

Die folgenden drei Texte sind Abschriften der Impulsvorträge, die anlässlich der von Gisela Nauck veranstalteten Reihe Musikalische Zeitfragen II: Die Avantgarde lebt! in den Räumlichkeiten von Nemtsov & Nemtsov in Berlin-Charlottenburg am 23. Februar 2019 gehalten wurden.

Affirmative Kritik – eine Skizze

Patrick Frank

Im folgenden Input werde ich versuchen, meine theoretische Perspektive zu veranschaulichen und erste Resultate zu präsentieren. Erste Resultate deshalb, weil die Thematik, was Avantgarde sei, mein aktuelles Promotionsthema streift; darin analysiere ich den Wandel kritischer Differenz seit den 68ern im Politischen, in den Künsten mit Fokus auf die Neue Musik und der (Kultur-)Theorie am Departement Kulturanalyse der Universität Zürich. Das aber, was sich als kritische Differenz durchzusetzen vermag, fällt sehr oft zusammen mit dem, was wir *Avantgarde* bezeichnen. Voraus schicken muss ich, dass ich aufgrund der knappen Zeit dialektische Komplikationen und weitere Unannehmlichkeiten gänzlich außen vorlassen muss. Ich präsentiere leidigen Reduktionismus mit dem Versprechen allerdings, dass da noch mehr kommt. Aber nicht heute!

Eine Kritik, ein kritisch intendierter Inhalt im weitesten Sinn, sei es ein Musikwerk der Neuen Musik, ein kulturtheoretisches Buch oder eine politische Bewegung, präsentiert, auf den kleinsten Nenner gebracht, zwei Seiten: Jene, die etwas exkludiert und negiert und jene, die etwas inkludiert, bejaht oder affirmiert. Negation oder Affir-

mation meinen einen generellen *Modus* der Kritik, derweil Exklusion und Inklusion die Materialbehandlung in Umsetzung des Modus betreffen. Mehrere Fragen folgen dieser Gegenüberstellung:

1. In welchem Verhältnis stehen Negation und Affirmation und in welchem Verhältnis stehen Exklusion und Inklusion?
2. Durch welche Zugangsweisen, exkludierend oder inkludierend, wird das kompositorische Material gewonnen?
3. Worauf beziehen sich Exklusion und Inklusion?

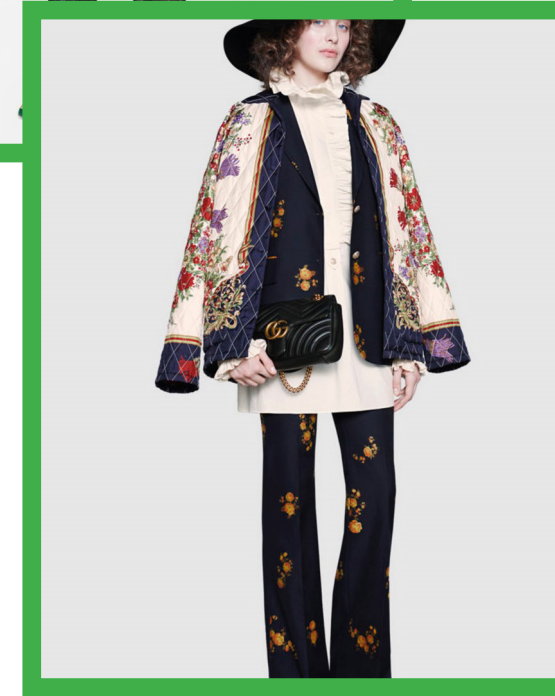
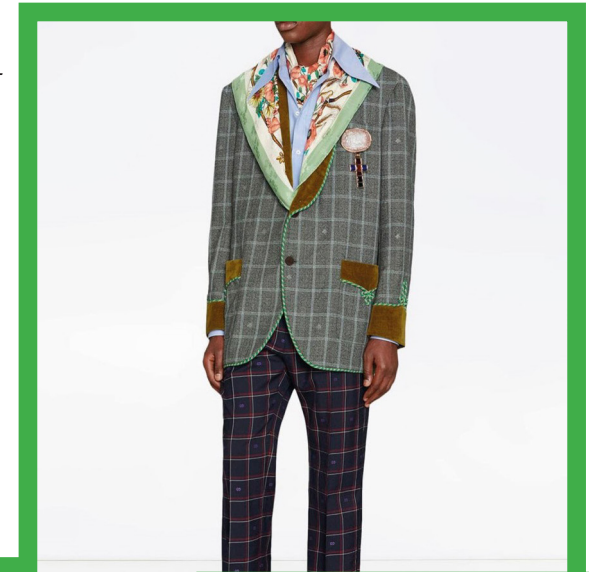
Wie diese Fragen gemeint sind, möchte ich kurz skizzieren. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Schönbergs Technik der 12 aufeinander bezogenen Töne exkludiert Mehreres: Sowohl die freie als auch die funktionale Tonalität, aber auch anderes atonales Komponieren, beispielsweise des späten Skrjabin. Die primäre Setzung für Schönberg war das Problem der *Tonalität*, wie mit ihrem fest gestellten Verlust umzugehen sei, nämlich exkludierend und stattdessen die Setzung der Zwölftontechnik. Die Serialisten monierten später, die Exklusion der Tonalität sei nicht ausreichend durchgeführt und erweiterten daraufhin das Konzept der Zwölftontechnik auf Metrik, Rhythmik und Dynamik.

