

nen zahlen ihnen ähnlich wie bei Straßenmusik einen Tip mittels der Token. Manchmal dürfen sie sich dafür auch einen Musiktitel wünschen.

Ein erster Schluss

Diese vier Beispiele sind wunderbare erste Varianten von Beispielen, was es heißen könnte, eine zeitgenössische, musikbezogene Autor*innen- und Zeug*innenschaft zu kreieren. Dass diese musikalischen Ereignisse unbedingt auf einer Webcamsexplattform stattfinden, spricht für sich. Wenig andere Dinge sind so existentiell, kommunikativ und offen für Menschen mit den verschiedensten Hintergründen und Fähigkeiten wie Sex und Musik. Und vielleicht ist diese Parallelführung von Sex und Musik als ein Medium von Kommunikation⁸ auch der richtige und wichtige Hinweis dem sich die als Kunst verstehende Musik hingeben könnte – Musik auch als eine geteilte Praxis zu verstehen, die Partitur als Gedächtnisstütze und dass das Gehirn, dass wenn es dann Etlliches gelernt und studiert hat, das all das auch mal wieder vergessen kann, um schließlich zu wirken und tätig zu sein. Ich verspreche mir davon neue Formen der Kunst.

--

1. Linda Williams, *Hard Core – Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Frankfurt 1995
2. Arne Dekker, *Online Sex – Körperliche Subjektivierungsformen in virtuellen Räumen*, Bielefeld 2012
3. Paul B. Preciado, *Kontrasexuelles Manifest*, Berlin 2003
4. Film: *Schubert und Ich*, Regie: Bruno Moll, Österreich/Schweiz 2014
5. *Black Hole*, Premiere 25. Februar 2016, Sophiensäle Berlin
6. Genauere Informationen finden sich in ihrem Facebook-Post vom 26.02.2020: <https://www.facebook.com/justinamoira/posts/10156813416226479>
7. <https://www.postpragmaticsolutions.com/lovefiction> (Letzter Aufruf: 15.03.2020)
8. Oder sogar: symbolisch generalisiertem Kommunikationsmedium? Siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1987

Bastian Zimmermann ist einer der Redakteure des Positionen-Magazins und arbeitet außerdem als Dramaturg und Kurator in musikalisch-performativen Kontexten.

Anti-Kairos oder: Vom Aushalten des Ungleichzeitigen

Ein Essay¹

Sandeep Bhagwati

Anfang März sangen sie in italienischen Städten auf den Balkonen dem Coronavirus zum Trotz – ein Video davon ging um die Welt in einer Weise, die man früher »viral« genannt hätte – ein Begriff, der schon jetzt fast obszön verharmlosend und »so 2010-ig« wirkt. Die bewegt tönende Luft als einzig mögliche physische Berührung zwischen Menschen in Quarantäne: viel sprach man da in Musikkreisen von der verbindenden Kraft der Musik, auch um sich selbst im Angesicht tausendfach abgesagter Konzerte die eigene Bedeutung für das Gemeinwesen noch einmal ins Bewusstsein zu rufen.

Und es stimmt ja wahrscheinlich auch: Über Jahrtausende hinweg war Singen die einzige Telekommunikationsmethode, die ganz ohne Technik funktionierte: Das Jodeln in vielen Kulturen, die vielfältigen Vokaltechniken vor allem der Hirtenkulturen, wie z.B. das skandinavische »kulning« dienten dazu, vereinbarte musikalische Signale oder auch nur das pure Noch-Da-Sein dort zu übermitteln, wo Menschen sich voneinander entfernt aufhalten mussten. In den Corona-Balkonarien kam zu diesem Aspekt noch ein anderer. Das gemeinsame Singen, das ein Gruppengefühl fein-, ja feinstjustieren kann: Atem, Lautstärke, Selbstdisziplin, gegenseitiges Aufeinander-Achten – im gemeinsamen Singen einer Melodie kann man, fast wie in einem akustischen Display, die Kohärenz einer Gruppe heraushören: Schwingen wir gut zusammen oder bleibt jeder doch in seiner

Zeitblase, verhalten wir uns fair oder egozentrisch, sind wir konsonant oder dissonant?

Diese Dinge permanent miteinander abzuklären, ist eine grundlegende Notwendigkeit, der wir im vor-viralen Alltag in tausenden Formen mühe-los und unbewusst nachkamen – durch Konzerte, Sport, Sex, gemeinsames Essen etc. In der Absonderung wird plötzlich klar, dass die eigentliche Aktivität nur ein Vorwand war – dass das Zusammen-Agieren uns auch miteinander synchronisieren wollte, unsere gemeinsame Gegenwart erzeugte, die dann zur Basis all unseres Handelns werden konnte.

Der Musiksoziologe Alfred Schütz sah 1951 in seinem berühmt gewordenen Text »Making Music Together. A Study in Social Relationship«² eine der zentralen Antriebe für gemeinsames Machen und Erleben von Musik in der Synchronisierung unserer inneren Uhren – er nannte gemeinsames Musizieren und Live-Musikhören auch: »in derselben Geschwindigkeit miteinander altern«. Viele haben seitdem vermutet, dass die auch nach 100 Jahren Tonaufzeichnung noch immer andauernde Popularität von Live-Konzerten unter anderem damit zusammenhängt, dass dieses gemeinsame Altern von Machenden und Hörenden beim Abspielen von Aufnahmen eben gerade nicht stattfindet, wir dessen aber offenbar bedürfen.

