

Befreiung oder Überformung?

Zu einigen Entwicklungen gegenwärtiger Musikkunst im Kontext medialer und konzeptueller Erweiterung

Dirk Wieschollek

Frägt man nach den Ausdruckspotentialen und Zukunftsperspektiven musikalischer Kunst heute, scheint es hilfreich, sich noch einmal einige Entwicklungen zu vergegenwärtigen, die in den letzten zehn, fünfzehn Jahren doch einschneidende Veränderungen auf dem Feld dessen mit sich gebracht haben, was wir lange Zeit (schon immer diskussionswürdig) »Neue Musik« genannt haben. Ein Begriff, der spürbar in die Jahre gekommen ist und dementsprechend heftig und kontrovers diskutiert wurde in letzter Zeit, ohne dass man sich auf eine neue Begrifflichkeit hätte verständigen können, weil deren Treffsicherheit problematischer wäre denn je. Müsste ein solcher Begriff doch so allgemein gehalten sein, dass er schmerzfrei unterschiedlichste Positionen und Ausdrucksfelder bündelt, auf der anderen Seite so spezifisch, dass er sich abhebt von Produkten des musikalischen Mainstreams und seinen Marktmechanismen. Aber es soll an dieser Stelle keine sperrige Terminologie-Diskussion aufgemacht, sondern nur angedeutet werden, dass terminologische Probleme in der Regel Indikatoren komplexer künstlerischer Wirklichkeit sind: Die letzten Verabredungen inhaltlicher und materieller Art, was im Bereich der Gegenwartsmusik kunstwürdig sei und was nicht, gehören bekanntlich längst der Vergangenheit an, vor allem aber die verstärkte Einbeziehung und Vermischung von Medien und Kunstformen, die über das Feld traditioneller Komposition und seiner angestammten Kommu-

nikationsmodi (also der Partitur) weit hinausgehen, haben ehemalige Grenzziehungen fast völlig aufgelöst. Früher ideologisch getrennte Disziplinen von Komposition, Klangkunst, Performance, Installation, Multimedia werden nicht nur zunehmend gemeinsam auf Konzerten und Festivals präsentiert. Auch strukturell werden ihre Grenzen dadurch fließend, dass viele Künstler*innen der jüngeren Generation sie in Personalunion verkörpern und lieber verschiedenste Arbeitsweisen und Darstellungsfelder kombinieren als sich auf ein spezifisches Formenarsenal zu beschränken. Komponist*innen wie Alexander Schubert, Trond Reinholdtsen, Brigitta Muntendorf, Jennifer Walshe, Hannes Seidl, Johannes Kreidler (um nur einige Wenige zu nennen) haben die Türen zu Konzept- und Medienkunst ganz weit aufgestoßen und der Begriff »Komponist*in« ist da in vielen Fällen nicht mehr wirklich zureichend.

Werfen wir einen kurzen Blick zurück ans Ende der Nuller-Jahre, wo ein Generationenwechsel spürbar wurde, der in Zusammenhang stand mit einem verbreiteten Überdruß an der Rhetorik avancierter Instrumentalmusik, deren expressive Mittel und Artikulationen sich verhärtet hatten zu einem »Neue Musik-Sound«, der gelegentlich zur unfreiwilligen Parodie seiner selbst degeneriert war, geschliffen in der ziselierten Fragment-Ästhetik der 1990er-Jahre. Helmut Lachenmann selbst beobachtete mit Skepsis einen »kompositorischen