Festhalten möchte ich, in Hinblick auf die Merkmale der heutigen Avantgarde, dass lange selbstverständlich war, das Negierte zu exkludieren. Diese Phase des kompositorisch-kritischen Denkens möchte ich die negativistisch-exkludierende bezeichnen. Sie war in der Neuen Musik bis etwa in die 70er Jahre kritisch different, bevor sie zunehmend zu *ungewollt* scheinhafter Kritik verkam. Am Erschöpfen des Materialfortschritts wurde das Ende des negativistisch-exkludierenden Denkens festgemacht, begleitet von der Diagnose, Kritik und Avantgarde seien Geschichte

geworden. Wie wir heute beobachten können – und die vorliegende Diskursreihe ist Zeugnis davon – haben sich jedoch nicht Kritik und Avantgarde verabschiedet, es dauerte nur etwas länger als in den anderen Künsten, bis Kritik und Avantgarde in der Neuen Musik affirmativ-inkludierend gedacht wurde.

Affirmation als Denkperspektive kann durchaus kritisch sein, jedoch ist ihre Kritik schon in ihrer Grundkonstitution paradox: Wie kann eine Bejahung eine Verneinung meinen?

Oder: Wie sehen die Strategien der Inklusion des Negierten aus? Drei



Maximalismus in der Mode: Alessandro Michele, Gucci. ©

Typen möchte ich kurz skizzieren und damit komme ich zu den Merkmalen der Avantgarde unserer Tage:

1. Die postmoderne Ironie oder ironische Affirmation
2. Subversion oder subversive Affirmation
3. Hyperaffirmation

Alle drei Typen der affirmativen Kritik affirmieren zum Schein: Entweder ist die Affirmation ironisiert, die Affirmation dient der Unterwanderung des Negierten bzw. Kritisierten oder das Negierte bzw. das Kritisierte wird ins Hyperkonkrete radikalisiert. In allen drei Fällen ist die kritische Absicht – also ihre negativistische Seite – ins Affirmative invertiert.

Postmoderne Ironie oder ironische Affirmation

Wenn das direkte Negieren indifferent wird – was im Neue Musik-Diskurs und darüber hinaus oft vorschnell als ein *Ende der Kritik* und damit eng verknüpft, ein Ende der Avantgarde beklagt wurde – stellt die Strategie, das zu Negierende in sein *reflexives* Gegenteil zu invertieren, es zu ironisieren und durch Ironie darauf zu verweisen, dass keine *ernstgemeinte* Affirmation, keine eigentliche Bejahung gemeint ist, eine Alternative dar, Kritik neu zu denken. Das Negierte wird in der ironischen Affirmation nicht durch *Absenz* bestraft – z.B. der Absenz der Tonalität in Schönbergs Zwölftonsystem – sondern ironisch *vorgeführt*.

Doch auch diese typisch postmoderne Strategie verfiel nicht allzu lange, früh kam Zweifel auf: »Sarcasm, parody, absurdism, and irony are great ways to strip off stuff's mask and show the unpleasant reality behind it. The problem is that once the rules for art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnosis are revealed and

diagnosed, then what do we do?« (David Foster Wallace)

Ja, was kommt dann? Antwort: Weitere Spielarten der affirmativen Kritik. Wir befinden uns noch im Modus der affirmativen Postmoderne, trotz rechtsreaktionärer Tendenzen im Politischen mit Folgen bis in die Künste. Diese träumen von einer Renaissance des radikal exkludierenden, negativistisch-ideologischen, politischen Antagonismus.

Zurück zu erfreulicheren Entwicklungen. Die derzeitige Avantgarde der performativen Künste fällt mit subversiven und hyperaffirmativen Konzepten auf. Subversion und Hyperaffirmation trennen die Art und Weise, wie sie die Integration des Negierten konzeptuell umsetzen: Das gelingende subversive Vorgehen ist ganz davon abhängig, die Maske der Affirmation unbeschadet aufrecht zu erhalten, den Schein als Ernstgemeintes zu inszenieren: die Figur des *undercover*-Agenten ist für das subversive Vorgehen exemplarisch. Die Performance-Gruppe *Yes Men* (man beachte den Namen – yes als Kürzestform affirmativer Denkweise) ist berühmt geworden durch ihre subversiven Konzepte. Das Subversive versteckt den affirmativen Schein, das Hyperaffirmative exponiert und maximiert ihn.