Wie dringend dieses Bedürfnis nach Liveness, also nach dem Im-selben-Zeitfluss-Treiben bei uns zu sein scheint, lässt sich auch in der verzweif-

ten Suche von Musizierenden aller Genres nach Apps erkennen, in denen man in Quarantäne dennoch miteinander Vielkammermusik machen könne. Wer die technischen Hintergründe kennt, weiß, dass diese Suche nicht wirklich zum Ziel führen kann – denn alle Live-Video Apps erzeu-

Durchbruch zu dem, was in der künstlerischen Forschung schon seit einiger Zeit unter dem Begriff »effets de présence«³ (»Präsenzeffekte« oder »Präsenzeffekte«) verhandelt wird – die Frage also, wie wir das für uns offenbar so zentrale und ästhetisch so befriedigende Bedürfnis, mit

Sie sangen patriotische Lieder, Volkslieder, Opernarien, Schlager. Warum eigentlich sangen sie keine Zwölftonmelodien?

gen immer nur eine Illusion von Gleichzeitigkeit. Eigentlich produzieren sie permanent gegeneinander verschobene, verzögerte Zeitströme, die auch noch auf unvorhersehbare Weise schneller oder langsamer sind – eine Zerrung des Sich-Aufeinander-Einschwingens, die bei Gesprächen noch gerade aushaltbar sein mag, aber beim gemeinsamen Musizieren zum Scheitern des intimen Zusammenspiels, des gemeinsamen Zeitflusses führen muss.

Viele experimentell Musizierenden, die sich schon seit Jahren mit dieser sogenannten telematischen Musik beschäftigen, haben gelernt, eine derartig verschwimmende Dehnung des Gleichzeitigen in ihre Improvisationen einzubauen, elastisches Zusammensein also fruchtbar zu genießen – aber für Musik, die entweder klassisch komponiert ist oder auf einem gemeinsamen Beat (also einer in der Musik verankerten Uhr) beruht, wirken selbst diese feinsten Unsicherheiten schon verstörend, ja geradezu unheimlich: das Unheimliche ist eben nicht das ganz Fremde, sondern das gerade merklich vom Gewohnten abweichende.

Nun ist aber die dynamisch und technologisch gedehnte Gleichzeitigkeit, das nur simulierte Simultane, wahrscheinlich keine passagere Laune der Geschichte: alles deutet darauf hin, dass sie sowohl aus medizinischen wie aus klimatischen Sachzwängen immer mehr Raum in unserem Leben einnehmen wird. Manche empfinden sogar diese virale Krise auch als den gesellschaftlichen

anderen Menschen im bis auf die Mikrosekunde gleichen Zeitfluss zu treiben, in die ungleichzeitige, relativistische Welt des Virtuellen hinüberretten können – so dass wir dann eben doch eine Präsenz empfinden, die realiter gar nicht da ist. Dass wir sozusagen mit Gespenstern leben und musizieren können, ganz als atmeten sie uns an, virenlos und ungreifbar.

2

Dem Coronavirus zum Trotz sangen sie auf den Balkonen, Anfang März in italienischen Städten. Sie sangen patriotische Lieder, Volkslieder, Opernarien, Schlager. Warum eigentlich sangen sie keine Zwölftonmelodien? Hatte nicht Schönberg einst fest geglaubt, in hundert Jahren würden die Kinder auf der Straße Zwölftonlieder pfeifen? Hundert Jahre später – das wäre doch genau jetzt. Warum also intonierten sie keine Musik aus Nonos *Il Canto Sospeso*, keinen Donatoni, Battistelli, Romitelli, Billone, Ronchetti, Fedele, keine Musik der Gruppe Nuova Consonanza, die vom Namen her doch gut gepasst hätte? Meine Bekannten aus der Szene der zeitgenössischen Kunstmusik, die, so wie andere auch, die Balkongesänge gerne als Kronzeugen dafür hernehmen, wie sehr manche Menschen doch Musik bräuchten, erwähnen diese Lakünen nicht. »Kultur ist auch systemrelevant« hatte der Berliner Kultursenator Lederer kurz nach den Schließungen der Bühnen und wahrscheinlich ebenfalls unter dem Eindruck dieses Vi-

deos gesagt. Das hört man als Kulturschaffender gerne, und möchte es auch gerne glauben. Selten fragt man dann aber: Welche Art von Kultur ist systemrelevant? Vielleicht hatten sie sich alle daran gewöhnt, dass, anders als Film und Theater, anders als Bildende Kunst und Architektur und alle Formen von Rock/Pop/Kommerzmusik, die im öffentlichen Leben und Diskurs, in den Zeitungen und in riesigen Chatgroups heftig rezipiert und diskutiert werden, die Neue Musik seit dem Zweiten Weltkrieg sich eben doch nicht wirklich in das innerste kulturelle Repertoire der Menschen hineingespielt hat. Es kam den meisten gar nicht in den Sinn, dass bei diesen spontanen Darbietungen zur Selbstvergewisserung als Gemeinschaft eine Ausdrucksform wie die Neue Musik einen sinnvollen Zweck erfüllen könnte.

Das ist nicht nur ein Phänomen der Balkonsänger*innen – bitten Sie mal Komponist*innen dieser Neuen Musik, die prägnantesten Momente ihrer Lieblingskompositionen ad hoc zum Besten zu geben, ohne Karikatur und ironische Distanz: wieviel Neue Musik käme da zum Erklingen? Was von der reichhaltigen Neue-Musik-Produktion der letzten 50 Jahre hat sich so tief in den eigenen emotionalen Haushalt eingegraben, dass jemand außerhalb ihrer Szene es in Zeiten der Krise hervorholt, um seine innere Widerstandskraft zu stärken?

Man kann, wenn man sich erst einmal dieser offensichtlichen Sachlage bewusst geworden ist, diese auf mehrere Weisen deuten. Manche sind simpel, andere komplizierter. Eine simple Interpretation: Neue Musik habe sich nun endgültig als das entpuppt, was man schon immer zu wissen glaubte – als irrelevante, volksfeindliche Spielerei einer elitären linksversifften Clique. Ein sichtlich nicht nur rechts-populistisches Argument: auch linke Bewegungen hatten immer wieder ihre Probleme mit dem Beharren der Neuen-Musik-Szene auf kreuzbürgerlichen Konzert- und Verhaltens-

formen. Verbannten nicht gerade die Bürgerkinder der 1968er-Rebellionen die als steif empfundene Konzertmusik zusammen mit der elterlichen Schrankwand aus ihrem Leben und liefen zu Liedermachern und Rockmusik über, die vielleicht aus Sicht der Musiktheorie weniger Wagnisse eingingen, aber in ihrem Klanghabitus mehr gesellschaftliche Durchschlagkraft performten? Die beiden zu ihren Lebzeiten als Tonangeber der Neuen-Musik-Szene angesehensten Komponisten, Cage und Stockhausen, traf damals immer wieder der Vorwurf gesellschaftlicher Verantwortungslosigkeit, so wie es schon Cardew in seinem Buch *Stockhausen Serves Imperialism*⁴ unternahm: ihre musiksprachlich vielleicht revolutionäre Neue Musik Sorge eben gerade nicht für eine revolutionäre »Stimmung« – so oder ähnlich äußerten sich jene Studenten, die, wie Stockhausen befremdet berichtet, Aufführungen seines so betitelten Werk lauthals störten.⁵

