

New Age – die Musik, das Phänomen

TIM TETZNER

Positionierung 1 Einleitung

»During this pandemic year a lot of people have gotten into ambient music to find ways of chilling out.«
William Basinski, März 2021

Vielleicht etwas unbedarft und mit nur einem diffusen Vorwissen ausgestattet, entschied sich die Positionen-Redaktion vor einiger Zeit, eine der kommenden Ausgaben dem Thema New Age zu widmen. Doch wie nähert man sich aus der Perspektive der Neuen Musik einem so komplexen Feld? Und vor allen Dingen: Warum? Worin liegt der Mehrwert, sich mit solch einem grenzwertigen Thema auseinanderzusetzen? Und was könnte dabei den Positionen-Diskurs bereichern?

Aus musikjournalistischer Perspektive ist New Age aus vielerlei Gründen interessant:

Der gegenwärtige Erfolg von jungen Künstler*innen, die mit der Thematik in Verbindung gebracht werden (beispielsweise Kaitlyn Aurelia Smith, Matthewdavid oder Green-House) kann in Verbindung zu den die Re-Releases der ersten Generation von New Age-Künstler*innen (wie Laraaji, Pauline Anna Strom), die zur Zeit bei jungen Labels wie Rvng Intl. und Leaving Records erscheinen, gebracht werden. Das gegenwärtige Interesse an New Age, seiner Ästhetik und seiner Historie ist seit ein paar Jahren ungebrochen. Doch hinter der offensichtlichen Erklärung zyklischer Trendentwicklungen – Simon Reynolds benannte in seinem Buch *Retromania* die Abhängigkeit der Popkultur von seiner Vergangenheit als pathologische Sucht – lauern oftmals komplexe Sachverhalte. Je mehr man sich dem Thema nähert, umso komplexer wird es: Dass ein Musikgenre in seiner mittlerweile fast fünfzigjährigen Geschichte nahezu unbeleuchtet vom Musikdiskurs geblieben ist, wirft Fragen auf:

Wieso hat die Kritik das Thema bisher ausgespart? Was ist die Problematik der Kritik? Wie nähert man sich adäquat einem Thema, das augenscheinlich über ein hohes Maß an Diskurs-Renitenz, aber über fast keine Primärliteratur verfügt?

Aber vor allen Dingen: Wie lässt sich überhaupt angemessen ein solch schwer zu definierendes Feld wie New Age fassen? Ein Feld, das sich über Jahre phänomenologisch und non-linear entwickelte, und sich stets in ganz unterschiedlichen Formen und Inkarnationen manifestierte?

Ein äußerst wichtiger, weitreichender und wunderbar recherchierter Beitrag zur Motivation, Apparatur und Genealogie der New Age-Bewegung, stammt dabei vom Oldenburger Musikwissenschaftler Wolfgang Martin Stroh. In dem von ihm veröffentlichten *Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen*

Warencharakter der Kommunikation, insbesondere auch der Musik.«

Strohs Wortwahl deutet es an: eine unvoreingenommene Annäherung jenseits stereotyper Betrachtung lenkt den Blick unmittelbar auf die sozio-politische Dimension. Denn New Age lässt sich nicht einfach zu einem ästhetischen Phänomen individueller Sinnuche degradieren. Vielmehr ist es Ausdruck (und Konsequenz) einer sich momentan dynamisch entfaltenden, globalen Sinnkrise westlichen Denkens. Seinen Ursprung hat New Age deshalb auch nicht ohne Grund in den Industrienationen USA, Großbritannien, Deutschland und Japan. Es kann somit dialektisch als Reaktion auf etwaige Lebensbedingungen im Spätkapitalismus gelesen werden.

Folglich bietet sich eine Betrachtung der Produktionsbedingungen an: New Age hat sich stets in unmittelbarer Nähe zur Musik-

Wieso hat die Kritik das Thema bisher ausgespart?
Gibt es spezielle Schwierigkeiten oder Problematiken bei der Kritik dieses Genres? Wie nähert man sich adäquat einem Thema, das augenscheinlich über ein hohes Maß an Diskurs-Renitenz verfügt, aber über das fast keine Primärliteratur vorliegt?

musikalischen Erfahrungen (erschienen 1994 bei Con Brio) liefert er unter anderem die immer noch schlüssige – wenn auch etwas hölzern klingende – Grundthese, zu der auch die Redaktion während der Produktion dieser Ausgabe immer wieder zurückkehrte:

»Die New Age Musik steht ideologisch in der Tradition der Alternativbewegung (Selbstbestimmung, Selbstorganisation, Netzwerke), antwortet auf Neue Bedürfnisse (Bewusstseinsweiterung) und propagiert bewusst funktionale Musik. Dabei greift sie einerseits auf tatsächliche oder vermeintliche funktionale Musik zurück oder funktionalisiert die autonome bürgerliche Kunstmusik. Dies alles widersetzt sich dem auch in den post-modernen Gesellschaften noch herrschenden

technologie und explizit zur elektronischen Musik entwickelt. Während die erste Generation von Produzent*innen Mitte der siebziger Jahre von der neuen Verfügbar- und Finanzierbarkeit analoger Synthesizer und Mehrspurtechnik profitierte, nahmen die Anfänge digitaler Musikproduktion, Midi und FM-Synthese, einen nicht zu unterschätzenden ästhetischen Einfluss auf die zweite Generation von New Age Musiker*innen. Zählt man außerdem zu den unbegrenzten Möglichkeiten demokratisierter, digitaler Musikproduktion, auch die Öffnung der Vertriebskanäle (heißt digitales Streaming via Youtube und Spotify), entsteht eine gänzlich neue Produktionsökonomie, in der jeder Produzent auch gleichzeitig Streamer und Vermarkter seiner eigenen

Musik sein kann. Unzählige Accounts auf Youtube mit Namen wie Relaxed Mind, PowerThoughts Meditation Club und Angel Power Music belegen diesen Trend – und streamen in Endlosschleife 528 Hz Energy Sounds, DNA Repair Music, Miracle Tones und Study Calming Music in den digitalen Aether.