In der Hyperaffirmation wird durch das übertriebene Ausstellen, durch die übertriebene Exposition und Konkretion des Negierten das Affirmierte zur kritischen Negation. Was heißt das? Schon fast ein Klassiker der Hyperaffirmation in der Neuen Musik ist Johannes Kreidlers GEMA-Aktion. Das Urheberrecht, welches nach Ansicht Kreidlers den aktuellen technischen Entwicklungen nicht gerecht wird, da noch immer jedes noch so winziges und nicht identifizierbares Zitat peinlich genau auszuweisen ist, führte Kreidler durch einen Berg von über 70.000 ausgefüllten Zitatmeldungen die Absurdität des geltenden Urheberrechts vor. In der Hyperaffirmation wird

performativ vollzogen was kritisiert wird, jedoch ist der Vollzug maximalistisch, so wie Kreidlers Berg an Formularen.

Einen ähnlichen Maximalismus inszenierte ich in der Theorieoper *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* in 2015: Knapp fünfstündig, bestehend aus mehreren Autoren, Philosophen, Komponisten, Literaten und Juristen, jeder mit seinem ganz eigenen Vortrag, seiner eigenen Idee, seinem eigenen Ausdruck; keine Zitate, aber Kompositionen – Zusammensetzungen – aus Kompositionen, nämlich die eigenständigen Beiträge der eingeladenen Fremdautoren. Das Resultat könnte als qualitativer Maximalismus bezeichnet werden, eine beabsichtigte Überfülle an Inhalten, Ideen, Ausdruck etc. Bei Kreidler findet man weitere Werke von quantitativem Maximalismus, beispielsweise seine Reihe mit Kompressionen klassischer Werke auf minimale Zeiteinheiten – das Gesamtwerk Beethovens in einer Sekunde und Ähnliches.

Hyperkonkretion und Maximalismus sind Verwandte. Um die Konkretion zu verdeutlichen, muss sie zugespitzt und maximiert werden. Selbstverständlich steht hierfür die ganze Palette künstlerischer Kreativität zur Verfügung: Ein durch digitale Technologien realisierter Maximalismus, ein Maximalismus der Disziplinen und Inhalte; damit einhergehend aber auch eine weitere Auflösung von Grenzen und eine Tendenz zum Performativen.

Zusammenfassend einige Kriterien aktueller Avantgarde:

1. Inklusion des Negierten. Nicht in der Absicht, das Negierte einzuebnen, vielmehr es entweder zu maximalisieren, zu ironisieren oder zu unterwandern.
2. Die konkrete Vorführung des Negierten. Die

Betonung der Konkretion birgt provokatives Potential, insbesondere wenn das Negierte, je nachdem, um was es sich handelt, konkret inszeniert wird. Um klar zu machen, dass das konkret aufgeführte kritisch intendiert ist, dient die Übertreibung – der Maximalismus – sowohl in quantitativen, als auch qualitativen Verfahren.

3. Die Tendenz zum Maximalismus lässt sich übrigens auch in der Avantgarde der Mode nachweisen, allgemeiner auch in der Popkultur: Guccis Chefdesigner Alessandro Michele gilt als Avantgardist, sein Stil wird als Maximalismus charakterisiert, ein überbordendes Zusammenstellen verschiedenster, scheinbar konträrer Stile. Männer- und Frauenmode gleiten ineinander über und sind kaum noch voneinander zu unterscheiden.

War die negativistisch-exkludierende Kritik wirkungsmächtig für die Avantgarde der Künste bis etwa in die späten 60er Jahren, so hat sie sich allmählich in eine affirmativ-inkludierende Kritik ausgebildet, die noch immer wirkungsmächtig ist und unsere und andere Avantgarden bestimmt.

Postscriptum

Ich möchte diese Beobachtung ergänzen mit der These, dass das Ende der negativistisch-exkludierenden Phase einher ging mit einem Wandel zur affirmativ-inkludierenden Denkweise. Damit wäre aber auch die Definition, was *Postmoderne* sei, ein Ringen um Dezentralisierung, Pluralisierung und die Kritik des versteckt und offen Ideologischen zu ergänzen mit dem Wandel von der Negation zur Affirmation als Denkperspektive. Adorno und weitere Vertreter der kritischen Schule verwarfen die Affirmation, da sie mit Gewohnheit gleichgesetzt wurde. Ich möchte da widersprechen: Eine Bejahung ist, gleich einer Verneinung, eine

Antwort auf eine Frage oder eine Problemstellung, Negation und Affirmation sind beide reflexiv. Willst du xy? Ja, ich will! – Antwort auf eine Frage, genauso wie Nein danke!