3

Tatsächlich ist die soziale Erscheinungsform von Neue Musik-Festivals und Konzerten auch heute noch eine, die man durchaus als brav und bürgerlich bezeichnen kann. Stillsitzen, Mundhalten und Zuhören sind nun wirklich nicht deutliche Gesten politischen Widerstands – eher das Gegenteil. Ein Publikum, das sich durch ein Konzert Neuer Musik hindurchhört, empfindet danach wohl selten einen inneren Aufruf zur gesellschaftlichen Revolte – wie auch, wenn der eigene Körper sich gerade stundenlang in Hingabe an die Klänge geübt hat? Kaum jemand verspricht sich Erweckungserlebnisse politischer Art durch das Erleben Neuer Musik – besonders dann nicht, wenn sie selbst explizit politische Botschaften senden möchte.

Denn schon allein die Präsentation im »safe space« des Konzertsaaes macht, dass alles politische Deklamieren zum bloßen Performen von Gesinnung verkommt, alles politische Bekennen

verkehrt sich in einem solchen Kontext ins Eitle, Selbstgerechte – und fast sogar ins Bigotte: Denn Publikum wie Darbietende wissen doch im Grunde, dass der Resonanzraum der hier dargebotenen Kunstform selbst unter den führenden Gesell-

der lediglich im Text irgendwelche gesellschaftlichen Diskurse reflektieren kann. Die in einem solchen Massengesang verwendete Musik wirkt also, ganz traditionell, vor allem als Emotionskonzentrator – und nimmt demnach genau jene

Ist Neue Musik strukturell etwa inkompatibel mit dem Grundethos der Demokratie – ist sie das letzte Relikt eines aristokratischen Kunstverständnisses?

schaftsschichten recht begrenzt ist, und dies gerade auch im Vergleich zum zeitgenössischen Theater, zum Film oder zur Bildenden Kunst. Neue Musiker sind aufgrund ihrer Marginalität schon im Kulturbetrieb alles andere als populäre Influencer: wenn sie in ihren Werken explizit politisch Stellung zu nehmen versuchen, setzen sie sich daher immer dem Verdacht aus, nur von sicherer Warte aus am eigenen Gutmenschen-Image zu feilen, ohne wirkliche Absicht zur gesellschaftlichen Veränderung – denn würde diese nicht auch ihren Konzertsaal in Frage stellen?

So ist seit den 1950er Jahren die Verarbeitung politischer Themen in der Musik der Avantgarde eine offene ästhetische Wunde geblieben, eine kaum aufzulösende Aporie: Einerseits betont die Kunstmusik als bürgerliche Tonkunst ihre künstlerische und ästhetische Autonomie gegenüber den Wünschen eines breiten Publikums und beharrt auf dem Primat der individuellen – und daher naturgemäß marginalen – künstlerischen Suchbewegung. Andererseits ist klar, dass eine politische Aktion, wenn sie dem Ideal der Demokratie verpflichtet ist, sich um breiten Konsens bemühen muss: In der Musik bedeutet das üblicherweise, auf vertraute, eingängige Musiziertraditionen zu rekurren. Politisch engagierte Musik, wenn sie nicht nur die jeweils private Position der Komponierenden markieren will, sondern auch politisch wirksam werden soll, muss unweigerlich eine Art Massengesang sein,

Funktion des Musizierens ein, von der sich die Neue Musik nach 1945 einst dezidiert hatte emanzipieren wollen.⁶

Welche musikalische Sprache können politisch wie ästhetisch engagierte Komponierende sinnvollerweise verwenden? An genau dieser komplexen Bruchlinie arbeiten wir alle uns nun schon seit einem Jahrhundert ab – ohne bislang, das muss man offen eingestehen, künstlerische Lösungen gefunden zu haben, die ästhetisch und politisch zugleich nicht nur moralisch bewundernswert, sondern auch tatsächlich wirkungsvoll wären. Diese trotz vieler ehrenhafter und wohlmeinender Ansätze letztlich komplett erfolglose Suche wirft eine unangenehme Frage auf: Ist Neue Musik strukturell etwa inkompatibel mit dem Grundethos der Demokratie – ist sie das letzte Relikt eines aristokratischen Kunstverständnisses? Ist auch sie, wie Bruno Latour es von vielen kulturellen Erscheinungsformen behauptet, nie wirklich modern gewesen?⁷

4

Sie sangen auf den Balkonen in italienischen Städten, dem Coronavirus zum Trotz – und wenige Tage später sang ein in viele Berliner Wohnzimmer versprengter Chor gemeinsam im Netz ein romantisch klingendes Volkslied, das Video wurde alsbald in der Tagesschau ausgestrahlt. Rein technisch geht sowas nicht live, man muss wie im Studio, jede Stimme einzeln aufnehmen und dann

alles, Video wie Audio, nachbearbeiten und mixen – also faken.⁸ Auch hier wieder, übrigens wählten die Musizierenden für ihre Gemeinschaftsaktion tonal-harmonische Musik, das »Mailied« von Max Reger: Warum? Gibt es doch, wie oben angemerkt, genug neuere Musikkonzepte, die das Flottieren der Gegenwart, das Unheimliche des Ungleichzeitigen als produktives Element ins Musikmachen aufnehmen – und die ein derart guter Chor sehr gut hätte miteinander singen können.