Das einleitende Zitat William Basinskis analysiert den Sachverhalt also ganz richtig: die Corona-Pandemie hat der rekreativen Musik viele neue Hörer*innen beschert und zu neuer Aufmerksamkeit verholfen. Und das Bedürfnis nach Entstressung, Entspannung, Heilung und Rebalancing ist auch 2022 ungebrochen. Hinsichtlich einer Welt im dauerhaften Krisenzustand, wäre es also vorstellbar, dass sich New Age von einem randläufigen Musikgenre zu einem Transformationsbegriff mit politischer Implikation entwickelt – und sich langfristig als Kompensations- und Bewältigungsstrategie etabliert. Die Bedingungen, unter denen das möglich wäre, müssten sicherlich diskutiert

Positionierung 2 New Age als globales Spannungsfeld

Auch wenn man New Age in seiner Gesamtheit als eine globale Bewegung betrachten sollte, passierte ein Großteil der Entwicklungen – wir erinnern uns an die prä-Internet-Ära – in lokalen Szenen und Netzwerken. Wie schon eingangs erwähnt, konzentrierten sich die Hauptaktivitäten dabei auf die USA, Deutschland, Großbritannien und Japan. Zur besseren Nachvollziehbarkeit folgt hier eine Kartografie der Entwicklungen:

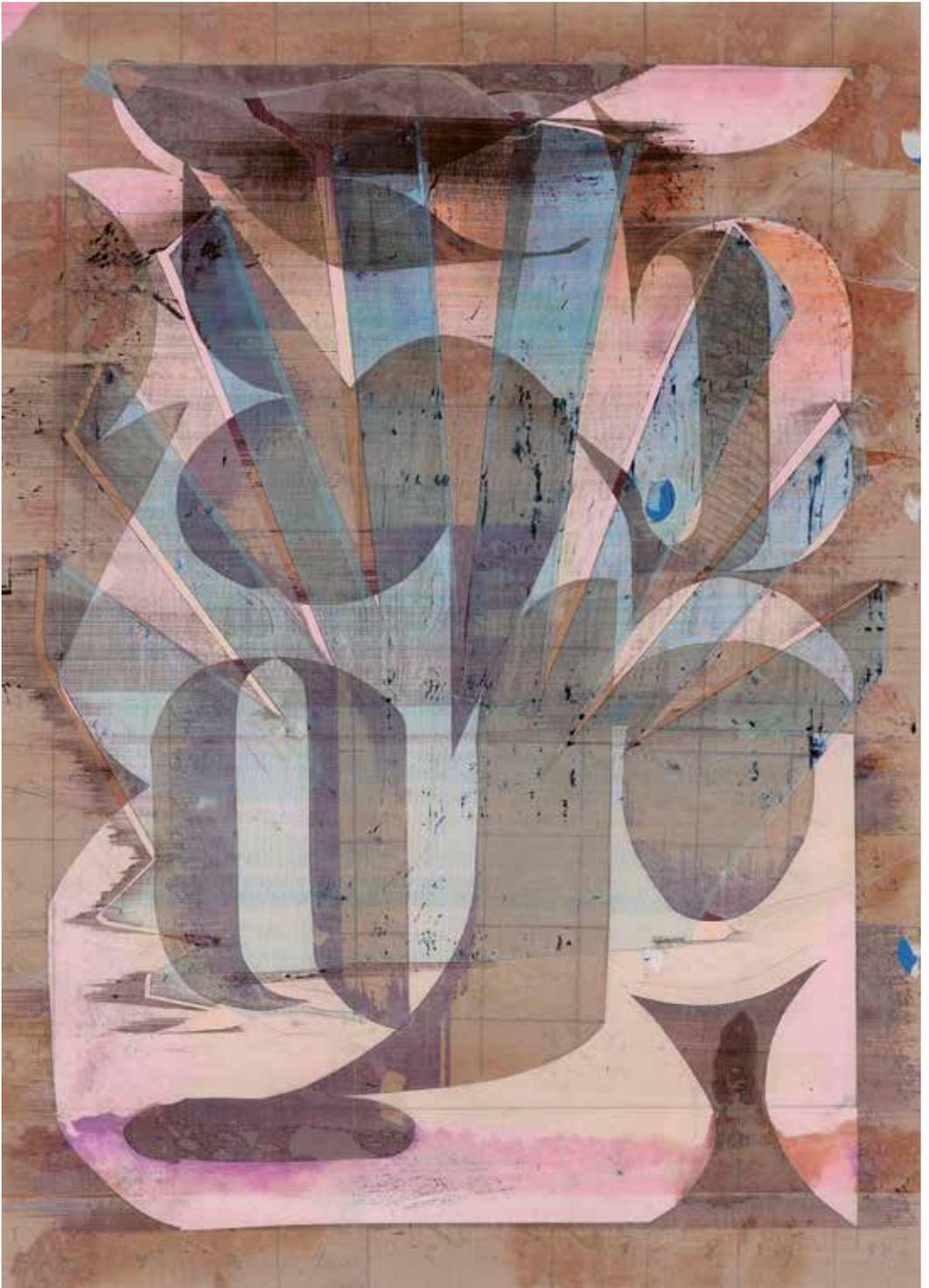
Deutschland

Beginnen wir im Zentrum der Kosmischen Musik, im Deutschland der frühen siebziger Jahre. Krautrock hat im progressiveren Teil