Tourismus« instrumentaler Geräuschästhetik in Anlehnung an die kompositorischen Innovationen seiner »Musique concrète instrumentale«. Der Argwohn gegenüber einer gediegenen Klang-Handwerklichkeit zeitigte vielfältige Konsequenzen, zunächst einmal ganz oberflächlich in einer Zunahme des Lautsprecherklangs, der das langjährige Konzertsaal-Ideal eines »natürlichen« Raumklanges beteiligter Instrumente mehr und mehr ablöste. Wesentlich höhere Lautstärkegrade auch konventioneller Instrumentarien waren die Folge; die Möglichkeiten der Klangverfremdung, die auf Störung und Verzerrung instrumentaler Oberflächen ausgerichtet waren, wurden vielerorts bis zum Anschlag ausgereizt. Auch ein Indiz dafür, dass die jüngeren Komponist*innen mit Pop-, Sub- und Digitalkultur inzwischen viel stärker sozialisiert waren als mit den Traditionen vermeintlicher »Hochkultur«, war die Wahl der Instrumente: E-Gitarre, Keyboards, Drum-Kit, aus der Rockmusik entlehnte Effektgeräte sind in den Ensemblebesetzungen des vergangenen Jahrzehnts allgegenwärtig, dazu kommt ein ganzes Arsenal instrumentalen und elektronischen Low-Techs.

Die Emanzipation nicht-akademischer Klangoberflächen im Instrumentalstück stand in Zusammenhang mit dem wachsenden Bewusstsein, das eigene Metier nicht mehr als eine von der außermusikalischen Wirklichkeit abkoppelbare Kunstsphäre zu betrachten. Damit verbunden war ein völlig verändertes Verhältnis zur Technologie. Das Selbstverständnis der »Neuen Musik« lag doch lange Zeit eher darin begründet, emphatischer Gegenentwurf zu einer als ordinär empfundenen Wirklichkeit samt ihres als oberflächlich und affirmativ betrachteten Medienapparates zu sein. Komponist*innen, die sich schon früh medialer Erweiterungen bedienten, wie z. B. Olga Neuwirth schon ab Ende der 1980er-Jahre¹, waren regelmäßig dem Verdacht ausgesetzt, die Einbeziehung musikfremder Mittel diene insgeheim

dazu, einen Mangel an kompositorischem Können überspielen zu wollen. Und der Aspekt eines »kritischen Komponierens« war doch zumeist in einem eher Adornoschen Sinne gedeckelt, dass gesellschaftliche Verwerfungen sich in »immanenten Formproblemen« und nicht im musikalischen Gehalt oder gar musikfremdem Material zu spiegeln haben. Expressive Brüche und Ambivalenzen der Struktur wurden aber jetzt erst recht in pixeligen Collagen ins Extrem getrieben; damit einhergehen sollte nun jedoch viel direkter und explizit materieller die Einbeziehung gesellschaftlicher Realität mitsamt ihrer ästhetischen Oberflächen. Brigitta Muntendorf in 2014: »Ich arbeite in einer zeitgenössischen Kunstform, die wenig daran interessiert ist, als Sprachrohr in der Gesellschaft zu agieren. Aber um in der Gesellschaft zu wirken, muss man sich mit Mechanismen und somit auch zwangsläufig mit Material auseinandersetzen, das eine Gesellschaft kontinuierlich verändert und gestaltet. Wenn ich die Veränderung der Begriffe wie Gegenwartigkeit und Abwesenheit, das Private und das Öffentliche heute musikalisch bearbeiten und thematisieren möchte, dann reicht es nicht, ein Ensemblestück zu schreiben.«² Gleiches gilt für Johannes Kreidler, der die strukturellen und sozialen Gegebenheiten des gesellschaftlichen Dispositivs Musik konzeptuell auf allen möglichen Feldern reflektiert, ohne Rücksicht auf die Herkunft und Vorzeigbarkeit seiner Materialien. Alles Profane, Banale und Defizitäre, das »Welt« und Kunst zu bieten haben, wird somit Teil des künstlerischen Spiels, das sich entsprechend jenseits kulinarischer Erwartungshaltungen an Sprache und Form bewegt.