Doch in dieser Situation der Krise ist das harmonisch geordnete⁹ und daher unmittelbar nachvollziehbare Performen von Gleichzeitigkeit offenbar viel wichtiger für das Gemeinschaftsgefühl als das realistische, aber eben digital zeitverschobene Beisammensein in einem musikalischen Fluss, der sich mehrere Strömungen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit aufgeteilt hat. Wie empfindlich wir für die Abwesenheit eines geteilten Präsens sind, sieht man daran, dass der Unterschied zwischen dem Gelingen und dem Zerbröseln einer gemeinsamen Realität in der Musik nur wenige Hundertstelsekunden ausmacht. Eine wahrnehmbare Ungleichzeitigkeit der Stimmen in diesem Video hätte uns nur unsere Vereinzelung spüren lassen, also: schlimmer gemacht. Nur Gleichzeitigkeit, so spürten wohl diejenigen, die das Fake-Video erstellten, erzeugt eben jene emotionale Gemeinschaft, jene Harmonie, jenes Bedürfnis nach geteiltem Präsens, dessen wir in diesen Tagen verzweifelt bedürfen. Entweder ist man im Jetzt beieinander (und sei dieses Jetzt auch nur imaginiert oder gestellt) – oder jeder verliert sich bald vereinzelt im wirbelnd pandemischen Rauschen.

5

Spätestens seit Nietzsches »Unzeitgemäßen Betrachtungen« ist die Ungleichzeitigkeit zum Signum der Avantgarden geworden. In einer dieser Betrachtungen, nämlich in »Vom Nutzen

und Nachteil der Historie für das Leben« forderte Nietzsche eine kritische und künstlerisch-gestaltende Beziehung zur Geschichte.

Glücklicher Weise bewahrt [die Geschichte] aber auch das Gedächtnis an die großen Kämpfer gegen die Geschichte, das heisst gegen die blinde Macht des Wirklichen und stellt sich dadurch selbst an den Pranger, dass sie Jene gerade als die eigentlichen historischen Naturen heraushebt, die sich um das »So ist es« wenig kümmern, um vielmehr mit heiterem Stolze einem »So soll es sein« zu folgen. Nicht ihr Geschlecht zu Grabe zu tragen, sondern ein neues Geschlecht zu begründen – das treibt sie unablässig vorwärts.¹⁰

Die problematische Beziehung zur Zeitgenossenschaft ist also einer der Gründungsmythen der künstlerischen Avantgarde. Es gibt für eine in den Modernen des 20. Jahrhunderts geschulte Kritiker*in kaum ein lobenderes Urteil über eine Künstler*in als: dass diese unzeitgemäß sei. Dabei ist von den mindestens zwei Möglichkeiten, aus der Zeit zu fallen, natürlich nur eine gut: Man muss nach vorne fallen, um in die Geschichte fliegen zu können. Wer nach hinten fällt oder sich rückwärts wendet, wird als mindestens epigonal, wenn nicht gleich als reaktionär empfunden. Dass die Musiksprache des alten Bach zu Lebzeiten als unmodisches Gerümpel empfunden wurde, wird dabei getrost vergessen – oder er wird, weil man ihn ja doch nicht ignorieren kann, als Sonderfall eines nur scheinbar reaktionären, aber insgeheim fortschrittlichen Visionärs rehabilitiert, dessen Auseinandersetzungen mit Fürsten und Kirchengemeinden über die zu große Komplexität seiner Musik seinen modernen Apologeten als eine Art Vorstufe zum späteren *épater les bourgeois* erschienen.¹¹ Auch Brahms wurde für die Modernen im 20. Jahrhundert erst durch Schönbergs Beweisführung, dass Brahms eben doch ein Fortschrittlicher sei, ideologisch akzeptabel.¹²

Die Ungleichzeitigkeit mit dem Zeiterleben seiner eigenen Umwelt wird zum künstlerischen Ziel eines Jahrhunderts, in dem ebendiese Umwelt sich so schnell verändert wie noch nie zuvor. Wie war das Leben ehemals als Visionär doch so bequem: Einmal eine Vision gehabt zu haben genügte in vormodernen Zeiten, um sich aus der Masse der Traditionsverhafteten emporzuheben. Doch die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts konnten nie lange Speerspitze bleiben: Ehe man sich noch ins federne Sehergewand¹³ hüllen konnte, war dieses schon von der immer rasanter werdenden technischen und gesellschaftlichen Entwicklung aufgedröselst worden. Traditionen wurden so rasant marginalisiert, dass ein kritisches Aufbegehren gegen sie bedeutungslos wurde, zum Gefecht mit Stroh puppen verkam. Dennoch hält sich der Mythos von den Komponierenden Neuer Musik als Botschaftern der Zukunft bis in unsere Tage – jene wenigen Ausnahmen, die trotz Verkanntheit zu Lebzeiten dann doch dauerhaften posthumen Ruhm erlangten, von Franz Schubert über Hölderlin und Dickinson zu Kafka, Pessoa und natürlich auch Nietzsche *hinselbst*¹⁴, beruhigten alle jene, die böse ahnten, dass ihre Bohème-Jahre, also das karge Warten auf den Ruhm, möglicherweise ihr Leben lang andauern könnte: wenigstens ihre geschichtsgestaltende Kunst würde dann eben, wie Nietzsche es ja von Ihnen gefordert hatte, die Zukunft prägen.¹⁵

Aber war das nicht ein Missverständnis? Ironisierte nicht Nietzsche selbst nur wenige Seiten später den pathetischen Versuch mancher, sich selbst vorsorglich zu Vorkämpfern der Zukunft umzuwandeln?