Die Corona-Pandemie hat der rekreativen Musik viele neue Hörer*innen beschert und zu neuer Aufmerksamkeit verholfen. Und das Bedürfnis nach Entstressung, Entspannung, Heilung und Rebalancing ist auch 2022 ungebrochen.

werden. Doch jenseits dieser möglichen sozialen Dimension ist der Komplex der New Age Musik ein höchst subjektives System, deren fragile Motivationen genau betrachtet und hinterfragt werden müssen. Die Werkzeuge zur Hinterfragung möchten wir den Leser*innen mit dieser Positionen-Ausgabe an die Hand geben, damit sie bestenfalls das vieldimensionale Konstrukt unserer Gegenwart, inklusive eine der am stärksten kodierten und mit großem Potenzial daherkommenden Musikformen – New Age – in seiner ganzen Irrationalität ein kleines wenig besser verstehen können.

der deutschen Musiklandschaft seinen Platz eingenommen und erste Ansätze einer Proto-New-Age-Musik zeichnen sich ab. Im Umfeld der Labels Brain, Pilz, Kuckuck und Kosmische Musik entsteht um die Musiker und Gruppen Popul Vuh, Ash Ra Temple, Florian Fricke, Manuel Göttsching und Klaus Schulze eine transzendent, fließende Drone-Musik, Mystik, transpersonaler Drogenerfahrung und den ersten verfügbaren modularen Synthesizermodellen. Weniger vom Rock, mehr dafür von verschiedenen Komponist*innen (und maßgeblich von der spielerischen Virtuosität eines Terry Riley) inspiriert, sind dafür



Claus Georg Stabe, *Day of Awakening*, 2020, Kugelschreiber und Collage auf Papier, 70 x 50 cm



Claus Georg Stabe, *Day of the Millrace II*, 2020, Kugelschreiber auf Papier, 50 × 40 cm

die Frühwerke von Georg Deuter, Eberhard Schoener, Peter Michael Hamel und Hans Otte. Georg Deuter wird Anfang der siebziger Jahre musikalischer Leiter in Baghwans Ashram in Poona, Indien, während Hans Otte sich in Donaueschingen ausbuhen lassen muss, weil seine Klavierkomposition zu viele Konsonanzen beinhaltet. Ottos minimalistische Obertonstudie *Das Buch der Klänge* ist rückblickend nicht bloß ein Meilenstein des Schönklangs, sondern gleichzeitig einer der wichtigsten Beiträge eines Komponisten der Avantgarde zur New Age Musik – und schlägt als Veröffentlichung auf Wergo eine der wenigen Brücken ins akademische Lager der Neuen Musik.

1981 veröffentlicht Joachim-Ernst Berendt die universelle Musik-Kosmologie *Nada Brahma – Die Welt als Klang* (Südwestfunk SWR2 / Zweitausendeins Verlag) und schafft somit (neben Peter Michael Hamels *Durch Musik zum Selbst*) das Grundlagenwerk esoterischer Musiktheorie im deutschsprachigen Raum. Berendts metaphysische Ausgangsüberlegung, die das Universum als Musikinstrument interpretiert, welches durch Klang und Frequenz den Menschen bei seiner Menschwerdung begleitet, ist ebenso interessant wie umstritten. Jene Ansicht erweitert jedoch zu dieser Zeit den Musikdiskurs um mehrere Dimensionen. Zur Rezeption dieser vermeintlich neuen, universellen Musik, kommt in *Nada Brahma* auch der Musikwissenschaftler Gerhard Nestler zu Wort: »Diese neue Musik erfordert ein ›reines Hören‹, das heißt, ein Hören, welches von allen bisher gewohnten verstandes- und gefühlsmäßigen Zutaten frei ist. In diesem reinen Hören des Tones und seiner Dimensionen an sich liegt das starke Erregungsmoment dieser Musik.«

Nestlers Intonation und Wortwahl macht deutlich, wie weit sich die beiden Lager – das der Neuen Musik und das der vermeintlich neuen, spirituellen Musik – voneinander entfernt haben. Dass sich einer holistischen Lesart von Musik vorhalten lässt, dass ihr

die Distinktionsschärfe der Kritischen Theorie abhandengekommen sei, welche – seit Ende der fünfziger Jahre unter der Ägide Adornos – die Kulturkritik und das Feuilleton maßgeblich prägte, steht außer Frage. Doch der große Erfolg *Nada Brahmas* gibt Berendt in gewisser Weise recht. Der Musikdiskurs befindet sich an einer Zeitenwende – und eine ganzheitliche Betrachtung (inklusive niedrigschwelligerer Zugangsbedingungen und geringerer Distinktionsstrenge) öffnet das Feld in viele Richtungen.