Auch das Bewusstsein eines Nischendaseins des eigenen Metiers – zunehmend als schmerzhafter Gegensatz zur viel breiteren Rezeption zeitgenössischer Bildender Kunst empfunden – und den damit verbundenen Akzeptanzproblemen, führte zum Wunsch erweiterter Sprach- und Vermittlungsformen und einem Erwachen der

Diskursivität in der »Neuen Musik-Szene«, wo nach einer Phase intellektueller Stagnation wieder verstärkt über die eigenen Grundlagen, Mittel und Absichten reflektiert, diskutiert und auch teils erbittert polemisiert wurde. Entsprechende Etiketten und Paradigmen waren schnell und wirkungsträchtig ausgeprägt: Begriffe wie »Diesseitigkeit«, »Neuer Konzeptualismus«, »Gehaltsästhetische Wende« wurden zu Markenzeichen einer neuen kompositorischen Geisteshaltung, als hätte sich die »Neue Musik« zuvor in einem Zustand des totalen inhaltlichen Nirvanas oder zumindest in einer Parallelwelt der Selbstreferentialität befunden, was natürlich nur partiell der Fall war, da Musikgeschichte neben der Idealisierung »absoluter Musik« immer auch eine Geschichte der unterschiedlichsten Sublimierungsformen und -grade außermusikalischer Zusammenhänge gewesen ist. Dass »Diesseitigkeit« und »Konzeptualismus« nicht vom Himmel fielen, sondern vorgeprägt waren im kulturreflexiven und gesellschaftskritischen Komponieren eines Mauricio Kagel oder Nicolaus A. Huber, in den konzeptuellen Experimenten von John Cage oder Alvin Lucier (um nur einige der Prominentesten zu nennen) steht außer Frage. Sie sind jedoch in den letzten zehn Jahren von einer Randerscheinung innerhalb der »Neuen Musik« des 20. Jahrhundert nicht von ungefähr zu einer immer bedeutenderen Gegenwartsströmung angewachsen, die in der Vernetzung verschiedenster Material- und Wahrnehmungsebenen noch am ehesten Innovationspotential in sich zu tragen scheint.

Die extremen gesellschaftlichen Veränderungen, die allgemein unter den Stichworten Medialisierung und Digitalisierung diskutiert werden, haben die Ausweitung kunstmusikalischer Praxis ins Visuelle und Virtuelle unweigerlich herausgefordert. Kein Flyer im öffentlichen Raum, wo uns momentan nicht das Wort »Immersion« entgegen springt. Die Durch-Digitalisierung aller lebens-

weltlichen Bereiche zwischen Alltagskommunikation und Kunstproduktion hat die oben genannten Entwicklungen insofern in extremer Weise forciert, als die ästhetisch schon lange salonfähige »Verfügbarkeit des Materials«, die die historische Idee des innovativen »Materialfortschritts« schon ab Mitte der 1970er-Jahre allmählich ablöste, in einem nie dagewesenen Ausmaß technisch realisierbar und kontextualisierbar wurde. Der Zugriff auf das Digitale erschöpft sich aber keineswegs im affirmativen Abtauchen in den Reichtum einer unerschöpflichen Datenbank, wo Alles mit Jedem zu einer neuen künstlerischen Realität kombinierbar und transformierbar ist (z. B. die Bewegungsabläufe eines Badmintonspiels³ oder die aktuellen Börsenkurse⁴). Er vermittelt zugleich eine durchaus ambivalente, kritische Reflexion veränderter Wahrnehmungsmodi und ihrer fundamentalen Auswirkungen auf Kommunikation, Wirklichkeitserfahrung und Verständnis von Identität, mit denen wir alle in dieser seltsamen Mischwelt aus Bildschirm und den Geschehnissen da Draußen tagtäglich klarkommen müssen. So wurden die Oberflächen und Mechanismen digitaler Massenmedien, Speichersysteme und Social Media selbst zum Bestandteil zeitgenössischer Komposition. Das »Spiel mit Identitäten«, den sozialen Potentialen und Abgründen einer Gegenwart, wo die Grenzen zwischen Original und Kopie, real und virtuell, immer durchlässiger werden, war schon früh ein wesentlicher Aspekt der Stücke von Brigitta Muntendorf, Jagoda Szmytka, Alexander Schubert, Stefan Prins u. a., die visuelle und kommunikative Codes allgegenwärtiger Medialisierung aufgriffen. Das vielfältige Ineinanderwirken der Ebenen Bild und Klang jenseits bloßer visueller Dekoration war dabei wesentliches Element. Interessanterweise stand darin auffällig oft der Vorgang des Musikmachens, die Physis der Klangproduktion als selbstdarstellerisches Moment im Fokus: So in Brigitta Muntendorfs Werkreihe *Public Privacy*

