

Lust und Last des Jetzt

Kleine Gemeinheiten zur Konjunktur des Präsentismus

Amerika schlägt zurück! So könnte man es zum Slogan verdichten. Doch wäre das zweifellos eine zu grobe, ja unangemessen militaristische Metapher für einen Paradigmenwechsel im europäischen Komponieren, der doch eher ein stiller Triumph ist oder besser: ein Triumph der Stille. Vielleicht auch einfach nur Ausdruck eines – Generationenwechsels. Um 1960 jedenfalls fühlten sich John Cage und Morton Feldman noch eindeutig in der Defensive in ihrem Versuch, ästhetischen Alternativen zum technokratischen Rationalismus der europäischen Avantgarde Gehör zu verschaffen: Entweder taten die Fürsten von Köln und Darmstadt die Amerikaner als rührende Naive ab (Stockhausens Diktum von Cage und seinen einfältig-lustigen »Streichen« hallt noch im Ohr¹, oder aber man kolonialisierte die fremden Denkweisen, »integrierte« sie, operationalisierte sie zu »Verfahren«, bastelte aus der Indetermination einen weiteren kompositorischen Algorithmus – und entschärfte dadurch sein kritisches Potential nachhaltig (wofür Stockhausens Komponieren der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre so manche probaten Beispiele liefert).

Morton Feldman bilanzierte 1966 nicht ohne Verbitterung: »Obwohl die unbestimmte Musik als anti-intellektuell und sogar als irrational verschrien wurde, begannen doch die Methoden, derer sie sich bedient, nach und nach ein gewisses Interesse zu erwecken. Einige einflußreiche Komponisten, insbesondere Leute mit einem riesigen intellektuellen Appetit wie Karlheinz Stockhausen, fingen an, diese neuen ›Techniken‹ in ihr eigenes Denken zu integrieren. Paradoxerweise wurden sie nun als neue Kriterien für Kontrolle gebraucht. [...] Damit ist mehr als ein nur technisches Mißverständnis angesprochen. Vielmehr zeigt sich hier präzise die historische Funktion des Establishments. Das Establishment sagt, kurz gefaßt: ›Auch wenn Du der Erzeuger dieser Musik bist, zeigst Du doch nicht genug Verantwortungsgefühl für sie. Wir übernehmen daher die Vormundschaft für Deine Kunst.«²

Doch wir schreiben 1999, nicht 1966. Feldman würde staunen: Die einstigen Überväter haben ihre Definitionsmacht eingebüßt. Karlheinz Stockhausen mutierte – ein Stück histori-

scher Gerechtigkeit, könnte man boshaft hinzufügen – vom Vordenker zum weithin belächelten Sektierer; Pierre Boulez ist als Komponist wie Theoretiker zum Denkmal der Nachkriegs-Avantgarde versteinert; Luigi Nono näherte sich schon Jahre vor seinem Tod auf frappierende Weise der Ästhetik des späten Cage an. Und auch diejenigen, die da unverdrossen vom weithin unausgeschöpften Zukunftspotential seriellen Denkens fabulieren, wirken nun ein wenig wie jene Retro-Jazzler, die trotzig den Slogan »Bebop is the music of the future!« herausposaunen. Die Phantasien eines Claus-Steffen Mahnkopf, der in seiner *Kritik der Neuen Musik* noch einmal serielle Großmachtsträume träumte, riefen bezeichnenderweise kaum mehr als ein mitleidiges Kopfschütteln hervor.