Gewohnheit ist hingegen die Absenz einer Reflexion, d.h. die Absenz einer Frage oder Problemstellung, das Vollziehen einer Handlung, ohne sie in Frage gestellt zu haben. Zur Gewohnheit wurde die negativistisch-exkludierende Kritik: Nicht deren je spezifisches kompositorisches Material, vielmehr das negativistisch-exkludierende Vorgehen. Insofern ist es einerlei, mit welchem Material die negativistische Kritik vorgebracht wurde, solange ihre Struktur, d.h., das Verhältnis zwischen Negation und Affirmation, unangetastet blieb.

Kompositorische Schulen wie der Serialismus, der Spektralismus, die Stochastik usw. affirmieren die eigene Zugangsweise und Technik des Komponierens, damit aber auch die kompositorische Perspektive, d.h. ihre Differenz gegenüber bestehende Zugangsweisen, ihre Unterscheidungsmerkmale, ihre Schwerpunkte usw. Gemein ist den diversen kompositorischen Schulen das basale Verhältnis zwischen Negation und Exklusion auf der einen Seite und Affirmation und Inklusion auf der anderen Seite: Das Neue ging exkludierend mit dem Alten um, selbstverständlich von Fall zu Fall mehr oder weniger konsequent. Ich möchte den exkludierenden Umgang mit dem Negierten *negativistische Kritik* bezeichnen.

Hören und Komponieren mit performativen Objekten und Subjekten

Juliana Hodkinson

Liebe Alle,

Ich bin ja nicht da, und das ist sicherlich gut so, weil ihr dadurch entspannter zuhören könnt. Ich habe mir nämlich vor ein paar Jahren vorgenommen, dass alle meine Arbeiten in und um die Kunstmusik und Klangkunst womöglich den Zuhörer mit einbeziehen sollten. Heute Abend wäre eine weitere Möglichkeit gewesen, dieses Vorhaben ganz buchstäblich umzusetzen. Dies soll keine Einladung an die Zuhörer*innen sein, sondern eine Forderung. Ein Teil des Aufwands in dieser Präsentation sollte von mir an euch ausgelagert werden – asymmetrisch, uneben verteilt. Am Anfang würde diese Forderung nur durch meine Stimme erscheinen, später, eigentlich ganz bald, durch andere Mittel. Nun hat die Vortragende meine Stimme übernommen, was die Doppeldeutigkeit der Einladung/des Eingeladen Werdens nicht weniger macht.

Ich hatte schon vor über 10 Jahren in einer musikwissenschaftlichen Doktorarbeit über die Stille mir eingebildet, dass ich auf der Spur eines Begriffs des »aural performative« wäre. Kurz gesagt, die Erkenntnis – aus dem Performativen abgeleitet – dass nicht nur das Tun und das Sprechen Handlungen sind, sondern auch das Hören. Vor allem, wenn wir Kunst durch Klang entgegennehmen. Das ist jetzt länger her, das Performative hat sich inzwischen als wichtiges Teil unserer Kunsterfahrung und des sozialen Selbstverständ-

nisses durchgesetzt, und auch bei mir wurde es danach noch ein bisschen komplexer, bis ich wie vorher erwähnt zu dem vorläufigen Schluss kam, dass die logische Konsequenz des postintentionalen Komponierens, der postinstrumentalen Musik und des postpassiven Zuhörens wäre, dass der Zuhörer auch teilnehmen muss. Was hätten wir davon? Die von mir so lang ersehnte affektive Resonanz. Ja, wir wollen Schwingungen erleben, wir kommen ins Konzert, weil wir etwas hören wollen. Aber wir wollen auch dabei ins Gespräch kommen, dafür ist das von Gisela Nauck und Sarah Nemtsov entworfene Konzept des Diskurs-salons ein Ausdruck. Und weil es das postintentionale Komponieren ganz ehrlich gesagt noch nicht wirklich gibt, kann ich ja gleich zugeben: Aus meiner Position heraus, will ich ja wie gewohnt die Stimme erheben, aber eben auch dadurch andere zum Mitschwingen stimulieren.

Mit einem Ansatz aus der affektiven Resonanz, können wir auf unsere sinnlichen Erfahrungen als aktive und offene Form zugreifen und unsere Beziehung zu Dingen in der Welt sowie zueinander kontinuierlich improvisieren. Das ist es schließlich, was uns zur Kunst hinzieht – zu der Möglichkeit, für einen eingegrenzten Moment unsere eigenen Erfahrungen und Erwartungen provisorisch und improvisatorisch umzuarrangieren. Mitschwingend räsonieren/resonieren folgt als affektive Hermeneutik die Ontologie der Schwingungskraft, in der es keinen Gegensatz dazwischen gibt, Phänomene auf materieller und diskursiver Ebenen gleichzeitig zu betrachten.