...wozu du Einzelner da bist, das frage dich, und wenn es dir Keiner sagen kann, so versuche es nur einmal, den Sinn deines Daseins gleichsam a posteriori zu rechtfertigen, dadurch dass du dir selber einen Zweck,

ein Ziel, ein »Dazu« vorsetzest, ein hohes und edles »Dazu«. Gehe nur an ihm zu Grunde – ich weiss keinen besseren Lebenszweck als am Großen und Unmöglichen, animae magnae prodigus¹⁶, zu Grunde zu gehen.¹⁷

Oder wie es Douglas Adams, etwas salopper, in seinem Romanzyklus *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* formulierte:

There is an art to flying, or rather a knack. The knack lies in learning how to throw yourself at the ground and miss. ... Clearly, it is this second part, the missing, that presents the difficulties.¹⁸

6

Wer je mit anderen Menschen gesprochen hat, an der Seite eines anderen Menschen gegangen ist, weiß, wie schwierig es beiden nach einiger Zeit wird, sich nicht mehr synchron zu bewegen. Aus dem gemeinsamen Wort-, Gesten- und Schrittrhythmus zu geraten ist anstrengend, verstörend, kann sogar verstummen lassen. Unsere Spiegelneuronen sorgen dafür, dass wir nur ganz selten unsere Bewegungen nicht perfekt auf den Zeitfluss unseres Gegenübers abstimmen. Wir sind als soziale Wesen hochsensibel für alles Gleichzeitige: was gleichzeitig passiert oder durch unverhoffte Gleichzeitigkeit überrascht, dem verleihen wir besondere Bedeutung. Wir haben sogar einen philosophischen Begriff für das Gelingen im richtigen, also gleichzeitigen Moment: Kairos. Ganz offensichtlich fällt es uns als Menschen genauso schwer zu fliegen wie das Gleichzeitige zu verfehlen. Oder anders herum: dort wo es uns auf Vertrauen und Gemeinschaft ankommt, wird bewusst ungleichzeitiges Agieren wie ein feindseliger Akt wahrgenommen.¹⁹

Viele Kompositionstechniken der Neuen Musik zielen aber nun genau darauf ab, derartige Gleichzeitigkeiten aus dem sinnlich Wahrnehmbaren, dem unmittelbar ästhetischen Bereich zu

entfernen. Oft sind diese auf die rein funktionale Ebene der Koordination verbannt: Dirigierende schlagen sichtbar einen Takt, den niemand hörbar spielt. Wenn in einer Musik nicht mehr wahrnehmbar wird, was zusammen sein soll und was nicht, was dissonant und was konsonant, wenn also kein Zeitpunkt zum wesentlichen Moment, zum Kairos wird, dann sendet diese Musik auch das Signal, dass sie von den Zuhörenden kein mitvollziehendes Zeiterleben erwartet – man will eben gerade nicht gemeinsam altern.

Dramaturgien des Musikalischen, die in Menschen deshalb Wiedererkennen erzeugen, weil sie das Wachsen und Schwinden energetischer und emotionaler Spannungspotentiale im zeitlichen Strömen von Menschen und Naturphänomenen nachbilden und interpretieren, werden in vielen Neuen Musiken durch außerzeitliche Ordnungssysteme überformt, deren Logiken meist visuell, diskursiv oder mathematisch sind. Vielen dieser Ordnungssysteme sind zudem jene Faktoren fremd, die die zeitliche Realität der Hörenden bestimmen: über alles Vergehen erhaben, kennen sie keine Erschöpfung der Wahrnehmung oder des Klanges, keine Reibungsverluste an der Materialität der Welt, keine begrenzten Ressourcen. Tatsächlich scheinen viele, die elektronische und Computermusik komponieren, von Eloy bis Radigue, von Babbitt bis Barlow, insgeheim von allzu menschlichen Hörer*innen enttäuscht zu sein, die einfach nicht die Geduld und Ausdauer von Maschinen oder den Datendurchsatz von Computern aufbringen. Zum Glück wirkt für derartige Musik Überforderung auf uns anfangs oft so als sei sie tatsächlich Erhabenheit.

Wo weder Erschöpfung noch das überraschende Zusammentreffen ästhetisch bedeutsam sind, erleben wir sterbliche Wesen im Anhören auch keinen Zeitfluss mehr: unsere Neuronen finden quasi nichts mehr, das im eigenen Körper gespiegelt werden könnte, ganz als sei diese Musik eine

Art von klingendem Vampir. Dieses Gespenstische, das dem Erleben der Ungleichzeitigkeit eigen ist, wird mit musikalischen Mitteln erzeugt, die so gezielt eingesetzt werden, als seien sich die sie Machenden stets einer vornehmlichen Aufgabe bewusst, nämlich einen ganz anderen Zeitfluss herzustellen, als denjenigen, der unseren Alltag regiert – als fließe in den Adern dieser Musik ein anderes Fluidum. Ist es mir nicht tatsächlich ab und zu so gegangen, dass ich nach einem Konzert solcher Musik wie ausgesogen nach Hause wankte und mich fühlte, als sei ich gerade einem anderen Zeitfluss entstieg, ganz wie Spock im New York der 1930er Jahre, mit angespitzten Ohren und grünem Blut?²⁰

7

Auf den Balkonen sangen sie miteinander über den Abgrund der Straße hinweg, als wollten sie die flüchtigen Geister einer Gemeinschaft beschwören, der plötzlich auch noch die letzten Rudimente eines gleichzeitigen Miteinanders abhandengekommen waren. In der Zeit vor dem Stillstand, als die individuelle Mobilität und damit die Ungleichzeitigkeit aller Lebensrhythmen nicht nur zwischen Zeitzonen und in den Großstädten, sondern selbst auf dem Land und in den engsten Familien immer mehr anwuchs, als die Begegnung mit anderen in immer schnellerem Taktschlag gesucht werden musste, in Meetings, Terminen, Veranstaltungen, als selbst die Spielzeiten der Kinder und das gemeinsame Bier in der Kneipe penibel koordiniert werden mussten, peitschte uns das Bedürfnis nach Gleichzeitigkeit in eine kollektive Anspannung, ja permanente Anstrengung – aus der unvermittelt entbunden zu sein viele daher fast als Erlösung empfinden konnten. Ganz unverhofft galt nunmehr nur ein einziger Zeitfluss, der der eigenen vier Wände, in den sich die spärlichen Tagetermine mühelos einpassen ließen. Konnten wir froh sein, dass

wir in der Vereinzelung keinen Gedanken daran verschwenden mussten, wie genau es sich mit den Zeiten der andern gerade verhielt? Dass wir unserem eigenen Zeitströmen folgen durften ohne beständiges Ausreißen müssen, ohne Jonglieren, ohne Sich-Quetschen in andere Zeitströme? Sollen wir die Gelegenheit begrüßen, unseren ganz eigenen Flow (wieder) zu finden?²¹

Sollten wir einander nicht vielleicht doch mehr spiegeln und weniger kritisieren? Sollen wir statt des individualisierten Zeitkonsums wieder die Gleichzeitigkeit fordern und fördern, es als Gesellschaft leicht machen, die verschiedensten Lebenstempi miteinander wieder mehr zu synchronisieren, um soziale Reibungsverluste zu minimieren? Sollen alle wieder um 20 Uhr gegessen

Wer sagt denn überhaupt, dass wir ungefragt so viel individuelle Ungleichzeitigkeit aushalten sollen – und können?