Stattdessen also: Cage, Feldman, der späte Nono und Scelsi als Säulenheilige einer jungen Komponisten-Generation. Ein zweiter, gründlicherer Blick auf das Phänomen musikalischer Reduktion, das eben keineswegs mit den populären Vorzeige- (und Haß-)Figuren Glass und Reich abgehandelt ist. Ein Blick, der auch die individuellen reduktionistischen Ansätze eines Phill Niblock, Alvin Lucier oder Terry Jennings ins Auge faßt. Der repetitive Musik als nur eine denkbare Ausprägung musikalischer Reduktion erkennt. Der es nicht beim Klanglichen beläßt, sondern reduktionistische Konzepte in Bildender Kunst, Theater, Film, Literatur registriert und Querverbindungen zur Musik zieht. Und: ein Blick, der nicht nur der von Komponisten ist – Ernstalbrecht Stiebler (so etwas wie der »elder statesman« unter den jüngeren Reduktionisten), Antoine Beuger, Burkhard Schlothauer, Stefan Streich, Peter Ablinger, Jürg Frey, um einige Namen zu nennen –, sondern auch einer von improvisierenden Musikern, wie die aktuelle Praxis eines Jim O'Rourke, eines Burkhard Stangl, Werner Dafeldecker, Günter Müller, Radu Malfatti belegt (wobei die Abgrenzungen, wie etwa die Arbeiten Stangls, Dafeldeckers, Malfattis zeigen, ohnehin immer fragwürdiger werden).

Positionen des Präsentismus

Der neue Blick führt auch zu einer Neu-Schreibung von Musikgeschichte. Einen historischen »Zwang zur Reduktion des Materials«³ postuliert Ernstalbrecht Stiebler, nicht nur als Komponist bereits seit langem Reduktionist, sondern darüber hinaus auch einer der intelligentesten Theoretiker einer – vielleicht nicht neuen, aber doch erneut virulenten – Ästhetik der Entschleunigung und der Klang-Präsenz. Eine Genealogie der Reduktion von Schönberg, der die Unendlichkeit des Ton-

1 Karlheinz Stockhausen, *John Cage (und Bo Nilsson)*, in: Karlheinz Stockhausen, *Texte*, Bd. 2, Köln 1975, S. 148.

3 Ernstalbrecht Stiebler, *Reduktionen*, in: Stefan Fricke (Hrsg.), *fragmen 21: Ernstalbrecht Stiebler*, Saarbrücken 1998, S. 11.

2 Morton Feldman, *Predeterminate/Indeterminate*, in: Walter Zimmermann (Hrsg.), *Morton Feldmann. Essays*, Köln 1985, S. 47.

materials durchs dodekaphone Raster filterte, über Webern, der die Zwölftonreihe in kleinere Module parzellerte, bis zu Cage, der endlich dem akustischen Einzelereignis Raum zum Atmen verschaffte; Klang als Jetzt, nicht als Ergebnis von oder Vorstufe zu, wird da entfaltet. Die Kernbegriffe der neuen, nicht-ganz-so-neuen Musiklehre, die wir, um nicht in den Begriffswirren des Minimalismus zu landen, »Präsentismus« nennen: Langsamkeit, Stille, Wiederholung, Anti-Narrativität und Entsubjektivierung, Verlagerung der Bewegung vom Komponieren ins Hören, Klang als reine Gegenwart. Aber vernehmen wir es aus dem Munde der Akteure selbst:

1. Langsamkeit: »Langsamkeit bedeutet eigentlich die Wahrnehmung einer sensibleren Zeitdimension von umfassenderer Bewegung, die den Klangraum ausweitet.«⁴

2. Stille: »Es geht um [...] ein lebendiges, kreatives Raum-Plasma, durch den Ariadnefaden der Klang-Stille-Komposition erfahrbar.«⁵

3. Wiederholung als Vergegenwärtigung: »Wiederholung ist das einfachste und elementarste Mittel zur Vergegenwärtigung. Vergegenwärtigung ist eine zentrale musikalische Idee, Wiederholung ihr Formprinzip.«⁶

4. Abschied von der Erzählung: »Keine Romane, sondern Sonette, reine Form [...]«⁷. »Aber jenseits dieser großen ›Erzählkunst‹ [der Musik des 19. Jahrhunderts] gibt es die Utopie einer Musik an sich.«⁸

5. Abschied vom Subjekt: »Wenn ein Stück fertig ist, ist es in einem Zustand angekommen, in dem es sich selbst in der Schwebelage hält, und in dem es von einer persönlichen Arbeit zu einem fast anonymen Werk hinüberwechselt, wo die Spuren der Komposition unmerkbar geworden sind.«⁹