Klang bleibt nicht an einem Ort oder an dem Objekt seiner Herkunft, sondern breitet sich im Raum aus, vibrierend, auch in der Wahrnehmung, Produktion produzierend. Durch Gegenseitigkeit (reciprocity) hallt es mit dem aktiven Einsatz von Zeit, Raum, Materie und Körpern. Leise und subtil oder explosiv-ekstatisch, je nachdem.

Es gibt eine direkte Verbindung zwischen musikalischer und sozialer Resonanz. Wenn wir uns eine größere Hybridität, in der Beschäftigung mit musikalischen Strukturen erlauben, dann folgen daraus Öffnungen für die Vielfalt in der musikalischen und institutionellen Praxis, die ein größeres Spektrum an Quellen und Hintergründen in sinnvoller künstlerischer Resonanz mitbringen, und damit die sozialer und kultureller Vielfalt, die wir noch lange nicht haben.

Daher, auf ein Impulsreferat etwa über die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Philosophien der Affekte aufbauend, wäre durch eine Zusammenarbeit zwischen uns allen eine klangliche Performance entstanden. Wenn ich also hier gewesen wäre. Nach und nach sollte ein Resonanzfeld ausgerollt werden, in dem eine etwas neue Verflechtung der klanglichen Beziehungen stattfinden könnte. Durch ein kleines Maß an verkörperter Interaktion sollten wir in der Lage sein, uns buchstäblich aufeinander einzustimmen – und zwar in dynamischen Kupplungen, die in Echtzeit gleichzeitig in verschiedene Richtungen, in einem Rhizom affektiver und affinativer Verbindungen verlaufen. (Kleine Aktionen und minutenlange Erregungen in diesem subdynamischen Gewirr könnten eine Sozialität in unserem gegenwärtigen Format verstärken und uns auch von einem Fokus auf die rein mechanischen physikalischen Komponenten des Klangs abbringen.)

Lasst uns dann das Subjektive mit dem Affektiven ersetzen. Wenn wir von neuen Subjektivitäten reden wollen, könnten wir das Kollektive und das Affektive zusammenfließen lassen, durch Vibration und Resonanz. Denn heute werden wir es durch meine Abwesenheit nur zu einer imaginären und utopischen Klangmaterialität schaffen, die nur mit diesen Worten und in eurer Vorstellung gebaut ist. Wir werden nur anfangen können, zu fragen, wen ich hören kann und wer mich hört

bei der Konstruktion, nicht des *Ichs*, sondern von diesem *Wir*.

Eine Voraussetzung für die Partizipation bzw. Nutzung des Publikums als Performance-Werkzeug in der zeitgenössischen Kunstmusik ist, dass sich entscheidende Elemente des Werkkonzepts im 21. Jahrhundert von partiturbezogenen auf klangbasierten Modalitäten verlagert haben. Dies ist Teil der allgemeinen Erweiterung des Instrumentariums (durch historische Instrumente, Instrumente aus vielen verschiedenen Kulturen, erfundene und postinstrumentale Instrumente, Objekte, neue Materialien und elektronische Erweiterungen). Mit der Schwächung des Status der Partitur entsteht nicht nur eine Öffnung für eine breitere Palette von Darsteller*innen, darunter Amateure, Nicht-Spezialisten, Kinder, sondern auch für Auftritte ohne Proben und Übung. Die Dinge sind spontaner geworden.

Es ist wie gesagt vielleicht gut, dass ich jetzt nicht selber da bin, weil ihr nun an dieser Stelle auch ohne Probe und ohne Vorbereitung, hättet mitwirken müssen. Stillschweigen und Nichtstun wäre da kein Ausweg gewesen, sondern auch ein Statement. Keine Musik ohne Resonanz.