Schon lange hatten ja Theorien, Medien, Maschinen und Geld das Individuelle, das existentielle Alleinsein ermöglicht, gefordert und auch gefördert – und fast genauso lange schon erwogen seit vielen Jahrzehnten seherische Stimmen aus allen politischen Richtungen, aus allen Weltanschauungen, aus allen Humanwissenschaften die bedenklichen Konsequenzen aus dieser fortschreitenden Erosion des Gemeinsamen, des Gleichzeitigen. Die Vereinzelung, Customization des Lebens hatte man da demaskiert als Freiheiten nur zum Konsum, als »divide et impera« jenes einen Prozent, das uns beherrsche. Man hatte gemahnt, dass im Angesicht der großen Menschheitsprobleme nur konzertiertes Handeln noch hilfreich sein könne – alle Welt solle die computerberechneten Zeitprojektionen der Wissenschaft gemeinsam verwirklichen.

Und wenn sich diese Verengung des Daseins nach einer unabsehbaren Zeit wieder lüftet, sollen wir diese Einsicht dann als Chance nehmen, die Zeitstrukturen der Welt übersichtlicher, weniger anstrengend zu gestalten? Wieder mehr Gemeinschaft und weniger fragmentierte Gesellschaft? Mehr Harmonie und weniger gezielt aufrecht erhaltene Dissonanz? Mehr geteilter Puls und weniger abstrakter Taktschlag? Wer sagt denn überhaupt, dass wir ungefragt so viel individuelle Ungleichzeitigkeit aushalten sollen – und können?

haben und danach den Abendnachrichten folgen, so wie es in jenen lange vergangenen Jahren der Nachkriegsavantgarde war, als es nur ein Fernsehprogramm gab, das Lagerfeuer der Nationen?

Das sind keine banalen Fragen, und sie sind trügerisch: Sind nicht Momente des Zusammenschwingens genau deshalb so kostbar, weil es da viele andere Zeitflüsse gibt, die so selten zusammenkommen? Verliert die Gleichzeitigkeit nicht ihre beglückende Kraft, wenn sie zum fabrizierten Massenerlebnis wird? Haben wir wirklich schon wieder Vertrauen in das gemeinschaftlich hergestellte Gleichzeitige – ein Vertrauen, das nach den totalitären Massenorgasmen Anfang des 20. Jahrhunderts schon einmal auf den Nullpunkt gesunken war? Das Versprechen jener Gleichzeitigkeitsfeiern, nämlich dass die des modernen Geworfenseins ins Ungleichzeitige müde gewordene Seele sich aus dem für sie blutleer gewordenen, abstrakten Regelwerk der Zivilisation lösen, sich nur noch dem hirnbefreiten Rausch künstlich überhöhter Kairos-Momente überlassen dürfe; jenes Versprechen, dass die Zukunft nicht mehr abgewartet werden müsse, sondern im Präsens gestaltet werden könne – die Ermutigungen zum enthemmten Ausagieren aller Präsens, ohne überzeitliches schlechtes Gewissen, alle »guten« Seelen miteinander im Gleichschritt einer historischen Bewegung, alle unzeitgemäßen entbehrlich

und unnützig²² – jenes Versprechen bleibt eben doch immer Verbrechen.

8

Eine der ungreifbarsten Wirklichkeiten der nicht-menschlichen Welt ist ihre reiche Vielfalt an Zeitströmen. Vom unfassbar schnellen, dem PC

Wäre es in dieser Lage nicht besser, wir würden unsere ewige, panische Suche nach dem Glück in der Harmonie, im Zusammenkommen, im Synchronen allmählich ausfaden.

Sunway TauhuLight Supercomputer mit 125 PetaFLOPS²³ bis zum unfassbar langsamen, den viereinhalb Milliarden Jahren Halbwertszeit des Elements Uran 238, reichen die Zeitlichkeiten, die uns alltäglich umspülen. Manche davon haben wir selbst entwickelt, andere sind einfach da, wir nutzen und fürchten sie. Sie umfassen eine Spannweite, die weit über jene Geschwindigkeiten hinausreicht, die chemische Abläufe in unserem Körper erreichen. Diese aber bestimmen wiederum unsere Zeiterfahrung. François Jullien hat in seinem Buch *Die stillen Wandlungen*²⁴ melancholisch dargelegt, wie schon die 80 Jahre unseres eigenen Lebens für uns selbst kaum als Fluss zu begreifen sind, wie wir das Erbleichen unserer Haare, die Falten auf unserer Haut, die Veränderung unseres Gangs nicht als Strom, sondern nur als Bombardement kleiner Schocks erleben, sozusagen immer in einer Momentform. Und bei allem, das unsere Reaktion verlangt, aber schneller abläuft als eine halbe Sekunde, ist unser Bewusstsein ganz hilflos und braucht schnelle, gedankenfreie Reflexe. Unsere Umwelt kennt also 30 Größenordnungen der Zeit, wir aber nehmen nur 5–6 Größenordnungen sinnlich wahr, nur diese sind demzufolge Musikern wie mir als Material zugänglich.²⁵

Es mag sein, dass unsere Zukunft als menschliche Gemeinschaft in der ständigen Bewahrung

und dem Abgleich von Gleichzeitigkeit besteht, dass unsere Endorphine unseren Körper ganz besonders durchströmen, wenn wir etwas als gleichzeitig bemerken – aber könnte es nicht sein, dass es genau dieses Angefixtsein durch Synchronizität ist, welches unser Bewusstsein, vor allem aber unsere Gefühle blind macht für

die großen Zeitabläufe, die unsere Existenz auf der Erde bestimmen? Diese stillen Wandlungen sind eben deshalb still, weil sie prinzipiell nicht auf unsere Sinne ausgerichtet sind – wir können die Veränderungen des Klimas, der Erde nicht sehen noch hören noch spüren – wir können sie nur aufschreiben und denken, und selbst das nur, wenn wir unsere Egoismen, unsere Subjektivität außen vor lassen. Aber wann war denn zuletzt unser kollektives Handeln frei von derartig Allzumenschlichem?