Als eine von vielen Parallelentwicklungen bildet sich in Deutschland in den Achtzigern eine rege Szene Elektronischer Musik (kurz EM). Inspiriert von der Berliner Schule um Tangerine Dream, Edgar Froese und Klaus Schulze und möglich gemacht durch zunehmend immer günstiger werdendes Musikequipment, entsteht eine gut vernetzte Bewegung mit dem Heimstudio als kreative Urzelle. Der Begriff New Age hat in diesem Kontext jedoch eine eher untergeordnete Bedeutung, denn zu Spiritualität oder Metaphysik hat die Technik-affine Szene wenig Bezug. Auch wenn Konzerte gerne in Planetarien gespielt werden und man mit der Ikonografie des Science Fiction kokettiert: Künstler wie Gandalf, Rainbow Serpent, Alien Nature, Wolfram Spyra, Mind over Matter oder Software lassen sich wohl eher dem säkularisierten Lager des New Age zuordnen. Die Elektronische Musik (EM) wird eher wie ein Kleingarten oder die Hobby-Eisenbahn betrieben, und weist folglich wenig subversives oder transformatives Potenzial auf. Doch eines lässt sich am Aspekt der Hobbyisierung gut nachvollziehen: New Age ist eine Folk-Kultur und damit unterscheidet sie sich maßgeblich von der Neuen Musik.

UK

»Dedicated to the universal spirit of
New Age synthesis.«

Steve Hillage – *Rainbow Dome Musick* (1979)

In anderen Ländern des industrialisierten Westens verlaufen die Entwicklungen etwas anders. In Großbritannien lassen sich die Anfänge einer transzendental-affinen Musikkultur – ähnlich wie in Deutschland – auf die späten sechziger Jahre und dessen Hippie-/Psych- und Prog-Bewegung zurückdatieren. Gruppen wie Daevid Allens Gong, White Noise oder auch AMM und die Canterbury Scene, spielen eine Free Form-Musik jenseits von Rock, in der Improvisation, Elektronik und Freak-Out gleichermaßen nebeneinander existieren, in der es jedoch nahezu keine Schnittstellen zur komponierten oder Neuen Musik gibt. Elektronische Musik hingegen nimmt unter der Ägide der BBC (und dessen Radiophonic Workshop) in der britischen Alltagskultur eine feste Position im Unterhaltungskomplex ein – wenn auch nur rein formell zur Unterhaltung des Radio- und Fernsehprogramms.

Dem gegenüber formierten sich Anfang der siebziger Jahre unter dem Einfluss von Fluxus und dem Wiener Aktionismus Performance- und Künstlerkollektive wie EXIT oder Coum Transmissions. Deren Aktionsfelder beinhalteten aber auch Musik, deren Fokus auf gesellschaftlicher Intervention, individueller Transformation und der Befreiung des Subjekts im Spätkapitalismus lag. Aus Coum Transmissions entstanden später Throbbing Gristle und ihr Label Industrial Records – und Industrial Music wurde zur dunklen Hookline einer ganzen Generation junger Experimentalmusiker*innen, denen Punk genauso formalisiert erschien wie die Neue Musik.

In seinem 2003 erschienenen Buch *England's Hidden Reverse* beschreibt David Keenan die eschatologischen Endzeitvisionen und die angewandte Magick der Gruppen Coil, Current 93, Psychic TV, Whitehouse und des

Temple ov Psychick Youth (T.O.P.Y / Psychic TV) als *Esoteric Underground*. Ähnlich den spiritistischen Zirkeln und deren okkulten Praxis im ausgehenden 19. Jahrhundert entstehen so über viele Jahre hinweg multiple Paralleluniversen eklektischster Ideen und Ansätze vom Musique concrète-inspirierten Studio-Alchemismus, von Nurse With Wound und Trevor Wishart bis hin zu basisdemokratischer Gruppenimprovisation jenseits instrumentaler Virtuosität. David Jackmans Organum und Michael Primes Morphogenesis gelten zwar in der britischen Musikgeschichte (anders als Cornelius Cardews The Scratch Orchestra) nicht mehr nur als vage Fußnoten – sie suchen in puncto Konsequenz, Radikalität und dissonanter Humorigkeit gar ihresgleichen.

In einem weitaus lichterem Hinterzimmer britischer Musikgeschichte entwickelte ein paar Jahre zuvor der ehemalige Roxy Music-Keyboarder Brian Eno eher zufällig das Konzept einer Funktionsmusik, die unter dem Begriff *Ambient* genreprägend werden sollte. In den Linernotes seines 1975er Albums *Discreet Music* beschreibt Eno den Entstehungsmoment wie folgt:

»In January this year I had an accident. I was not seriously hurt, but I was confined to bed in a stiff and static position. My friend Judy Nylon visited me and brought me a record of 18th century harp music. After she had gone, and with some considerable difficulty, I put on the record. Having laid down, I realized that the amplifier was set at an extremely low level, and that one channel of the stereo had failed completely. Since I hadn't the energy to get up and improve matters, the record played on almost inaudibly. This presented what was for me a new way of hearing music – as part of the ambience of the environment just as the colour of the light and the sound of the rain were parts of that ambience. It is for this reason that I suggest listening to the piece at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of audibility.«

Ambient wird titelgebend für die vierteilige Alben-Serie, die Eno kurz darauf für EG Records kuratiert. Doch auch wenn sich Eno in der Konzeption des Begriffs *Ambient* explizit auf Erik Saties *Musique d'Ameublement* (und dessen Idee einer sozio-akustischen Klangökologie) bezieht, die Linernotes zu *Discreet Music* lassen auch eine andere Lesart zu, denn dort beschreibt der bettlägrige Eno den Prozess seiner Genesung und wie es in Verbindung von niederschwelliger Musik und Raumklang zu einem wahrnehmbaren, psychoakustischen Effekt kommt. Von dieser Beobachtung leitet Eno die Idee einer immersiven Musik ab, die das Verhältnis von Subjekt, Klang und Umgebung in ein neues, gleichberechtigteres Verhältnis stellt, und somit den Diskurs des Hörens um eine Möglichkeit erweitert.