Materialexplosion und Avantgardeanspruch

Rolf Großmann

Ich freue mich heute hier zu sein, da ich Gisela Nauck, die ich heute zum zweiten Mal treffe, schon lange als Herausgeberin der Positionen schätze und bedaure, dass sie ihre Funktion aufgegeben hat, was ich aber auch sehr gut verstehen kann, weil wir ja langsam in die Jahre kommen,

wo man mal loslassen muss und man die Dinge sich verändern lassen muss. Und so ist es glaube ich auch beim heute angesetzten Thema: Vielleicht müssen wir die Avantgarde loslassen und sich verändern lassen. Dazu komme ich aber gleich. Ich werde weniger über konkrete Dinge, wie: Was ist jetzt Multimedia und wir komponieren wir in der digitalen Explosion? sprechen, aber ich möchte schon einige der Diskursstreitpunkte zum Thema machen und das vielleicht auch sehr global. Da wäre einmal das Material. Wir haben das im Titel Materialexplosion genannt, weil ich das in einem Aufsatz, den ich über die Digital Natives geschrieben habe, so beschrieben habe. Dann der Avantgardeanspruch. Ich glaube, man muss erstmal etwas zum Avantgardebegriff sagen, bevor man sagt, dass es eine neue Avantgarde gibt. Und hier sind wir vielleicht auch nicht ganz einer Meinung. Gleich vorausgeschickt: Dass es so etwas wie diese Veranstaltung und dieses Konzert hier gibt, das spricht eigentlich schon dafür, die Avantgarde fortzuführen – wie man sie auch immer nennt. Engagement, Diskurs, gute Musik – wenn das Avantgarde bedeutet, bin ich auf jeden Fall dabei. Und dann gibt es so ein paar Nebenschauplätze, die dann tatsächlich mit dem Medienwandel und dem Wandel von Komposition zu tun haben. Wir haben das eben wunderbar an dem Text von Juliana Hodkinson gesehen, dass sich tatsächlich im Verhältnis von Komposition, Aufführung und Hören etwas Grundlegendes ändert. Das ist glaube ich eins der wichtigsten Charakteristika des 21. Jahrhunderts und vielleicht auch des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Ich komme kurz dazu, was ich mit der Explosion des Materials meine. Wir sind im 21. Jahrhundert tatsächlich in einer neuen Situation. Wenn wir das kurz einmal Revue passieren lassen: Wie war Komposition und Materialentwicklung im 20. Jahrhundert verknüpft? Wir hatten am Anfang die

Emanzipation der Dissonanz, die Emanzipation des Geräuschs, wir haben den Algorithmus im Sinne des seriellen Kalküls, wir haben das Experiment bei Cage zum Beispiel, wir haben den Minimalismus, den Reduktionismus, wir haben jede Menge verschiedener kompositorischer Linien und vergessen aber immer was, denn wir haben durch die neue Schriftlichkeit der Phonographie und später der digitalen Medien etwas, was man vorher so nicht denken konnte. Wir haben alle Dinge, mit denen wir Klang formen können, zur Verfügung. Wir haben so etwas wie eine Transmedialität, wir haben in den 80er und 90er Jahren die Explosion des computerisierten Gestaltens. In den 80er Jahren beginnt das mit MIDI, dem Musical Instruments Digital Interface, dem Standard, der nach und nach alles, was in den 80er Jahren mit Studio zu tun hat, in seinen Bann zieht. Aber natürlich auch die E-Musik, ich denke etwa an Dirk Reith, der in Essen die FM-Synthese mit dem populären DX7 stark macht und damit experimentell arbeitet. Im Grunde kommen solche Instrumente ja auch aus der Zusammenarbeit mit der sogenannten ernstesten Musik, in ihrer Vielfältigkeit. Und diese Richtung sorgt dafür, dass diese Instrumente überhaupt erst avancierte Geräte werden können: Dass eine Explosion des Materials, die sich dann fortsetzt in den 90er Jahren mit Plugins, mit all dem, mit dem wir heute, wenn wir irgendwie in diesem Sinne in medialen Bereichen Musik gestalten und auch hören, stattfindet. Wir haben es mit der Virtualisierung zu tun, wir haben das Bedroom-Producing. Wir haben die Demokratisierung des Web 2.0, das Social Web, wir haben die Distribution mit Spotify, wir haben eine allgemeine Verfügbarkeit der Musik in Spotify, seltsamerweise fehlt dort Einiges, was wir heutzutage Avantgarde nennen könnten – vielleicht muss man darüber auch mal sprechen – aber diese ganze Explosion scheint einen zu erschlagen, es scheint