6. Reine Präsenz: »Möglichst statische Klänge, die nichts sein sollen als eigenlebendiges Material. Damit sie die gleiche Achtung erfahren können, erhält jeder Klang Raum, in dem Vorher/Nachher vergessen werden kann.«¹⁰ »In Radu Malfattis Kompositionen passiert nichts Besonderes. Das ist eine Qualität. Es passieren ganz einfache Sachen, die sich ganz einfach benennen lassen: streichen, blasen, bzw. auf dem Saitenhalter streichen, auf der Stimmschraube der dritten Saite streichen, in einem bestimmten Winkel in die Posaune blasen, mit einem bestimmten Stand der Mundhöhle blasen. [...] Es entsteht kein Klang, der über dieses vernehmbare Tun hinausgeht. [...] Nie entsteht ein eigenständiger Gegenstand, etwa ein Motiv oder eine Figur, ein Rhythmus oder ein Takt. [...] Radu Malfattis Musik ist eine Musik der Infinitive: ›blasen-klingen‹, ›streichen-klingen‹. [...] Das Hören kann nun selbst die Form eines Infini-

tivs annehmen, kann zu einem unbegrenzten werden, indem es sich in die Vielheit der Möglichkeiten einklinkt.«¹¹

7. Eigendynamik des Hörens: »Die Musik ist Körper und Projektionsfläche zugleich. Ich begreife das Hören als eine eigene Bewegung und somit ist [die Musik] auch die Erkundung dessen, was es heißen könnte, das Hören bei sich selbst zu lassen.«¹²

Es ist schwerlich zu bestreiten, daß der (vorwiegend europäische) zweite Blick auf das Phänomen Reduktion, wie er – nicht zuletzt dank der vermittelnden Initiativen eines Walter Zimmermann, eines Ernstalbrecht Stiebler, eines Reinhard Oehlschlägel – in den achtziger Jahren einsetzte, notwendig und gewinnbringend war, da er eine Tiefenschärfe in der Auseinandersetzung mit diesem ästhetischen Themenfeld mit sich brachte, der dem ersten, oft flüchtigen Blick meist fehlte. Unbestritten auch, daß die erneute Fokussierung auf Facetten und Möglichkeiten der Reduktion Musik entstehen ließ, die die bloße Imitation Cagescher oder Feldmanscher Ansätze transzendierte. Und doch gibt es Gründe genug, den durch diesen zweiten Blick initiierten Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Musik mittlerweile auch kritisch zu sehen. Wenn die selbstbewußte Verteidigung des Eigenen (Europäischen) sich umkehrt in die allzu freudige Selbstaufgabe, ist Vorsicht angebracht. Aus den alten Denkbildern entstehen neue, Komplementärbilder, die nicht minder eindimensional anmuten, sich zum Klischee verfestigen. Daher, in ähnlicher Kürze (und damit bewußter Überpointierung) einige Wider-Worte zu den Thesen der neu-alten Reduktionisten.

Gegenpositionen

1. Fetischismus: Ernstalbrecht Stiebler ist sich der Risiken von Entschleunigungsstrategien wohl bewußt: die Ästhetik reiner Klangpräsenz schwebt »immer in der Gefahr, einem mystifizierten oder manierten Materialfetischismus zu verfallen«¹³ (aber, so hofft Stiebler zugleich, »immer mit der Chance, dem um Haaresbreite zu entkommen«). Mystik und Manierismus: für beides bietet zumal die deutsche Neue-Musik-Szene der letzten Jahre in der Tat mehr Beispiele, als man sich wünschen kann. Kaum noch zu zählen die Symposien, Festivals, Workshops über *Stille Musik*, schwer zu ertragen der weihevollen Tenor der weltabgewandten Stille-Sucher, die stereotypen Weltflucht-Rituale der zivilisationsgestreßten Pianissimo-Ästhetiker, das morbide Pathos jener, die da »Musik am Rande des Verstummens« offerieren, die betulich-