Unsere wirkliche Zukunft als Menschen auf diesem Planeten entsteht wahrscheinlich nicht aus hochfrequentem Händeschütteln, wahrscheinlich nicht daraus, dass wir uns gegenseitig unablässig als Zeitgenossen bestätigen, wahrscheinlich nicht aus dem Streben nach gesellschaftlicher und musikalischer Harmonie. Gemeinsames Handeln als Menschheit, so sehr es uns sachlich geboten sein mag, und so viel es unser ästhetisches Weltempfinden befriedigen würde, wird unsere Rettung nicht sein können: und sei es auch nur, weil wir in einer Welt multipler Zeitströme vermutlich zu lange darauf warten müssten, dass Menschenzeit und Planetenzeit in eins fallen. Unsere Zukunft wird uns immer deshalb voller Zufall und Chaos erscheinen, weil wir nur ganz wenige der Zeitströme, die sie bestimmen, wirklich wahrnehmen und innerlich

verarbeiten können – und weil wir deshalb immer das Falsche im falschen Moment tun werden, mag es uns in unserer menschlichen Wahrnehmung auch noch so sehr als ein glücklicher Moment der Übereinkunft, des gemeinsamen Handelns erscheinen.

Wäre es in dieser Lage nicht besser, wir würden unsere ewige, panische Suche nach dem Glück in der Harmonie, im Zusammenkommen, im Synchronen allmählich ausfaden, uns entöhnen dem Verlangen nach Gleichzeitigkeit, diesem Zucker des Geistes? Wäre es nicht besser zu genießen wie vielfältig schillernd verschiedene Zeitströme aneinander vorbeigleiten? Zu lernen, ihre Differenziale wie feine Gewürze zu erschmecken? Zu unterscheiden, wie verschiedene Arten von Fast-Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ unterscheiden? Wenn es eine Kunst gäbe, die sich genau diesem Lernen, Unterscheiden, Genießen verschiedenster Zeitströme im und jenseits des Menschlichen widmen würde? Die das unfassbar Schnelle und das unfassbar Langsame ästhetisch, d.h. der menschlichen Wahrnehmung zugänglich machte? Wenn man diese neuartige Kunst, die nach einhundert Jahren spielerischen Erforschens genau all dieser Dinge nunmehr ihrer Kindheit zu entwachsen sich anschickt²⁶, endlich eine wirklich »neue Musik« nennen würde?

--

1. Der Essay ist *die* diskursive Form des Uneindeutigen schlechthin: Ein gelungener Essay öffnet so viele Perspektiven, dass er an mindestens einer Stelle jeden parteiischen, jeden von etwas grundlegend überzeugten Menschen kolossal irritieren muss. Im Essay folgt man dem Finkeln der Gedanken und legt sie nicht an die Leine einer Meinung oder einer Methode. Das führt manchmal zu Einsichten, die oft genug die Schreibenden selbst überraschen.

2. Alfred Schütz, »Making Music Together. A Study in Social Relationship«; in: *Social Research* Vol. 18, No. 1 (MARCH 1951), S. 76–97, Johns Hopkins University Press <https://www.jstor.org/stable/40969255?seq=1>

3. Ein Portal zu diesen Forschungen findet sich hier: <https://effetsdepresence.uqam.ca/>

4. Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Latimer New Dimensions, London 1974 – siehe auch die Übersetzung des titelgebenden Aufsatzes in diesem Heft.

5. Karlheinz Stockhausen, Begleittext zur LP *Stimmung*, Collegium Vocale Köln, Deutsche Grammophon 1970

6. Dieser Absatz ist ein Selbstzitat aus einem Aufsatz über das Werk *Flammenzeichen* von Younghi Pagh-Paan, dem ich 2015 schrieb, und dessen Verleger sich sehr viel Zeit lässt – deshalb kann ich hier keine Quelle angeben.

7. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991 (dt. *Wir sind nie modern gewesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008)

8. Ein Bericht über das »Faking of« findet sich hier: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/berliner-chor-gelingt-mit-einem-video-ein-hit-im-internet-li.79513>, das Video selber hier: https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=pNVg566hfas&feature=emb_logo

9. Wie ich woanders dargelegt habe, ist »tonale Harmonik« die musikalisch raffinierteste Form von Gleichzeitigkeitsaffirmation («My End is my Beginning, Time in Comprovisation Systems« Eröffnungsrede zu »100 Jahre Gegenwart« HKW Berlin, Oktober 2015 Audiostream: <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/audio/47536>)

10. Nietzsche, HL, *Kritische Studienausgabe Band 1*, Hrsg. Colli-Montinari, Berlin 1980, Kapitel 8, S.311

11. Vgl. die vierteiligen Bach Biopic der DDR von 1983, die diese Deutung muster-gültig herausarbeitet, damit auch die DDR die für Aristokraten und Gläubige geschriebene Musik feiern konnte. [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach_(Film))

12. Gottseidank! mögen sich viele Avantgardisten damals gedacht haben, jetzt darf ich ihn ja doch mögen...

13. Die altgaelischen Dichter-Seher, die *filid*, trugen federbesetzte Mäntel, sogenannte *tuirgen*. Dieses Bild wurde in der literarischen Moderne wichtig; sowohl Yeats wie Joyce beriefen sich wiederholt auf diesen Mantel des unzeitgemäßen Dichters, der uns durch seinen Blick in die Zukunft aus der ewigen Profanität der Gegenwart zu erheben vermag.

14. Bemerkenswert wenige Komponisten und Maler dabei: liegt es daran, dass es für diese nicht ganz so einfach ist, ein beachtliches Werk gänzlich misanthrop oder im Verborgenen zu schaffen, weil in ihren Metiers die Kunstproduktion stets anderer Menschen bedarf, die man für sich gewinnen oder bezahlen muss?