im schlechten Sinne postmodern, ein Nebeneinander, ein Anything Goes, zu fordern. Wenn wir also in so einer Situation von musikalischem Material sprechen, gibt es dann überhaupt noch so etwas wie einen Fortschritt des Materials, ein Fortschreiten des Materials, eine Weiterentwicklung des Materials, ein avanciertes Material, wie es Adorno in der Mitte des 20. Jahrhunderts als Vorangehen, als in diesem Sinne Avantgarde verstanden hat? Oder können wir diesen Materialgedanken von vornherein vergessen und es gibt dies nicht mehr? Also man müsste darüber diskutieren – und das lass ich hier bewusst für unsere Diskussion offen – gibt es so etwas wie eine Ästhetik der Materialentwicklung, gibt es eine Ästhetik der Avantgarde, wie sie zum Beispiel Peter Bürger noch im Fragmentarischen gesehen hat, ausgehend von der Medienentwicklung des Films, der Montage, der Collage, mit Walter Benjamin? Die Künstler*in wird dort zur Chirurg*in, schneidet etwas auseinander und setzt es neu zusammen. Das als neue Linie der Materialentwicklung zu sehen, das wäre so eine Frage. Oder gibt es eben nur noch ein Nebeneinander? Was auf jeden Fall falsch ist und nicht mehr funktioniert, sind lineare Fortschrittsbegriffe, wie Adorno versucht hat, sie zu konstruieren, etwa im Sinne des Serialismus. Wir haben das eben schön bei Patrick Frank gehört: So kann es nicht weitergehen. Man kann das nochmal dialektisieren, indem man sagt, ja das Widerständige wird jetzt attraktiv, also eigentlich ein Widerspruch, und das geht eben nur durch Ironie oder andere Strategien der Verkehrung, so kann man das sehen. Aber ich denke, wenn wir Fortschritt einfach linear fortführen wollen, werden wir damit keinen Erfolg haben. Erst einmal wäre es wichtig, Entwicklungslinien zu denken, die sich durchaus kreuzen und widersprechen können, und dort jeweils Neuerungen zu identifizieren, so eine Art pluralisierter Adorno also.

Die Avantgarde und der Avantgardeanspruch, die sind immer irgendwie verknüpft und vielleicht können wir uns darauf einigen, ohne diese lange Theoriegeschichte durchgehen zu müssen – und es gibt eine wunderschöne Theoriegeschichte der Avantgarde etwa in Aufsätzen, ich sag mal nur drei Beispiele, von Adorno ohnehin, von Gianmario Borio, der wunderbar über die Avantgarde in der Mitte des 20. Jahrhunderts schreibt, oder auch Volker Straebel, der die amerikanische Avantgarde von ihrem Ende her betrachtet, auch sehr inspirierend – gut, das gehen wir jetzt alles nicht durch, ich sag ihnen einfach mal zwei, drei Merkmale, die für mich Avantgarde sind und ich glaub wir können da Konsens haben: 1. Die kritische Distanz: Irgendeine Form von Kritik muss da drin sein. 2. muss es reflexiv sein und darf nicht naiv sein, Banalität ist sofort ein Ausschlusskriterium für Avantgarde, sobald jemand überhaupt nicht darüber nachdenkt, was er tut und es eben einfach tut, obwohl es große Kunst sein kann, wird es wahrscheinlich keine Avantgarde, jedenfalls nicht in unserem Sinne, sein. 3. Innovation: Es muss irgendwie innovativ, neu, erobernd, spannend sein, es muss etwas erschließen. Das korrespondiert ja wieder mit der Materialentwicklung, wenn wir sagen, wir haben einen Stand des Materials X und wir wollen etwas Neues, dann würden wir voraussetzen, dass es auch einen Status Y, eine Erweiterung, eine Erneuerung oder irgendetwas gibt, dass darüber hinaus geht.

Ja, zum Avantgardeanspruch, den finde ich immer problematisch und ich finde eigentlich, es gibt nur gute und schlechte Musik. Und ich selbst würde den Avantgardebegriff gar nicht so strapazieren. Da bin ich wahrscheinlich etwas über Kreuz mit den Veranstalter*innen, obwohl mir das absolut sympathisch ist, in Richtung Avantgarde zu gehen und zu sagen, es gibt eine neue Avantgarde des 21. Jahrhunderts. Aber mit diesem

Begriff sind auch so viele – wir haben es gehört – ausschließende Dinge verbunden, dass man damit auch ein großes Problem haben kann. Und wenn man das eben als einen Ausdruck bürgerlich elitären Denkens sieht, dann hat man sicher ein Problem damit. Und wenn man dann noch sieht, wie stark zum Beispiel popmusikalische Phänomene aus dem Avantgardebegriff ausgegrenzt werden, oder auch jegliche Affirmation, dann ist das ebenso hochproblematisch, weil man so die ästhetischen Strategien des 20. Jahrhunderts und die des 21. Jahrhunderts gar nicht verstehen kann. Oder man muss dann, wenn man sich Jeff Koons und Ilona Staller anschaut – ich sag bewusst mal etwas aus der Bildenden Kunst, damit wir nicht in einen schwierigen Disput über das musikalische Material kommen –, mit komplexen Ambivalenzen umgehen. Ist das schon eine Kritik des Affirmativen oder ist das nur die reine Affirmation? Ist das ein Anbieten an Pop? Man kann die ganze Palette ausbreiten und sagen, was ist eigentlich Jeff Koons Anteil an der Materialentwicklung in der Bildenden Kunst? Ist das Null, ist das reine Affirmation, reiner Kommerz oder was ist es? Man kommt sofort in so einen Fragekomplex hinein. Darüber müsste man diskutieren.