Wenn auch eher zufällig, hat Eno hier den Blueprint einer Proto-New-Age-Musik gelegt. Doch deren Bedeutung sollte erst viele Jahre später Wertschätzung erfahren. Enos Überlegungen zu *Ambient* finden konzeptionell wenig Beachtung – und auch musikalisch sind Enos *Ambient*-Exkursionen zu Beginn alles andere als erfolgreich. Das ändert sich erst gegen Ende der achtziger Jahre: Mit dem Siegeszug von Acid House, Rave und elektronischer Clubmusik, entwickelt sich parallel zum hochenergetischen Geschehen auf dem Dancefloor der *Ambient*floor und der *Chill Out* Bereich. Beide sind Quasi-Schutzräume, die dem Raver das kontrollierte Runterkommen vom synthetischen Drogen-High ermöglichen und ihn so rekreativ wieder zu Energie kommen lassen. Der *Ambient*floor mit seinem entstressten Grundvibe entwickelt sich im Club zum generellen Kommunikationsort – und *Ambient* wird im Rave-Kontext zum geflügelten Wort. Innerhalb kürzester Zeit entsteht so eine neue Sensibilisierung für Klang und Sound jenseits der BpM, und mündet in einer dynamischen *Ambient*kultur, die antithetisch zum hedonistischen Dancefloor funktioniert, diesen jedoch gleichzeitig politisiert und mit Diskurs und Inhalt füllt.

Für eine ganze Weile laufen Rave und *Ambient* perfekt zusammen. Zu perfekt für die britischen Ordnungsbehörden.

Mit dem Erlass zur Kontrolle öffentlicher Versammlungen, dem Criminal Justice And Public Order Act (CJA) von 1994, versucht die Regierung die Bewegung (aus Hippies, Punks und New Age Travellers, wie sie von den Medien genannt werden) zu kriminalisieren. Dies schadet der Bewegung jedoch nur bedingt, sogar das Gegenteil ist der Fall, denn durch die Illegalisierung findet eine weiterer Politisierungsschub statt. Ein Kreis scheint sich zu schließen, denn eine ähnliche Strategie der Kriminalisierung hatte die britische Regierung schon einmal in den späten sechziger und siebziger Jahren gegenüber dem damaligen Free Festival Movement angewandt. Ebenso wie in den Neunzigern hatte sich damals eine nomadische und neo-paganistische Squatter-Bewegung kontinuierlich über die Aneignung von Freiräumen definiert, und von Glastonbury, über Stonehenge, hin zu Castlemorton utopische Räume jenseits von David Toops *Ocean of Sound* geschaffen. Diese utopischen Räume durchziehen seitdem Großbritanniens durchkapitalisierte Musikkultur wie ein Myzel.

USA

»Minds are like flowers, they only
open when the time is right.«

Stephen Richards, *Cosmic Ordering Guide*

In den USA hingegen entwickelte sich New Age auf eine etwas andere Art: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führt die Theosophin Helena Petrovna Blavatsky als Bezeichnung eines kommenden Wassermannzeitalters den Begriff New Age ein. Die Phrase findet schnelle Verbreitung und wird weitläufig von vielen esoterischen Glaubensgemeinschaften adaptiert. New Age wird zum Sammelbegriff für die unterschiedlichsten nicht-institutionalisierten Formen von Spiritualität, inspiriert von nicht-kausalen Denken östlicher