15. Andere dagegen konnten und können die auratische Darstellung des Unzeitgemäßen und Abseitigen sehr effektiv für ihre Karriere nutzen – eifrig unterstützt von Musikjournalisten, denen dieser Topos gefällt. Ein Paradox dieser Situation ist, dass viele aufgrund der inzwischen liberalen Offenheit, schieren Masse an Veranstaltungen und der inklusiven Anti-Traditionalität des Musikbetriebes davon ausgehen, dass es heutzutage keine hierzulande unbekanntem Genies mehr geben

könne: *What you hear now is what is out there now*. Die Rezeption von komponierenden Zeitgenossen der Avantgarde wie Allan Pettersson (1911–1980), Conlon Nancarrow (1912–1997), Galina Ustwolskaja (1919–2006) und Julius Eastman (1940–1990), die erst in hohem Alter oder nach ihrem Tod Anerkennung erfuhren, sprechen genauso gegen diese Annahme wie die noch immer andauernde Unsichtbarkeit und Ungehörtheit vieler neue Musik Findenden, deren Wirkungskreis außerhalb der Reichweite des männlichen, eurologischen Radars lag (z.B. Abing (1893–1950) etc.), José Maceda (1917–2004), Kishori Amonkar (1932–2017) oder Nana Danso Abiam (1953–2014)

16. Animae magnae prodigus: »das (Sich-)Verschenden einer großen Seele«. Dies ist ein Zitat aus den Oden des Horaz, der damals im Gefühl seiner eigenen Fahnenflucht aus der Schlacht bei Philippi den sinnlosen Todesmut anderer in einer schon verlorenen Schlacht halb pries, halb bedauerte. Ich lese die Verwendung dieses Zitates als subtilen, halb-liebevollen Spott über jene, die sich der Zukunft opfern, obwohl diese sie vergessen wird. Schließlich hatte Nietzsche damals allen Grund anzunehmen, er selbst sei so einer...

17. Nietzsche, HL, a.a.O. Kap. 9, S. 319

18. Douglas Adams, »Life, the Universe and Everything« (*Hitchhiker's Guide to the Galaxy Part III*), London 1982

19. Gute Verkäufer*innen imitieren bewusst unseren Zeitfluss, sie leben davon. Mutatis mutandis verkauft auch kommerzielle Musik sich durch die Imitation von Zeitabläufen, die eingefahrene Zeitangewohnheiten vieler Menschen spiegeln.

20. https://en.wikipedia.org/wiki/The_City_on_the_Edge_of_Forever

21. Roland Barthes hat in seiner Antrittsvorlesung am College de France 1976 sich die Frage »Wie zusammen leben« vorgenommen, in der er den Begriff »Idiorhythmie« einführte, der für eine gleichzeitig individualisierte, andererseits gemeinschaftlich koordinierte Lebensweise stand wie sie zum Beispiel in manchen Klöstern der Ostkirchen praktiziert wurde: jeder in seiner eigenen Zeit, die nur punktuell koordiniert werden muss. Barthes plädiert für eine Balance der Distanz, die auch ein Fließgleichgewicht verschiedener Zeitflüsse ermögliche, entwirft aber keine dynamischen Modelle für diese Balance. Vielleicht überließ er das den Komponierenden? Siehe Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*. Editions du Seuil, Paris 2002. Dt. *Wie zusammen leben*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2007

22. Dieser kleine Nebensatz verweist neben dem Holocaust und Xenophobie auch auf mehrere Jahrhunderte Kolonialismus. Wie Johannes Fabian in seinem Buch *Time and the Other* darlegt, ist das Entrücken ins Unzeitgemäße, Zeitlose, also ins sogenannte »ethnologische Präsens«, eine der »Entmenschlichungsstrategien«, die imperialistische Ausbeutung und Unterdrückung ermöglicht haben. Indem man Menschen nicht als Zeitgenossen (er nennt das »co-eval«) anerkannte, sondern nur als Manifestationen eines »unveränderlichen« Andersseins (mit »ewiger Weisheit«) beschrieb, objektiviert man sie. Das Verbanntwerden aus der Gleichzeitigkeit kann

also für davon Betroffene existenziell bedrohlich sein. (Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York 1983)

23. FLOPS ist die Abkürzung für Rechenvorgänge pro Sekunde, Peta- ist eine Zahlensvorsilbe wie Mega- (10⁶) oder Tera- (10⁸), und bezeichnet eine Million Milliarden (10¹⁵). Seit dem Urknall sind etwa 4.35x 10¹⁴ Sekunden vergangen: In einem solchen Rechner werden also pro Sekunde zehnmal so viele Rechenvorgänge abgearbeitet, als es jemals Sekunden in unserem Universum gegeben hat.

24. François Jullien, *Les transformations silencieuses*, Editions Grasset, Paris 2009 (dt. *Die stillen Wandlungen*, Merve Verlag Berlin, 2010)

25. Selbst die Halberstädter Aufführung von Cages *Organ?/ASLSP*, die auf 639 Jahre angelegt ist, würde nur 1–2 Größenordnungen hinzufügen – wenn sie im Wirbel unserer anderen Zeitflüsse denn überhaupt so lange dauern wird.

26. In seinem *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916) bezeichnet Ferruccio Busoni die abendländische Musik als ein Wunderkind, das nach bloß vierhundert Jahren zwar »gehen gelernt habe, aber noch geführt werden müsse«, eine »jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat.« Hundert Jahre später stellt sich also die Frage, ob sich die Musik noch in ihrer Kindheit befindet, oder wenigstens schon in ihrer Adoleszenz angekommen ist...

Sandeep Bhagwati ist weltweit aktiver Komponist, künstlerischer Musikforscher, Festivalmacher und Ensembleleiter, ein auf drei Kontinenten einheimischer Fremdkörper – Mumbai, Berlin, Montréal. Er fragt sich zwar manchmal, ob wirklich immer noch mehr Klänge und Texte auf diese Welt müssen, schüttelt sich dann aber – und macht einfach immer weiter: Sieht nämlich allüberall ganz so aus, als müssten sie...