(2013) oder Stefan Prins akustisch-visuellem Spiegelkabinett der *Mirror Box Extensions* (2014/15), wo sich reale Spieler und deren virtuelle Avatare während der Aufführung zur Unkenntlichkeit ineinander vermischen.

Interaktive Prozesse und kollektive Produktionsvorgänge (gelegentlich unter dem Stichwort »Social Composing« verhandelt) rücken die Bedeutung künstlerischer »Identitäten« mehr und mehr in den Hintergrund und reflektieren gesellschaftliche Beziehungen und Kommunikationsmodi als eigenen Produktionszusammenhang: z. B. in den kollektiven Work-in-Progress-Situationen von Alexander Schuberts *Wiki Piano.Net* (ab 2018) oder bei Martin Tchibas Social Media Klavier-Projekt *WIREless* (ab 2016). Es bleibt abzuwarten, ob Kollektivkompositionen (als offener Prozess oder in temporären Teams) in Zukunft öfter begegnen werden. Die Auswirkungen der Demokratisierung digitaler Herstellungs- und Präsentationsmöglichkeiten künstlerischer Arbeit, die unabhängig von tradierten Institutionen und deren Plattformen stattfinden können, ist im Hinblick auf die Gestalt(ung) musikalischer Kunstwerke noch gar nicht abzusehen.

»Klang ist nicht nur eine Angelegenheit des Ohres, sondern betrifft ebenso das Auge, den Körper, das Denken«⁵, hat Jagoda Szmytka einmal postuliert und es könnte genauso gut Dieter Schnebel oder Peter Ablinger gesagt haben. Nun sind wir aber hier und heute konfrontiert mit der Idee, dass die Gegenwartskomposition oder sogar die gesamte musikalische Kunst nicht mehr im Modus permanenter Erweiterung, sondern auf dem Weg der Auflösung begriffen sein könnte. Trauen wir der Musik als Klanggeschehen nichts mehr zu? Werden die Musik- und Klanganteile in hybriden Gestaltzusammenhängen nun mehr und mehr von ihrer Umgebung absorbiert und im allgemeinen Kontext »Kunst« zur Unselbständigkeit verdammt? Was heißt das in letzter Konsequenz? Wird es in absehbarer Zeit keine neu

geschaffenen Partituren mehr geben, die von Musiker*innen realisiert werden? Werden Interpret*innen zu Vermittlern einer im besten Fall neu erleb- und deutbaren künstlerischen Vergangenheit reduziert? Das Konzert ein klingendes Museum? Eine traurige Vorstellung...

Eine fundamentale Auflösung der landläufigen Vorstellungen von Musik hat es in deren Geschichte schon des Öfteren gegeben. In radikalster Form bekanntlich 1952, mit Cages vielbemühtem *4'33''*, wo vier Minuten und 33 Sekunden lang der ästhetische Fokus von der Erfindung auf die Erfahrung außermusikalischer Wirklichkeit gelenkt wird. Es geht dort zwar vordergründig um eine Verweigerung von intentionaler Musik, aber nicht um eine Verweigerung von Klang. Ganz im Gegenteil: Die (willkürlich eingerahmte) Wirklichkeit klingt selbst und wir sollen zuhören; der Vorgang des Hörens gerät ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Vor allem reaktionäre Kräfte aber haben im Angesicht neuer Entwicklungen regelmäßig das Ende der Musik verkündet, besonders intensiv Ende der 1950er-Jahre, als die traditionelle Musik und Musikwissenschaft, von der aufkommenden elektronischen Musik und den Praktiken des Serialismus gleichermaßen in Panik versetzt, der damaligen neuen Musik ein »ontologisches Mißtrauensvotum des Komponisten gegen sich selbst« und einen »Übergriff der Automaten« attestierten, was mit einer Entmenschlichung der Kunst gleichgesetzt wurde, die die Grundpfeiler musikalischen Denkens und Empfindens bedrohe.⁶ Trotzdem hat sich die Geschichte musikalischer Kunst in alle möglichen Richtungen weitergedreht, weniger linear als wellenförmig, immer wieder mit temporären Regressionen und Innovationen. Deren Negativ-Beurteilungen waren zumeist Ausdruck eines hoffnungslos verengten Musikbegriffs und betrafen bezeichnenderweise Neuerungen, die ausgerichtet waren auf eine strukturelle und sinnliche Neuordnung eines