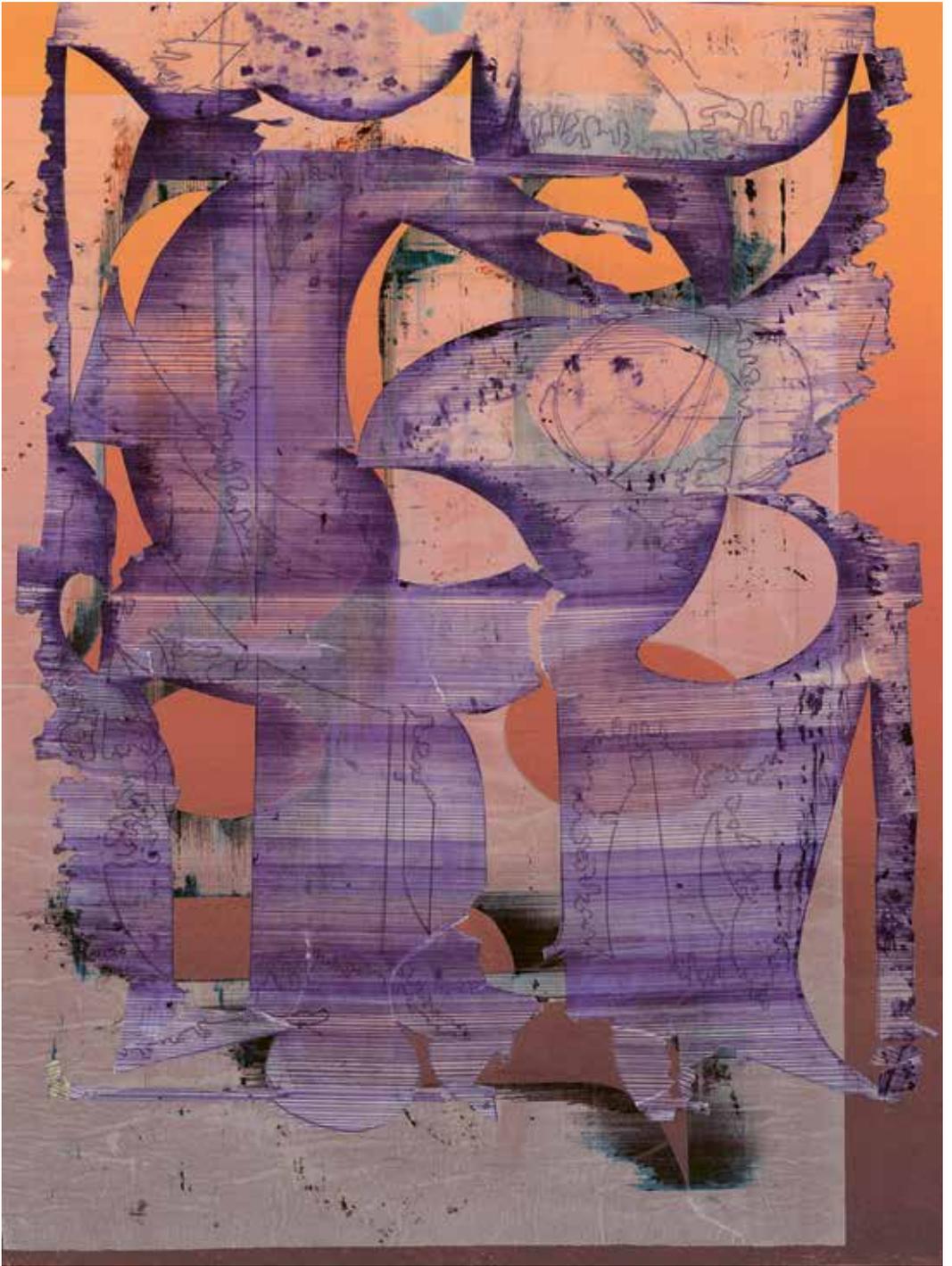
Philosophie und Mystik. Die Counterculture der späten sechziger Jahre trägt zur weiteren Verbreitung des Begriffs bei – und verhilft den damit verbundenen Ideen zur Popularität. Meditation, Yoga, Zen, Spiritismus, Vegetarismus, Karma und Reinkarnation, alternative Energien, Kosmisches Bewusstsein, Parapsychologie, Ufologie, Astrologie, Psychokinese und Präkognition, Holismus, Synchronizität und Transpersonale Psychologie sind einige der verhandelten Themen. Selbst die Stanford-, Berkeley- und Columbia University richten mit öffentlichen Geldern Studiengänge für Grenzwissenschaften ein. New Age rückt langsam in die Mitte der Gesellschaft.

Der Ursprung von New Age – als musikalischer Idee – ist somit eher im akademischen Kontext verortet. Eine Reihe von Musiker*innen und Komponist*innen (die den Leser*innen dieses Heftes auch keine Unbekannten sein dürften) kommen im akademischen Milieu das erste Mal mit Ideen in Berührung, die man erweitert dem New Age zurechnen kann und die an westeuropäischen Universitäten zur gleichen Zeit eher verpöht waren. John Cage und sein Interesse an Indischer Philosophie, Zen-Buddhismus und dem I Ging, dürfte weithin bekannt sein. Auch Pauline Oliveros und die später von ihr entwickelte Idee des Deep Listening nimmt ihre Inspiration von den buddhistischen Lehren, die Oliveros seit den frühen sechziger Jahren begleiteten. Ebenso Terry Rileys und La Monte Youngs Interesse an Gagaku, Indischer Musik und der Überwindung von kompositorischer Zeit und Dauer haben einen maßgeblichen Einfluss auf deren Kompositionsverhalten. Bei Henry Cowell, Harry Partch und Lou Harrison lässt sich ebenfalls ein Interesse an alternativen beziehungsweise nicht-westlichen Stimmungen beobachten und auch bei den Künstlern des Lovely Music Umfeldes: Robert Ashley, David Behrman und Alvin Lucier lässt sich ein ähnlich gelagertes Interesse beobachten.

