Frankfurter Musikwissenschaftler Jim Igor Kallenberg zu einem umfangreichen Essay über *Musik als Zeitgenossin* heraus. In Auseinandersetzung mit den Positionen von Patrick Frank, Johannes Kreidler, Harry Lehmann u.a. reiht sich dieser wie auch der Essay von Steffen Krebber ein in den aktuellen Diskurs um die Positionsbestimmung zeitgenössischer Musik.

(Gisela Nauck)

zu zeigen. Diese Ähnlichkeiten sind in jeder Wahrnehmung auf die Vergangenheit bezogen, etwas Existierendes, also Vergangenes wird in einem bestimmten Umfeld vergegenwärtigt.

In Texten zu Werken der Moderne und Postmoderne wurden solche – vornehmlich auf historische Musik Bezug nehmenden – Vergegenwärtigungen oft als nostalgisch im Sinne einer Sehnsucht nach der verlorenen Heimat der älteren Musik mit ihrem kulturell vorgegebenen Code beschrieben. Ganz anders argumentiert der finnische Kulturwissenschaftler Helmi Järviluomas in seiner Auseinandersetzung mit Klängen als Trägern von Erinnerung von 2009, in der er Nostalgie nicht als rückwärts-gewandt beschreibt, sondern als »creative and reflective emotion, which organizes the subject's time and space for the future.«¹² In einer ahistorischen kompositorischen Praxis ist das

ödpale Heimweh der Postmoderne verfliegen, denn alle Aktanten können gleichermaßen vergegenwärtigt und in einem gemeinsamen Aufrufen in einem Netzwerk von Beziehungen gemischt werden, in dem der Komponist nur ein Aktant ist. Er steht dann nicht mehr einem von ihm verlassenen Paradies gegenüber, von dem er sich heldenhaft fernhält und versucht, das Vergangene gar nicht oder kritisch zu reflektieren, sondern arbeitet mit den ineinander verwachsenen Aktanten zusammen. Die selbstaktiven vergangenen Akteure werden zugelassen und erlauben detailreiche Vergegenwärtigungen, wenn man so will im Sinne einer »reflective nostalgia ... [which] ... does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once ...«¹³.

Durch diesen freien Zugang zu den Akteuren der Vergangenheit, die unsere Zukunft 5

12 Helmi Järviluoma, *The Scythe-Driven Nostalgia. Agricultural Ambiances in Bissingen*, Tampere 2009, S.155 ff.

13 Svetlana Sboym, *Nostalgia and its Discontents* (2007), http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf.

15 Vgl. Thomas Wulffen, *Betriebssystem Kunst*, Köln 1994.

bevölkern werden, wird auch der in der kunstmusikalischen Moderne vernachlässigte und der Popmusik überlassene »Körper« auf andere Weise verfügbar. Durch die Gleichstellung der handelnden Dinge, Vorstellungen und Entitäten mit den handelnden Menschen ist gewissermaßen das Jenseits mit dem Diesseits untrennbar verwachsen und dementsprechend das Konzept, die Methode, die Idee mit der Arbeit und der Geist mit der Materie. Man sieht hier, dass viele neue Begriffe notwendig sind, um diesem anderen Erkenntnisstand gerechter zu werden. Wenn man der Kritik treu bleiben wollte, würde man fragen: Wie also sind die Referenzen und Relationen, die zu einem – klassisch-avantgardistisch – behaupteten Erkenntnisgewinn führen, die an den momentanen Grenzen der Darstellung und der Darstellbarkeit rühren und radikal auf die momentane Verfasstheit der Wahrnehmung und des Verstehens weisen, geartet?

Neue Territorien

Für die Komposition bedeutet diese Verschränkung des Zeichenhaften, Referentiellen mit dem Körperlichen, Materiellen nach fast einem Jahrhundert der versuchten Trennung, Verdrängung oder Sublimierung eben dieser Bereiche und einer fortschreitenden Verfeinerung, streng innerhalb des selbst wahrgenommenen Mediums¹⁴, eine Subjektivierung des Komponisten. Diese Subjektivierung verschränkt den Komponisten in verstärktem Maße im oben genannten Sinn mit seinem Werk und eröffnet der Kunstmusik so neue

16 Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S.87.

14 Vgl. Johannes Kreidler, *Zum »Materialstand« der Gegenwarts-musik* (2009), <http://www.kreidler-net.de/theorie/materialstand.htm>.

Territorien. Einerseits wird sich das agierende Komponistensubjekt verstärkt des dieses umgebenden Netzwerks Musik mit seinen agierenden Sub- und Objekten bewusst. Komponisten nutzen das Betriebssystem¹⁵ der Neuen-Musik-Szene als Teil ihrer Arbeit. Referenzen zu bildender Kunst werden in eine Verbindung mit Musik gebracht. In einem anderen Teil des neu gewonnenen Gebietes werden verschiedene Milieus musikalisch aufgerufen. Dies betrifft vornehmlich den Bereich popkultureller Musik mit seiner Geschichte als Lautsprechermusik. In beiden Erweiterungs-zonen stellt sich die oben genannte Frage, inwieweit jede Arbeit eine veränderte Wahrnehmung anbieten kann, inwieweit sie, wenn man so will einen Erkenntnisgewinn verspricht. Die erste Erweiterungszone birgt meines Erachtens die Gefahr der einfachen Wiederholung der bildenden Kunst, die zweite die des bloßen coolen Scheins. Das Verstehen zu verstehen und Darstellbarkeit an ihre Grenzen zu bringen, erscheint mir hierbei als Idee der Avantgarde erhaltenswert. Kritik oder eine kritische Haltung nicht. Helmut Lachenmanns Ausspruch von »Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit«¹⁶ trägt die Idee der Veränderung des (gesellschaftlich gegebenen) Wahrnehmungsdispositivs in sich. Diese Veränderung des Wahrnehmungsdispositivs in Komplizenschaft mit den entstandenen Aktanten auf vermischende, also unkritische Weise fortzusetzen ist meines Erachtens ein wichtiger Teil kompositorischer Arbeit heute. ■