Klangeschehens. Nun aber soll die Medienkunst als quasi folgerichtiger End- und Gipfelpunkt einer Traditionslinie der musikalischen Avantgarde erscheinen? Gregorianischer Choral – Palestrina – Beethoven – Wagner – Schönbergsschule – Serialismus – Lachenmann – Spektralismus – Konzeptmusik – musikbefreite Medienkunst?

»Ich bin zu der Erkenntnis gelangt, dass Kunst nichts Eingerahmtes ist, das man von außen betrachtet; vielmehr bildet sie ›in der Welt‹ situative Verdichtungen, punktuelle Überhöhungen, welche ihre Ausläufer in alle Richtungen haben. Das heißt zum Beispiel, dass Kunst heute, mehr denn je, in der medialen Auffächerung lebt. In meinem Fall ist die Musik das ästhetische Zentrum, aus dem dann auch konzeptuelle Performances, dokumentarische Videos und: Texte hervorgehen.«⁷ So formulierte Johannes Kreidler 2012 im Vorwort seines ersten Essaybandes *Musik mit Musik* und nun scheinen sich diese Prioritäten möglicherweise gänzlich in Richtung Nicht-Musik verschoben zu haben.⁸ Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, hierin ein Postulat ästhetischer Gleichschaltung sehen zu wollen. »Wer für Geige schreibt, schreibt ab«, hat Johannes Kreidler in seinen »Sätzen über musikalische Konzeptkunst« konstatiert und hat natürlich recht insofern jede Besetzung und jedes Instrument einen riesigen Ballast tradierter Formzusammenhänge und Ausdrucksmittel mit sich schleppen, denen man kaum, selbst wenn darauf in relationaler Weise rekuriert wird, entkommen kann. Dennoch bin ich überzeugt, dass auch Johannes Kreidler oder Brigitta Muntendorf einen Streichquartett-Auftrag nicht ausschlagen würden und dann etwas gänzlich anderes dabei herauskommen würde als dasjenige, was wir bereits kennen. »Das Medium« ist eben nicht vollständig deckungsgleich mit der Nachricht oder der Idee, die es transportiert, sondern vor allem erst einmal ein Werkzeug, das es zu überwinden gilt, egal, ob wir es mit Holz oder Kabeln, mit schwingenden Saiten oder Bits

and Bytes zu tun haben.⁹ Was dann innerhalb der gegenwärtigen Heterogenität der Perspektiven und Ausdrucksfelder wirklich ein aufregendes Potential an Energie, Verstörung, Andersartigkeit, Kontextualität, Innovationspotential, vielleicht sogar gesellschaftliche Relevanz besitzt, muss stets an der einzelnen künstlerischen Arbeit entdeckt, herausgefunden und entschieden werden. Dabei bleibt es jedem selbst überlassen, wie viel er zu gewinnen oder zu verlieren bereit ist mit seinem je eigenen Begriff von Musik. In diesem Sinne möchte ich überleiten zur künstlerischen Praxis mit einer berühmten Sentenz Heinz-Klaus Metzgers, 1970 im Zusammenhang von Kagels »Instrumentalen Theaters« formuliert: »Heute ist nur solche Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.«¹⁰ Und da »heute« bekanntlich morgen schon gestern ist, ist die Vorstellung von Musik immer eine Verabredung künstlerischer Gegenwart ●●●