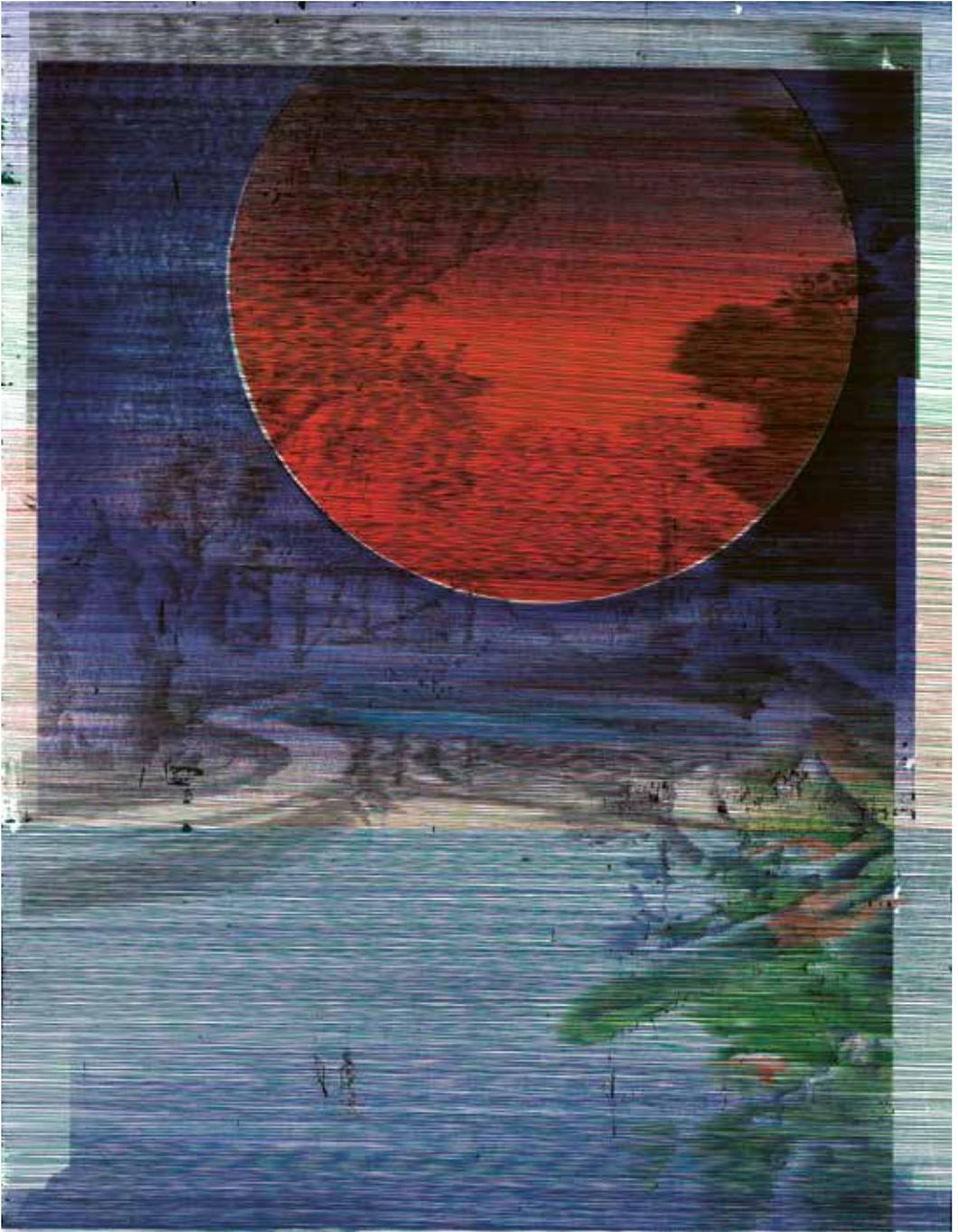
Doch auch eine Generation später – Mitte der siebziger Jahre – ist das Interesse an

fließendem Klang und kompositorischer Dauer ungebrochen – nur, dass nun eine neue Generation von Musiker*innen angetreten ist, die abseits der akademischen Welt mit einem reduzierten Elektronikequipment, lediglich bestehend aus einem Synthesizer und einem Mehrspuraufnahmegerät im Homerecording-Verfahren ihre Musik produziert. Unter der kalifornischen Sonne entstehen 1975 Iasos' *Inter-Dimensional Music* und im Jahr darauf Steve Halperns *Spectrum Suite* und beide bilden die Urzelle dessen, was unter amerikanischem New Age verstanden wird: fließende Synthflächen, perlende Rhodes-Improvisationen, harmoniesüchtelnde Querflöten und eine Stimmung, so ausgelassen wie am ersten Tag der Genesis. In einem frühen Interview beschreibt Iasos das Inspirationsmoment seiner *celestial, heavenly und angelic music* wie folgt: »Around 1973 I sensed a particular being from a higher dimension. I knew instantly that he was the one that all this time purposely was transmitting (his ideas) into my mind. (...) So I'm functioning as a step-down transformer to recreate these patterns here on the physical dimension. A useful simulation of nature-patterns, of harmonious-patterns, perfection-patterns, paradise-patterns...«

New Age entwickelt sich schnell zu einer pulsierenden Nischenkultur. Ganz ähnlich zum Punk-Ethos entstehen jenseits des Mainstream unzählige Kassettenlabels, Radio-shows und Netzwerke in D.I.Y.-Manier. Erfolg bemisst sich entweder daran, Teil des Movements zu sein, oder eben am individuellen Heilungspotenzial der produzierten Musik. Denn New Age in seinem Anfangsstadium ist eine Produzent*innenkultur: jeder Akteur hat eine aktive Funktion im Netzwerk, es gibt nahezu keine passiven Hörer*innen. Über einige Jahre hinweg entsteht – gechandelt und auf Kassetten gebannt – auf diese unbedarfte Weise ein musikalischer *Stream of Consciousness*, ein Cornucopia abwegigster Theorien und ungebändigter Ideen. Doch wie beim Punk kippt das System an einem bestimmten Punkt. Mitte der achtziger Jahre



Claus Georg Stabe, *The Listening Path I*, 2020, Kugelschreiber und Collage auf Papier, 46,5 x 34,5 cm



Claus Georg Stabe, *Seething Center III*, 2020, Kugelschreiber auf Papier, 84 x 64 cm

ist das Interesse großer Plattenfirmen an der Nischenkultur geweckt, es wird Geld und Marketing in die bisher unbedarfte Struktur gepumpt. Ein New Age-Grammy und die New Age Billboard Charts werden ins Leben gerufen – und ebenso schnell verflacht die sperrige Metaphysik des New Age im Angesicht der Öffentlichkeit zu einer dünnen Hans Zimmer-Partitur. Der Image-Schaden, den New Age erleidet, ist weitläufig und großflächig. Und es wird einige Jahrzehnte dauern bis New Age wiederentdeckt wird und die Möglichkeit der Rehabilitation bekommt. Ab 2010 nehmen sich Reissue-Labels wie Light in the Attic, Yoga Records, Sounds of the Dawn und Leaving Records der Thematik an, und rücken New Age langsam wieder in ein vorteilhafteres Licht.