11 Beuger über Radu Malfattis Musik, in: Begleitheft zur CD Edition Wandelweiser Records 9801.

12 Stefan Streich in einem Werkkommentar.

4 Ernstalbrecht Stiebler, *Generationen*, in: *fragmen 21*, a.a.O., S. 4.

5 Ernstalbrecht Stiebler, *Der Klangraum*, in: *fragmen 21*, a.a.O., S. 20.

6 Ernstalbrecht Stiebler, *Reduktion*, in: *fragmen 21*, a.a.O., S. 12.

7 Ernstalbrecht Stiebler, *Reduktionen*, a.a.O., S. 12.

8 Ebd.

9 Jürg Frey über sein Komponieren, in: Begleitheft zur CD mit Werken von Lucier, Wolff, Schlothauer und Frey, Edition Wandelweiser Records, 9607.

10 Antoine Beuger über Burkhard Schlothauers Komposition *aus atem*, in: Ebd.

13 Ernstalbrecht Stiebler, *Reduktionen*, a.a.O., S. 12.

lich-schwammige, ach-so-sensible (und doch so gleichförmige) Diktion der Wellenreiter der dal niente- und morendo-Mode.

2. Epigonentum: Genauso wenig originell wie solche Verlautbarungen und Heilsversprechen ist oft genug auch die musikalisch-technische Praxis der Präsentisten. Da werden Cagesche und Feldmansche Prozeduren mit solcher Buchstabentreue, mit solchem Mangel an Phantasie nachbuchstabiert, daß man nur staunen kann – und sich fragen muß: Kann eine Musik, deren Verfahren so sehr das Etikett »Second Hand« tragen, eigene Erfahrung reflektieren?

3. Ach ja, Klänge: irgendwann, irgendwo: In folgenden Worten wirbt das Wandelweiser Komponisten Ensemble, ein Sammelbecken der neuen Präsentisten, für seine CD-Einspielung von Christian Wolffs Konzeptstück *stones*: »Wenn Sie diese CD auflegen, werden Sie vielleicht nach einer Weile vergessen, daß sie spielt. Plötzlich hören Sie dann irgendwann, irgendwo ein Steinchen, und nach einem ersten ›Was war denn das?‹ wird Ihnen auf einmal klar: ‚Ach ja, das ist die CD!‹¹⁴

Ach ja, das ist die süße Ideenlosigkeit des tröpfelnden Klangs in der Oase der Stille, Balsam für die vom Druck der totalitär-teleologischen Gedanken gepeinigten Seele, Edel-Muzak für selbsternannte akustische Ökologen, denen schon die Gestaltqualität einer kompositorischen Idee offenbar unaushaltbaren Zwang bedeutet, während das akustisch Amorphe Freiheit schlechthin verheißt.

Morton Feldmans Rede von Musik als »Zeitleinwand« scheint von manchen Adepten der neuen Langsamkeit ein wenig zu wörtlich genommen worden zu sein: Sie stellen Klänge nur noch als Klänge aus, stilleumflort, wie monochrome Gemälde vor den unendlichen weißen Wänden moderner Galerien. Daß das Signum von Feldmans Komponieren gerade das Sondieren der Grauzone zwischen Repetition und Variation, zwischen Statik und Bewegung war, ist ihnen offenbar entfallen. Die »dynamic stasis«, deren Meister Feldman war, erzeugt noch immer eine spezifische Spannung (und Feldmans gelehrigere Schüler, wie etwa Jo Kondo oder Ernstalbrecht Stiebler, wissen dies), anders als die toten Klang-Endlagerstätten mancher Präsentisten, in denen die Klänge nur noch schlicht »sie selbst« sein sollen, unbeschadet von jeder zwischen-klanglichen Dynamik. Hier ist die Flucht vor dem Anthropomorphen in der Musik auf die Spitze getrieben – eine fast makabre Todessehnsucht der Komponisten. Aber braucht der »Klang an sich« den Komponisten überhaupt?