1. Wegweisend in dieser Hinsicht Neuwirths frühes *!dialogues suffisants!? – Hommage à Hitchcock (Portrait einer Komposition als junger Affe I)* (1991/92), wo ein Cellist umgeben von neun Video-Screens und Lautsprechern mit einem Schlagzeuger interagiert, der nur per Bildschirm wahrnehmbar wird. Nachvollziehbare Klangidentitäten der Instrumente lösen sich in dieser frühen Thematisierung medialer Vermittlungsprozesse ebenso auf wie die Unterscheidbarkeit von Live-Spiel und vorproduzierten Zuspielungen.
2. E-Mail an den Autor, 15.06.2014
3. Annesley Black, *SCHLAEGERMUSIK* (2010)
4. Johannes Kreidler, *Charts Music* (2010)
5. Jagoda Szmytka, zit. nach Michael Rebhahn: *Boudy Loud! Zur Arbeit von Jagoda Szmytka*, in: Booklet zur CD WERGO 6414 2, S. 2
6. Siehe Walter Abendroth: *Selbstmord der Musik? Zur Theorie, Ideologie und Phraseologie des modernen Schaffens*, Berlin 1963. Moderater, musikwissenschaftlich differenzierter, aber kaum weniger konservativ formuliert auch bei Friedrich Blume: *Was ist Musik?*, Kassel 1960 (=Musikalische Zeitfragen V)
7. Johannes Kreidler: *Musik mit Musik*, Hofheim 2012, S. 7
8. Auch die Konzeptmusik kommt am »sinnlichen Scheinen« ihrer Idee nur schwerlich vorbei, selbst wenn es längst nicht mehr um eine expressive

Autorenhandschrift geht, sonst wäre sie ja bloßer Text und Gedanke. Aspekte der Verfremdung, Transformation und Neukombination von Material (z. B. durch Austausch oder Kontextverschiebung) sind wesentlich in der konzeptuellen Musik Kunst Kreidlers: ein Börsenkurs verwandelt sich in eine Melodie, ein Wort besetzt parasitär den semantischen Raum eines anderen ästhetischen Zusammenhangs, Haydn wird mit Brecht und Fallersleben mit Weill zu einer neuen Hymne kombiniert, die aber muss, damit die Pointe funktioniert, gesungen werden. Und eine Bühnenproduktion wie *Selbstauslöser* (2019) lebt von der unmittelbaren Physis des Performativen, fast parodistisch auf die Spitze getrieben in einer Instrumentenzertrümmerung epischen Ausmaßes.

9. Es muss nur genug Zeit vergehen, bis Stereotypen der Materialbehandlung sich verfestigen und wieder anfangen uns zu langweilen. Auch der Umgang mit den unendlichen Potentialen des Digitalen ist in seinen Ergebnissen vor Allgemeinplätzen nicht gefeit: Das Glissando am Steg und das stroboskopartige Bild- und Klanggewitter sind dann nur zwei Seiten derselben Medaille. Mag sein, dass die unübersehbare momentane Vorliebe für elektronische Vintage-Klänge, für alte Synthesizer, analoge Elektronik mit ihren schmutzigeren Klangoberflächen und eher haptischeren Produktionsweisen auch mit einem gewissen Überdruß an digitalen Oberflächen und Verfahren zusammenhängt.

10. Heinz-Klaus Metzger, »Instrumentales Theater« (1970), in: *Dieter Schnebel*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken 2000 (= *fragmen*, Heft 34), S. 33

Dirk Wieschollek ist freier Musikpublizist mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik in Print und Rundfunk. Regelmäßiger Autor und Rezensent u. a. bei *Neue Zeitschrift für Musik*, *neue musikzeitung*, *Schweizer Musikzeitung*.