Die Nebenschauplätze leiten sich ab aus der Schriftlichkeit und der Medialität. Ich gehe davon aus, dass die Schriftlichkeit, in der musikalisch gestaltet wird, sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ändert. Es gibt eine große Erweiterung dieser Schriftlichkeit, nämlich die Phonographie, und die ist dafür verantwortlich, dass wir diese ganzen neuen Komponenten haben, über die wir heute sprechen. Nicht erst das Digitale, sondern schon die Phonographie. Dass wir zum Beispiel, wie es gerade zu hören war, von einer Ästhetik des Hörens sprechen. Dass das Hören als ein aktiver Akt aufgefasst wird, das kommt in den 50er Jahren der phonographischen Gestaltung. Dass wir aber

auch so etwas haben wie Resonanz, Vibration, und die Abkehr von den vier Hauptparametern der klassischen Musik, nämlich Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik, hin zum Klang, und wir über die Materialität nachdenken, mit Christoph Cox über New Materialism, das hängt schon mit der Phonographie zusammen und später dann natürlich mit der digitalen Phonographie. In dem Moment nämlich, in dem die Phono-Graphie, also die Klang-Schrift, die Klangschreiberei, das Recording in die Welt der Zahlen wechselt und berechenbar wird. Das heißt aber auch, dass Komposition eine neue Rechtfertigung braucht. Komposition heißt in meinem Verständnis, dass es eine Komposition und eine Ausführung geben muss. Es gibt also eine Schriftlichkeit, die das Medium der Komposition ist, die Notation, und danach muss es eine Ausführung geben. Und das ist sozusagen gesetzt in dieser Schriftlichkeit. Wenn wir aber in die Welt der Phonographie wechseln, oder gar in die digitalen Medien mit generativen Prinzipien, dann ist die Ausführung obsolet geworden und wir müssen uns ein neues Verhältnis zwischen der Komposition, der Komponist*in, der Notation und der Performance, der Ausführung ausdenken. Und das kam gerade eben in dem Vortrag von Juliana Hodkinson ganz wunderbar zum Ausdruck. Es geht nämlich nicht darum, dass die Ausführenden, so wie das früher geplant war, eben nur in Anführungszeichen eine Partitur sklavisch ausführen. Noch bei Cage ist das fast so, wenn man mal von David Tudor, dem genialen Interpreten, absieht. Auch die Folien der *Variations* müssen, einmal gelegt, von den Ausführenden präzise befolgt werden. Also diese Rolle des Interpreten, des und der Ausführenden muss sich verändern, muss neu reflektiert werden, und das ist eben – im vorausgehenden Vortrag – fast mustergültig geschehen. Es braucht eine neue Rechtfertigung.

Noch ein Punkt: Um überhaupt die Materialentwicklung und aktuelle Musik verstehen und bewerten zu können, müssen wir verstehen, welche Strategien des phonographischen Gestaltens im 20. Jahrhunderts eigentlich etabliert, experimentiert, erobert worden sind, welche sich in den Mainstream begeben haben, welche uns umgeben. Und hierbei die sogenannte populäre Musik auszuschließen, ist schlichtweg unmöglich, weil sie den Mainstream der etablierten Strategien verkörpert – wie etwa die Strategie der DJ Culture, die von Jamaica ausgehende Live-Elektronik des Dub, die sich im Hip Hop fortsetzt, die sich im Sampling, im Remix manifestiert. Natürlich können wir sagen, das haben wir auch schon in der E-Musik gehabt, aber die Strategien, wie sie sich dann etabliert haben, sind welche, die irgendwo in diesem ganz unheimlichen Kontext der Kulturindustrie und des Populären und des Windigen und des Naiven gebaut worden sind. Und wir können uns dem nicht entziehen. Aus meiner Sicht, um es klar zu sagen, reicht es nicht, die elektronische Musik Stockhausens oder *musique concrète* Pierre Schaeffers zu nehmen oder die Klangökologie von Murray Schafer und dann haben wir das Spektrum in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Das wäre doch eine ganz grobe Verkürzung. Wenn wir nicht die ästhetischen Strategien beider Welten bis heute fortdenken, dann sind wir nicht in der Lage zu begreifen, was heute geschieht.

Großmann, Rolf/Hanáček, Maria: »Sound as Musical Material«, in: Papenburg, J./Schulze, H. (Hg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*. Cambridge: MIT Press, 2016, S. 53–64.

Großmann, Rolf: »Gespielte Medien und die Anfänge ‚phonographischer Arbeit‘«. In: Saxer, Marion (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 381–398.