4. Hören bei erhobenem Zeigefinger: Hinter solchem Vorzeigen, »was die Klänge selbst

sind«, ohne das böse Gift subjektiver Energien (ein Wunsch, der ebenso verbreitet wie verborglich ist), verbirgt sich ein didaktischer Impetus, der dem Hörer mitnichten jene Freiheit, jene Un-Gelenktheit der Wahrnehmung eröffnet, die die Präsentisten gerne im Munde führen. »Hör‘ doch, wie schön, wie nuancenreich, wie voll inwendiger Figur der Klang an sich ist«, so sprechen die Stücke vieler Präsentisten mit ein wenig zu nachdrücklicher Stimme. Doch was, wenn man dies gar nicht hören will? Oder wenn man schon genug derartiger psychoakustischer Lehrstunden, solcher Séancen akustischer Mikroskopierung erfahren hat, daß man von Komposition anderes erhoffte, als Derartiges noch einmal (und noch einmal) in umständlicher Weitschweifigkeit vorgeführt zu bekommen? Unwillkürlich kommt mir ein Lachenmann-Zitat in den Sinn:»[...] ich weiß, daß Zeigenwollen nicht nur gefährlich zur Didaktik neigt, sondern auch eine terroristische Form von Pseudo-Ritual verursachen kann. Ich wollte aber nichts zu tun haben mit den kompositorischen Konzeptionen, bei denen das Zeigen zum weihewollen Pontifikalamt wird und [...] wo alles auf den Terror der Weihe ankommt«¹⁵

5. Fron des Konzerts: Die »Hörerfreundlichkeit«, die manche Präsentisten für sich in Anspruch nehmen, ist dann auch ein zweischneidiges Schwert. Eher gemahnen so manche präsentistischen Musikveranstaltungen an neuzeitliche Büßerrituale, bei denen die hörenden Asketen geloben, klaglos jede ästhetische Entsagung auf sich zu nehmen, noch in der größten Armut, noch in der kargsten akustischen Einöde den klingenden Diamanten zu suchen. Emanzipation vom Diktat des Narrativen, Sensibilisierung für das Jetzt – schön und gut. Aber bedarf es nach dem Aha-Erlebnis einer derartig »umgepolten« Wahrnehmung denn noch hunderter, tausender von Kompositionen, um immer wieder solche Refokussierung herbeizuführen? Wer einmal erfahren hat, was Klang außerhalb struktureller Narrativität ist, wer einmal gelernt hat, das Hören auf das Hier und Jetzt zu lenken, der kann dies – wie Cage – zur Alltagspraxis erheben. Wozu da der Zwang des Konzertsaaus? Klang ist überall. Und die Bereitwilligkeit, mit der sich die Präsentisten auf die althergebrachten Konzert-Rituale, auf das Format »Musikwerk«, auf die De-Lokalisierung des Tonträgers, einlassen, wecken Zweifel, inwieweit sie sich der ästhetischen und sozialen Tragweite des von ihnen beschworenen anderen Hörens überhaupt wirklich bewußt sind.

6. Nähe zum Kitsch: Wie sagt das Lexikon: »Kitsch – Erscheinungsform des Pseudokünstlerischen; massenhaft fabrizierter Kunstersatz

14 Aus einem Katalog der (von Burkhard Schlothauer geleiteten) Edition Wandelweiser

15 Heinz-Klaus Metzger/Helmut Lachenmann, *Fragen-Antworten*, in: *Musik-Konzepte* 61/62, S. 127.

16 Artikel »Kitsch« in: Meyer's Großes Taschenlexikon, Mannheim/Wien/Zürich 1987, Bd. 11, S. 351.

[...] im weitesten Sinne charakterisiert durch ästhetisch unbegründete, unangemessene [formale] Bewältigung eines [Schein]gehalts, Mangel an Originalität, billige Imitation [...] demnach sind Kitschobjekte Fetisch unreflektierter Idealität bzw. Sentimentalität von Scheinwirklichkeit (z.B. der privaten Idylle einer heilen Welt) [...] Kitschobjekte haben Ritualwert [...].¹⁶ Es liegt mir fern, »Pseudokünstlerisches« gegen die vermeintlich »echte, wahre« Kunst ausspielen zu wollen, wie es hier versucht wird. Und doch enthält diese Definition manchen Begriff, der sich trefflich zur Charakterisierung diverser Manifestationen des Präsentismus eignet. ■