Positionierung 3 Resumé: Musikkritik versus Ressentiment

»Even truth needs to be clad in new garments if it is to appeal to a new age.«
Georg C. Lichtenberg

Doch wie und wo ordnen wir New Age zwischen gegenwärtiger Wokeness und fortschreitender Sinnkrise ein? Hat sich das Wassermann-Bewusstsein bis zur Corona-Krise Zeit gelassen, um zyklisch als *Third Wave of New Age* und in Form von Sound Healing-Apps, Meditationsplaylisten und selbstgenerierender AI-Musik im letzten Moment die Welt doch noch von ihrer heilenden Wirkung überzeugen zu können? Ist New Age also ein Krisenphänomen? Oder versucht New Age gar von der Krise des Individuums zu profitieren? Um sich diesen Fragen aus musikjournalistischer Perspektive zu nähern, sei ein loser Rückgriff auf Reinhart Kosellecks *Kritik und Krise* (1954) gestattet. Dort

beschreibt Koselleck – kurz zusammengefasst – den dialektischen Zusammenhang einer durch aufklärerische Kritik ausgelösten Krise, die wiederum den Staatsapparat und die bürgerliche Ordnung konstituiert.

In unserem Fall (heißt in Bezug auf New Age) stellt sich die Frage jedoch dazu diamentral: Wie lässt sich eine legitime Kritik formulieren, wenn der Gegenstand der Kritik aus einer Krise hervorgegangen ist? Was ist in dieser fragilen Konstellation zu bedenken? Konkret heißt das: Wie kann Musikkritik adäquat mit New Age umgehen? Welche Kriterien werden angelegt? Ästhetische? Formelle? Kontextuelle? Sollte in Betracht gezogen werden, dass es sich bei New Age nicht bloß um ein ästhetisches Phänomen handelt, sondern vielmehr um ein fragiles, subjektives Konstrukt mit weltanschaulichen Implikationen? Aus welcher Perspektive man New Age nun auch betrachtet: Schnell wird klar, dass eine konventionelle Musikkritik (mit ihrer distinktiven Tendenz zu Wertung und Ressentiment-Bildung) nur bedingt zu befriedigenden Ergebnissen führen kann und dass eine angemessene Form der Kritik, die das Thema New Age in seiner ganzen Komplexität erfasst, sorgfältig überarbeitet, erweitert und angepasst werden muss.

Doch egal, wie wenig Zugang man zu New Age hat oder wie dubios einem das Thema erscheinen mag: der eigentliche Mehrwert im Verstehen dieses Phänomens liegt im Verstehen an sich. Wann setzen Widerstände gegen das Verstehen ein? Unter welchen Bedingungen und zu welchem Zeitpunkt sind diese Widerstände angebracht? Eine generell affektive Ablehnung von New Age ist absolut legitim. Ästhetisch kann man New Age strittig finden. Man kann auch dessen spektrale Gleichförmigkeit für schwierig oder gar gefährlich halten.

Wenn man jedoch einmal verstanden hat, dass New Age eigentlich ein Plädoyer für das Verstehen des bisher Unbewussten und Unverständlichen ist, stellt sich die Sache

noch einmal anders dar. Innerhalb einer Kultur funktioniert New Age somit wie ein Indikator und weist diese Kultur wiederum auf deren diskursive, perzeptiven und kognitiven Grenzen hin. Auch deswegen hat unser Autor Fabian Peltsch seinen Artikel mit der Beschreibung eines persönlichen Tabubruchs begonnen. Das Überwinden dieser Tabugrenze ermöglicht den Hörenden nicht bloß den Zugang zur Musikdimension des New Age, sondern weist sie gleichzeitig in die dem ganzen unsichtbar zugrunde liegenden Wirkweise ein. New Age lässt sich somit nicht auf ein reines Musikphänomen reduzieren, denn das eigentliche Potenzial von New Age liegt jenseits von musikästhetischer Erfahrung. ■

Tim Tetzner ist freier Künstler und Autor. In seiner Vergangenheit betrieb er den Berliner Plattenladen für Experimentelle Musik Dense, kuratierte für die Club Transmediale und arbeitete für die Labels Staubgold und Faitiche.

In der Ausgabe 121 schrieb er über die Entwicklungsgeschichte der Hypnoseschallplatte.

Open Space. Nachhaltigkeit
in der zeitgenössischen Musik

7. & 8. Oktober 2022
Akademie der Künste, Pariser Platz

Programm
& Anmeldung



Timetzner Lustigen

Der Open Space wird initiiert/kofinanziert von





Claus Georg Stabe, *Day of the invisible Facade VII*, 2022, Collage, 77 × 57 cm



Joshua Tree National Park, Kalifornien

